

UNIwersytet WarMińsko-Mazurski w Olsztynie  
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

PRACE  
LITERATUROZNAWCZE

II/2014



Wydawnictwo  
Uniwersytetu WarMińsko-Mazurskiego  
w Olsztynie

### **Rada Programowa**

Barbara Breysach (Uniwersytet w Berlinie), Sławomir Buryła (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Zbigniew Chojnowski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Grzegorz Iglński (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Michał Januszkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Bożena Karwowska (University of British Columbia – Vancouver), Piotr Michałowski (Uniwersytet Szczeciński), Laura Quercioli Mincer (Università di Genova), Magdalena Rabizo-Birek (Uniwersytet Rzeszowski), Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski), Krystyna Stasiewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Andrzej Zawadzki (Uniwersytet Jagielloński)

### **Komitet Redakcyjny**

Joanna Chłosta-Zielonka (redaktor naczelny)  
Iwona Maciejewska (redaktor tematyczny)  
Katarzyna Zawilska (redaktor językowy)  
Piotr Przytuła (sekretarz)

### **Recenzenci**

prof. zw. dr hab. Michał Błażejowski, UG, dr hab. Anna Branach-Kallas, prof. UMK,  
dr hab. Marion Brandt, prof. UG, dr hab. Alicja Jakubowska-Ożóg, prof. UR,  
dr hab. Michał Januszkiewicz, prof. UMK, dr hab. Janusz Kolek, prof. UPH w Siedlcach,  
dr hab. Elżbieta Konończuk, prof. UwB, dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. USz,  
prof. Jarosław Ławski, UwB, dr hab. Mariola Marczak, prof. UWM,  
dr hab. Alina Naruszewicz-Duchlińska, prof. UWM, dr hab. Iwona Anna NDiaye, prof. UWM,  
dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. UR, dr hab. Agnieszka Rydz, prof. UAM,  
dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. AP w Słupsku, dr hab. Iwona Rzepnikowska, prof. UMK  
w Toruniu, prof. Ludmiła Safronowa z Ałmaty w Kazachstanie,  
dr hab. Radosław Sioma, UMK w Toruniu, dr hab. Anna Sobiecka, prof. AP w Słupsku,  
dr hab. Sławomir Sobieraj, prof. UPH w Siedlcach, dr hab. Oksana Weretiuk, prof. UR,  
prof. Jacek Wójcicki, IBL w Warszawie, prof. zw. dr hab. Zofia Zarębianka, UJ

### **Redaktor wydawniczy**

Danuta Jamiołkowska

### **Projekt okładki**

Piotr Przytuła

### **Adres Redakcji**

Instytut Filologii Polskiej UWM, ul. Kurtza Obitza 1, 10-725 Olsztyn  
tel./fax. 89 524-63-33, pok. 365, e-mail: prace.literatura@wp.pl  
Adres strony internetowej: [http://www.uwm.edu.pl/polonistyka/prace\\_literatura/](http://www.uwm.edu.pl/polonistyka/prace_literatura/)

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

**ISSN 2353-5164**

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2014

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

---

Nakład 125 egz., ark. wyd. 26,2; ark. druk. 22,25  
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 446

## Spis treści

WSTĘP .....	5
-------------	---

### O WARTOŚCIACH UNIWERSALNYCH

Dorota Gładkowska, <i>Czy należy bać się śmierci? John Donne i poetycka tajemnica nieśmiertelności</i> .....	9
Grzegorz Igliński, <i>Piekło XIX wieku. Diagnoza porządku świata w dramacie Imre Madácha „Tragedia człowieka”</i> .....	29
Magdalena Dziugiel-Łaguna, <i>O „dramacie poznania” w „Pałacu” Wiesława Myśliwskiego</i> .....	49
Jacek Krawczyk, <i>Kategoria czasu w „Prawdzie starowieku” Stanisława Vincenza</i> ....	61
Katarzyna Ciepłińska, <i>Kolistość losów człowieka w powieści Jerzego Pietrkiewicza „Inner Circle”</i> .....	75
Beata Kurządkowska, <i>O aktualności utworów literackich Janusza Korczaka</i> .....	89

### OBLICZA AUTOBIOGRAFIZMU I BIOLOGIZMU

Nina Olszewska, <i>O współczesnych autobiografiach słów kilka</i> .....	101
Anna Osipińska, <i>Opowiedzieć historię od początku do końca – „Kronos” Witolda Gombrowicza</i> .....	111
Emilia Konwerska, <i>Mówią o sobie. O języku, imionach i tożsamości w prozie Michała Witkowskiego</i> .....	123
Leokadia Hull, <i>Na pograniczach biografistyki. O prozie Henryka Grynberga i Janusza Głowackiego</i> .....	133
Danuta Ossowska, <i>Literacki portret pierwszych polskich studentek (kontekst emancypacyjny)</i> .....	151

### W POSZUKIWANIU FORMY I MODELU INTERPRETACJI

Iwona Maciejewska, <i>O zróżnicowanych funkcjach postscriptum – na przykładzie listów Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej</i> .....	163
Paweł Pietrzyk, <i>„Na tropie Józefa Baki”. Barokowe inspiracje w powieści detektywistycznej Marka Krajewskiego</i> .....	177
Lidia Urbańczyk, <i>Horror dla dzieci – korzyści i zagrożenia</i> .....	195
Mateusz Kotwica, <i>Poetyka epifanii we wczesnej twórczości Jamesa Joyce’a</i> .....	207
Wojciech Boryszewski, <i>The Literary Portrayal of the Madonna-Whore Complex in John Fowles’s Novels „The Collector” and „The Magus”</i> .....	215
Zbigniew Chojnowski, <i>Personalizm poetycki Leszka Aleksandra Moczulskiego</i> .....	231
Agnieszka Michniewicz, <i>„Straszliwa chęć uwiecznienia”, czyli o sztuce portretowej w kontekście opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego „Portret wenecki”</i> .....	251
Grzegorz Supady, <i>Proza Jerzego Andrzejewskiego a kultura niemiecka</i> .....	261
Andrzej Wołoszewicz, <i>Co robimy, gdy czytamy? – próba modelu (Ratoń, Myśliwski, Gąsiorowski, Latour)</i> .....	279

## LITERACKIE OBRAZY WARMII I MAZUR

Jan Chłosta, <i>Debiutanckie wiersze Marii Zientary-Malewskiej</i> .....	301
Joanna Chłosta-Zielonka, <i>Poetyka miejsca u Johanna Bobrowskiego</i> .....	315
Jakub Rudnicki, <i>Wrocie czy „oswojone” prusko-niemieckie dziedzictwo? Krajobraz kulturowy Warmii i Mazur w polskiej powojennej prozie</i> .....	327

## EDYCJE

Wiktor Gardocki, <i>Nie tylko cenzura. Wydawnicze perypetie „Appassionaty” Józefa Mortona</i> .....	343
Zbigniew Chojnowski, <i>Korespondencja Michała Kajki (Kayki) do „Nowin Szlaskich” (edycja z komentarzem)</i> .....	353

## RECENZJE

Benedykt Zygfryd Perzyński, <i>Od Działdowskiego Almanachu Poezji po Działdowską Kuznię Słowa. Subiektywne spojrzenie na życie kulturalne na obszarze powiatu działdowskiego w latach 1993–2013</i> , Starostwo Powiatowe w Działdowie, Działdowo 2013, ss. 64 (Joanna Chłosta-Zielonka) .....	363
Barbara Judkowiak, <i>Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu. Propozycje interpretacyjne, dokumentacyjne i edytorskie</i> , Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, ss. 447 (Iwona Maciejewska). .....	366

## KRONIKA NAUKOWA

Karolina Purlan, Ewa Gliniewicz, <i>Ogólnopolska konferencja naukowa Nowa poezja polska wobec tradycji</i> , Olsztyn, 16–17 października 2013 roku .....	369
Beata Kurządkowska, <i>Ogólnopolska konferencja naukowa XXI wiek w literaturze</i> , Olsztyn, 4–5 kwietnia 2014 roku .....	371
Daria Bruszezewska-Przytuła, <i>Ogólnopolska konferencja naukowa Seriale w kontekście kulturowym. W poszukiwaniu ideału i straconego czasu</i> , Olsztyn, 7–9 kwietnia 2014 roku .....	375
Emilia Konwerska, Dominika Kotuła, <i>Ogólnopolska konferencja naukowa Narracje postkryzysowe. Nowe utopie</i> , Olsztyn, 22–23 maja 2014 roku .....	380

## WSTĘP

Przekazujemy czytelnikom drugi numer „Prac Literaturoznawczych” z nadzieją, że problematyka w nim podjęta zachęci do przemyśleń nad zaproponowanymi interpretacjami twórczości pisarzy polskich i zagranicznych.

Pierwsza część zawartych w niniejszym numerze artykułów dotyczy uniwersalnych wartości i idei, które autorzy zauważają w badanych przez siebie tekstach, reprezentujących różne epoki i formy gatunkowe. Rozważania Doroty Gładkowskiej koncentrują się na twórczości Johna Donne’a, uznanego za czołowego angielskiego poetę metafizycznego XVI wieku. Przyjęte przez autorkę rozwiązanie to paralelna analiza wierszy religijnych i miłosnych autora – charakteryzowanych zazwyczaj dotąd rozłącznie – prowadząca do odkrycia zawartego w nich wizerunku wiecznego bytu. Grzegorz Igliński skupia swą uwagę na utworze powstałym trzy stulecia później, dokonując interpretacji dramatu węgierskiego pisarza Imre Madácha *Tragedia człowieka*. Według badacza kluczowy dla odczytania utworu jest obraz jedenasty, który ukazuje czasy współczesne autorowi i pozwala ocenić, na ile sposób postrzegania przez niego XIX stulecia jest bliski diagnozom stawianym przez innych romantyków.

Kolejne cztery artykuły dotyczą literatury XX wieku. Magdalena Dziugiel-Łaguna koncentruje się na problemie dramatu poznania i aksjologicznego kryzysu, jakiego doświadcza bohater-narrator *Pałacu* Wiesława Myśliwskiego, którego historia stawia w niecodziennej sytuacji, czyniąc z chłopca pana opustoszałego dworu. Jacek Krawczyk podejmuje zagadnienie czasu w *Prawdzie starowieku* Stanisława Vincenza. Badacz wskazuje na zjawisko mitologizacji świata Huculów. Powieść buduje opozycję między czasem gór a czasem cywilizacji. Jak pisze autor: „przeszłość ukazana została w glorii niczym nie skażonego ładu, natomiast przyszłość, jako kategoria utożsamiana z postępującą dezintegracją społeczeństwa cywilizacji, w świetle negatywnym”. Oba czasy integruje opowieść narracyjna. Natomiast Katarzyna Ciepłińska analizuje jedną z powieści emigracyjnego pisarza Jerzego Pietrkiewicza – *Inner Circle* (1966). Tytuł, nawiązujący między innymi do nazwy okrężnej linii londyńskiego metra, symbolizuje kolistość losów człowieka, który bez względu na epokę jest wyalienowany i nie potrafi pojąć otaczającego go świata. Tę część numeru zamykają rozważania Beaty Kurządkowskiej, poświęcone literackiej twórczości pisarza i pedagoga, Janusza Korczaka. Autorka, wskazując na uniwersalizm oraz aktualność problemów, które pojawiają się w jego książkach dla dzieci, upomina się o stałą obecność tych utworów na listach szkolnych lektur.

Kolejny dział tworzą artykuły związane z autobiografizmem. Ninę Olszewską interesuje temat współczesnego fenomenu popularności autobiografistyki, jednocześnie autorka krytycznie odnosi się do powszechności i trywializacji tego rodzaju pisarstwa. Anna Osipińska analizuje wydany w 2013 roku intymny zapis Witolda Gombrowicza zawarty w *Kronosie*. Trafnie uzasadnia tezę, że pisarz przedstawił w nim historyczny kontekst własnego istnienia, ukazując w ten sposób naturalny i nieustanny bieg czasu i zanurzonego w nim człowieka. O niejasnych związkach utworów Michała Witkowskiego z jego życiem pisze Emilia Konwerska. Autorka szerzej analizuje język bohaterów powieści, odnajdując w nim między innymi znamiona płci czy też „postmodernistyczny zlepek różnorodnych narracji”.

W kolejnych dwóch artykułach czytamy o biograficznych kontekstach literatury. Leokadia Hull pisze o tym, jak można uatrakcyjnić swą biografię. Henryk Grynberg w *Uchodźcach* i *Ciągu dalszym* czuje potrzebę dodatkowego uzasadnienia i wytłumaczenia się z literackiego eksploatawania materii życia, świadomy kryzysu autobiografistyki, wynikającego z jej nadmiaru na rynku wydawniczym, a także faktu, iż ten rodzaj pisarstwa uchodzi w oczach znawców za najbardziej „skłamany”. Z kolei Janusz Głowacki, zdaniem autorki, proponuje w książce *Good night, Dżerzi*, zamiast biografii Jerzego Kosińskiego, grę literackimi tropami. Artykuł Danuty Ossowskiej pokazuje problem wyższej edukacji kobiet, stanowiący w dobie pozytywizmu nowy przedmiot społecznej refleksji. Na przykładach utworów literackich, których tworzywem były często własne biografie pisarzy i pisarek, poznajemy literackie portrety pierwszych polskich studentek. Najistotniejsze, jako konteksty znaczeniowe, okazały się dyskursy: emancypacyjny, narodowy i ideologiczno-polityczny.

Najobszerniejszy dział drugiego numeru zawiera artykuły, które poszukują dla badanych utworów określonych kluczy interpretacyjnych, analizują wybrane motywy, dążą do uchwycenia istotnych cech formalnych poszczególnych gatunków.

Iwona Maciejewska na przykładzie listów Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej z XVIII wieku podejmuje analizę funkcji, jakie w epistolografii może spełniać postscriptum, o ile piszący potrafi umiejętnie je wykorzystywać. Ten listowny dodatek, krytykowany przez dawne *artes epistolandi*, staje się wówczas narzędziem wpływu na adresata i sposobem na różnicowanie treści. Paweł Pietrzyk proponuje w swych rozważaniach spojrzenie na utwory z odległych epok, czyniąc przedmiotem obserwacji *Uwagi śmierci niechybnej* Józefa Baki z XVIII wieku oraz współczesne kryminały Marka Krajewskiego. Według badacza możliwą płaszczyzną porównania stanowi skłonność obu twórców do eksponowania z jednej strony zmysłowej strony świata, z drugiej zaś – świadomości kresu doczesnej świetności, zagrożonej nieuchronną śmiercią.

Lidia Urbańczyk podejmuje natomiast próbę scharakteryzowania gatunku literatury dla dzieci i młodzieży, który autorka nazywa horrokiem.

Utworki wykorzystujące na różne sposoby motyw grozy, przeznaczone dla tej grupy odbiorców, niosą w sobie zarówno korzyści, jak i zagrożenia, o których warto pamiętać w kontekście rosnącej popularności tego gatunku.

Dwa kolejne artykuły poświęcone są prozie obcej. Mateusz Kotwica wskazuje, że w twórczości Jamesa Joyce'a, zwłaszcza w jej początkowym okresie, bardzo ważna była poetyka epifanii. Pisarz zamieszczał w utworach wypowiedzi, stanowiące autokomentarz do tego sposobu tworzenia. Z biegiem czasu jednak stosunek do epifanii ulegał zmianie – od afirmacji i umieszczania ich w centrum literackiego światopoglądu, aż po odrzucenie i krytyczny komentarz obecny w *Ulissesie*. Z kolei Wojciech Boryszewski stara się dowiedzieć, że protagoniści powieści *Kolekcjoner* i *Mag* Johna Fowlera – Frederick Clegg i Nicholas Urle – cierpią na zespół madonny i ladacznicy, co wpływa na ich życie, zwłaszcza relacje z kobietami, a także jest siłą napędową ich działań i podejmowanych przez nich decyzji. Celem Wojciecha Boryszewskiego staje się znalezienie elementów tego syndromu w sposobie kreowania bohaterów.

Następne teksty w tej części przenoszą ponownie zainteresowanie badawcze na literaturę polską. Artykuł Zbigniewa Chojnowskiego *Personalizm poetycki Leszka Aleksandra Moczulskiego* postuluje uznanie tego twórcy za kontynuatora linii chrześcijańskiej poezji polskiej oraz włączenie go do nurtu personalizmu poetyckiego, oznaczającego tu postrzeganie świata na różne sposoby, ale zawsze w wymiarze osobowym, aksjologicznym, wspólnotowym. Polifonia w twórczości Moczulskiego pokazuje jego kunszt literacki, jest również wyrazem uznania dla dziedzictwa duchowego przodków.

Agnieszka Michniewicz analizuje opowiadanie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pt. *Portret wenecki*. Jak zauważa autorka, utwór ten jest nie tylko hołdem złożonym przez pisarza wielkiemu malarzowi Lorenzowi Lotto, lecz także próbą dookreślenia powinowactw, łączących malarstwo i literaturę. Fabuła opowiadania przywołująca trzy autentyczne obrazy mistrza, zwraca również uwagę na zagadnienie iluzji i deziluzji w sztuce. Kontekst kulturowy jest ważnym punktem odniesienia, wykorzystanym w przedostatnim z artykułów tworzących ten dział. Grzegorz Supady bada w nim prozę Jerzego Andrzejewskiego pod kątem obecnych w niej licznych i różnokierunkowych nawiązań do kultury niemieckiej. W tym celu poddaje analizie zarówno wybrane utwory fikcjonalne, jak i dzienniki autora *Popiołu i diamentu*.

Tę część numeru podsumowują rozważania Andrzeja Wołosewicz, stanowiące próbę odpowiedzi na – z pozoru oczywiste – pytanie: co robimy, gdy czytamy? Według autora, w dookreśleniu tego procesu pomocna może okazać się teoria aktora-sieci, zaproponowana przez francuskiego socjologa Brunona Latoura, którą można, zdaniem A. Wołosewicz, asymilować na potrzeby badań literackich.

W piśmie nie mogło zabraknąć problematyki związanej z literaturą Warmii i Mazur. W artykule Jana Chłosty omówione zostały pierwsze utwory



warمیńskiej poetki Marii Zientary-Malewskiej (1894–1984), urodzonej w podolsztyńskim Brąswaldzie, łączącej twórczość literacką z działalnością społeczno-kulturalną. Wszystkie wiersze drukowane były w „Gazecie Olsztyńskiej”, w której krótko pracowała, oraz w dodatku do tego pisma – „Gościu Niedzielnym”. Dostrzec w nich można przede wszystkim wpływy Marii Konopnickiej, Adama Asnyka, Jana Kasprówicza. Twórczość Johanna Bobrowskiego, zdaniem Joanny Chłósty-Zielonki, stwarza okazję do ponownego przyjrzenia się funkcjom, jakie pełnią w jego poezji przywoływane miejsca. Analizuje ona poetycką wyobraźnię autora z perspektywy translokacji miejsca w czasie i przestrzeni. Jakub Rudnicki tłumaczy, jak powojenna literatura o Warmii i Mazurach odzwierciedlała stosunek nowych mieszkańców do prusko-niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Literackie przekazy świadczą o dominującym poczuciu niechęci, a nawet wrogości wobec niego, rozgrzeszających dewastację, głównie elementów symbolicznych. Zaledwie nieliczni autorzy podkreślali unikatowość krajobrazu kulturowego i apelowali o jego ochronę.

Kolejny raz w „Pracach Literaturoznawczych” pojawiają się też wypowiedzi związane ze sztuką wydawniczą i edytorską. Przedmiotem artykułu Wiktora Gardockiego są dzieje wydawnicze *Appassionaty*, powieści Józefa Mortona. O utwór ten przez kilka lat toczono zacięte spory, nim w 1976 roku ukazał się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Autor nie zgadzał się na poprawki zaproponowane przez Redakcję i długo walczył o wydanie książki w oczekiwanym przez siebie kształcie. Zbigniew Chojnowski odnajduje w czasopiśmie „Szląskie Nowiny” (1886, nr 41) zapomniany utwór Michała Kajki. Jest to wiersz \*\*\* [„Lecz niestety drogi człecze”]. Tekst przypomina o czekającym każdego człowieka Sądzie Ostatecznym. Bóg wszystko widzi i zapisuje w „księdze”. Artykuł dotyczy pierwocin literackich mazurskiego poety i jego starań o upowszechnienie własnych utworów na początku drogi twórczej.

Całość naukowej debaty podsumowują recenzje oraz sprawozdania z wybranych konferencji, które zostały zorganizowane w Instytucie Filologii Polskiej w roku akademickim 2013/2014.

*Redakcja*



# O WARTOŚCIACH UNIWERSALNYCH

Dorota Gładkowska

UWM w Olsztynie

## Czy należy bać się śmierci? John Donne i poetycka tajemnica nieśmiertelności

### Should one be afraid of death? John Donne and the Poetic Mystery of Immortality

**Słowa kluczowe:** koncept metafizyczny, miłość, jedność, śmierć, nieśmiertelność, sonet

**Key words:** metaphysical concept, love, unity, death, immortality, sonnet

Wiele już napisano na temat siedemnastowiecznej wizji miłości i nieśmiertelności Johna Donne'a, nazywając ją metafizyczną<sup>1</sup>. Rozpamiętując miłość we wszystkich jej wymiarach, poeta otwiera bowiem nieprzebyte obszary, które określa w *The Good-Morrow* jednym słowem: „everywhere”<sup>2</sup>. W nakreślonej przez niego przestrzeni literackiej zanikają granice i pozostaje

---

<sup>1</sup> „Poezja metafizyczna, w pełnym sensie tego terminu, to poezja [...] inspirowana przez filozoficzną koncepcję wszechświata i rolę wyznaczoną duchowi ludzkiemu w wielkim dramacie egzystencji” (H. J. C. Grierson, *Metaphysical Poetry*, w: *Seventeenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*, red. W. R. Keast, New York 1962, s. 4, cyt. za: S. Barańczak, *Wstęp do: Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Kraków 2009, s. 7). Termin „poezja metafizyczna” po raz pierwszy pojawia się dopiero u schyłku XVIII wieku, a zatem niespełna dwa wieki po czasach Donne'a, w *Lives of the Most Eminent English Poets* S. Johnsona (1781). Krytyczny stosunek Johnsona do tego typu twórczości miał wpływ na jej negatywne postrzeganie, a nawet zapomnienie, co uległo zmianie dopiero na początku XX wieku (S. Barańczak, dz. cyt., s. 7). Więcej na temat zmian w postrzeganiu angielskich metafizyków przełomu XVI/XVII stulecia zob. H. Gardner, *Introduction*, w: *The Metaphysical Poets*, red. H. Gardner, London 1961, s. XIX-XXXI.

<sup>2</sup> J. Donne, *The Good-Morrow*, w: *The Norton Anthology of English Literature*, t. 1, red. S. Greenblatt, New York – London 2006, s. 1263-1264. Cytaty z tego źródła, w razie potrzeby identyfikacji, w dalszej części artykułu oznaczam skrótowo: (GM).

jedynie wyjątkowa jedność, wynosząca kochających się ludzi na poziom nieśmiertelności. Jest to rzeczywistość, jaką Donne odkrywa dla wszystkich „kochających-świętych”<sup>3</sup>, którym dane jest doświadczyć miłości doskonałej.

Lektura opracowań utworów poety pozostawia jednakże wrażenie, iż całokształt jego myśli twórczej jest nie do końca doceniany. Wynika to w znacznym stopniu z przyjętego rozdziału wierszy na religijne: *Holy Sonnets* i miłosne: *Songs and Sonnets*. Co więcej, poszczególne pozycje są najczęściej rozważane jako niezależna zamknięta całość, w oderwaniu od kontekstu zbioru<sup>4</sup>, przy czym analiza ogniskuje się głównie wokół warstwy semantycznej i sekwencji logicznych argumentów<sup>5</sup>. Giną powiązania strukturalne między wierszami Donne’a, które komentują się nawzajem i wspólnie kreślą wizerunek wiecznego bytu.

Można pomyśleć, iż siła wyobraźni Donne’a skutkuje zrodzeniem się iluzji. Jednakże świat przedstawiony nie kończy się na poziomie złudzeń – okazuje się rzeczywistością, przenosząc się na poziom strukturalny utworu, gdzie doświadczamy perfekcyjnego przenikania się konstrukcji i sensu. Wiersze stają się zjawiskiem obserwowalnym i zagadką intelektualną, angażującą emocje, uczucia i zmysły<sup>6</sup>. To, co wyróżnia zbiór poezji George’a Herberta

<sup>3</sup> Tłumaczenie własne określenia „lover-saints” użytego przez Joannę Burzyńską w odniesieniu do grupowego odbiorcy słów głosu mówiącego w *The Canonization J. Donne’a* (J. Burzyńska, *An Unnoticed Aspect of the Argument. A New Interpretation of The Canonization by John Donne*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Linguistica et Anglica Gedaniensia” 1978, nr 1, s. 135).

<sup>4</sup> Przed studiowaniem tekstów literackich w oderwaniu od kontekstu całości zbioru przestrzega Graham Caie (G. D. Caie, *Manuscripts in Context*, w: *PASE papers in literature and culture*, red. M. Edelson [i in.], Łódź 1999, s. 15, cyt. za: B. Kowalik, *Betwixt engelaunde and englene londe. Dialogic Poetics in Early English Religious Lyric*, w: *Studies in English Medieval Language and Literature*, t. 31, red. J. Fisiak, Frankfurt am Main 2010, s. 46). Oryginalny układ wierszy Donne’a w obrębie manuskryptu nie jest znany; nie ma pewności co do przynależności poszczególnych utworów do odrębnych cykli. Wobec tego należy brać pod uwagę całokształt twórczości poety jako tło interpretacyjne dla każdego indywidualnego wiersza.

<sup>5</sup> Często docenia się jedynie rodzaj wizji, „którą może przynieść wykrycie korespondencji, [...] »wstrząs«, który daje intelektowi świadomość analogii, gdy zdaje sobie sprawę z identyczności między rzeczami uprzednio nie łączonymi” (J. A. Mazzeo, *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, „Journal of the History of Ideas” 1953, nr 2, s. 230, cyt. za: D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 12).

<sup>6</sup> W ten sposób Donne zapowiada pogodzenie dwóch sprzecznych filozofii: empiryzmu i racjonalizmu. „Tematyka epistemologiczna zaczęła dominować w europejskiej filozofii na przełomie XVI i XVII wieku [...] Postawiono [...] pytanie o źródła wiedzy podmiotu o świecie.” (M. Wendland, *Epistemologia Kanta jako rozwiązanie sporu empiryzmu z racjonalizmem*, „Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna” 2012, nr 1, s. 155–168; zob. też: Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1980). Niezwykłe połączenie intelektu, emocji i uczuć w poezji Donne’a, niespotykane u poetów następnych generacji, zauważa T. S. Eliot w eseju pt. *The Metaphysical Poets* [1921] (T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, przeł. M. Żurowski, w: tegoż, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 39–52).

*The Temple*<sup>7</sup> i stanowi o jego szczególnym charakterze, u Donne'a ma znacznie bardziej dyskretną postać. Geniusz twórczy poety prowadzi odbiorcę na coraz głębsze poziomy interpretacji, pozostawiając go w ciągłym poczuciu braku kolejnego elementu, który pozwoli w pełni zrozumieć metafizyczny koncept *Death, be not proud [...]* (*Holy Sonnets*: 10<sup>8</sup>) czy *The Canonization* (*Songs and Sonnets*).

Biorąc pod uwagę powyższe przemyślenia, poszukiwania poetyckiego rozwiązania zagadki nieśmiertelności będą prowadzić jednocześnie w obrębie dwóch zbiorów wierszy J. Donne'a: *Holy Sonnets* i *Songs and Sonnets* z zamiarem ukazania korelacji strukturalno-semiotycznych nie tylko w obszarze tego samego zbioru, lecz także między sonetami religijnymi i utworami, które są powszechnie określane mianem świeckich.

## I

Zacznijmy zatem od śmierci jako kresu doczesności. W sonecie 10.: *Death, be not proud [...]*, zadając jedyne pytanie retoryczne: „why swell'st thou then?”<sup>9</sup>, podmiot liryczny wyraża zdumienie wszechobecnością lęku przed umieraniem. Logiczny wywód ma za zadanie udowodnić, iż strach przed śmiercią jest nieuzasadniony, a wręcz paradoksalny. Zwiastuje ona bowiem stan, do którego człowiek dąży przez całe życie — odpoczynek i wolność: „Rest of [...] bones, and soul's delivery”<sup>10</sup>. Nie jest też zjawiskiem unikalnym, ponieważ jej namiastki doświadczamy we śnie: „From rest and sleep, which but thy pictures be”. Głos mówiący apeluje do zmysłów, przywołując uczucie przyjemności, jaką daje zasypianie: „Much pleasure”, oraz intelektu, wskazując na bezsensowność nieustannego poczucia obecności czegoś, co trwa zaledwie chwilę: „One short sleep” i samo wkrótce przestanie istnieć: „death shall be no more”. Manipuluje paradoksem na poziomie argumentacji – stwierdza, iż jedynym bytem poddającym się śmierci, rozumianej jako kres istnienia, jest bezpośredni adresat słów o imieniu „Śmierć”: „Death, thou shalt die”. Ponieważ sen pozostaje poza świadomością, pozostali doświadczają jednoczesności

<sup>7</sup> G. Herbert, *The Temple* [1633], dostępny w Internecie: <<http://www.luminarium.org/sevenlit/herbert/herbbib.htm>>. [dostęp 08.03.2014]. Wersy utworów układają się tu na kształt obiektów i zjawisk, o których mówią, np. *The Altar*, *Easter Wings*, *The Collar*.

<sup>8</sup> Numeracja utworów w obrębie cyklu *Holy Sonnets* według: *The Norton Anthology of English Literature*, s. 1295–1299. Ponieważ oryginalna kolejność sonetów nie jest znana oraz nie tworzą one cyklu o charakterze pseudonarracyjnym, nie zachodzi konieczność interpretowania ich w określonej sekwencji.

<sup>9</sup> Tamże, s. 1296–1297. W całym artykule analizowane fragmenty *Sonetów świętych* pochodzą z tego źródła. Przy pierwszym cytacie z danego utworu podaję w przypisie lokalizację całego tekstu. W nawiasach wprowadzonych po przytaczanych fragmentach stosuję literę S i cyfrę arabską oznaczającą numer sonetu, o ile z wywodu nie wynika, z którego utworu pochodzi dany cytat.

<sup>10</sup> „freedom („delivery”) for the soul” (tamże, s. 1296).

umierania i przebudzenia do nieśmiertelności: „One short sleep past, we wake eternally”. W ten sposób Donne usuwa linię rozdziału między życiem doczesnym i wiecznym, wskazując na bezgraniczne trwanie człowieka. Taki sposób rozumowania odbiera śmierci moc sprawczą: „poppy or charms can make us sleep as well / And better than thy stroke”, „nor yet canst thou kill me”; przestaje ona być potężna i przerażająca: „Mighty and dreadful”, w zamian uzyskując rangę strażnika wrót nieśmiertelności.

Aby oswoić umieranie, Donne personifikuje zjawisko abstrakcyjne. Śmierć funkcjonuje w wierszu jako pozostający w tle, jednoosobowy adresat słów „ja” lirycznego. Punkty zwrotne argumentacji wskazują na to, iż mamy do czynienia z monologiem dramatycznym, zamkniętym w czternastu wersach sonetu, czy też dialogiem połowicznie ujawnionym na poziomie tekstu. „Śmierć”<sup>11</sup> jest tu aktywnym uczestnikiem dysputy, którego domyślne kontrargumenty są konsekwentnie zbijane przez podmiot liryczny. Tak oto idea uzyskuje wsparcie w postaci doświadczenia o charakterze empirycznym, zaś odbiorca szerszego kręgu zostaje postawiony w pozycji świadka intelektualnej porażki „Śmierci” w debacie, z której wyłania się wiodące przesłanie – potęgą i tajemnicą nie jest śmierć sama w sobie, lecz to, co zapowiada: „from thee much more must flow”.

Dialogiczny charakter sonetu i podjęta w nim tematyka nieśmiertelności kierują uwagę interpretatora ku *The Canonization*<sup>12</sup> z cyklu *Songs and Sonnets*. Również tu kompozycja wiersza pozwala zauważyć, iż podmiot liryczny toczy spór z interlokutorem, określonym przez Joannę Burzyńską mianem: *implied „you”*<sup>13</sup>:

głos podmiotu lirycznego <sup>14</sup>	głos domniemanego "you" [część domyślna]
1	2
	sprzeciw niewpisany w tekst
[pierwsza zwrotka]: Nie wtrącaj się w moje prywatne sprawy: "hold your tongue, and let me love".	
	Jak możesz kochać? Nie zapominaj o: "five gray hairs", "palsy", "gout", "ruined fortune".

<sup>11</sup> Adresat przywołany w wierszu imieniem: „Death” – tł. własne.

<sup>12</sup> Tamże, s. 1267–1268. Cytaty z tego utworu, w razie potrzeby identyfikacji, oznaczam w nawiasie literą C.

<sup>13</sup> Zob. J. Burzyńska, dz. cyt., s. 126–132.

<sup>14</sup> Tabela pochodzi z pracy J. Burzyńskiej: tamże, s. 126–127. Tł. komentarzy Burzyńskiej z jęz. ang. własne.

1	2
Bezpośrednia reakcja jest opóźniona: "Take you a course, get you a place," itp. ↓ Te rzeczy mnie nie interesują." [...] you will let me love."	

[ostatni wers 1-szej strofy] "So you will let me love"	
	Twoja miłość szkodzi innym.
[pierwszy wers drugiej strofy] "Alas, alas, who's injured by my love?"	

W gramatycznej strukturze wersów i układzie pierwszej zwrotki *The Canonization* Burzyńska zauważa odpowiedź na obiekcje rozmówcy oraz prośbę skierowaną do niego. Dalej wskazuje na rozdźwięk w logicznej sekwencji myśli pomiędzy dwiema pierwszymi strofami oraz elementy leksykalne typowe dla toku rozmowy, których obecność uzasadnia sprzeciwem rozmówcy. Zwrotka druga *The Canonization* jest jednorodna, przez jej wersy nie przebiega się podział na dwa głosy<sup>15</sup>. Analizowany wcześniej sonet 10. wykazuje zatem podobieństwo konstrukcyjne do *The Canonization*. Oba utwory są tylko „pozornie homogenicznymi monologami”<sup>16</sup>, w istocie rzeczy wykazując cechy dialogu. Wyraźnie rysuje się także analogia w przebiegu konwersacji. Struktura gramatyczna i logiczna pierwszego czterowiersza *Death, be not proud [...] zezwala na domniemany sprzeciw rozmówcy, luka w argumentacji pojawia się pomiędzy pierwszą a drugą kwartyną (zwrot „From rest and sleep” wydaje się gramatycznie nieuzasadniony), zaś początek drugiej można wytłumaczyć jako reakcję na kontrargumenty. Konstrukcja drugiego czterowiersza, podobnie jak w *The Canonization*, wydaje się niepodzielna.*

Analogię potwierdza dalsze porównanie. Forma rozkazująca na początku zwrotki trzeciej *The Canonization*: „Call us what you will [...]” wskazuje na poprzedzającą ją opinię domniemanego rozmówcy: *implied „you”*, zaś cała strofa sugeruje częściowy konsensus na poziomie głos mówiący – domniemany „you”<sup>17</sup>. Również w *Death, be not proud [...] trzeci czterowiersz można rozważać jako reakcję na sprzeciw: „Thou art slave to fate [...]”*. W obu

<sup>15</sup> Tamże, s. 124–127.

<sup>16</sup> Tamże, s. 130.

<sup>17</sup> Tamże, s. 128.

przypadkach argumenty o wydźwięku pejoratywnym wskazują na pseudo-emotywną funkcję języka; można wyczuć irytację uporczywą kontrargumentacją. Podobieństwo części trzecich zaznacza się w obecności określeń, jakoby w ich wzajemnej wymianie między wierszami:

Call us what you will [...] / Call her one, me another fly / [...] we in us find the eagle  
and the dove. / The phoenix [...] (C)  
Thou art slave to fate, chance, kings, and desperate men [...] (S10).

Czwarte części obu utworów wyraźnie odnoszą się do przyszłości poprzez stwierdzenie o nieuchronnym życiu wiecznym: „we wake eternally” (S10), osiągniętym dzięki uświecającej mocy miłości: „all shall approve / Us canonized for love” (C). Co więcej, w strofie trzeciej *The Canonization* głos mówiący przepowiada wskrzeszenie kochanków, stwierdzając, iż nadają oni nowy wymiar legendzie, rzucają nowe światło na zagadkę Feniksa odradzającego się z popiołów:

The phoenix riddle hath more wit  
By us: we two being one, are it. [...]  
We die and rise the same, and prove  
Mysterious by this love.

Wyraźnie rysuje się analogia między płaszczyzną fizyczną i duchową – akt seksualny jako umieranie i jednocześnie rodzenie się na nowo<sup>18</sup>. Podobnie jak kochankowie nie umierają, lecz wznoszą się do lepszego życia, tak i my w momencie śmierci wchodzimy do nowego wymiaru.

Oba wiersze wykazują pokrewieństwo myśli, wyrażone również przez użyte struktury gramatyczne. Cechą charakterystyczną części pierwszych jest obecność formy rozkazującej: „Death, be not proud” (S10) — „hold your tongue, and let me love” (C) oraz stwierdzenie z użyciem czasownika modalnego, zamykające cały czterowiersz/strofę: „nor yet canst thou kill me” (S10) — „So you will let me love” (C). W zaskakujący sposób ich zestawienie uzyskuje wartość znaczeniową, jest jakby rozbudowaniem połowicznie przedstawionego w sonecie 10. dialogu o aspekt miłości:

Death, be not proud [...] (S10)	For God's sake hold your tongue, and let me love (C)
[...] nor yet canst thou kill me (S10)	So you will let me love. (C)

Drugi czterowiersz sonetu 10. jest wyraźną deklaracją przyjaznej (nieprzynoszącej cierpienia) natury śmierci: „Much pleasure”, podczas gdy odpowiada-

<sup>18</sup> Podobne spojrzenie na akt seksualny przedstawia XX-wieczny esej pt. *Modliszka* (zob. R. Caillois, *Modliszka*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl: eseje*, wyb. M. Żurowski, przeł. J. Błoński, Warszawa 1967).

jąca mu zwrotka *The Canonization* wydaje się mieć strukturę interogatywną: „who's injured by my love?”. Jednakże, jak podkreśla Burzyńska, pytania pojawiające się w strofie mają również charakter retoryczny i powinny być interpretowane jako stwierdzenia o niewinnej (nikomu nieszkodzącej) naturze miłości<sup>19</sup>.

Wspomniane części obu utworów „wyrażają nadzieję podmiotu lirycznego, a nawet przekonanie, w *The Canonization* o wiecznym trwaniu jego miłości<sup>20</sup>, zaś w *Death, be not proud [...]* o życiu wiecznym. W ten sposób wiersze reinterpreterują się nawzajem, zaś w świetle przedstawionej analogii konstrukcyjnej i tematycznej, sonet 10. staje się generalizacją prawdy opisanej w *The Canonization*.

Jak widać, *Death, be not proud [...]* i *The Canonization* tworzą swego rodzaju układ poetycki. Nie stanowi to jednak odkrycia nieznanego dotychczas formy wyrazu artystycznego. Donne czerpie inspirację ze średniowiecznych liryków religijnych, wśród których Barbara Kowalik zauważa elementy dialogu połowicznie przedstawionego na poziomie tekstu. Odnajduje także przykłady wierszy, które wyraźnie układają się nie tylko we wzajemnie uzupełniające się pary, lecz także dłuższe konfiguracje, tworząc złożone struktury semiotyczne. Dopiero zestawione razem uzyskują one właściwą postać<sup>21</sup>. W kontekście barokowej twórczości Donne'a rodzi się zatem pytanie: skoro poeta nawiązuje do tradycji, czy powiązania między jego wierszami kończą się na opisanym wyżej zastawieniu, czy też utwory komentują się nawzajem w obrębie szerszego cyklu?

## II

Donne tka między swoimi utworami misterną sieć powiązań tematycznych i strukturalnych. Elementy leksykalne i gramatyczne wplecione w wersy *Death, be not proud [...]* (*Holy Sonnets*) i *The Canonization* (*Songs and Sonnets*) wskazują na kierunek poszukiwań. Fragment czwartej strofy drugiego z wierszy: „We'll build in sonnets pretty rooms” wskazuje drogę ku pozostałym *Sonetom świętym* i *The Good-Morrow*, bowiem tu właśnie główny koncept polega na przedstawieniu małego pokoju: „little room” (GM) jako serca wszechświata w całej jego nieskończoności i nieśmiertelności, osiągniętej dzięki unikalnemu rodzajowi miłości. W *The Canonization* zaś „room”

<sup>19</sup> J. Burzyńska, dz. cyt., s. 127.

<sup>20</sup> „The stanza [...] is an expression of the lyrical ego's hope and even conviction that his and his mistress's mysterious love will be preserved for posterity” (tamże, s. 128).

<sup>21</sup> Barbara Kowalik poddaje analizie średniowieczne liryki religijne, które były dotychczas analizowane osobno, a tymczasem tworzą układy dylogiczne, a nawet grupy 3–16 wzajemnie komentujących się utworów, powiązanych nie tylko tematycznie, ale i strukturalnie (zob. B. Kowalik, dz. cyt., s. 31–91).



staje się wpisana w wersy sonetu metaforyczną urną, mieszczącą w sobie prochy kochanków, uświęcone miłością, kochanków wyniesionych do rangi świętych: „canonized for love”:

We'll build in sonnets pretty rooms;  
As well a well-wrought urn becomes  
The greatest ashes, as half-acre tombs

Sonet uzyskuje tu rangę najbardziej odpowiedniego nośnika wiedzy o sekrecie miłości i uzyskanej dzięki niej nieśmiertelnej świętości: „Mysterious by this love” oraz zrećnie, ale też z trudem „wykutego”<sup>22</sup> w słowie, niewielkiego środka przekazu: „a well-wrought urn” – hymnu rozślawiającego, zawierającego w sobie tę formę świętości i pozwalającego innym ją docenić: „by these hymns, all shall approve / Us canonized for love”. Poeta manipuluje perspektywą na poziomie doboru słów do opisu przedmiotów, miejsc oraz zjawisk zarówno rzeczywistych, jak i tych metafizycznych czy też literackich. Wobec tego kompaktowy gatunek poetycki – *a little genre* – jest zdolny zamknąć w swoich wersach nieśmiertelny „wszechświat”<sup>23</sup> kochanków w sensie fizycznym jako *an urn with the greatest ashes* oraz duchowym, głosząc tajemną legendę o miłości, jedności ciał i dusz bardziej skutecznie niż rozległa kronika literacka czy pojemny grobowiec:

And if unfit for tombs and hearse  
Our legend be, it will be fit for verse;  
And if no piece of chronicle we prove,  
We'll build in sonnets pretty rooms;

Wobec powyższego *Sonety święte*, w tym sonet 10., należy postrzegać jako poetycką realizację zamiarów literackich określonych w *The Canonization*.

W świetle wyraźnych powiązań pomiędzy „sonnets” i „pretty rooms”, aby w pełni zrozumieć, jaki rodzaj nieśmiertelności sławi sonet 10.: *Death, be not proud [...]*, należy przeanalizować znaczenie pojęcia *a little room* jako głównego konceptu w innych wierszach Donne’a, bowiem, jak widać, koncept ten wychodzi poza granice *The Good-Morrow* – jedyne go utworu, gdzie jest powszechnie rozpoznawany:

1) *The Good-Morrow* – „one little room” to:

– mały pokój mieszczący w sobie w sensie dosłownym młodość i fizyczność kochanków;

<sup>22</sup> Tł. własne wyrazu *wrought* — 1) ‘worked into shape or condition, fashioned, formed. ME’; 2) ‘shaped, [...] prepared for use from the raw or rough material. M16’ (zob. *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, t. 2, red. L. Brown, Oxford 1993, s. 3733). Znaczenia angielskich słów, na które powołuję się w artykule, zostały zweryfikowane jako obowiązujące w czasach Donne’a na podstawie ww. źródła.

<sup>23</sup> W znaczeniu określonym słowem „everywhere” w *The Good-Morrow*.

– miejsce, gdzie dokonuje się przebudzenie ze snu ciał kochanków i ich dusz (odzyskiwanie poprawnego poczucia rzeczywistości), zatem połączenie fizyczności i duchowości: „good morrow to our waking souls”;

– wszechświat bezgraniczny ukształtowany mocą miłości: „love [...] makes one little room an everywhere”;

– miejsce, gdzie kochankowie doświadczają nieprzemijalności, a zatem połączenie świata doczesnego i wiecznego, możliwe tylko dzięki szczególnej jedności, która staje się nośnikiem nieśmiertelności: „Let us possess one world; each hath one, and is one. / If our loves be one, or thou and I / Love so alike that none do slacken, none can die”.

2) *The Canonization* — „pretty room” to:

– urna zawierająca fizyczne szczątki kochanków: „urn becomes / The greatest ashes”;

– sonet jako gatunek literacki — środek przekazu, nośnik wszystkich powyższych znaczeń: „We'll build in sonnets pretty rooms”.

3) *The Flea*<sup>24</sup> — nie użyto tu co prawda słów „little room”, jednak gra słowno-perspektywiczna zwraca uwagę na *a little flea*. Mała pchła funkcjonuje w wierszu jako:

– świątynia miłości i małżeństwa we wszystkich jej aspektach (seksualnym, duchowym i religijnym): „Our marriage bed and marriage temple”.

Wydaje się, iż wspomniane wiersze stają się uzupełnieniem sonetu 10. o aspekt szczególnej uświęcającej miłości i jedności dwojga, która staje się drogą do nieśmiertelności. To właśnie ona pozwala zdyskredytować i przezwyciężyć śmierć, w ten sposób usuwając barierę między życiem doczesnym i wiecznym. Aby w pełni zrozumieć przesłanie poety zawarte w *Death, be not proud [...]*, należy interpretować te utwory razem:

*little room* (GM) (C) = *little flea* (F) = *everywhere* (GM) = *marriage temple* (F) = *urn* (C) = *sonnet* (C)

miłość: *mixed equally* (fizyczność + duchowość + religijność) = jedność = nieśmiertelność = świętość = prochy kochanków = sonet jako nośnik tajemnicy.

Tylko miłość „mixed equally” (GM), realizowana na równi we wszystkich wspomnianych aspektach<sup>25</sup>, pozwala kochankom stać się częścią jednego uniwersalnego bytu, który nie poddaje się przemijaniu: „to one neutral thing both sexes fit” (C). Byt ten jest esencją jedności wszystkich „kochających-swiątych”, przywołanych w *The Canonization*. Wydaje się, iż mamy do czynienia z polemiką na płaszczyźnie religijnej z postulowanym średniowiecznym

<sup>24</sup> *The Norton Anthology of English Literature*, s. 1263. W razie potrzeby identyfikacji źródła cytaty oznaczam: (F).

<sup>25</sup> Więcej na ten temat: zob. D. Gładkowska, „*The Flea*” – ukryte przesłanie J. Donne’a, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 3, s. 11–23.

sposobem przygotowania się do śmierci<sup>267</sup>. Skoro miłość jest gwarancją wiecznego szczęścia, należy do niej dążyć i modlić się o szczególny dar, który stał się udziałem „kochających-świętych”<sup>27</sup>: „Beg from above / A pattern of your love!” (C). Droga do nieśmiertelnej harmonii otwiera się dla wybranych i wiedzie przez świat miłości i jedności, a nie umartwienia czy ascezy. W końcu w świecie Donne’a to kochankowie uzyskują rangę świętych, nie zaś rozmiłowani w udreće asceci.

Zauważamy też stopniowe poszerzanie się przestrzeni literackiej. Paradoksalnie ponad wspomnianym bytem, którego atrybutem jest nieskończoność, zaznacza swoją obecność kolejny wyższy poziom boskości: „Beg from above [...]” (C), ku któremu wznoszą oczy nie tylko śmiertelnicy, lecz także posiadający większą moc wyproszenia łask „kochający-święci”<sup>28</sup>. W paradoksie tym tkwi zarówno odejście od, jak i nawiązanie do klasycznego rozumienia relacji: człowiek – wszyscy święci – Bóg.

Omawiane wiersze wspólnie przynoszą szczególne rozwiązanie zagadki nieśmiertelności, osiągniętej przez równe wymieszanie elementów w miłości<sup>29</sup>:

Whatever dies was not mixed equally (GM). If our loves be one, or, thou and I / Love so alike that none do slacken, none can die (GM). [...] we two being one, are [...] (C) marriage temple (F), The phoenix riddle [...] (C). We die and rise the same, [...] (C); [...] we wake eternally (S10).

Uzupełnia je *Love's Growth*. Również tu miłość doskonała jest produktem procesu zlewania się elementów – duchowości i zmysłowości: „mix'd of all stuffs, vexing soul, or sense”, „But as all else, being elemented too, / Love sometimes would contemplate, sometimes do”<sup>30</sup> i jednocześnie siłą napędową jednoczenia dwojga, pozostając w stanie ciągłego doskonalenia<sup>31</sup>:

Gentle love deeds, as blossoms on a bough,  
From love's awakened root do bud out now.

<sup>26</sup> Por. T. A. Kempis, *O rozpamiętywaniu śmierci*, w: tegoż, *O naśladowaniu Chrystusa* [1418], przeł. W. Lohn SI, Kraków 1981, s. 67–72.

<sup>27</sup> J. Burzyńska, dz. cyt., s. 129.

<sup>28</sup> Również Burzyńska zauważa, iż piąta strofa *The Canonization* jest modlitwą: „a stylized prayer [...] to the lovers who have been raised to the superior position through the sexual union” (tamże, s. 135).

<sup>29</sup> W ten sposób Donne nawiązuje do średniowiecznej filozofii scholastycznej, której częścią była teoria dotycząca niezmienności (a co za tym idzie, nieśmiertelności) materii, możliwej do osiągnięcia jedynie przez doskonałe wymieszanie pierwiastków (*The Norton Anthology of English Literature*, s. 1264).

<sup>30</sup> J. Donne, *Poems of John Donne*, t. 1, red. E. K. Chambers, London 1896, s. 34–35. Cytaty z *Love's Growth* w razie potrzeby identyfikacji oznaczam: (LG).

<sup>31</sup> Zauważa to również J. M. Walker. Według autorki, w wierszach Donne’a wzrost miłości niejednokrotnie uzyskuje atrybuty procesu alchemicznego – tylko właściwie przeprowadzony daje nadzieję na zamierzony efekt (więcej na ten temat: zob. J. M. Walker, *Donne's Words Taught in Numbers*, „Studies in Philology”, t. 84, nr 1, Winter 1987, s. 48, 49, 56).

If, as in water stirr'd more circles be  
 Produced by one, love such additions take,  
 Those like so many spheres but one heaven make,  
 For they are all concentric unto thee;

Wobec tego według Donne'a miłość jest swego rodzaju *perpetuum mobile*<sup>32</sup> – samonapędzającym się procesem, który pozwala na zachowanie ciągłości istnienia człowieka. Przebudzenie do miłości: „good morrow to our waking souls” (GM) staje się równoległe przebudzeniem do nieskończoności: „we wake eternally” (S10) i ono właśnie jest wydarzeniem godnym uwagi, nie zaś sam moment śmierci: „One short sleep” (S10). Otwarcie drzwi do „małego pokoju”<sup>33</sup> wieczności: „little room” znacznie wyprzedza śmierć – dokonuje się w doczesności kochanków.

Zestawione razem *The Good-Morrow*, *The Canonization* i sonet 10.: *Death be not proud* [...] łączą ziemskie życie z tym, co po śmierci nie tylko przez pokrewieństwo miejsca/nośnika („little room” – „everywhere”, „urn”, „sonnet”), ale i doznań: „pleasure”, „sleep”, „rest” oraz zjawisk: „control”, „delivery”. Bardziej bezpośrednią, przy czym w wielce obrazowy sposób nakreśloną, myśl o ciągłości istnienia w miłości zawiera również *The Computation*: „A thousand [years] [...] All being one thought of you”<sup>34</sup>, gdzie mniej więcej w punkcie centralnym odnajdziemy nic łączącą wiersz z *Love's Growth*:

I did neither think nor do (CO) [bez ukochanej, po rozłące – tłum. D.G.]  
 Love sometimes would contemplate, sometimes do (LG),

ponownie uwypuklającą obecność nie tylko duchowości („think”), lecz także fizyczności („do”) po śmierci. Przy czym warunkiem koniecznym do zaistnienia obu jest obecność dwojga:

FOR my first twenty years, since yesterday,  
 I scarce believed thou couldst be gone away; [...]  
 Tears drown'd one hundred, and sighs blew out two;  
 A thousand, I did neither think nor do,  
 Or not divide, all being one thought of you ;  
 [...] think that I  
 Am, by being dead, immortal [...]

(CO)

Bez miłości jest co prawda ciągłość istnienia, jednak szczęścia nie ma. Sam moment umierania pozostaje niezauważony.

<sup>32</sup> W czasach Donne'a szczególne zainteresowanie koncepcją *perpetuum mobile* miało wymiar naukowy.

<sup>33</sup> W znaczeniu wcześniej nadanym.

<sup>34</sup> J. Donne, *Poems of John Donne*, s. 74–75. Dalej, w razie potrzeby identyfikacji utworu, stosuję skrót (CO).

Z bagatelizowaniem chwili śmierci spotykamy się także w przywołanym już wcześniej wierszu *The Flea*: „Just so much honor [...] / Will waste, as this flea's death took life from thee”. Utwór ten jest związany z sonetem 10. grą perspektywiczną polegającą na pomniejszaniu i jednocześnie wywyższaniu znaczenia zjawisk, formą połowicznie przedstawionego dialogu z pozostającym w tle interlokutorem, przede wszystkim zaś, manipulacją słowem: „swell” (F) (S10), „proud” (S10) – „honor” (F). Negatywne konotacje związane z niepotrzebnym narastaniem lęku przed śmiercią: „why swell'st thou [...]?” (S10) w *The Flea* zamieniają się w skojarzenia seksualne, które też rodzą niesłuszne obawy: „learn how false fears be”. Strach ten zupełnie przestaje istnieć dzięki spełnieniu, jakie niesie miłość w świecie *The Good-Morrow*, gdzie: [we] „watch not one another out of fear”. Pycha zaś, która jest wszak jednym z grzechów głównych, w sonecie jest przypisana śmierci, podczas gdy w *The Flea* powszechnie rozumiany „honor” i społeczne podejście do związku dwojga przyczynia się do zabicia miłości i jest potrójnym grzechem ciężkim: samobójstwem, morderstwem i świętokradztwem: „three sins in killing three”. Skoro zaś jedność kochanków gwarantuje spokój oraz ciągłość istnienia fizyczności i duchowości, *Death, be not proud [...]* i *The Computation* pozwalają spojrzeć na konsekwencje rozdzielania i unicestwienia jedności dwojga z szerszej perspektywy. Czyn ten jest słusznie nazwany grzechem śmiertelnym, gdyż zamyka drzwi do szczęścia w wieczności, pozostawiając „hopes”, „sighs” and „tears” oraz niemoc fizyczną i duchową: „I did neither think nor do” (CO).

Realizując zamiysł określony w *The Canonization*, Donne podejmuje próbę zamknięcia złożonej zagadki nieśmiertelności: „The phoenix riddle” (C) w czternastu wersach *Death, be not proud [...]*. Sonet 10. zawiera więc skróty myślowe, których nie sposób zrozumieć, gdy analizuje się go w izolacji od pozostałych utworów. Szczególnie argumentacja drugiego czterowiersza może sprawiać wrażenie niepełnej. Zawiera niejasności: „[...] from thee much more must flow”; pozostawia miejsce na wątpliwości i niedowierzanie, bowiem jest zbiorem haseł, które domagają się zdefiniowania. Odbiorca nie do końca rozumie naturę przyjemności: „pleasure” i odpoczynku: „rest” płynącego ze śmierci. Słowa-drogowskazy: „rest”, „pleasure”, „delivery”, jako elementy łatwo kojarzone dzięki ich powtarzalności w poezji Donne'a, wskazują drogę ku innym wierszom, w których odnajdujemy otwarcie przedstawione wyjaśnienie bądź ukryte w konstrukcji wersów tropy.

Zwroty „rest and sleep” i „rest of their bones” w połączeniu z ideą snu i przebudzenia: „we wake [...]” wyraźnie kierują ku *The Good-Morrow*, gdzie ciała i dusze kochanków budzą się do nieśmiertelnego życia: „good morrow to our waking souls”, „none can die” w sensie fizycznym, a także duchowym, pozyskując świadomość prawdziwej natury rzeczy i zjawisk.

Tu też ciała i dusze znajdują w sobie nawzajem umiejscowienie, czy też ukojenie: „true plain hearts do in the faces rest”. Dwoje kochanków jednocześnie przenosi do duszy i ciała ukochanej osoby swoją cielesność i duchowość, dając swoją obecność, a z nią wytchnienie, wsparcie, siły witalne i wzajemną zależność, pozostając pod jej czujną opieką i kontrolą: „watch [...] one another”, „possess one world”. Jest to świat, który jawi się jako doskonały fizycznie i metafizycznie<sup>35</sup>.

Skoro zaś mamy do czynienia z jedną przestrzenią nieskończoności – to, co znajdziemy w małym pokoju *The Good-Morrow*, zawiera także urna *The Canonization* oraz sonet, do takiej właśnie wieczności budzą się dusze w *Death, be not proud* [...]: „we wake eternally”. Wobec tego również natura zawartego w niej wytchnienia: „rest” musi być podobna. Przy czym należy pamiętać, iż charakter odpoczynku określa miłość, ale też niesie go ze sobą właśnie śmierć. Rzuca to nowe światło na stwierdzenie „Much pleasure” (S10), tym bardziej że „przyjemności” to kolejna nić łącząca *Death, be not proud* [...], *The Good-Morrow*: „all pleasures fancies be” i *The Flea*: „Yet this enjoys”. Pozwala to też na nowo odczytać owiany tajemnicą wers sonetu 10.: „[...] then from thee much more must flow”.

Kolejną zagadkę intelektualną w *Death, be not proud* [...] stanowi „soul’s delivery”. Wydaje się, iż autor celowo używa słowa „delivery”, które nie daje przecież dokładnego rymu: „be” – „delivery” (S10), czyniąc z niego wskazówkę. Zwraca uwagę na jednoczesność zjawisk: oswobodzenie z doczesnych bolączek, nowe narodziny do życia i być może oczekiwanie na sąd wieczny<sup>36</sup>. Ponadto „soul’s delivery”, jako uwolnienie z więzów, kieruje naszą uwagę ku „love [...] controls” właśnie w *The Good-Morrow*. A zatem chodzi o wolność ducha osiągniętą w sposób kontrolowany: „love [...] controls” (GM) „soul’s delivery” (S10), przy czym należy ponownie wspomnieć analizę *The Good-Morrow*, aby pamiętać, iż miłość przedstawiona jest uczuciem nadrzędnym, jednak nie ma charakteru ograniczającego<sup>37</sup>. Poeta obnaża śmierć z jej tajemniczości oraz mocy sprawczej, nie ona bowiem kontroluje drogę do nieśmiertelności, i przypisuje w *The Canonization* te właśnie atrybuty jedności osiągniętej poprzez miłość: „We die and rise the same, and prove / Mysterious by this love”.

Podsumowujący dwuwiersz sonetu 10. ponownie wzbudza skojarzenia z *The Good-Morrow* nie tylko przekonaniem o życiu wiecznym: „death shall be no more” (S10) — „none do slacken, none can die” (GM) czy wspomnianą

<sup>35</sup> Z opublikowanej analizy własnej (zob. D. Gładkowska, *Metafizyczny obraz miłości w „The Good-Morrow” J. Donne’a*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 21–34).

<sup>36</sup> *delivery* — 1) ‘the action of setting free [...]. Now rare. L15’; 2) ‘the act of giving birth [...]. L16’; 3) ‘the action of clearing a jail of prisoners in order to bring them to trial [...]. LME’ (*The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, t. 1, red. L. Brown, Oxford 1993, s. 626).

<sup>37</sup> Zob. D. Gładkowska, *Metafizyczny obraz miłości w „The Good-Morrow” J. Donne’a*, s. 21–34.



idea o przebudzeniu: „One short sleep past, we wake [...]” (S10) – „And now good morrow to our waking souls” (GM), lecz także obecnością zwrotu: „wake eternally” (S10), który przywołuje swój przysłówkowy odpowiednik w *The Good-Morrow*: „mixed equally”, tworząc swoiste podsumowanie rozważań dotyczących tajemnicy nieśmiertelności:

[...] love [...] controls (GM)  
mixed equally (GM),

soul's delivery (S10),  
we wake eternally (S10)

### III

Po przeanalizowaniu powiązań między wspomnianymi utworami Donne'a pozostaje pytanie o rozdzielność ducha i ciała w momencie śmierci: „Rest of [...] bones and soul's delivery” (S10). Wydaje się, iż wers ten pozostaje w sprzeczności z wnioskami o nierozłączności fizyczności i duchowości człowieka, wynikającymi z dotychczasowej analizy.

Do wątpliwości tych nawiązuje sonet 1.: *Thou hast made me [...]*<sup>38</sup>, związany z sonetem 10. idea przyjemności: „pleasure/s” i będący kontynuacją dysputy o naturze śmierci i nieśmiertelności. Jednak tym razem mamy do czynienia z bezpośrednią komunikacją na linii: „ja” liryczne – Stwórca<sup>39</sup>. Niezwłocznie po określeniu relacji: „Thou hast made me” — „mine end doth haste”, głos mówiący daje upust swojej niepewności. Pojawiają się lęk, rozpacz, przerażenie, nadzieja, zwątpienie i ponownie nadzieja: „I dare not move my dim eyes any way”, „Despair behind [...]”, „Such terror [...]”, „I rise again [...]”, „[...] not one hour [...] I can sustain”, „Thy grace may wing me [...]”. Przekaz intelektualny, który dominował w *Death, be not proud [...]*, ustępuje miejsca sprzecznym emocjom.

Dzieje się to jednak przy jednoczesnym zachowaniu ciągłości logicznych argumentów. Pytanie skierowane bezpośrednio do Boga porusza problem nieśmiertelności: „Thou hast made me, and shall thy work decay?” (S1). Skoro człowiek jest dziełem samego Boga, musi być tworem doskonale „wymieszanym”: „mixed equally” (GM), a zatem noszącym znamiona wieczności<sup>40</sup>. Dwuznaczność „decay” – zepsucie moralne oraz rozkład materii<sup>41</sup>

<sup>38</sup> *The Norton Anthology of English Literature*, s. 1295.

<sup>39</sup> Sonet 10., który w opisany wcześniej sposób łączy się z utworami z cyklu *Songs and Sonnets*, przyciąga uwagę (na tle zbioru) odmiennością układu „nadawca – odbiorca”. „Ja” liryczne wchodzi tu w spór ze śmiercią, podczas gdy pozostałe sonety są rozmową z Bogiem.

<sup>40</sup> W nawiązaniu do wspomnianej wcześniej średniowiecznej teorii o niezmienności i nieśmiertelności materii.

<sup>41</sup> *decay* – 1) 'poet. fall, death. LME-E18'; 2) 'material deterioration, falling apart. E16'; 3) 'mental or physical decline. L16' (*The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, t. 1, s. 606).



– nakazują rozpatrywać nieśmiertelność nie tylko ducha, lecz także elementów składowych ciała fizycznego. Niemożliwe, aby dzieło tak doskonałe uległo degradacji czy nawet dezintegracji.

Do scholastycznej filozofii mieszania pierwiastków nawiązuje też sonet 5.: *I am a little world [...]*, gdzie jednak dochodzi do rozdziału części: „My world's both parts”<sup>42</sup> i automatycznie stają się one śmiertelne: „both parts must die”. Wobec tego negatywne emocje sonetu 1. mogą wywodzić się z obawy przed rozdzielenością ducha i ciała wskutek grzechu unicestwiającego miłość w sercu człowieka: „flesh doth waste / By sin in it” (S1)<sup>43</sup>. Są one dodatkowo uwypuklone zaburzeniem układu rymów: „haste” – „fast”, „cast” – „waste” (S1) w słowach oznaczających brak wytchnienia, odrzucenie i stratę. Lęk przed tak rozumianą śmiercią jest przyczyną przywołania destrukcyjnej, i zarazem odradzającej, siły biblijnego ognia i wody: „Pour new seas in mine eyes [...]/[...] my world [...]/[...] must be drowned [...]/[...] O, it must be burnt! [...]/[...] burn me, O Lord, with a fiery zeal / Of thee” (S5). Sonety można rozważać w kategoriach prośby skierowanej do Boga o uruchomienie mocy naprawczej: „Repair me now” (S1), „make me new” (S14)<sup>44</sup>, o przywrócenie harmonii w mikroświecie podmiotu lirycznego, możliwe tylko dzięki mocy boskiej miłości: „Batter my heart, three-personed God”, „o'erthrow me” (S14), „Thy grace may wing me” (S1).

Nierozdzielność fizyczności i duchowości, uzyskaną dzięki scalającej sile miłości, najpełniej obrazuje sonet 18.: *Show me, dear Christ, thy spouse so bright and clear*<sup>46</sup>. Aby ujednoczyć naturę miłości, Donne personifikuje tu zjawisko czysto duchowe (oblubienica — dusze wierzących ludzi) i przywołuje śmiało skojarzenia seksualne:

Dwells she with us [...]/[...] then make love?  
 [...]  
 And let mine amorous soul court thy mild dove,  
 Who is most true and pleasing to thee then  
 When she is embraced and open to most men.

<sup>42</sup> *The Norton Anthology of English Literature*, s. 1295.

<sup>43</sup> Por. rozważania na temat miłości, grzechu i śmiertelności w Piśmie Świętym Nowego Testamentu, a szczególnie fragmenty: „[...] miłość Boża rozlana jest w sercach naszych [...] grzech wszedł na świat, a przez grzech śmierć [...] grzech zaznaczył swoje królowanie śmiercią [...]. Nie oddawajcie też członków waszych [...] na służbę grzechowi [...] [co wiedzie] do śmierci [...] łaska przez Boga dana to życie wieczne [...]” (*List do Rzymian* 5,1–6, 23, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekł. z jęz. oryginalnych*, opr. zespół biblistów polskich, Poznań – Warszawa 1971, s. 1280, 1281).

<sup>44</sup> *The Norton Anthology of English Literature*, s. 1297–1298.

<sup>45</sup> Tamże, s. 1298–1299.

Motyw oblubienicy<sup>46</sup> pozwala przybliżyć analogię między miłością dwojga ludzi a miłością człowiek — Bóg, przy jednoczesnym istnieniu fizyczności i duchowości.

W tym kontekście największą zagadką pozostaje sonet 7.: *At the round earth's imagined corners [...]*, który pozornie nie zgadza się z wizją wspomnianej nierozzerwalności ciała i ducha:

[...] blow  
Your trumpets, angels; and arise, arise  
From death, you numberless infinities  
Of souls, and to your scattered bodies go:<sup>47</sup>

Wydaje się, iż słowa wiersza sugerują pośmiertne rozdzielenie i oczekiwanie na ponowne zjednoczenie w dniu sądu ostatecznego. Jednak jak powiązać to z tajemnicą Feniksa, który jednak odradza się od razu w nowej materialnej formie? W sonecie 18. oblubienica jest bytem pozostającym ponad czasem i miejscem: „Doth she, and did she, and shall she evermore / On one, on seven, or on no hill appear?”. Skoro nie ma czasu i miejsca w przestrzeni, którą zajmuje, to również rozdział jest rzeczą względną: „Is she self-truth, and errs?”. Poza tym, nawet jeśli się dokonuje, to poza świadomością ludzką, w uspieniu: „let them sleep” (S7). We śnie nie obserwujemy rzeczywistości; jego długość jest niezauważalna. Rejestrujemy ciągłość istnienia do zasypiania i od przebudzenia. W tym sensie dzień wspólnego zjednoczenia dusz i ich na nowo odrodzonych materialnych postaci pozostaje w ciągłości z dniem śmierci. Obiektywny upływ czasu nie ma znaczenia z perspektywy człowieka, zaś perspektywy Boga, jak podkreśla *sonet 9.: If poisonous minerals [...]*, i tak nie da się objąć ludzkim umysłem: „But who am I that dare dispute with thee / O God?”<sup>48</sup>. W ten sposób koncept snu i przebudzenia z *Death, be not proud [...]* (S10) staje się ponownie użyteczny i pozwala przez nowy pryzmat spojrzeć na wspomniane sonety.

Wizerunek Boga nieustannie towarzyszy śmierci: „you whose eyes / / Shall behold God” (S7). Liryczne „ja” przywołuje obraz zmartwychwstałego Chrystusa w *A Hymn to God the Father*, stwierdzając: „at my death thy Son /

<sup>46</sup> „Przeniesienie doświadczenia miłości dwojga ludzi na obraz miłości Boga do jego ludu” znajdziemy już „w starotestamentowych tekstach przedstawiających historię zbawienia. [...] Oblubienica jest obrazem ludu Izraela. Przymierze z Bogiem ukazane jest jako relacja narzeczeństwa lub małżeństwa. Historia interpretacji hymnów *Pieśni nad Pieśniami*, które opiewają miłość między dwojgiem młodych ludzi, stanowi najpiękniejszy przykład” takiego przeniesienia. Źródło: *Słownik biblijny*, dostępne w Internecie: <Słownik biblijny <http://biblia.wiara.pl/slownik/67ea4.Slownik-biblijny/slowo/OBLUBIENICA>>. [dostęp: 22. 01. 2014].

<sup>47</sup> *The Norton Anthology of English Literature*, s. 1295–1296.

<sup>48</sup> Tamże, s. 1296.

/ Shall shine as he shines now and heretofore / I fear no more<sup>49</sup>. Nie można również oprzeć się wrażeniu, iż czterowiersze i podsumowujący dwuwiersz sonetu 1.: *Thou hast made me* [...] układają się według określonego schematu<sup>50</sup>. Wydaje się, iż przywołują one historię umęczonego Chrystusa<sup>51</sup>:

1) Pierwsza kwartyna nasuwa skojarzenie z modlitwą Chrystusa w Ogrójcu przez utożsamienie się z Bogiem: „Ojcze” – „*Thou hast made me*”, prośbę o odsunięcie śmierci: „Ojcze [...] zabierz ode Mnie ten kielich<sup>52</sup>” – „*Repair me now*”, uświadomienie końca ziemskiego życia: „*death meets me*”.

2) Druga kwartyna przywołuje ludzkie uczucie strachu przed umiarem: „*I dare not [...]*”, horror ubiczowania i zadanego cierpienia: „*Such terror*”, fizyczne umęczenie: „*feeble flesh*”. Wszystko w wyniku grzechu ludzkiego, oddalającego od Boga: „*By sin in it, which it towards hell doth weigh*”.

3) Trzecia kwartyna kojarzy się z dźwiganiem krzyża: upadki i powstawanie: „*I rise again*”, umieranie na krzyżu — wzniesienie oczu ku niebu: „*towards thee / [...] I can look*”, przywołanie woli Boga: „*By thy leave*”, „*not one hour myself I can sustain*”, obecność grzesznika: „*our old subtle foe*”.

4) Dystych to wizja zmartwychwstania: „*Thy grace may wing me*” i wniebowstąpienia: „*thou like adamant draw mine [...] heart*”.

Wyraźnie widać paralelizm losu człowieka i Chrystusa. Cierpienie duchowe podmiotu lirycznego (choć niepozabawione odniesienia fizycznego: „*my feeble flesh*”) przekłada się na cierpienie fizyczne (ale też w obecności dylematów natury duchowej) Syna Bożego. Wiążą je ze sobą: grzech: „*sin*”, strach: „*terror*”, rozpacz: „*despair*”, oddanie się woli Boga-Ojca: „*Only thou art above*” i powrót do źródła: „*thou like adamant draw mine [...] heart*”. Stanowi to kolejny dowód na przenikanie się fizyczności i duchowości w twórczości Donne’a – nie tylko w utworach określanych mianem świecickich, lecz także w sonetach religijnych.

Dobór słów i układ wersów, które składają się na indywidualną modlitwę do Boga, wyzwalają obrazy, które przesuwają się przed oczami odbiorcy jak seria epizodów z filmu, angażując uczucia, emocje i zmysły. Ponownie Donne popiera ideę doświadczeniem o charakterze empirycznym, zaś wiersz przybiera postać obserwowalną. Sonet 1.: *Thou hast made me* [...] to kolejna

<sup>49</sup> Tamże, s. 1302.

<sup>50</sup> Podobnie w sonecie 10. układ czterech części obrazuje naturalny proces migracji duszy ludzkiej. Wskazuje na to tematyka przewodnia poszczególnych części – od nieśmiertelności (pierwsze dwie kwartyny), poprzez doczesność (trzecia kwartyna), do nieśmiertelności (dzwiersz). W obu przypadkach jednak taką kolejność części i ich zawartość można traktować jedynie jako nawiązanie do tradycyjnej warstwy semantycznej sonetu. W sonecie 1.: pierwsze dwa czterowiersze – teza o zachwianiu wiary w życie wieczne, trzeci czterowiersz – antyteza o odzyskaniu nadziei dzięki opiekuńczej roli Boga, dwuwiersz – synteza w postaci aforyzmu. Na temat budowy sonetu: zob. P. Oppenheimer, *The Origin of the Sonnet*, „*Comparative Literature*”, t. 34, nr 4 (Autumn 1982).

<sup>51</sup> Por. *Ewangelia według św. Łukasza* 22, 42–23, 52, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekł. z jęz. oryginalnych*, s. 1209–1213.

<sup>52</sup> Tamże, s. 1209.

próba realizacji zamiaru określonego w *The Canonization*: „We'll build in sonnets pretty rooms”. Zamknięta w czternastu wersach tajemnica nieśmiertelności jest tu zdefiniowana cierpieniem i zmartwychwstaniem Chrystusa. Ziemskie doświadczenie samego Boga stanowi przecież najlepszą ilustrację na poparcie wywodu teoretycznego o nadziei na życie wieczne.

Przekaz, który zaznacza swoją obecność przez nakreślone obrazy, ponad światem bezpośrednio przedstawionym, wskazuje jednak na istnienie alternatywnego układu: nadawca – odbiorca komunikatu. Zatem *Sonety święte* nie są wyłącznie intymną modlitwą. Stają się wiadomością skierowaną do czytelnika, który zostaje postawiony w pozycji obserwatora. Nie tylko przyjmuje on do wiadomości słowa podmiotu lirycznego, ale również poprzez strukturę sonetu staje się naocznym świadkiem zdarzeń. Dla tegoż odbiorcy wiersz ma być przeżyciem zarówno zmysłowym, jak i emocjonalnym, zaś wzajemne przenikanie się konstrukcji i sensu czyni z niego zagadkę o charakterze intelektualnym.

## IV

Jak widać, Donne zaciera linię podziału pomiędzy życiem doczesnym a wiecznym. W jego twórczości dochodzi do zlewania się światów: ziemskiego, pozaziemskiego i świata poezji, w obrębie których doświadczamy równego wymieszania się elementów: fizyczności, duchowości i religijności człowieka, bowiem jak sam twierdzi: „Whatever dies was not mixed equally” (GM). Donne dąży do nieśmiertelności jednocześnie jako człowiek kochający, człowiek wierzący i jako twórca. Jego poezja jest sama w sobie „perfekcyjnie wymieszanym światem” dzięki zlewaniu się konstrukcji i sensu w granicach jednego wiersza oraz wzajemne powiązania strukturalne i tematyczne w obrębie tego samego cyklu, a także między utworami z kolekcji odrębnych. Wiersze Donne'a to niezależne twory, które jednocześnie wchodzą w układy dylogiczne i dalej komentują się nawzajem w obrębie szerszego cyklu, niekoniecznie zgodnego z oficjalnym rozdziałem na pozycje religijne i świeckie. Dopiero odnalezienie wzajemnych zależności pozwala przybliżyć się do całości kształtu wizji Donne'a o nieśmiertelności i pełniej zrozumieć kontrolującą naturę miłości, której moc sprawcza sama w sobie jest tajemnicą przelaną w wersy sonetu. Tak oto Donne tworzy świat, w którym śmierć nie jest straszna i pozwala doświadczyć go innym.

## Bibliografia

### Źródła

- Donne J., *Poems of John Donne*, t. 1, red. E. K. Chambers, London 1896.  
*The Norton Anthology of English Literature*, t. 1, red. S. Greenblatt, New York – London 2006.  
Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1980.  
*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekł. z jęz. oryginalnych*, opr. zespół biblistów polskich, Poznań – Warszawa 1971.  
Tomasz A Kempis, *O rozpamiętywaniu śmierci*, w: tegoż, *O naśladowaniu Chrystusa* [1418], przeł. W. Lohn SI, red. J. Żukowicz SI, Kraków 1981.

### Opracowania i słowniki

- Barańczak S., *Wstęp do: Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Kraków 2009.  
Burzyńska J., *An Unnoticed Aspect of the Argument. A New Interpretation of The Canonization by John Donne*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Linguistica et Anglica Gedaniensia” 1978, nr 1.  
Caie, G. D., *Manuscripts in Context*, w: *PASE papers in literature and culture*, red. M. Edelson [i in.], Łódź 1999.  
Caillois R., *Modliszka*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl: eseje*, wyb. M. Żurowski, przeł. J. Błoński, Warszawa 1967.  
Eliot T. S., *Poeci metafizyczni*, przeł. M. Żurowski, w: tegoż, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963.  
Gardner H., *Introduction*, w: *The Metaphysical Poets*, red. H. Gardner, London 1961.  
Gładkowska D., „*The Flea*” – *ukryte przesłanie J. Donne’a*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 3.  
Gładkowska D., *Metafizyczny obraz miłości w „The Good-Morrow” J. Donne’a*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1.  
Gostyńska D., *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.  
Grierson H.J.C., *Metaphysical Poetry*, w: *Seventeenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*, red. W. R. Keast, New York 1962.  
Kowalik B., *Betwixt engelaunde and englene londe. Dialogic Poetics in Early English Religious Lyric*, w: *Studies in English Medieval Language and Literature*, t. 31, red J. Fisiak, Frankfurt am Main 2010.  
Mazzeo J. A., *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, „Journal of the History of Ideas” 1953, nr 2.  
*The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, t. 1–2, red. L. Brown, Oxford 1993.  
Oppenheimer P., *The Origin of the Sonnet*, „Comparative Literature”, t. 34, nr 4 (Autumn, 1982).  
Walker J. M., *Donne’s Words Taught in Numbers*, „Studies in Philology”, t. 84, nr 1, Winter 1987.  
Wendland M., *Epistemologia Kanta jako rozwiązanie sporu empiryzmu z racjonalizmem*, „Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna” 2012, t. I, nr 2.

### Źródła internetowe

- Herbert G., *The Temple* [1633], dostępny w Internecie: <<http://www.luminarium.org/sevenlit/herbert/herbbib.htm>> [dostęp 08. 03. 2014].  
*Słownik biblijny*, dostępne w Internecie: <<http://biblia.wiara.pl/slownik/67ea4.Slownik-biblijny/slowo/OBLUBIENICA>> [dostęp: 22. 01. 2014].

### Summary

It seems that J. Donne's metaphysical vision of the world has been described in detail. However, there still remains an aspect of his poetry that is not fully appreciated, which results from the separation of his love lyrics (*Songs and Sonnets*) from the religious sonnets (*Holy Sonnets*). In this article I aim to reveal the structural and thematic bonds between Donne's poems from both collections. They definitely reinterpret one another and together complete the picture of the world in which immortality is achieved through love and unity. Thanks to the exceptional fusion of structure and sense, Donne's works become a phenomenon that can be observed and an intellectual puzzle. The poet's creative genius carries the reader to deeper and deeper levels of interpretation, constantly leaving them with a sense of incompleteness and the need to search the stanzas for another element, which may bring them a little closer to the concept of *Death, be not proud [...] or The Canonization*. Donne not only creates a poetic world in which death is not „mighty and dreadful”, but also allows the reader to experience it through the composition of his verses.

Grzegorz Igliński

UWM w Olsztynie

## **Piekło XIX wieku. Diagnoza porządku świata w dramacie Imre Madácha *Tragedia człowieka***

### **The hell of the 19<sup>th</sup> c. The diagnose of the world order in the drama by Imre Madách *The Tragedy of Man***

**Słowa kluczowe:** człowiek, przeszłość, przyszłość, nadzieja, zwątpienie

**Key words:** man, past, future, hope, despair

*Z okazji 150. rocznicy śmierci autora*

### **Węgierskie arcydzieło**

Dramat Imre Madácha zatytułowany *Az ember tragédiája* (powst. 1859–1860, pol. *Tragedia człowieka*) to jeden z najważniejszych i najgłośniejszych utworów w historii literatury węgierskiej. Pierwodruk tekstu nosi datę 1861, ale dzieło ukazało się na początku roku 1862. Przetłumaczono je na wiele języków<sup>1</sup>. Jeśli chodzi o polskie przekłady, to mamy ich pięć (wszystkie, z wyjątkiem jednego, opierają się na oryginale węgierskim), mianowicie: Juliusza Hena (właśc. Juliusza Henryka Wójcikiewicza) z 1885 roku, Teresy Prażmowskiej z 1898 roku (korzystającej nie z oryginału, ale z tłumaczenia niemieckiego Juliusa Lechnera von der Lecha, Leipzig [1888]), Lwa Kaltenbergha z 1960 roku, Stanisława Hebanowskiego z 1971 roku (na potrzeby Teatru Wybrzeże z Gdańska, gdzie sztukę wystawiono) i Bohdana Zadury z 2014 roku<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Funkcjonowanie dramatu w różnych językach świata starał się analizować György Radó: „*Az ember tragédiája*” a világ nyelvein [1–6], „*Filológiai Közlöny*” 1964, nr 3–4, s. 313–353; 1965, nr 1–2, s. 93–124; 1966, nr 1–2, s. 67–108; 1968, nr 1–2, s. 75–111; 1971, nr 3–4, s. 382–403; 1972, nr 1–2, s. 47–71. Zob. istniejącą na temat *Tragedii człowieka* bibliografię, która obejmuje lata 1861–1975: *Madách: Az ember tragédiája. Műbiográfia, összeállította S. Kozocsa*, Budapest 2012 (dostępna też w Internecie).

<sup>2</sup> E. Madách, *Tragedya ludzkości. Poemat dramatyczny*, tł. z węg. J. Hen, Kraków 1885; E. Madách, *Tragedya człowieka. Poemat dramatyczny*, podług niem. przekł. J. Lechnera von der Lech przeł. na pol. T. Prażmowska, Warszawa 1898; I. Madách, *Tragedia*



Popularności dramatowi Madácha współcześnie przydały dwie niekonwencjonalne ekranizacje węgierskie. Pierwsza to film fabularny z 1984 roku *Angyali üdvözlet* (ang. *The Annunciation*, pol. *Zwiastowanie*, scenariusz i reżyseria András Jeles), w którym wszystkie role, także okrutne, odgrywają dzieci. Druga zaś to film animowany *Az ember tragédiája*, którego produkcję zaczęto w 1988 roku, a skończono po przerwie w roku 2011 (scenariusz i reżyseria Marcell Jankovics).

O nośności utworu Madácha przesądza, obok walorów artystycznych, uniwersalność wypowiedzi. Mowa przecież o roli i kondycji człowieka na ziemi – o jego przeszłości i przyszłości, dążeniach i upadkach, wierze i zwątpieniu. Kreacje głównych bohaterów – Adama, Ewy i Lucyfera – wydają się zapożyczone z poematu Johna Milтона *Paradise Lost* (prwdr. 1667, pol. *Raj utracony*), znanego i popularnego wśród romantyków, a motyw przenoszenia się w czasie i przestrzeni przy pomocy szatana spopularyzowały dramaty Johanna Wolfganga Goethego *Faust. Eine Tragödie* (prwdr. 1808, pol. *Faust*, cz. 1) i George’a Gordona Byrona *Cain* (prwdr. 1821, pol. *Kain*). Zbieżności są jednak powierzchowne. Przykładem jest postać Lucyfera. U Milтона postępowanie Lucyfera motywowane jest głównie pragnieniem władzy i zemsty. W wersji Madácha Lucyfer okazuje się bardziej nikczemny, starając się zniszczyć ludzkość, udowodnić bezsens istnienia, co oznacza w rezultacie podważenie sensu dzieła stworzenia.

Przedmiotem niniejszej pracy nie będzie jednak tylko śledzenie podobieństw i różnic między utworami, wpływów artystycznych czy zapożyczeń ideowych. Po omówieniu trzech wstępnych obrazów dzieła, koniecznym z uwagi na formułowane tam prawa rządzące światem (będące też osią dramaturgiczną tekstu), pragniemy przeanalizować tylko jeden epizod – obraz jedenasty, rozgrywający się w XIX-wiecznym Londynie. Naszym zdaniem jest on kluczowy, gdyż przedstawia epokę współczesną autorowi i pozwala z jej perspektywy spojrzeć potem w ukazaną przez Madácha przeszłość i przyszłość losów ludzkości, ujawniając dziewiętnastowieczne wyobrażenia na ich temat, zwłaszcza że o tej przeszłości i przyszłości tutaj się mówi. Pragniemy przede wszystkim zastanowić się, czy postrzeganie XIX stulecia jest w *Tragedii człowieka* zbieżne z formułowanymi wtedy diagnozami innych romantyków.

## Prawa dziejów

Dramatowi patronuje historiozoficzne przekonanie, że Ewa stanowi przyczynę upadku Adama, ale dzięki niej Adam odzyskuje wciąż nadzieję na przyszłość. Zdaniem wielu krytyków ujawnia się tutaj dialektyka heglowska.

---

*człowieka. Poemat dramatyczny*, przeł. L. Kaltenbergh, Warszawa 1960; I. Madách, *Tragedia człowieka* [obraz VI], [tł. S. Hebanowski], „Literary” 1971, nr 9, s. 33; I. Madách, *Tragedia człowieka*, przekł. B. Zadura, Wrocław 2014.

Lucyfer, podróżując i odwiedzając z Adamem ważne momenty w historii ludzkości, pozwala wczuć się bohaterowi w różne role – tak, aby sam przekonał się, jak umierają ideały. Adam stoi między Ewą (reprezentującą nadzieję) a Lucyferem (uosabiającym zwątpienie). Są to dwie moce określające jego naturę (będące w nim). Napięcie, jakie w ten sposób powstaje, okazuje się przyczyną zachodzących w dziejach ludzkości zmian. Rozwój możliwy jest tylko dzięki walce.

W dramacie Madácha każdy okres historyczny to zatem realizacja pewnego ideału Adama (teza), któremu przeczy Lucyfer, demaskując go jako ułomny i wadliwy (antyteza). Adam, na skraju utraty nadziei, styka się z Ewą i decyduje na nowy ideał (synteza), który ma uzdrowić rzeczywistość. Następnie cykl się powtarza. W przeciwieństwie jednak do filozofii Georga W. F. Hegla, ludzkość wcale nie zmierza ku chwalebnej przyszłości, ale powoli ulega degeneracji i deprawacji. Zamiast postępu mamy regres.

W efekcie Adam nie może zrozumieć, jaki jest cel jego istnienia, skoro przyszłość ludzkości przedstawia się tak ponuro. Ostatni wers utworu: „Walcz, miej nadzieję – to twój los!” (s. 153)<sup>3</sup>, niektórzy odczytują albo jako cyniczne słowa nieprzewidywalnego bóstwa, albo jako sugestię posiadania „nadziei poza wszelką nadzieją” (Bóg zna cel wszystkiego, co istnieje, ale człowiek nie jest w stanie ogarnąć tej tajemnicy, gdyż przerasta ona jego możliwości poznawcze – może po prostu nie powinien znać prawdy). Pod tym względem utwór znacznie różni się od *Raju utraconego*, w którym chrześcijańska nadzieja jest wyraźnie określona (Archanioł Michał ujawnia Adamowi przyszłość, aż do momentu powtórnego przyjścia Chrystusa na świat i Sądu Ostatecznego). Nie oznacza to jednak, że tekst Madácha nie udziela pewnych odpowiedzi.

Obraz pierwszy („obrazami” autor nazywa poszczególne sceny dramatu) ma w polskim przekładzie Kaltenbergha tytuł *W niebie* (w oryginale żaden z obrazów nie ma tytułu) i wydaje się odpowiadać *Prologowi w niebie*, jaki znamy z pierwszej części *Fausta*. Podobnie jak u Goethego, trzej Archaniołowie – Gabriel, Michał i Rafael – wychwalają dzieło stworzenia. Na taki gest nie potrafi zdobyć się Lucyfer. Krytykując zapatrzonego w siebie człowieka, pośrednio krytykuje zapatrzonego w siebie i swą potęgę Boga.

Z uczonej ludzkiej kuchni może wyjść  
Niejedno dzieło zajmujące.  
No, oczywiście, myśląc, że jest bóg,

<sup>3</sup> Wszystkie fragmenty dramatu Madácha przytaczamy w tłumaczeniu Lwa Kaltenbergha, podając przy cytacie stronę wspomnianego wydania z 1960 roku, dotąd niemającego wznowień. Rezygnujemy z cytowania oryginału węgierskiego, aby nie utrudnić przejrzystości wyводу. Oryginał jest zresztą powszechnie dostępny w elektronicznej wersji edycji z 1999 roku: I. Madách, *Az ember tragédiája*, Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtárból, ostatnia modyfikacja 17. 07. 2003, dostępny w Internecie: <<http://mek.oszk.hu/00900/00914/#>> [dostęp: 5. 01. 2014].

Lub równy bogom, człowiek dzieło spaprze,  
 [.....]  
 Akt twórczy przecie to jest śpiew  
 Twój tylko, ku twej własnej chwale.

(s. 9)

Lucyfer wyraźnie jest Bogu do czegoś potrzebny i dlatego za swą krytykę nie ponosi natychmiastowej kary. Ma on swoje miejsce w boskim planie: „Przez nieskończoność czasów rodził się mój plan, / Od wieków w sobie miałem to, co dziś się stało” (s. 10). Czyżby wszystko potencjalnie kryło się w Bogu? Biorąc pod uwagę słowa Lucyfera, można uznać, że jest on niejako *alter ego* Boga, jego cieniem: „Gdzie jesteś ty, tam także ja widnieję! / [...] Tworzymy razem” (s. 10). Ponieważ Bóg prawdopodobnie zna losy stworzonego świata, z całym spokojem oddaje Adama i Ewę w ręce Lucyfera, gdy ten domaga się należnej mu części uniwersum. Tak zaczyna się „walka woli z przeznaczeniem” (s. 9). To konfrontacja dwóch przekonań: założenia, że w świecie nic nie dzieje się bez celu (albo że zmierza do z góry ustalonego celu — finalizm), oraz twierdzenia, że świat jest pozbawiony sensu (absurd egzystencjalny). Można również mówić o dwóch koncepcjach czasu: starożytnej idei czasu cyklicznego (zachodzące w dziejach zmiany mają charakter pozorny, gdyż w istocie wszystko się powtarza) i chrześcijańskiej idei czasu linearnego (rozwój zmierza ku ustalonemu z góry rozwiązaniu).

Obraz drugi, zatytułowany *W raju*, przynosi trochę inną wersję biblijnej opowieści o kuszeniu i złamaniu zakazu przez pierwszych rodziców. Po pierwsze, drzewo wiedzy i drzewo życia pozostają pod opieką Lucyfera – jakby to on był ich strażnikiem i za nie odpowiadał, a nie Bóg. „Duch inny strzeże ich owoców” (s. 12) – mówi Stwórca, a Lucyfer wyjaśnia: „Moje są owe drzewa dwa” (s. 16). Po wtóre, mamy podwójne kuszenie ze strony Lucyfera – kusi on wiedzą i wiecznym życiem, a więc owocami z obydwu drzew. Adamowi i Ewie udaje się skosztować owocu z drzewa wiedzy, ale na drodze do drzewa życia staje anioł z mieczem, co oznacza natychmiastowe wygnanie z raju.

Wykładnia mitu rajskiego zdaje się mieć tutaj nieco racjonalistyczny charakter. Może kojarzyć się z teoriami Hegla<sup>4</sup> i Friedricha Schillera, pokrewnymi pracy Immanuela Kanta *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (prwdr. 1786, pol. *Przypuszczalny początek ludzkiej historii*), która zapoczątkowała taką interpretację biblijnej opowieści o raju utraconym. Kant wyszedł z założenia, że istota poprzedzająca powstanie człowieka kierowała się, jak wszystkie zwierzęta, instynktem. Instynkt to „głos Boży”, pozwalający odróżnić pokarm pożyteczny od szkodliwego, zabraniający sięgania po „owoc zakazany”. Jednak w praczłowieku obudziła się w końcu

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, w przekł. J. Grabowskiego i A. Landmana, wstępem poprzedził T. Kroński, Warszawa 1958, s. 161–162.

refleksja – przypadkowo, wbrew instynktowi, owocu spróbował i przekonał się, że mu odpowiada. Oznaczało to uświadomienie sobie rozumu jako mocy poszerzającej ludzkie możliwości<sup>5</sup>. Filozof wskazał na cztery efekty tego przełomu: 1) odkrycie zdolności wolnego wyboru; 2) odkrycie, że przeżycia erotyczne są silniejsze, gdy ich przedmiot jest zakryty przez zmysłami; 3) pojawienie się niepokoju związanego ze zdolnością patrzenia w przyszłość, ze zdawaniem sobie sprawy z niebezpieczeństw życiowych i śmierci („rozmyślne oczekiwanie przyszłości”); 4) wyemancypowanie się ze świata przyrody (identyfikowanej z Bogiem) i uznanie samego siebie za boga, za cel natury<sup>6</sup>. Choć Kant zdawał sobie sprawę, że wydarzenie to stanowi – w zależności od punktu widzenia – błogosławieństwo i zarazem przekleństwo człowieka (coś daje i coś zabiera), to jednak widział w nim początek rozwoju istoty ludzkiej, a nie jej regres i upadek.

W sztuce Madácha jest odwrotnie – odkrycie myśli to początek degrengolady człowieka. Inicjatorem jest Lucyfer, wydający się uosobieniem tej myśli. Wytyka Adamowi, że ten niczym nie różni się od bezmyślnego zwierzęcia, pozbawionego świadomości robaka:

ADAM Świadomość! Czyżem nieświadomy?  
Czyż nie mam czucia łaski słońca,  
Najśłodszej z uciech, że istnieje?  
[.....]

LUCYFER To samo pewnie czuje czerw,  
Co ci przy ustach owoc zjada,  
To samo orzeł, kiedy chwyta ptaka.  
Czy jest cokolwiek, co by uczyniło  
Ciebie czymś wyższym ponad tamte?  
[.....]  
To iskra myśli, która nieświadomie,  
Nie rozbudzona w tobie drzemie.

(s. 14–15)

W obrazie trzecim (*Gdzieś poza rajem*) Adam i Ewa nie rozpaczają z powodu wygnania, ale bardzo szybko adaptują się do nowych warunków. Poczucie niezależności i władzy napawa oboje dumą. Myślą, że zapoczątkują coś wielkiego – własny raj. Ufają, że od nich coś zależy. Stąd słowa Adama: „Czuję, że mnie opuścił Pan. / Otom w pustyni z pustą dłonią. / Więc będę sobie panem sam” (s. 19). Świat człowieka okazuje się światem bez Boga. Punktem oparcia stają się: rodzina, własność, ojczyzna, praca. Lucyfer, komentując te kategorie, zaznacza, że staną się źródłem wielkości, ale też przyczyną konfliktów: „[...] w ich imię nawzajem zjadać się będziecie” (s. 19).

<sup>5</sup> Zob. J. Kowalski, *Starożytni o sensie życia. Eseje*, Warszawa 1988, s. 32.

<sup>6</sup> I. Kant, *Przypuszczalny początek ludzkiej historii*, w: tegoż, *Przypuszczalny początek ludzkiej historii i inne pisma historyzoficzne*, przekł. M. Żelazny, I. Krońska, A. Landman, wstęp M. Żelazny, Toruń 1995, s. 21–25.

W rozmowie z Lucyferem ujawnionych zostaje jeszcze kilka innych praw rządzących światem, co wskazuje, że wolność, władza i wiedza ludzka mają wyraźne granice. Nie tylko zresztą chodzi o człowieka. Sam Lucyfer przyznaje, że istnieje więź, której nawet on nie potrafi zerwać (w kolejnym obrazie okaże się, iż jest i druga, tj. Ewa) — to więź z ziemią: „Życie mijaniem jest, stawaniem się na nowo” (s. 21). Ziemski proch nie wydaje się początkowo Adamowi jakąś siłą, po chwili przekonuje się jednak o potędze ziemskich żywiołów, konfrontacja z nimi uświadamia mu własną marność, ulotność, znikomość. Przemijanie i zmienność podważa sens wszelakich dążeń, starań, wysiłków. Trwałość form i idei jest złudzeniem.

Co stanie się w chaosie tym  
Z samotnym moim „ja”, z niemocnym moim ciałem,  
Którym za mocne miał narzędzie  
Wcielania w czyny dumnych planów,  
Nęcących umysł głuchych tęsknot?

(s. 21)

Chcąc podnieść na duchu Adama i Ewę, Lucyfer przywołuje Ducha Ziemi. W ten sposób popełnia błąd, gdyż zjawia tylko potwierdza bezsilność Lucyfera i jego wcześniejsze słowa:

Gdybym ukazał swe oblicze,  
Padłbyś strącony do otchłani,  
A te robaki, co są niczym,  
Lęk by napełnił obłakaniem.

(s. 23)

Próżno szukać oparcia w świecie. Rzeczywistość jest chaosem przemian. Wszystko jawi się czym innym, niż jest: to, co stałe, okazuje się płynne (w oczach Adama); to, co słabe i małe, okazuje się nieskończone i mocne (w oczach Lucyfera); pragnienie wiedzy może zamienić się w chęć niewiedzy; nadzieja może przybrać kształt zwątpienia. Każde zjawisko ukazuje swoje podwójne oblicze.

Nie znajdując pomocy w Duchu Ziemi, Lucyfer sam musi pierwszym rodzicom rzecz wyjaśnić. Czyni to na przykładzie nieoczekiwanej wizji bawiących się nimf. Z jego słów wynika, że obraz świata zależy od stanu ducha (świadomości):

Tych istot obraz kształtujecie sami:  
Są miłe, tkliwe i urocze,  
Gdy je widzicie w szczęścia porę,  
Ale zamglonym strachem oczom  
Staną się groźne jak upiory.

(s. 23)

Tak splata się szczęście z przerażeniem. Ponieważ Adamowi nic to nie mówi, ponad to, co już wie o względności wszystkiego, domaga się od Lucyfera wiedzy, a ściślej – wyjaśnienia celu swej ziemskiej drogi. Ten zaś wskazuje na ciągłość istnienia, dowodząc, że oprócz ludzkich ułomności nie giną także ludzkie myśli i osiągnięcia, a we wszystkim kryje się jakiś tajemny plan.

My się zmieniamy sami, czas sam jest niezmienny.

[.....]

Nie mniemaj, że istota ludzka  
Ograniczona jest przez proch i przemijanie;  
Na mrówki patrz lub spójrz na pszczele roje:  
Tysiące ich się roją w tłumie nieprzebranym,  
Działanie ich jest ślepe i z pozoru  
Żadna im nie przyświeca mądra myśl;  
A przecież całość piękną jest jednością,  
Żyje i życie tka z nakazu ducha,  
Do zwycięskiego końca wiodąc mądry plan,  
Aż wszystko się uciszy i ukoi.

(s. 24)

To, co z pozoru bezmyślne, okazuje się przejawem „mądrego planu”, działaniem „z ducha”. W tym fragmencie Lucyfer mimowolnie wchodzi w rolę oddanego Bogu opiekuńczego anioła, zdradzając człowiekowi porządek stworzonego świata. Jego styl wypowiedzi pasowałby nawet do Archanioła Michała, który zresztą w pierwszym obrazie mówi o Stwórcy:

Wykuwasz wieczną świata zmienność  
I niemniej wieczną stałość świata,  
Jednostki tworzysz obok plemion  
I nieskończoność z czasem bratasz.

(s. 8)

Przywołajmy ponownie Hegla, według którego prawdziwe życie świata i prawdy to twierdzenie, przeczenie, synteza. W ten sposób rozwija się duch, indywidualność, natura. Rzeczywistość i prawda są ciągle realizującą się syntezą odwiecznych przeciwieństw. Każda myśl zawiera w sobie własne zaprzeczenie, co jest powodem poznawczej skłonności do utworzenia stojącej wyżej syntezy, która jednak też jest twierdzeniem zawierającym w sobie własne zaprzeczenie. Tak przedstawia się faktyczny rozwój świata, a może lepiej – ducha, który przejawia się w świecie. Niezmiennie elementy tej drogi wyznaczone są przez kategorie myślenia i rzeczywistości. Cel stanowi uzyskanie wiedzy pełnej (świadomość całkowita).

Adam z utworu Madácha wie tylko jedno – że wszystko się powtarza w zmienionych formach i może przejść w swoje przeciwieństwo. Nie wie zaś, ku czemu ta powtarzalność zmierza, czemu służy – i jaka jest w tym rola człowieka, w imię czego ma się trudzić i walczyć. W świecie Adama Bóg



pozostaje nieobecny (tak przynajmniej bohaterowi się zdaje), narażony jest więc na szatańską myśl o absurdzie istnienia, irracjonalności działań. Lucyfer, udając dalej pocieszyciela, nie może zaspokoić głodu wiedzy Adama, gdyż sam pewnych rzeczy nie wie (nie mówiąc już o zamysłach Boga; a nawet gdyby był wszystkowiedzący, wykorzystałby to zapewne z pożytkiem dla siebie). Jest w stanie ukazać jedynie „próżność wszystkich celów” (bezsens idealistycznych dążeń), przewrotnie wmawiając pierwszym rodzicom, że złagodzi ich cierpienia przez „błysk nadziei”. Uprzedza zarazem, że nadzieja to „jasność zawodna”, chcąc chyba przez to zasugerować, że nietrwała, niewytrzymująca próby konfrontacji z rzeczywistością.

Swoje uświadamiające zadanie Lucyfer spełnia, wykorzystując prorocze umiejętności. Wprowadza Adama i Ewę w stan snu. Tak kończy się część wstępna dramatu, złożona z trzech obrazów. Dalszą, główną część utworu wypełnia ciąg obrazów historycznych, pokazujących dzieje ludzkości jako pasmo wciąż nowych i wciąż fałszywych nadziei, czyli pięknych złudzeń. Wbrew zapewnieniu Lucyfera nie przynoszą one ukojenia, ale czynią sen bohaterów koszmarem.

## W stolicy cywilizacji

Scenę rozgrywającą się w Londynie można uznać za przełomową w utworze. Stanowi diagnozę ówczesnej terażniejszości. Jesteśmy w czasach rewolucji przemysłowej w Anglii, której konsekwencjami były między innymi gwałtowna urbanizacja, demokratyzacja, industrializacja i rozwój proletariatu<sup>7</sup>. Świat wolnego zysku i handlu, nieograniczonej swobody konkurencji Adam wita entuzjastycznie, nawet jeśli oznacza to spłaszczenie ideałów i zwycięstwo populitości:

ADAM To chyba to, czego pragnąłem.  
 [.....]  
 Wolnego zysku szlak przed nami.  
 Niewola nie zna tu piramid.  
 [.....]

LUCYFER Lamenty tu i narzekania,  
 Wymarły wprawdzie, jak się zdaje,  
 Lecz za to wszystko jest spłaszczone.  
 Gdzie urok wyżyn? Głębi groza?  
 [.....]

ADAM Opłaca to powszechne dobro.  
 [.....]  
 [.....] Dziś na szczęście  
 Żadnego nie potrzeba nad przeciętność wyrastania.  
 (s. 100–102)

<sup>7</sup> Zob. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. nauk. i posł. W. Molik, tł. I. Drozdowska-Broering [i in.], Poznań 2013, s. 321–422 (rozdz. VII: *Miasta*), s. 849–893 (rozdz. XII: *Energia i przemysł*).



W imię dobra powszechnego, spokoju i wolności Adam jest w stanie zaakceptować brak objawień, wielkich idei i wielkiej sztuki. Gości w nim nowa nadzieja. Tymczasem Lucyfer szydzi z niego, ukazując twarz romantyka: „Patrzcie, sam Szatan romantykiem” (s. 101). Przekonując Adama, że wszystko z daleka czy z wysoka wydaje się piękne, namawia do zejścia w dół (stoją obaj na jednej z wież Tower) i wmieszania się w wielkomiejski tłum na targowisku. Czynią to w przebraniu robotników.

Bezpośrednie zetknięcie się ze „szczęśliwymi” londyńczykami załamuje Adama. Poznaje efekty władzy pieniądza. Okazuje się, że lud do szczęścia nie potrzebuje wiele – wystarczy trochę niewyszukanej rozrywki: kukiełkowego przedstawienia parodiującego grzech pierworodny (Kukiełkarz), paru świecidełek zaspokajających kobiecą próżność (Jubiler), otwartego wyszynku z wszelakimi trunkami (Szynkarz), muzyki, tańców i swawoli (Żołnierz, Czeladnicy, Dziwka, Muzykant), pełnych kramów (Kramarze), wróżb (Cyganka), pseudonauki (eliksiry Szarlatana), taniej sensacji (publiczna egzekucja Skazańca). Nie napawają optymizmem zasłyszane przez Adama rozmowy Robotników (złorzęcych właścicielom fabryk) i Fabrykantów (złorzęcych Robotnikom). Rzeczywistość rodzi w bohaterze wstręt, ma prawo po scysji z Szynkarzem powiedzieć: „Chodźmy więc, nie chcę patrzeć dłużej, / Jak człek się do bydłęcia zniża” (s. 105).

W tym przynębiającym obrazie natrafiamy na trzy jaśniejsze momenty, które mogą podtrzymać Adama na duchu: 1) spotkanie Dziewczynki sprzedającej fiołki („Zwiastuny wiosny, dobrych pociech”, s. 103), cieszące się powodzeniem u kupujących (sygnał, że nie wszystko w ludzie stracone); 2) spotkanie kilku uczniów, których mierzi „miasto w kramarskiej niewoli” i którzy gardzą „spodlonym filistrem”, co może zapowiadać w przyszłości rewolucyjne zmiany; 3) spotkanie Ewy pod postacią urodziwej panny wychodzącej z kościoła („Ideał boski kobiecości”, s. 109) – symbol uduchowionego piękna.

Obecność Dziewczynki z fiołkami zdaje się odpowiadać temu, co śpiewa Chór na początku obrazu: „Nic nie zginęło, nic nie zniszczyje, / Fala odrodzeń wieści nadzieję” (s. 100). W kołowrocie istnień, stanowiącym o nieskończoności bytu, nie kryje się jednak odpowiedź na pytanie o cel tych wiecznych przeobrażeń, a zwłaszcza sens wysiłków jednostki ginącej w tłumie: „Zostanie z tego, o coś wiódł boje, / Przygarść wody zaczerpnięta” (s. 100). Stąd też pojawiająca się chwilę później Dziewczynka trzyma fiołki – znaki wiosny, ale również przemijania, gdyż kwiaty te szybko więdną. W dramacie Williama Shakespeare’a Laertes ostrzega Ofelię przed Hamletem (akt I, sc. 3):

[.....] młody fiołek  
Rozkwitający, nietrwały i słodki,  
Wonny, mogący zabawić przez chwilę;  
Nic więcej<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, w: tegoż, *Dzieła*, w przekł. M. Słomczyńskiego, postłowie J. Kydryński, Kraków 1982, s. 33.

Wyobrażeniem wiosny (z uwagi na wiek) może być zresztą sama Dziewczynka. Podczas finałowego tańca śmierci skacze do grobu wraz innymi bohaterami, którzy wystąpili w obrazie: „Sprzedane kwiatki, wieszczki wiosny. / Może na grobie mi wyrosną?” (s. 119). Bardzo prawdopodobne, że to aluzja do sceny pogrzebu Ofelii (akt V, sc. 1), w której Laertes mówi: „Więc złóście / Ją już do ziemi. – Niech z pięknego ciała, / Bez zmyzy wszelkiej, wykwitną fiołki!”<sup>9</sup>.

Równie zawodny jest widok uczniów, których przyszłość Lucyfer widzi w przechodzących fabrykantach: „Przecie ci tutaj fabrykanci / Uczniami byli też w swym czasie” (s. 111). Najboleśniejsze rozczarowanie wiąże się z Ewą, co do której Lucyfer też nie ma złudzeń: „I ta się sprzedaje – lecz za wiele? / [...] Najwyżej drożej niż te inne” (s. 108). Odrzucenie przez nią skromnego piernikowego serca, otrzymanego od zakochanego Młodzieńca, i przyjęcie fałszywych kosztowności z rąk Lucyfera wyraźnie świadczy, jakimi kieruje się wartościami. Zaślepiiony Adam niepostrzeżenie dla siebie upodabnia się do otoczenia, przystając na metody, jakimi posługuje się Lucyfer: „Uczucia hamuj! / Nie lękaj się nadmiaru kłamstwa!” (s. 111). Szatan wie, że w świecie powszechnego fałszu najskuteczniejszym środkiem osiągnięcia celu jest podstęp. Religijność czy pobożność Ewy – sygnalizowana trzymaną przez nią książką do nabożeństwa oraz wiązką kwiatów składanych u stóp posagu Najświętszej Panny – jest pozorem, formą, rytuałem lub efektem przyzwyczajenia: „Zwykłam od wczesnych lat dzieciństwa / Zdobić ten posąg, gdy go mijam” (s. 117). Kwiatów dziewczyna nie składa w żadnej intencji, chociaż śpieszy się na egzekucję. Nie wie, co zrobił skazany i chyba jej to nie interesuje, najważniejsze to patrzeć i być widzianą: „Widok naprawdę przeciekawy, / A ja w klejnotach swych zabłysnę” (s. 115).

Tymczasem Adamowi widok skazańca, opowieść o nim Lucyfera i pojawienie się ojca, który stracił syna, przywraca pewną trzeźwość myślenia i wrażliwość na zło. Bohater nie potrafi osądzić czynu więźnia, uświadamiając sobie, że sprawiedliwość ludzka jest czymś względnym, pozornym: „Dzięki ci, losie, żem nie sędzia!” (s. 117). Za chwilę doświadcza kolejnego wstrząsu, przekonując się, że sam nie jest bez winy. Omamił Ewę, korzystając z pomocy Lucyfera – w rezultacie złożenie przez nią wiązanek u stóp świętego posagu sprawia, iż kosztowności na jej ciele zamieniają się w pełzające węże.

Pozostaje ucieczka ze świata, który Adamowi wydawał się pierwotnie miejscem idealnym. To w dalszym ciągu świat nierówności i niesprawiedliwości społecznej, tylko że dawniejsze uzależnienia zastąpiła zależność finansowa. Nastąpiło pokolenie niewolników pieniądza. Kupczenie miłością, sztuką i wiedzą doprowadziło do sprofanowania tych wartości. Na ideałach się zarabia, wszystko jest oszustwem i pozorem. Nie ma szczyrych uniesień, wzniosłości, natchnienia, porywów ducha. Wiarę w Boga zastąpił rytuał. Lud prędzej

<sup>9</sup> Tamże, s. 201.

wierzy w afrodyzjaki, eliksiry młodości, „maść na piękno” i wróżby: „Widzisz: już nie ma wiary w ludzie, / A przecie każdy śni o cudzie” (s. 113). Lucyferowi ta rzeczywistość wydaje się bliska, bo mimo nowych form okazuje się jego odwiecznym światem (s. 103). Zawiedziony Adam zrozumiał przynajmniej swój błąd – w miejsce wiary, która w nim wyziębła pod wpływem zwiedzania wcześniejszych epok, wiary łączącej wszystko, patronującej ludzkości, nie zdołał niczego silniej jednającego zaproponować.

W polskiej literaturze romantycznej tak pesymistyczną ocenę wieku XIX odnajdziemy przede wszystkim w liryce Zygmunta Krasińskiego i twórczości Cypriana Norwida. Krasiński dał temu wyraz między innymi w wierszach *Resurrecturis* (powst. 1846) i *W twoim ze śmierci ku życiu odrodzie...* (powst. 1858):

Świat ten cmentarzem z łez, ze krwi i błota!  
 Świat ten jak wieczna każdemu Golgota!  
 [.....]  
 Tak świat tym samym, co dawa, obdarzem!  
 – Oto potęga! – lub stańmy się niczem!  
 Jedźmy i pijmy – bądźmy śmiecią złotą –  
 Ciała wygodą, a myśli nędzotą –  
 Tak się do głupich i szczęśliwych wliczem!<sup>10</sup>

Wokół Europa – bez czucia – bez dumy –  
 Zgrzyt kół stalowych – parociągów szumy –  
 I do bram giełdy cisnące się tłumy<sup>11</sup>.

„W utworach Krasińskiego bohaterowie podróżują po piekle jak dantejski pielgrzym. Piekiełm jest bowiem świat XIX wieku, pochłonięty interesami i rozwojem przemysłu, hedonistyczny i upodlony. Świat z błota – ten obraz w syntetycznym skrócie ujmuje diagnozę Krasińskiego”<sup>12</sup>. Zestawienie współczesności z błotem ma miejsce także w dramacie Madácha:

Gdzie życia kolorowa słodycz?  
 Do morza toni jaśniejącej nie jest podobny jego bieg.  
 Chyba do błota zastałego, skąd żab dochodzi nudny skrzek.  
 (s. 101)<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Z. Krasiński, *Resurrecturis*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. 1, Warszawa 1973, s. 90–91. W jednym ze swoich francuskich utworów prozą Krasiński napisał: „Wiek, w którym żyjemy, na próżno nazywacie wiekiem światła i zmartwychwstania” (Z. Krasiński, *Ten wiek, w którym żyjemy...*, tł. L. Staff, w: tegoż, *Dzieła literackie*, t. 3, s. 169).

<sup>11</sup> Z. Krasiński, *W twoim ze śmierci ku życiu odrodzie...*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, t. 1, s. 123.

<sup>12</sup> M. Szargot, *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 83.

<sup>13</sup> Krasińskiego i Madácha zestawiał ze sobą Károly Horváth. Badacz porównuje *Tragedię człowieka* z *Nie-Boską komedią* (K. Horváth, *Krasiński i Madách*, w: *Węgry – Polska w Europie Środkowej. Historia – literatura. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Wacława*

Spośród wielu utworów Norwida, ukazujących obraz „wieku kupieckiego i przemysłowego”<sup>14</sup>, zwracają uwagę dwa, które weszły do cyklu *Vade-mecum* (powst. 1865–1866): *Larwa* (ogniwo XIII) oraz *Stolica* (ogniwo XIX) – a to dlatego, że ukazują zachodnioeuropejskie metropolie. W pierwszym z tych tekstów (powst. 1861) widzimy Londyn, urastający do rangi stolicy świata, i jego mieszkańców jako przedstawicieli ludzkości. Podobnie jak u Krasinśkiego i Madácha, tutaj również wspomina się o błocie.

Na śliskim bruku w Londynie,  
W mgłę – podksiężycowej, białej –  
Niejedna postać cię minie,  
Lecz ty ją wspomnisz, struchlały.

[.....]

Rzekłbyś, że to Biblii księga  
Zataczająca się w błocie –  
Po którą nikt już nie sięga,  
Iż nie czas myśleć... o cnocie!

Rozpacz i pieniądz – dwa słowa –  
Łyskają bielmem jej źrenic.  
[.....]

Takiej-to podobna jędry  
Ludzkość, co płacze dziś i drwi<sup>15</sup>.

Wiersz *Stolica* może nawiązywać do utworu Juliusza Słowackiego *Paryż* (prwdr. 1833), powstał też w Paryżu (ok. 1861), ale nie musi dotyczyć tylko tego konkretnego miasta. Paryska ulica staje się reprezentatywną dla każdej metropolii europejskiej, pozostającej w kręgu kultury chrześcijańskiej, zyskuje wymiar uniwersalny: „O! ulico, ulico... / Miast, nad którymi krzyż”<sup>16</sup>.

*Felczaka*, red. A. Cetnarowicz, C. G. Kiss, I. Kovacs, tł. tekstów węg. J. Snopek, Kraków 1997) oraz zajmuje się problemem gatunkowości (K. Horváth, *Poemat dramatyczny. Krasinśki i Madách. Zagadnienie gatunków literackich w literaturze węgierskiej i polskiej epoki klasycyzmu i romantyzmu*, tł. A. Sieroszewski, w: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych*, kom. red. I. Csapláros [i in.], red. wersji pol. J. Reychman przy współudziale I. Csaplárośa i A. Sieroszewskiego, Wrocław 1969).

<sup>14</sup> Zofia Stefanowska zwraca uwagę, że wartościowanie cywilizacji XIX wieku nie jest u poety wcale takie jednoznaczne. Zob. Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: tegoż, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 28–29.

<sup>15</sup> C. Norwid, *Larwa*, w: tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 38–39. Zob. J. W. Gomulicki, *Komentarz*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 2: *Wiersze*, Warszawa 1966, s. 762–770; M. Żurowski, „*Larwa*” na tle porównawczym, „*Przegląd Humanistyczny*” 1963, nr 6, s. 15–34; 1964, nr 1, s. 55–60 (przedruk w: tegoż, *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, wybór i red. nauk. H. Chudak [i in.], Warszawa 2007, s. 167–191).

<sup>16</sup> C. Norwid, *Stolica*, w: tegoż, *Vade-mecum*, s. 48. Zob. J. W. Gomulicki, *Komentarz*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2, s. 774–778; M. Jastrun, „*Stolica*”, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i mitości. Analizy i interpretacje*, praca zbior. pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986, s. 86–90; A. Kowalska, *Wiersze Cypriana Kamila Norwida*, Warszawa 1978, s. 52–56.

Wiersz demaskuje mechanizm ówczesnej cywilizacji pieniądza, zachowującej pozory moralności. Jeden z badaczy, opisując „piektło” Norwida, ujmuje je w kategoriach „świata na opak”:

Ludzie sami, z własnej woli, przestają być ludźmi, tworząc sobie „fałszywych Bogów” (na swój obraz i podobieństwo) sami przekształcając się w centaury – ni ludzi, ni bydłeta. [...] „Logicznym” następstwem „Epoki”, w której doszło do zlekceważenia godności człowieczeństwa [...], jest tryumf niewłaściwego (raczej: o p a c z n e g o) systemu wartości [...]. I dlatego właśnie Ziemia jest Piektłem. [...] Dlatego obowiązuje fałszywy system wartości, ludzie (coż z tego, że bezwiednie) wypełniają posłanie Szatana. [...] Tę prawdę poeta powtarzał Europejczykom nieustannie. [...] Nieustannie uświadamia współczesnym, że trwają w piekło, które traktują jako „naturalne” życie społeczne. To znaczy, nieustannie uświadamia swoją egzystencją, że świat kultury europejskiej stoi na głowie. [...] Utwory Norwida zostały [...] skonstruowane w oparciu o zasadę „świata na opak”, związaną z konwencją „skargi na obecne czasy”. [...] Norwidowski „świat na opak” dotyczy przede wszystkim sfery aksjologii: oto dzieją się rzeczy nieprawdopodobne, bowiem człowiek nie jest zdolny (z własnej winy) do właściwej oceny postępowania własnego i innych<sup>17</sup>.

Wizja tańca śmierci, zamykająca omawiany obraz dramatu Madácha, przypomina wszystkim – którzy jak Adam szukają w świecie równości, sprawiedliwości i wolności – starą prawdę: tylko śmierć wyrównuje krzywdy, koi i wyzwala. Z drugiej jednak strony śmierć podważa wartość ludzkich wysiłków, tracą sens wszelkie starania (dobre czy złe). W związku z tym Chór powtarza niemal to samo, co na początku obrazu:

Kołyśka, potem grób – nic więcej –  
To, co ma dziś – to jutro ma.  
Raz umrzesz, raz się także rodzisz,  
Zyskujesz albo strat dochodzisz –  
Co ginie dziś, to jutro trwa.

(s. 119)

Pobrzmiwa w tych słowach mądrość z Księgi Koheleta (Eklezjastesa): „To, co było, jest tym, co będzie, / a to, co się stało, jest tym, co znowu się stanie” (Koh 1, 9)<sup>18</sup>. Zestawienie kolebki z trumną spotykamy też w polskiej literaturze, czego przykładem jest ponownie Krasiński:

I tak dalej – i tak wszędzie,  
Od kolebki urodzenia,  
Aż do trumny zapomnienia<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> M. Adamiec, *Cypriana Norwida „świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid w setną rocznicę śmierci poety*, red. nauk. S. Burkot, Kraków 1991, s. 90, 92–93, 95, 98, 100.

<sup>18</sup> *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań – Warszawa 1989.

<sup>19</sup> Z. Krasiński, *Tak więc ciągle z burz na burze...*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, t. 1, s. 60. W prozie Krasińskiego odnajdziemy zestawienie kolebki z grobem, na przykład w *Ułomku z dawnego rękopisu słowiańskiego*: „Tak jak przyjaciele czekają niemowlęcia

W *Tragedii człowieka* ostatnią osobą zbliżającą się do grobu jest Ewa, nieczująca lęku – podobnie jak pozostali bohaterowie. Jednak w przeciwieństwie do nich nie wskakuje do dołu (tam wpada tylko to, co jest pozbawione wartości), ale unosi się nad grobem „w otoczy świetlnej”, co przypomina Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny. Zrzuca maskę drobnomieszczkańskiej dziewczki, ukazując twarz Ewy, matki życia, przedstawicielki mocy wiecznie przewyciężającej śmierć.

Nie straszy mnie ta czarna noc,  
Z której ku chwale mnie powoła  
Zwyciężająca wszystko moc.

(s. 120)

Życie okazuje się równoznaczne z nadzieją, dopóki ono trwa, jest nadzieja na przyszłość. Ponieważ Ewa stwierdza niezniszczalność i wieczną młodość świata, mówić można o nieśmiertelności nadziei. Dla Adama oznacza to dalszą wędrówkę, nieskończoną.

## Przeszłość i przyszłość

Wydawałoby się, że punkt widzenia Adama zmieni się pod wpływem obrazu dziewiętnastowiecznego Londynu, a ściślej – zjawiska „merkantylizacji przeszłości”, spłaszczenia jej i uczynienia atrakcyjnym towarem dla mas, mającym pocieszyć i rozerwać. Najpierw dowodzi tego scena z Kukiełkarzem, zapraszającym na widowisko o raju utraconym: „Každy się z widowiska dowie, / [...] Jak zwabić umiał i przechytryć / Pierwszą ciekawą babę wąż” (s. 102). Potem – scena z Szarlatanem, zachwalającym swoje „produkty”:

Tu faraonów maść na piękno,  
Tankreda tu miłosny nektar,  
Znała go też Helena boska.  
Tu – astrologia keplerowska!

(s. 113)

Oto wyprzedaż zwietrzałych ideałów. Adama to niepokoi, gdyż przeskądza mu z optymizmem (jak Johannes Kepler w obrazie dziesiątym) patrzeć w przyszłość: „Tak nas przyszłość zdradza, / W której nadzieję mamy błysnąć” (s. 113). Lucyfer tłumaczy to istniejącą terażniejszością, która sprawia na nim gorsze wrażenie niż poprzednie epoki: „Terażniejszości taka władza, / Że o przeszłości czar zawistna” (s. 113). Zauważmy jednak, iż dla Adama

---

u wejścia do kolebki, tak one [duchy – G. I.] może czekają na duszę u przejścia z grobu do nieśmiertelności” (*Dzieła literackie*, t. 2, s. 464), oraz w *Przelotnej chmurze*: „Konam co chwila i wciąż się odradzam, aby wiekuiście umierać. Na każdym miejscu gotowa dla mnie kolebka i czyhająca mogiła” (*Dzieła literackie*, t. 2, s. 625).



każda epoka jest przyszłością – ta, którą już w swym śnie odwiedził, i ta, w której dopiero się pojawi (a więc i przeszła, i przyszła). Jego słowa o zdradzie mogą zatem dotyczyć wieku XIX, bo to jest jedna z przyszłości, w której się znalazł. Z punktu widzenia takiej przyszłości-teraźniejszości wszystko, co było dawniej, może być oceniane jako lepsze lub gorsze. Tkwiąc w XIX wieku, Lucyfer stwierdza, że lepiej prezentował się człowiek w epokach wcześniejszych (miał większe ambicje i szersze horyzonty), chce udowodnić bowiem, że rozwój dziejów cechuje regres, a nie postęp. Gdybyśmy przyjęli lucyferyczną perspektywę i rozciągnęli ją na wszystkie epoki odwiedzane przez bohaterów (a więc spojrzeli z czasoprzestrzeni wieku XIX wstecz i w przód), to moglibyśmy powiedzieć, że przeszłość jest piękna, teraźniejszość przyziemna i miąka, a przyszłość przygnębiająca. Odwrotnie dla Adama, dla którego każda przyszłość jest początkowo obiecująca. Adam nie rozczuła się nad przeszłością, nawet rajska. Idzie wciąż naprzód. I to chyba docenia Bóg w finale dramatu, przywracając go do swych łask i każąc bohaterowi nie rezygnować z dalszej drogi, mimo że nie może on poznać jej końca, a tym samym swojego przeznaczenia.

[.....] w mgły spowita  
Przyszłość ci z dala czasem błyska,  
Dźwigającemu ciężar bytu,  
I wspiera w krótkim twym istnieniu  
Poprzez wieczności zew daleki.

(s. 151)

Podstawowy błąd, jaki Adam wciąż popełniał, polegał jednak na całkowitym przekreśleniu przeszłości: „A przyszłość chwałą promienista / Przeszłość za złe dziedzictwo ma” (s. 101), a to z kolei wiąże się z niewłaściwym postrzeganiem przez niego Ewy, dla której ważne jest wspomnienie pozostawiania w bliskości z Bogiem. Stąd Stwórcza wskazuje na Ewę jako oparcie dla Adama – chcąc chyba zasugerować: idź dalej, ale nie zapominaj, skąd idziesz.

Kobiece instynkty podpowiadają Ewie [...], że istnieje wyższy sens [...]. Siła jej instynktownej wiedzy ukazuje się zawsze, gdy w teleologicznych wywodach Adama powstaje zamęt. [...] Ewa jest więc w tym rozumieniu „wierząca”: naprawdę czuje, że prawo boskie żyje w niej jako „prawo wiecznego rozwoju jedynego życia”. Jej istotę stanowi elementarna ufność w stosunku do istnienia stworzonego przez Boga, ufność, która nie pyta, co będzie dalej – oddaje się natomiast odczuwanym jako mające dobre zamiary siłom kosmicznym<sup>20</sup>.

Ocena wieku XIX, przedstawiona przez Madácha, zbieżna jest z diagnozami już wcześniej formułowanymi przez niektórych romantyków, dostrzegających niebezpieczeństwa cywilizacyjnego rozwoju. Swoją wizję autor wpisuje

<sup>20</sup> P. S. Varga, *Wizje historii w „Tragedii człowieka” Imre Madácha*, tł. z jęz. węg. A. Łuka, S. S. Laurinczyń, „Ethos” 2001, nr 4 (56), s. 229, 233.



jednak w szerszy kontekst, o wymiarach kosmicznych, szukając praw boskich kierujących światem i próbując przełamać narastające w utworze poczucie bezsensu wszelkich działań. W obrazie XIX stulecia zogniskowane zostało to, co ilustrują inne obrazy dramatu: miłość, piękno, wolność, wiara, wiedza. Tutaj wartości te ukazują swoją karykaturalną, groteskową postać. A to za sprawą Lucyfera, bo to jego piekielna rzeczywistość, do której się przyznaje (też dalszy ciąg snu, w jakim umieścił powierzonych mu przez Boga bohaterów). Szatan Madácha nie jest zatem romantycznym, prometejskim buntownikiem, ale ironizującym nihilistą, który w obrazie trzynastym dramatu wyprowadzi w końcu Adama w pozaziemską pustkę. Nie ma tylko władzy nad Ewą (życiem), której uwznioślenie w finale obrazu „londyńskiego” stanowi przeciwwagę dla „groteskowej” nicości.

Większość romantyków widziała w Lucyferze „metafizyczny emblemat kondycji ludzkiej”. W konfrontacji z Bogiem to on zwykle reprezentował racje człowieka.

Lucyferyzm romantyczny ma swoje dwa bieguny: na jednym postawimy mistycznego Słowackiego, na drugim – Byrona. Optymistyczna wersja lucyferyzmu zakłada bunt afirmowany przez Boga; mieści się on [...] w boskim planie drogi ludzkości ku doskonałości [...]. Inaczej u Byrona. Jego lucyferyzm jest pesymistyczny, z ducha filozoficzno-religijnego manicheizmu, nie „świetlisty” [...], lecz mroczny i ciemny. Bunt nie bywa tu uświęcony przez Boga, odwrotnie – bunt kieruje się przeciw Bogu – i w tym właśnie jego wielkość. Bo bunt równa nas z Bogiem, a nawet stawia ponad nim. Zbuntowani jesteśmy od Boga wspanialsii, lepsi, mądrzejsi, bo znamy do końca ludzką kondycję, a Bóg jej nie zna – na tym polega nasza człowiecza wyższość. [...] A to było *credo* rewolucyjnego romantyzmu: wiara w człowieka takiego, jakim jest i może być<sup>21</sup>.

U Madácha wygląda to inaczej. Jego Adam wciąż zyskuje i traci wiarę w człowieka, czyli też w samego siebie. Jego chwiejnej wierze przeciwstawiona jest wiara Ewy w Boga, to dzięki Ewie nie upada ostatecznie na duchu i dąży dalej, chociaż nie zna kresu<sup>22</sup>. Lucyfer zaś jest „duchem przeczenia”, „duchem nicości”, odsłania potęgę śmierci. Jego postać bliska jest modelowi nihilistycznemu, który upowszechnił się w literaturze na przełomie XIX i XX wieku. Wojciech Gutowski nazwał ten typ mianem „Psuja” (w ślad za

<sup>21</sup> M. Janion, *Prometeusz, Kain, Lucyfer*, w: tejsze, *Prace wybrane*, t. 1: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 455–456. Postaciom diabła, Lucyfera, szatana poświęcono niezliczoną liczbę prac, jest ich sporo także na gruncie polskim, od Ignacego Matuszewskiego poczynając (*Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków. Studium literacko-porównawcze*, wyd. 2 znacznie powiększone i przerobione, Warszawa 1899), a na monografii Piotra Oczki kończąc (*Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005).

<sup>22</sup> Zob. G. Igliński, *Przeszłość i przyszłość rodzaju ludzkiego w dramacie Imre Madácha „Tragedia człowieka”*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. 6 (2013), s. 49.

Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, który postać taką wprowadził w *Rozmowach polskich latem roku 1983*):

Psuj odslania nieprzewycięzalny absurd ludzkiej egzystencji, również absurd bytu. Jest zwodzicielem, kłamcą, fałszywym przewodnikiem w bezsensownym poszukiwaniu, którego kresem jest rozpacz jako stan ostateczny i bezwyjściowy [...] lub „wieczna klęska”, zatracenie w otchłani. [...] Psuj [...] niszczy w ogóle „tekstowość”, sensowność istnienia, wymazuje z ludzkiego bycia wszelkie znaczenia, zamienia je w absurdalną pustkę. [...] Psuj personifikuje krańcową brzydotę, ohydę (w aspekcie estetycznym), absolutną nikczemność (w aspekcie etycznym) i nieskończoną destrukcję (w aspekcie egzystencjalnym). Szatan-Psuj konsekwentnie realizuje scenariusz „katastrofizmu ontologicznego”, wedle którego zniszczenia nie ograniczają ramy jakiegoś etapu historii lub fazy kultury, ale obejmuje ono wszystko, całość bytu. [...] Szatan ukazuje istnienie ludzkie jako bycie-w-piekle-ku-nicości<sup>23</sup>.

Istnieje jednak ważna różnica. O ile Psuj okazuje się „niezawisłym od Bożych planów zwiastunem nicości”, prezentując „ideę niedialektycznego, absolutnego nicestwienia”, o tyle Lucyfer Madácha ma swoje miejsce w boskim planie, w czym bardzo przypomina Mefistofelesa Goethego. Bóg przypisuje istotne znaczenie działaniom Lucyfera:

Działaj więc dalej we wszechświecie,  
Przez zimną wiedzę, próżny opór,  
Drożdżami stań się w tym zaczynie,  
Na którym ferment rośnie ducha.  
[.....]  
Z tego, co chciałeś zniszczyć, zgnieść,  
Wystrzeli piękne i szlachetne.  
(s. 152–153)

## Bibliografia

### Źródła

- Krasiński Z., *Dzieła literackie*, t. 1–3, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973.
- Madách E., *Tragedya ludzkości. Poemat dramatyczny*, tł. z węg. J. Hen, Kraków 1885.
- Madách E., *Tragedya człowieka. Poemat dramatyczny*, podług niem. przekł. J. Lechnera von der Lech przeł. na pol. T. Prażmowska, Warszawa 1898.
- Madách I., *Tragedia człowieka* [obraz VI], [tł. S. Hebanowski], „Litera” 1971, nr 9.
- Madách I., *Tragedia człowieka*, przekł. B. Zadura. Wrocław 2014.
- Madách I., *Tragedia człowieka. Poemat dramatyczny*, przeł. L. Kaltenbergh, Warszawa 1960.
- Norwid C., *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990.

<sup>23</sup> W. Gutowski, „Małe, nikczemne stworzenie”. O satanistycznej symbolice nicości, w: tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 85, 87, 91–92.

*Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jez. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1989.

Shakespeare W., *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, w: tegoż, *Dzieła*, w przekł. M. Słomczyńskiego, postłowie J. Kydryński, Kraków 1982.

### Opracowania

Adamiec M., *Cypriana Norwida „świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid w setną rocznicę śmierci poety*, red. nauk. S. Burkot, Kraków 1991.

Gomulicki J. W., *Komentarz*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 2: *Wiersze*, Warszawa 1966.

Gutowski W., *„Małe, nikczemne stworzenie”. O satanistycznej symbolice nicości*, w: tegoż, *Wśród szczyfów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

Hegel G. W. F., *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 1–2, w przekł. J. Grabowskiego i A. Landmana, wstępem poprzedził T. Kroński, Warszawa 1958.

Horváth K., *Kraśniński i Madách*, w: *Węgry – Polska w Europie Środkowej. Historia – literatura. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Wacława Felczaka*, red. A. Cetnarowicz, C. G. Kiss, I. Kovacs, tł. tekstów węg. J. Snopek, Kraków 1997.

Horváth K., *Poemat dramatyczny. Kraśniński i Madách. Zagadnienie gatunków literackich w literaturze węgierskiej i polskiej epoki klasycyzmu i romantyzmu*, tł. A. Sieroszewski, w: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych*, kom. red. I. Csapláros [i in.], red. wersji pol. J. Reychman przy współudziale I. Csaplárośa i A. Sieroszewskiego, Wrocław 1969.

Igliński G., *Przeszłość i przyszłość rodzaju ludzkiego w dramacie Imre Madácha „Tragedia człowieka”*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. 6 (2013).

Janion M., *Prometeusz, Kain, Lucyfer*, w: tejeże, *Prace wybrane*, t. 1: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000.

Jastrun M., *„Stolica”*, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, praca zbior. pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986.

Kant I., *Przypuszczalny początek ludzkiej historii i inne pisma historyozoficzne*, przekł. M. Żelazny, I. Krońska, A. Landman, wstęp M. Żelazny, Toruń 1995.

Kowalska A., *Wiersze Cypriana Kamila Norwida*, Warszawa 1978.

Kowalski J., *Starożytni o sensie życia. Eseje*, Warszawa 1988.

*Madách: Az ember tragédiája. Műbibliográfia*, összeállította S. Kozocsa, Budapest 2012.

Matuszewski I., *Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków. Studium literacko-porównawcze*, wyd. 2 znacznie powiększone i przerobione, Warszawa 1899.

Oczko P., *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005.

Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. nauk. i postł. W. Molik, tł. I. Drozdowska-Broering [i in.], Poznań 2013.

Radó G., *„Az ember tragédiája” a világ nyelvein* [1–6], „Filológiai Közlöny” 1964, nr 3–4; 1965, nr 1–2; 1966, nr 1–2; 1968, nr 1–2; 1971, nr 3–4; 1972, nr 1–2.

Stefanowska Z., *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: tejeże, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.

Szargot M., *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Kraśnińskiego*, Katowice 2000.

- Varga P. S., *Wizje historii w „Tragedii człowieka” Imre Madácha*, tł. z jęz. węg. A. Łuka, S. S. Laurinyczné, „Ethos” 2001, nr 4 (56).
- Żurowski M., „*Larwa*” na tle porównawczym, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 6; 1964, nr 1 (przedruk w: tegoż, *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, wybór i red. nauk. H. Chudak [i in.], Warszawa 2007).

### **Źródła internetowe**

- Madách I., *Az ember tragédiája*, Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtárból, ostatnia modyfikacja 17. 07. 2003, dostępny w Internecie: <<http://mek.oszk.hu/00900/00914/#>> [dostęp: 5. 01. 2014].

### **Summary**

The work represents an attempt at interpretation of the drama by Imre Madách *The Tragedy of Man* from the philosophy of history perspective. After discussing the initial three images of the work that was necessary considering the laws governing the world formulated there, it analyses only the eleventh image taking place in the 19<sup>th</sup> c. London. That episode is of key importance as it present the times contemporary to the author and it allows to look later from that perspective at the past and the future of the fates of humanity presented by Madách revealing the conceptions concerning them characteristic for the 19<sup>th</sup> c.



Magdalena Dziugiel-Łaguna

UWM w Olsztynie

## O „dramacie poznania” w *Pałacu* Wiesława Myśliwskiego

### „The drama of cognition” in the *Palace* by Wiesław Myśliwski

**Słowa kluczowe:** dwór, aksjologia, dramat poznania  
**Key words:** manor, axiology, drama of cognition

W badaniach nad prozą autora *Ostatniego rozdania*, którego wpisuje się w nurt chłopski, dominuje problematyka aksjologicznego doznania świata, doświadczanego przez bohatera wywodzącego się ze wsi. To fenomenologiczne z gruntu założenie jest nieodzowne, jeśli podjąć się trudu wniknięcia w świat przeżyć podmiotu mówiącego w powieściach Myśliwskiego. Tej aktywności sprzyja zresztą sam autor, gdyż oczekuje od odbiorcy dojrzałości – koniecznej, by uczestniczyć w dialogu, który zakłada równorzędność, a nie – jak to się zwykło uważać – podrzędność ról<sup>1</sup>: autor-odbiorca. Takie definiowanie czytelnika zobowiązuje do zaangażowania wszelakich pokładów wyobraźni, by z tego kreacyjnego aktu wywieść wiedzę o losie człowieka<sup>2</sup>. I to właśnie los w prozie Myśliwskiego jest pojęciem nadrzędnym, dokonującym się na poziomach: tragicznym, ironicznym czy szyderczym. Świadomość tego typu jest niezwykle istotna, gdyż – zdaniem pisarza – dogłębne poznanie istoty ludzkiej jest zgoła niemożliwe, ponieważ to wielopoziomowe doznanie egzystencjalne musiałyby dokonać się poprzez nieskończoną liczbę sytuacji, określających człowieka. Można zatem mówić nie tyle o poznaniu, ile o „dramacie poznania” prowadzącym do wycinkowej, a więc cząstkowej wiedzy o losie *everymana*.

W owym dramacie potencjalności poznawczej już samo uchwycenie tylko pewnego aspektu osobowości ludzkiej (ujawniającej się np. w marzeniach) to

---

<sup>1</sup> Zob. W. Wiśniewski, *Wiesław Myśliwski*, w: tegoż, *Lekcja polskiego*, Warszawa 1993, s. 229.

<sup>2</sup> Zob. A. Marzec, *Mądrość ma wiele twarzy, czyli o prozie Wiesława Myśliwskiego*, w: tejeż, *Co jest w człowieku. Interpretacje prozy współczesnej*, Łódź 1993, s. 48.

przecież i tak wiele. Henryk Bereza podkreśla siłę kreacyjną autora *Traktatu o łuskaniu fasoli*, stwierdzając, że w każdym przypadku w jego twórczości ujawniają się inne rezultaty aksjologiczno-poznawcze<sup>3</sup>. Toteż w prozie Myśliwskiego funkcjonuje rozbudowany portret bohatera „wysferzonego” ze swego dziedzictwa – jak określa to sam Myśliwski – dwukulturowego, zawieszzonego pomiędzy światami: pierwotnym, czyli chłopskim, a pańskim czy w dalszym planie – cywilizacji miejskiej (*Widnokrąg*). Tak dzieje się w *Nagim sadzie*, gdzie syn chłopa zostaje nauczycielem i już do końca odczuwa swoją obcość wobec świata ojców. To wysferzenie w jakimś stopniu dotyka także Jakuba z *Pałacu*, który z kolei w przestrzeni marzeń własnego ojca, ale też swoich pretenduje do pańskości. Dodatkowo sam jest pasterzem, więc nie realizuje odwiecznego związku z ziemią w znaczeniu mitycznych: oracza i siewcy. W *Kamieniu na kamieniu* Michał – brat Szymona Pietruszki – powraca do rodzinnej wsi z odmienionym umysłem i poczuciem „zdrady przez ideę” uosobioną w postaci państwa powojennego. W ogóle to wyjście ze wsi bohatera okupione zostaje utratą ładu na rzecz stygmatyzowanej tragedii świadomości człowieka niezakorzonego, a jednak odczuwającego silną więź z miejscem urodzenia. Ta tęsknota za twardym, lecz stabilnym światem przodków z mocą zostaje wyrażona w *Traktacie o łuskaniu fasoli* dzięki biblijnej metaforze światła-lampy, wyznaczającej zablakany drogę do domu-chaty ojca.

*Pałac* to druga powieść Myśliwskiego, napisana w 1970 roku, która wykazuje pewne zakorzenie w wątkach *Nagiego sadu*. Uwidacznia się ono w motywie rozpadu dworu jako przestrzeni fizycznej, ale też mentalnej, bowiem zagładzie ulega nie tylko miejsce, lecz także dziedzictwo kulturowe (rozgrabione przez okolicznych chłopów) czy też aksjologiczne, gdyż zabraknie wyznawców, tworzonych i przekazywanych w tym miejscu, wartości. Ten motyw niszczonej spuścizny jest charakterystyczny dla prozy Myśliwskiego, jego światy zazwyczaj kończą swój bieg, lecz ich kultura, na wzór greckiej czy rzymskiej, będzie jaśniała z mocą wzoru jeszcze przez długi czas. Tak więc w *Pałacu* miejsce tytułowe zostaje porzucone przez swych prawowitych właścicieli z powodu nadciągającego koszmaru wojny. Mobilizuje on dziedzica do panicznej ucieczki, choć przecież od jakiegoś czasu można było tę wojnę usłyszeć czy nawet zobaczyć, jeśli noc była wystarczająco mroczna. Ten moment, w którym rozpoczyna się akcja powieści, to zapewne rok 1944, kiedy ze wschodu ciągnie „wyzwoleńcza” Armia Czerwona. I choć nie o weryzm przedstawienia tutaj chodzi – bo czas w utworach Myśliwskiego nie ma znaczenia – to właśnie ów przeczuwany barbarzyński pochód zwycięzców stwarza sytuację kataklizmu, chaosu i zagrożenia, potęguje demoniczny lęk:

<sup>3</sup> Zob. H. Bereza, *Pełnia*, „Twórczość” 2007, nr 3, s. 93-96.



Spoglądałem jeszcze w niebo, nasłuchując, czy gdzieś tam jeszcze nie jazgocze, gdy wtem park się rozstał i z alei na trakt runął powóz zaprzężony w dwa siwe ogiery z pyskami w niebo zadartymi. To jaśnie pan uciekał. Taki pan, a uciekał jak zwykli ludzie, w strachu, w przerażeniu, i jeszcze niecierpliwie kłął łaską stangreta, aby czym prędzej konie wydłużył. Taki pan, że tylko sobie mógł być nieszczęściem, a uciekał razem ze wszystkimi<sup>4</sup>.

Ten opis – wypełniony ekspresją, od której Myśliwski nie stroni – utrzymany jest w konwencji groteski: bo oto dziedzic – co tak zatracił się w swej pysze, że dla siebie samego może być tylko i katem, i ofiarą – w szaleńczym galopie, ostrym jak brzytwa, podszytym bowiem grozą, uchodzi przed demonym zła. Jak konstatuje Janusz Misiewicz, groteskowość to cecha utworu, który ukazuje zjawiska „osobliwe i potworne, przytłaczające a niezrozumiałe”<sup>5</sup>, tak więc świat chaosu wojennego doskonale mieści się w tej konwencji. Toteż nie ma tu miejsca na troskę o to, czego się ze sobą zabrać nie da. Przy tak negatywnych emocjach nie może być też mowy o pozytywnych skutkach ludzkiego działania: tak więc pałac wystawiony zostaje na cudzą łaskę i niełaskę, każdy bowiem może do niego przyjść i wziąć go w posiadanie.

W odczuwaniu świata katastroficznego tylko strach jest rzeczywisty, w nim wyrównuje się wszystko, co do tej pory było nierównorzędne, jednoczy się w nim cały świat natury: i człowiek, i zwierzęta, i oszalałe z cierpienia ptaki. Czarny, krążący nad dworem, korowód wron staje się złowieszczym, a jakże realnym znakiem zagłady tego świata, wzmocnionym finalną sceną pożaru zabudowań dworskich.

## Słowo mające moc kreacji

Już od samego początku spotęgowaniu podlega sytuacja nierealności, duszności marzenia sennego, przechodzącego w koszmar, w którym rzeczywistość umyka racjonalnemu osądowi, gdyż ujawnia niezgodność żywiołów realnych i nieprawdziwych<sup>6</sup>:

Jakieś nierzeczywiste to było, jakby urojone jedynie z tego skwaru, duchoty, senności, słodkiego zapachu lip. Nie mogłem uwierzyć, że to już wojna. [...] Jedne te wrony tam nad topolami, spędzone ze swoich gniazd, krążące czarną chmurą, rozkrakane, rozżalone, były najprawdziwsze z tej wojny.

(P 9-10)

---

<sup>4</sup> W. Myśliwski, *Pałac*, Kraków 2010, s. 10; wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej zastosowano następujący zapis: P – dla oznaczenia tytułu, cyfra arabska – wskazuje stronę, z której pochodzi cytat.

<sup>5</sup> J. Misiewicz, *Groteski kształt pozorny*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 236.

<sup>6</sup> W prozie autora *Traktatu o łuskaniu fasoli* zazwyczaj łączą się dwie rzeczywistości, tworzące nową jakość; zob. B. Latawiec, *Stworzeni jesteśmy przez pamięć*, „Odra” 2007, nr 5, s. 4.

I dalej:

Parno było coraz gorzej, sennie, pachnąco. Gdyby nie ta dziwna pustka wokół, można by pomyśleć, że wojna przeszła bokiem. Zdawało mi się, że do tej pustki zaczną wkrótce ludzie powracać i lży będą ocierać ukradkiem, wstydząc się swojego strachu. A nade wszystko wróci jaśnie pan [...]. Może nawet mnie dojrzy i hojnie obdarzy, że zostałem. [...] Poczuję się nagle w tej pustce tak, jakby nie tylko ludzi, ale i mnie samego nie było.

(P 11)

To doznanie ciszy, próżni, bezludności po zgiełku multiplikującej się ludzkiej nędzy wpędza Jakuba – wbrew jego przyrodzonemu załknienu – w pychę nieustępliwości przed losem, gdy wszyscy, łącznie z panem, tak zupełnie po ludzku uciekli. Wyartykułowaniu podlega tu jego marzenie o własnej podmiotowości, o zaistnieniu w świadomości dziedzica, wyrwania się z bezmienności („Może nawet mnie dojrzy”), pragnienie bycia osobą o zindywidualizowanych cechach personalnych, a nie jednym z wielu nierozpoznawalnych w istocie Jakubów („we dworze niejednemu mówiono Jakub”). Jemu więc przypadnie w udziale rola człowieka otrzymującego dar decydowania. Następuje tu więc baśniowy schemat zamiany ról: żebrak-księciem – Jakub-panem. Toteż Jakub-pasterz czyni rzeczy, na które nigdy nie poważyłby się wcześniej: rozpętuje *exodus* wśród zależnych od woli człowieka zwierząt, patrząc bez cienia żalu na ich samorodną rzeź.

W hebrajskim *Jaaqob* oznacza „zesłanego, by karać za grzechy”, dlatego bohater staje się sędzią także własnych przewinień. Tak więc na wierzch wyłaniają się stopniowo ze „świadomości” sumienia szkaradne uczynki Jakuba, jak ten, kiedy był chłopcem i mordował ptaki. Bo Jakub wywodzi swą etymologię także ze słowa *aqeb* – co oznacza „pięta”<sup>7</sup> – stąd słabością – piętą Achillesa jest jego zło, zogniskowane w pokusie (która „silniejsza jest od woli, od mądrości, od sumienia”) podmiotowego doznania pańskiego pałacu i takiegoż wykreowania samego siebie. Podporządkowuje się zatem kulturowemu nakazowi wyjawienia, kim w istocie jest, podjęcia Hamletowego pytania o istotę człowieczeństwa:

Ale zarazem coś mnie kusiło, namawiało nieśmiało, trwożliwie, abym wszedł. Ja, Jakub. Ja, prawdziwy. I dla mnie te wielkie drzwi staną się tak szeroko otwarte. Dla mnie cały ten pałac pusty, ogromny. I widziałem się już, jak wchodzę. Na pierwszy stopień. Na drugi. [...] A ja idę powoli, dostojnie. Idę i idę, jakby schody nie miały końca.

(P 16)

---

<sup>7</sup> Zob. *Księga Rodzaju* 25,26, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńcekich, wyd. 2 zmien., Poznań-Warszawa 1971, s. 42.

Toteż narracja w powieści Myśliwskiego jest jednym wielkim monologiem, gdyż tylko słowo mówione jest prawdą, odkrywającą piętrzące się myśli, emocje i uczucia. Słowo przetworzone przez kulturę to już język pisany, a więc poddany rygorom wszelakich reguł kodu społecznego<sup>8</sup>. Tendencję tę doskonale obrazuje scena pisania listu, w której Jakub szybko spostrzega, że zwracając się do księcia, używa języka chłopskiej codzienności, pytając z troską o źrebiącą się klacz. Przyłapując się na zindywidualizowanej mowie, błyskawicznie zmienia konwencję wypowiedzi na eleganckie formuły i także figury stylistyczne.

Jednakże ów monolog w *Pałacu* posiada cechy polifoniczne, gdyż - oprócz mówiącego w pierwszej osobie narratora - użycza on swego głosu innym bohaterom, współtworzącym aurę sensualnego<sup>9</sup>, wypełnionego po brzegi cierpieniem (czy to chłopów, czy to ubogich szlachciców) tworzenia pańskiej biografii w przestrzeni dziedzicowego dworu. Dla Myśliwskiego słowo wybrzmiewa więc potęgą kreacyjną, to poprzez słowo definiowane jako „mowa wewnętrznej wolności”, w jego semantycznych granicach określa się bohater, nie tyle w aktywnym działaniu, co w „dzianiu się” na granicy snu i jawy, w nowej rzeczywistości – nadrzeczywistości:

Ogarnęło mnie zdziwienie, lęk bez mała, skąd ten pałac tu, w parku, w tej ciszy, tak nagle, nieoczekiwanie. Jakbym przypadkiem nań trafił, zapuściwszy się bez pamięci w gąszcza, niepomny przestróg, że gdzieś tam pośród starych dębów, buków, grabów, świerków i wiecznego świergotu ptactwa stoi pałac biały i ogromny niczym brzask. [...] Coś mi szeptało, żeby uciekać, uciekać. (P 15)

Przestąpienie dworskiego progu staje się więc granicą między realnością a poznaniem, *profanum* a *sacrum*. Stąd przyciągająca biel dworzyszczka i bijący z niego blask symbolizują przejście w przestrzeń doświadczenia wewnętrznego, wyższej świadomości.

## Tragiczny poziom inicjacji

Wnętrze, do którego wchodzi Jakub, zalane jest porażającym światłem. „Ostra jasność smagnęła mnie po oczach” – mówi narrator (P 19). Wszystkie jego zmysły stają się przestrzenią poznania magicznego miejsca. Dźwięki, barwy, obrazy intensywnieją – pod wpływem Jakubowego wzroku i wytężonego słuchu – wylewając kaskady blasku i melodii. To doznanie jest przykre i napawa bohatera przerażającym lękiem profana, gdyż stanowi on element nieprzystający do pałacowych wnętrz, jego obcość demaskuje go, przydając mu status intruza, dla którego pałac stopniowo, lecz nieubłaganie zamienia się w labirynt rodem z akwafort Giovanniego Battisty Piranesiego:

<sup>8</sup> Zob. J. Koźbiel, *Na granicy słowa*, „Więź” 2006, nr 11, s. 26.

<sup>9</sup> Zob. J. Wach, *Zmysły w prozie Wiesława Myśliwskiego*, „Akcent” 2009, nr 2, s. 39-51.

Już mi się te pokoje mylić zaczynały. Nie wiedziałem, w którym skrzydle jestem. A przecież znałem kiedyś pałac na pamięć. Zdawało mi się, że to będzie ten pokój, gdzie zwykle odpoczywano po różnych obżarstwach [...], a znalazłem się w sypialni pani.

(P 20)

Przemierzając pałacowe sale, Jakub nagle przekracza próg przestrzeni intymnej – wchodzi bowiem do sypialni dziedziczki. Tutaj krystalizują się jego marzenia najskrytsze, bo seksualne. Zepchnięte w niebyt wypęzają z zakamarków świadomości jakby w odpowiedzi na wysiłek dogłębnego poznania samego siebie. Stąd ujawnione, a nigdy niezaspokojone pragnienie do przeżywania rozkoszy z obiektem zachwytu. Następnym krokiem powinno być już tylko uświadomienie sobie prawa do tego typu przeżyć, ale Jakub wybiegając poza granice sypialni, ucieka przed wcale niepiękną wiedzą o sobie i trawiącym go wstydem. W istocie więc autocenzuruje swe doznania, gdyż jeszcze zdolny jest do gestu sprzeciwu. Zniewag się jednak nie darowuje i kiedy przemieni się w pana odbije sobie tę mroczną wiedzę o swych szorstkich marzeniach o jaśnie pani („Ona do mnie. Znowu żeś pijany. To ja ją po pysku. Wszystkimi rękami. Bez litości. Po całej izbie. Eh, prabym ci ją, jak chłopcy swoje baby piorą” P 48). Ujawniona zostaje tu ciemna strona osobowości narratora, co symbolizuje marsz przez zaciemnione pomieszczenia, gdzie wzrok zupełnie jest nieprzydatny („ślepe patrzeć”), a widzenie dokonuje się poprzez pamięć. Intensywnemu podkreśleniu podlega zatem sam akt wędrowania, topos drogi po labiryncie staje się wewnętrznym poznaniem samego siebie, wędrówką po przestrzeni, która jest, ale też coś znaczy.

Jak podkreśla Michał Głowiński:

Mit labiryntu, [...], jest mitem opowiadającym o przestrzeni swoiście pomyślanej i zorganizowanej, która właśnie za sprawą swych osobliwości została szczególnie nacechowana [...], przestrzeni różniącej się od wszelkich pozostałych, różniącej się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie [...]<sup>10</sup>.

I rzeczywiście pałac-labirynt kreuje zachowania Jakuba, który dociera pod jego wpływem do wiedzy dawno nieistniejącej, wypartej z rozumu. Bo jak pomieścić w sobie tragiczną śmierć ojca, który w akcie rozpacz, niemożności udźwignięcia przytłaczającego brzemienia egzystencji popełnia samobójstwo? Pod oknami dziedzica, na jego klombie pełnym życia od rozkwitłych róż, kosą przecina nić Boskiego daru istnienia, siebie skazując tym samym na potępienie, ale i wskazując na tego, który pogwałcił prawa Boże, bo czyż Bóg nie nakazał dzielić się wszystkim, a co dopiero pełnią pańskiego nadmiaru.

<sup>10</sup> M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 130.

Według Władysława Kopalińskiego kosa symbolizuje żywiciela, jego plon, ale też śmierć<sup>11</sup>. „Kosa – równacz nieubłagany wszystkiego, co żyje, równy dla wszystkich”<sup>12</sup> może błyskawicznie zwrócić swe ostrze ku sytym. To samobójstwo ojca jest przestrożą, ale też gestem buntu, jedynym – nad którym pan nie ma władzy. Samobójstwo staje się więc aktem wolności.

Stąd Jakub-człowiek nosi w sobie dogłębne poczucie krzywdy, wynikające z nierówności ludzkich egzystencji. I upływ czasu nie tylko nie odmienia owego odczucia, lecz także je pogłębia, bo jak zrównać życie biedaka z losem bogacza. Dlatego aktem odwetu staje się zepsucie pałacowego zegara, a w istocie unicestwienie szydzącego czasu. Jakub dzięki temu przedzierzga się w kreatora czasu teraźniejszego, *praesens perpetuum*<sup>13</sup>, pozbawionego aspektów przeszłości i przyszłości – to wieczność nadrealnego świata doznań.

W sypialni jaśnie pani ma miejsce scena z lustrem, w którym narrator dostrzega swego sobowtóra. Następuje tu jakby rozszczepienie na dwa pierwiastki: duszę, ujawnioną poprzez obraz odbity w tafli lustrzanej, oraz ciało, stojące przed jego bryłą. To akt symbolicznego wydzielenia przestrzeni dobra (odpowiadającego duszy dziecka) i zła (ucieleśnionego w pełnym wszelkiej pożądlivosti ciele mężczyzny), bo w każdym człowieku obok dobra czai się zło, obok godności – haniebnosc, obok wartości – antywartość<sup>14</sup>. Dlatego w Jakubie ujawniają się równolegle pejoratywne emocje (śmierć ojca, marzenia seksualne), ale także pozytywne doznania, gesty szlachetności wyartykułowane wobec szlachciców-patriotów tworzących niegdyś historię, mowa wyrozumiałości czy nawet czułości dla cierpienia jaśnie pani. Wymownym tego przykładem jest moment, kiedy do pałacu zjeżdżają zaproszeni na bal goście. I wtedy Jakub wyławia z tej kakofonii wrzawy paradnych bryk skromne dźwięki ubogiego zaprzęgu. Oto jak charakteryzuje przybywającego w progi pałacu sąsiada:

On jeden, choć uboższy od innych, przyjeżdża zawsze z potrzeby serca. Z wielkiej ongiś posiadłości nieledwie chłopska zagroda mu została, choć nie przejadł jej, nie przepił ani przegrał. A przy tym ani się temu dziwił. Chociaż jeden szlachetnie podupadły. [...] W zmurszałym dworku zajmuje tylko jeden pokój, a i to mu za wiele, jak mówi, bo tylko książki w nim czyta, śpi i śmierci czeka. [...] Lecz jemu jednemu nie mam za złe tego ubóstwa. Witam go zawsze jak najdostojniejszego gościa, wychodząc mu naprzeciw aż na schody, przed pałac, i nawet sam mu pomagam wygramolić się z bryczki i zwykle długo, dłużej niżby gościnnie zwyczaj nakazywał, trzymam w objęciach jego wielkie, zatechłe ciało.

(P 30)

<sup>11</sup> W. Kopaliński, *Sierp i kosa*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 381-382.

<sup>12</sup> Tamże, s. 382.

<sup>13</sup> Zob. S. Dąbrowski, *O pewnej właściwości porównania i metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 118-119.

<sup>14</sup> Zob. A. Tyszczyk, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 139.

Nie ulega wątpliwości, że powyższa scena powitania jaśniej na tle innych, które definiują człowieczeństwo Jakuba. Wyziera z niej poczucie solidaryzmu z bohaterami sprawy narodowej, którzy zapłacili utratą zdrowia i schedy rodowej za swój heroizm i miłość ku ojczyźnie, bo też horyzont ich spraw wyznacza nie pełny żołądek i podniety ciała, ale lot ducha ku wyżynom.

Wędrowka narratora po wnętrzach dworskich jest poszukiwaniem prawdy o sobie. W wyniku tego procesu okazuje się, że Jakub nosi w sobie i gniew, i nieustępliwość, i marzenie bycia kimś innym niż jest, pełnego doznania obcej kultury. Ta ostatnia, choć cudza, przecież go kształtuje (to możliwe, gdyż w wyniku tzw. procesu opadania, tj. przejmowania kultury szlacheckiej przez niższe warstwy, chłopci ulegali wpływom kultury szlachecko-kościelnej<sup>15</sup>), tyle że negatywnie, zmuszając do stłumienia pragnień, w zamian pewności i poczucia wartości stygmatyzuje pokorą i lękiem. Dlatego pierwszy etap Jakubowej inicjacji kończy się uświadomieniem sobie własnej niegodziwości i wyartykułowaniem gniewu, także poprzez akty wandalizmu. I jakkolwiek ciemne strony zaczynają przeważać w wizerunku bohatera, to jednak mieści się w nim także dobro. Ujawnia się tu cały tragizm człowieka, gdyż los Jakuba jest biografią chłopca, a wybór narzuca mu obcą rolę bycia panem. Stąd przyrodzone naturze ludzkiej zło zamiast maleć nabiera mocy, nic się nie zmienia w wizerunku dziedzica, bo okazuje się, że to możliwości wyzwalają w człowieku potwora. We wnętrzach pałacu dokonuje się również symboliczna śmierć dawnego Jakuba (konieczna, by wejść na wyższy poziom świadomości). Kilkakrotnie bowiem powtarzają się sceny roztratowania, rozdzierania, rozrywania na strzępy. To zatowizowanie psychiki narratora rozkłada się na kilkadziesiąt scen, w których dominuje już tylko portret upiora – złego dziedzica z Mickiewiczowskich *Dziadów*. Tragiczny poziom poznania to zmaganie się z samym sobą, to jeszcze oznaki niezgody na zawładnięcie przestrzeni duszy przez pychę i występki, to *psychomachia*, której szala, niestety, przeważa na stronę zła.

### Szyderczy poziom inicjacji

Kiedy Jakub rozsiada się w sali paradnej i zauważa portrety dziedzicznych antenatów, rozpoczyna akt kreacji siebie jako pana. Zatarcie granicy pomiędzy Jakubem a dziedzicem wyraża się w geście usunięcia (niczym w egipskich piramidach) zapisanego w kurzu na wieku fortepianu własnego imienia, które trzykrotnie wykaligrafowane przybiera coraz to większe kształty, by przestać w końcu egzystować pod wpływem gwałtownego i unieczniewiającego gestu. Bo to już i nie Jakub, a Jakub-pan rozsiada się w fotelu.

<sup>15</sup> Zob. S. Siekierski, *Folklor i kultura oficjalna*, w: tegoż, *Etos chłopski*, Kraków 1992, s. 28.



Zaspokojony w swych żądach tak, że już niczego nie pragnie, jak tylko kontemplować swój los i urodę świata, postrzeganą jako cecha przyrodzona, a nie urąganie nędzarzowi. Oto więc zwielokrotnia się pan w Jakubie, że już i na śmiech sobie pozwala, zapominając zupełnie o tym, iż przywiódł go tutaj lęk wiedzy o samym sobie. To wyzwolenie się z obawy przenosi Jakuba w przestrzeń panowania nad własnym, ale i cudzym losem, choć tak naprawdę strach towarzyszy również pańskim upiorom.

Jakiej dziedziny życia nie dotknęłyby narrator, staje się ona świadectwem hańby, pychy i cynizmu:

O, dawniej to były polowania. Ale dawniej sama natura dopraszała się gwałtu. Była niewyżyta. Niczym stara panna. O, dawniej jeszcze niż pamięć twoja sięga. Może kiedyś tam słyszałeś? Na dobranoc zamiast bajek. Bo też były to czasy. [...] Żadna pora zła nie była. Zima czy nie zima, żniwa, nie żniwa. To i cóż z tego, że przychodzili potem chłopci z lamentami, że zagony stratowane, domy ich ograbione, córki pogwałcone. Kto by tam na takich zważał. Głupcy. Żadnej radości niezdolni pojąć. Cnota, ziemia, żarcie to ich trójca przenajświętsza.

(P 52-53)

Zarówno formuła początkowa wypowiedzi, jak i tok, krótkie zdania, nawroty przerwanych wątków odzwierciedlają gawędziarskie zacięcie Jakubapana, szczytującego się pańską fantazją, przed którą nie było „okresów ochronnych”. Scena uśmiercenia jelenia odciska się złowieszczym piętnem, gdyż od tego momentu nie ma podłogi, przed którą cofnąłby się pan. To szatański chichot nad adeptem zła. Bezsensowna śmierć zwierzęcia jest tak samo bolesna, jak każdy gwałt dokonany na Naturze, a doznanie tej śmierci ma charakter metafizyczny<sup>16</sup>:

Nie czułem się tu, gdzie stałem, lecz w tych oczach jego zachodzących za góry, za lasy, nabrzmiąłych łzami i gasnących powoli łąza po łązie. Nie wiedziałem dotąd, że zwierzęta płaczą. Wyobraź sobie, płaczą. Nie wiedziałem. Tylko że ten płacz ich jest jakby do śmierci zwrócony.

(P 61)

Toteż wypielegnował w sobie narrator – jak chorobliwy kwiat – skłonność do gwałtów i miażdżenia losów, szczególnie chłopskich:

My, jako Idziego, panie, przegrałeś onegdaj spośród nas, i żonę jego, i dzieci jego, i wolną wolę jego, co mu Pan nasz Bóg miłosierny, a i twój, panie, i twój, był obiecał, bo ci karta nie sprzyjała na nasze nieszczęście, na nasze łyzy i strapienia, choć my się modlili za ciebie po domach naszych, bo nam twój stajenny przyniósł tę wieść struchlałą, że wielkie granie idzie w pałacu twoim, o, wielkie granie idzie, na majątki, na sumienia, na dusze.

(P 59)

<sup>16</sup> Zob. J. M. Rymkiewicz, *Stary świerk*, „Gazeta Polska” 2014, nr 5 (1069), s. 40.



Tok opowieści Jakuba-pana ma dwustopniowy, kontrastowy układ: z jednej strony to pańskie prawo do życia pełnia, niecofające się przed niczym, eksplodujące w barwnej historii bawiącej audytorium, a z drugiej – przasny ból egzystencji chłopca, któremu już i Bóg nie wystarcza, by wybaczyć krzywdę i doczekać Sądu Ostatecznego. Takie zestawienie nie wymaga żadnych komentarzy, gdyż ocena jest jednoznaczna. Szlachectwo zobowiązuje do szlachetności czynów, a nie folgowania samemu sobie. Ale Jakub-pan przeczuwa, że granica panowania nad chłopstwem może błyskawicznie zniknąć pod naporem pejoratywnych faktów, stąd wlewa w swych poddanych morze wódki, pozbawiając ich godności, trzeźwego osądu i aktywnego przeciwstawienia się złu. Aura nierzeczywistości, zawieszenia pomiędzy światami rozlewa się poza mury pałacu i już nie wiadomo, co jest cierpieniem, a co szczęściem.

Stąd pobyt Jakuba w przestrzeniach dworskich jest spotkaniem z upiorami, które wyciągają z pamięci wszelki występki, każdą śmierć. Przerazający w swej wymowie jest obraz przyprowadzonej tuż po ślubie panny młodej, by dziedzic skorzystał ze swego prawa pierwszej nocy. Pan młody powiesił się z rozpaczy nad swoim i jej losem, obciążając dziedzicowe konto grzechów tak, że go piekło już nie zechce. Toteż Jakubowi-panu towarzyszy widmo śmierci nieodstępujące go na krok, bo tylko życie równe jest daninie z życia:

Ale wyznam ci, że tak mnie ta śmierć [pana młodego] nie opuściła, chociaż tyle za nią dałem. Czuję nieraz, jak mnie coś łaskocze wokół szyi. Macam, a to pętla, sznur jak ręka gruby. Śwędzi mnie to, a od tego swędzenia zaczyna mi powietrza brakować [...].

(P 160)

Tak więc monolog Jakuba-pana przyjmuje cechy spowiedzi z całej niecnej egzystencji, a jeśli jakieś zło przepuści przez sito sumienia, upomną się o nie zjawy. Stąd wędrówka po komnatach pałacowych przemienia się w marsz pokutny. Wypełniony wiecznością staje się losem wygnańca-tułacza-Ahaswera, gdyż mrok, władający duszą Jakuba, przechodzi w koszmar złowieszczej ciemności, zakradającej się jak złodziej i niweczącej spokój duszy:

Wtedy dręczyć zaczyna mnie podejrzenie, że ciemność wcale nie zniknęła, że tylko skryła się poza światłem, przyczaiła się gdzieś tam i czyha na mnie. Tysiącami niewidocznych oczu gadów, stworzeń, ptaków przedziwnych patrzy spoza kręgu tego światła, ze wszystkich stron, ze wszystkich kątów [...]. I tylko czeka, kiedy sen mnie zmoże. Ale ja wiem, że dopóki nie usnę, nic mi nie grozi.

(P 163)

Jakuba-pana trawia choroby jak biblijne plagi egipskie. Odzwierciedlają one proces dekadencji, któremu podlega to kulturowe środowisko, wykwintne a skażone chorobą, zmierzające ku unicestwieniu. Stąd nie zostanie oszczędzony spowiadającemu się demiurgowi pana gniew doprowadzonych do ostateczności chłopów: mężów zgwałconych żon, ojców córek noszących w brzuchu pańskie bękarty. Wtargnięcie buntowników do pałacowych wnętrz

przedzierzga się w polowanie na zwierza – okrutnych panów i staje się walką o odzyskanie własnej godności, paradoksalnym zrównaniem, choć w istocie odwróceniem ról, gdyż to gmin na panów idzie z kosami, bez żalości i litości. W przeczuciu śmierci ujawnia się, kto kim jest, a ze śmiechu czynić tarczę przeciwko trywialności świata, to ostatni znak arystokratyzmu:

Może płakać zacniemy. Płakać, my? O, nie. Nigdy. Nam jest wesoło. Mnie na przykład ptak się z duszy wykluwa. A co tobie, kuzynie? No przecież masz tam jakąś duszę? Opuściła cię powiadasz. To straszne! Biedna twoja dusza. A może chociaż ten nieszczęśliwy zając gdzieś tam w tobie kica. A nie, nie. Królik. Cha! Cha! Cha!

(P 112)

Od samego początku Jakub ma wrażenie, że jest wciąż obserwowany, podsłuchiwany, stale towarzyszy mu widmo dziedzica, jakby tropiące potknięcia Jakuba-pana. I jednocześnie wciąż konstатовana próżnia dworu jest powtórzeniem losów dziedzica, uwięzionego w samotności wśród tłumu wrogiej mu służby. Śmiech w opuszczonych komnatach pałacowych nabiera więc barw szyderczych: oto człowiek – *ecce homo* – uwolniony od Boga, wypędzony z raj, skazany na wolność wyboru, skazany na piekło życia z samym sobą, dla którego śmierć może być tylko wybawieniem z potworności:

O nieraz z życia tylko ta śmierć zostaje. Nieraz śmierci trzeba czekać, aby doznać, że się jest człowiekiem. A przeklętych to już zawsze śmierć dopiero ucłowiecza, w śmierci się dopiero rodzą, w śmierci olśnienie ich nawiedza, że byli także ludźmi.

(P 63)

Przychodzi śmierć w płomieniach, wali się pałac – siedlisko zła – w dniu Sądu Pańskiego, grzesznik Jakub prosi o przebaczenie i Boże miłosierdzie.

Drugi etap podróży narratora po labiryncie ducha jest konsekwentnym obnażeniem ciemnej strony ludzkiej duszy. Toteż uwidacznia się w postawie bohatera postępujący regres aksjologiczny, tj. niemożność realizowania czy wręcz porzucenie wyznawanych wcześniej wartości na rzecz dotarcia do sedna wiedzy o człowieczych wyborach w ściśle określonych okolicznościach. Jednak ceną za pozyskane możliwości jest utrata własnej tożsamości, dlatego wybory te sprowadzają na człowieka cierpienie. A jednak tylko poprzez nie może on poznać samego siebie, przejrzeć się w nim jak w zwierciadle.

Obraz dworu ukazany w powieści Myśliwskiego wpisuje się w klimat prozy Stanisława Brzozowskiego, Stefana Żeromskiego, Witolda Gombrowicza. To jest dwór zuniwersalizowany, ale podporządkowany negatywnej stronie zjawiska<sup>17</sup>. Uchwycony w czasie swej dekadencji zmierza ku tragicznemu

<sup>17</sup> Pamięć tych, którzy z dworem obcowali podsuwa odmienne obrazy: szlachetności, pomocy udzielanej w każdym koniecznym przypadku, opiekowania się wsią, dlatego portret Myśliwskiego jest wizją artystyczną, niepretendująca do miana ścisłości; zob. P. Wojciechowski, *Tragedia albo cisza*, „Więź” 2007, nr 2, s. 102.

końcowi, gdyż jego energia twórcza się wyczerpała. Tak więc kulturowemu obrazowi chylącej się ku końcowi świetności towarzyszy nieustępliwy cień przyrodzonego naturze ludzkiej zła, dokonuje się więc wyraźna dychotomia wartościowania na dobro i występki.

## Bibliografia

### Źródła

Myśliwski W., *Pałac*, Kraków 2010.

*Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1989.

### Opracowania

Bereza H., *Pełnia*, „Twórczość” 2007, nr 3.

Dąbrowski S., *O pewnej właściwości porównania i metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3.

Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

Kozbiel J., *Na granicy słowa*, „Więź” 2006, nr 11.

Latawiec B., *Stworzeni jesteśmy przez pamięć*, „Odra” 2007, nr 5.

Marzec A., *Mądrość ma wiele twarzy, czyli o prozie Wiesława Myśliwskiego*, w: tejże, *Co jest w człowieku. Interpretacje prozy współczesnej*, Łódź 1993.

Misiewicz J., *Groteski kształt pozorny*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Rymkiewicz J. M., *Stary świerk*, „Gazeta Polska” 2014, nr 5 (1069).

Siekierski S., *Folklor i kultura oficjalna*, w: tegoż, *Etos chłopski*, Kraków 1992.

Tyszczyk A., *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Wach J., *Zmysły w prozie Wiesława Myśliwskiego*, „Akcent” 2009, nr 2.

Wiśniewski W., *Wiesław Myśliwski*, w: tegoż, *Lekcja polskiego*, Warszawa 1993.

Wojciechowski P., *Tragedia albo cisza*, „Więź” 2007, nr 2.

## Summary

Characteristic of the manor shown in the W. Myśliwski novel *Palace* corresponds to the climate of the prose by: S. Brzozowski, S. Żeromski, W. Gombrowicz. That manor is the cultural image of its decadence, accompanied by the inherent evil of human nature. Main character-narrator enters interior of the manor (as a result of the abandonment of the palace by the heir afraid of the upcoming war) and indeed the labyrinth of own soul to transform into Jakub-master. The process of transformation reveals a clear dichotomy, in the personality of the hero, concerning evaluation through the good and the evil deeds.

Jacek Krawczyk

UWM w Olsztynie

## Kategoria czasu w *Prawdzie starowieku* Stanisława Vincenza

### The Conception of Time in *Prawda starowieku* of Stanislaw Vincenz

**Słowa kluczowe:** Stanisław Vincenz, mit, czas, narracja, tożsamość

**Key words:** Stanislaw Vincenz, myth, time, narrative, identity

Chcąc opisać koncepcję czasu w *Prawdzie starowieku*, jednym z trzech tomów *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza, należałoby najpierw pokrótce scharakteryzować najważniejsze założenia filozoficzne, kulturowe i literackie autora wspomnianej trylogii. Trzeba bowiem przyznać, że nie są to koncepcje proste w swej strukturze, gdyż mieszczą w sobie wiele różnych zagadnień, by wspomnieć choćby o koncepcji rozumu, silnie zautonomizowanego we współczesnej teorii poznania. U Vincenza ów rozum jest natomiast nierozzerwalnie związany z moralnością i poszanowaniem tradycji.

Co zatem sprawia, że filozofia poznania łączy się z etyką czy też z literaturą, jak się później okaże? Kto lub co scala owe elementy w jeden spójny system, nadający światu przedstawionemu w *Prawdzie starowieku* cechy kosmicznego ładu? Odpowiedź na to pytanie znajdziemy w esejach Vincenza, w których wyjaśnia on podstawy swego światopoglądu. W *Z perspektywy podróży* znajdujemy informację, która rzuca pewne światło na tę sprawę. Autor mówi o „wspólnocie, która przetrwa wszystko”<sup>1</sup>. W tym lakonicznym poglądzie na temat trwałości wspólnoty pobrzmiewa echo Lévinasowskiej metafizyki Toż-Samego i Innego, w której oba byty, mimo że są radykalnie odrębne, spotykają się i tworzą jedność wspólnoty, wychodząc w dyskursie naprzeciw siebie<sup>2</sup>. Jak się później okaże, Vincenzowską wspólnotę trwałości, mimo upływu czasu, należy raczej interpretować szeroko, jako wspólnotę zapośredniczoną w opowieści, dzięki której rzeczywistość realna,

<sup>1</sup> S. Vincenz, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 237.

<sup>2</sup> Zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2002, s. 26.

niemająca jeszcze wyraźnego sensu i porządku, odzyskuje swą rozumność i integralność. Wspólnota świata *Na wysokiej połoninie*, zapośredniczona w mitycznej opowieści, będzie w moim przekonaniu kluczową zasadą organizującą porządek i nadającą spójność rzeczywistości niemej znaczeniowo i rozproszonej w wymiarze tożsamościowym.

Odzyskany za sprawą mitycznej narracji ład ziemski ma wymiar transcendentny i celowy. Tak uporządkowana przestrzeń obejmuje swym zasięgiem zarówno człowieka i jego najbliższe otoczenie stanowiąc spójny mikrokosmos, jak i większe obszary: kraje, kontynenty, planety wyrażające ład makrokosmiczny. Poznawanie świata jest więc poznawaniem samego Boga, czyli treści absolutnej, która potencjalnie może zostać odkryta w kontakcie z każdym stworzeniem. Absolutne poznanie nie jest oczywiście możliwe. Najlepszym sposobem na odkrycie rzeczywistości jest ukazanie jej w perspektywie mitu jako swoistej udratyzowanej narracyjnie opowieści symbolicznej.

Określając budowę wszechświata i sposób jego poznania, doszliśmy do zagadnienia, które stanowić będzie podstawę dalszych rozważań, mianowicie do mitu jako „symbolu tego, co jest, w odróżnieniu od tego, co staje się i przechodzi”<sup>3</sup>. Poprzez mit właśnie zostaje odkryta owa Platońska idea mająca wymiar sakralny, boski. Poznanie mityczne świata jest również sposobem na uczestniczenie w nim, w tych jego treściach, które mit wydobywa na powierzchnię. Stają się one czymś bliskim człowiekowi, tak bliskim jak łaska Boża dosięgająca człowieka. Mity w ujęciu Vincenza są więc medium pozwalającym odkryć rzeczywistość transcendentną i obcować z nią, innymi słowy, poza kategorią literacką, wpisują się jednocześnie swą funkcjonalną wartością w system teorii poznania. Nadają także kierunek rozwoju człowieka, zawierają bowiem w swej strukturze kategorię normatywną, są symbolicznym wyrażeniem „odrębności, jakiejś przeszłości wyidealizowanej. Stają się skrótami ideałów i regulują do pewnego stopnia swym obrazem lub nastrojem odrębność życia grupy”<sup>4</sup>.

Istotny do wyjaśnienia wydaje się jeszcze jeden element, który również jest niezbędny, aby właściwa część pracy była zrozumiała i spójna. Chodzi mianowicie o kwestię kultury ludowej, którą Vincenz pojmował na swój sposób. Przywrócenie świadomości istnienia społeczności huculskiej przez autora *Prawdy starowieku* wynikało ze szczególnej roli, jaką przypisywał tradycji. Vincenz uważał, że osiągnięcie pełnej tożsamości przez każde społeczeństwo jest możliwe wówczas, gdy opiera się ono na „irracjonalnych podstawach i zasobach jakiegoś mitu”<sup>5</sup>. W przeciwnym razie skazane jest ono na dezintegrację, a nawet na zagładę. Dlatego świat idealny, mityczny *Prawdy*

<sup>3</sup> S. Vincenz, *Z perspektywy podróży*, s. 362.

<sup>4</sup> Tegoż, *Po stronie dialogu*, t. 1–2, Warszawa 1983, s. 194.

<sup>5</sup> Tegoż, *Z perspektywy podróży*, s. 292.

*starowieku* osadzony jest w społeczności organicznie związanej ze swymi korzeniami, z których czerpie ona soki, pozwalające na duchową jedność i wyrazistość.

## Czas mityczny

Powyżej ustaliłem, że świat Huculów ukazany w perspektywie mitu warunkuje każdy element struktury tekstu, a więc i czasu. Nie bez powodu Vincenz zastosował takie właśnie ujęcie. Pierwszym powodem, dla którego mit okazał się najlepszą formą, jest silny związek autora *Prawdy starowieku* z Huculszczyzną, która była dla niego kolebką kulturową. Tam się wychował i stamtąd wyszedł, aby stać się Europejczykiem. Mityczne odtworzenie kultury rodzimej było więc dla Vincenza drogą do rekonstrukcji i potwierdzenia własnej tożsamości, zakorzenieniem się w tradycji, ratunkiem przed procesem dezintegracji. Istotne stało się również ukazanie kultury ludzi gór jako próby utrwalenia tego, co ulega zapomnieniu, co podlega z biegiem czasu deformacji przez nakładanie się na ową pierwotną – w sensie historycznym – kulturę innych tradycji i zwyczajów. Dzieło Vincenza będzie więc spełnieniem obowiązku, ciążyącym na każdym członku pewnej grupy, związanej wspólnymi korzeniami i doświadczeniami, obowiązku dania świadectwa istnienia kultury odchodzącej ze sceny dziejów świata. I z tego między innymi powodu autor *Prawdy starowieku* stosuje typowo ludowe formy przekazu, takie jak podanie, gawęda, mit, które zapośredniczają w opowieści dawne czasy, przyjmując tu postać konfiguracji narracyjnej. Bo tylko w ten sposób można dać świadectwo temu, co jest niejednorodne i zanurzone w czasie. Tożsamość narracyjna kultury Huculów za sprawą Vincenzowskiej narracji mitycznej będzie więc integrować w spójny obraz to, co nieuchwytnie i złożone, i tym samym realizować funkcję fikcji literackiej, która ma za zadanie objawiać to, co ukryte w rzeczywistości, a także transformować to, co realne, bowiem życie przemyślane jest już życiem zmienionym. Mit rozumiany jako opowieść narracyjna „o zdarzeniach – jak pisze Ricoeur – mających miejsce u zarania czasów, opowieść, która służy za podstawę rytualnym czynnościom współczesnych ludzi, która w ogólności ustanawia wszelkie formy działania i myślenia, pozwalające człowiekowi rozumieć siebie w otaczającym go świecie”<sup>6</sup>, tenże mit wypełnia u Vincenza – prócz funkcji fikcji ściśle przynależącej do utworu literackiego – jeszcze jedno istotne zadanie. Mieści się ono w formule funkcji symbolicznej, również integralnie zespolonej z mitem, za sprawą której możliwe staje się ponowne odtworzenie więzi łączącej człowieka z *sacrum*. W tej właśnie symbolicznej formule narracji mitu sytuuje się trzecie uzasadnienie formy literackiej opowieści pierwszego tomu *Na wysokiej połoninie*. Vincenz przedstawia Huculów w perspektywie mitu objawiającego,

<sup>6</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 2002, s. 9.



transformującego i symbolicznego, by w ten sposób uwypuklić jeszcze bardziej opozycję między światem sakralnym a światem cywilizacji. Zmitologizowana kultura Hucułów wpisuje się w ogólniejszy plan mitu eschatologicznego, bowiem opis rzeczywistości ludzi gór jest opisem apokaliptycznym, jest opisem końca pewnej epoki. Ale eschatologiczny wymiar zejścia kultury Hucułów ze sceny dziejów ludzkości za sprawą zderzenia dwóch światów: *sacrum* i *profanum* przemienia się w mit kryzysu. Koniec huculskiej tradycji nie kończy jednak istnienia świata i ludzi, w związku z czym Vincenz pozwala nam spojrzeć na ginącą pewną kulturę przez pryzmat końca lub po prostu kryzysu określonego paradygmatu. Opozycja między światami sakralnym a współczesnej cywilizacji będzie więc wskazywać na dwie odmienne rzeczywistości, a poprzez nie na dwa odmienne paradygmaty rozumienia świata.

Z tego też powodu mówi się w *Prawdzie starowieku* o dwóch czasach. Pierwszy, stanowiący domenę mitu, nazywany jest czasem górskim. Drugi – przypisywany światu cywilizowanemu – będzie czasem oficjalnym, nierozdzielnie powiązanim z przemianami społecznymi, rejestrowanymi za pomocą kalendarza. Ten pierwszy charakteryzujący się przede wszystkim naturalnością, nie powstał na zasadzie umowy społecznej, jak w przypadku czasu historycznego. „Jak długo świat ten górski nieponumerowany, nierejestrowany po arendarsku, jak długo i czas górski niekarbowany, niewystukiwany malutkim zegarkiem, nierachowany skąpo na grajczary – nie zna granic”<sup>7</sup>.

Niewymierność czasu górskiego odróżnia go od tego, w jakim żyją ludzie cywilizacji rozwiniętej. W górach odczuwa się niejako zawieszenie czasu, choć upływa on stale, lecz nieznacznie, gdyż jego tempo jest znacznie wolniejsze od tempa czasu nizin, odmierzającego przemiany rzeczywistości jednostkami fizykalnymi. Życie na połoninach jest wolniejsze, bo też odległości, jakie tam się pokonuje są znacznie większe, „nie obliczało się [odległości – J.K.] na godziny czy, kryj Boże, na minuty jak pociągi, lecz na dni i tygodnie. Pośpiech to dziwactwo jakieś, a ciągły pośpiech, to śmiech, to choroba”<sup>8</sup>. Przede wszystkim jednak czas górski cechuje silny związek z naturą. Potwierdza się tutaj jego mityczny wymiar, polegający na łączności z przaprzyczyną nadającą mu jeden niezmienny cykl. Czas górski został dany Hucułom w momencie nazywanym starowiekiem. Wówczas człowiek otrzymujący czas został włączony w ład kosmiczny, podlegając najwyższej Istocie – Bogu. Od tego momentu trwanie człowieka w świecie będzie cechowało się ruchem kolistym<sup>9</sup>. Następujące po sobie dni, miesiące i lata, odmierzane porami dnia i roku, będą nadawały człowiekowi specyficzny tryb życia.

<sup>7</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Pasma 1. Prawda starowieku*, Warszawa 1980, s. 78.

<sup>8</sup> Tamże, s. 78–79.

<sup>9</sup> M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 86 i n.



Powstaje tu jednak pewna trudność. Czas górski, niepodlegający kalendarzowi oficjalnemu, a więc niewpisujący się w czas historyczny, odmierzany jednostkami fizykalnymi, wyraża szczególną aporię temporalną. Upływ czasu górskiego, nieuprawomocniony czasem zegarów czy kalendarza, niweczy istotne powiązanie opowieści z rzeczywistością i tym samym staje się źródłem poważnego kryzysu w przedsięwzięciu świadczenia o minionych czasach, ludziach i wydarzeniach. Nierejestrowany oficjalnym czasem świat Huculów nabiera wraz z mityczną opowieścią – w fikcyjny sposób utrwalającą przeszłość ludzi gór – cech nierzeczywistych. Narracja mitu, w taki sam sposób jak narracja bajki czy przypowieści, zawiesza prawdziwościowy charakter opowiadanej przeszłości, jakby mit wewnętrznie podważał więź, jaka łączy go ze światem rzeczywistym. A jednak mimo tej poważnej trudności Vincenz świadomie mitologizuje opowiadaną rzeczywistość, nadając jej wymiar fikcyjny. Odpowiedź na pytanie o funkcję tego odrealnienia odnajdujemy w końcowym fragmencie pasma pierwszego *Na wysokiej połoninie*. Czytamy tam:

Nie ma zatem komu pamiętać o watażku Dmytryku i nie ma po co. Po całych górach ludzie śpiewają pieśni i zwrotki przezeń ułożone, a mało kto wie o nim. Bo powiadają: „Alboż to nie wszystko jedno, kto ułożył pieśń? Dobrze, że jest pieśń. I to mądrze powiadają. Dobrze, że jest pieśń”<sup>10</sup>.

Pamięć przeszłości, zanikająca i pozbawiona swej prawomocności za sprawą braku naocznych świadków, mogących potwierdzić własnym świadectwem istnienie realnej rzeczywistości, jest pamięcią zagrożonego śladu przeszłości. Mamy tu do czynienia z podstawową kondycją przeszłości, której ślad – jak pisze Barbara Skarga – w swej istocie zawiera paradoksalną nieadekwatność<sup>11</sup>. Stąd, zdaniem autorki *Śladu i obecności*,

Tropienie [...] wymaga przekroczenia postaci znaku, transcendowania formy jego obecności. Pojęcie śladu prowadzi nas nie tylko ku takim pojęciom, jak: zmienność, nietrwałość, nieprzejrzystość, a więc ku historyzmowi, psychoanalizie, archeologii kultury i archeologii języka, ale także ku metafizyce, chociażby tak, jak u Lévinasa. To on pisał, i słowa jego są charakterystyczne, że między śladem i tym, na którego ślad wskazuje, nie ma żądanej odpowiedniości, przeciwnie, istnieje tu „rzeczywista nieodpowiedniość”, nieprzekraczalne „poza”, diachronia nie do pokonania<sup>12</sup>.

Vincenz jakby zdawał sobie sprawę z tego paradoksu, który każe mu stwierdzić – jak to ma miejsce w zacytowanym końcowym fragmencie *Prawdy starowieku* – że odzyskanie realności przeszłości oraz jej prawomocności

<sup>10</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, s. 576.

<sup>11</sup> Zob. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 31.

<sup>12</sup> Tamże.

nie może wieść drogą realistycznej argumentacji, lecz właśnie drogą fikcyjnej opowieści, w tym przypadku drogą pieśni. W niej zawiera się Husserlowski mechanizm modyfikacji neutralnościowej<sup>13</sup>, który polega na zawieszeniu prawdziwościowym realnej przeszłości, jawiącej się w fikcji opowiadania jako nierzeczywista, zneutralizowana. Ale jednocześnie każda taka fikcja, zrywająca z prostym aktem uobecnienia, odnawia więź z realną przeszłością za pośrednictwem utożsamienia opowieści i życia dzięki mechanizmowi analogii. To, co opowiadane, przywołuje realną przeszłość dzięki przeświadczeniu o istotnym podobieństwie tego, co konfigurowane w narracji i tego, co rzeczywiste. Vincenz potwierdza ten mechanizm dwukrotnie, wypowiadając w podanym wyżej fragmencie ustami narratora kluczowe dla rozumienia całego zamysłu opowieści zmitologizowanej zdanie: „Dobrze, że jest pieśń”. W samej *Prawdzie starowieku* znajduje się wiele odwołań do mitotwórczej pracy wyobraźni, która za sprawą pieśni spełnia również zadanie samopotwierdzenia rzeczywistości niedefiniowalnej, niejednoznacznej i niesprawdzalnej. Na kartach *Prawdy starowieku* autor wielokrotnie podkreśla wagę pieśni stanowiącej odrębny, inteligibilny byt, który – niczym księga prawdy – opowiada i objawia zarazem to, co ukryte dla rozumu ludzkiego. Pieśń zapośredniczająca prawdę zbliża więc człowieka do sensu ukrytego w świecie, w przyrodzie i doświadczeniach ludzkich. Pieśń staje się tu ewokacją prawdy i zarazem wykładnią rozumienia tego, co dane. Jest więc w pośredni sposób źródłem świętości jako językowa hierofania tego, co ukryte.

Świat u Vincenza nabiera charakteru przestrzeni czystej i świętej, a tym samym pozbawia wszechświat pierwiastka tragizmu. Człowiek żyjący w łączności z Bogiem nie odczuwa trwogi, gdy zbliża się ku końcowi swojego życia. Śmierć jest bowiem początkiem, a nie końcem istnienia, istnienia doskonałego i wiecznego. Każdy gazda żyje w przeświadczeniu bliskości sfery transcendentnej, dostrzega ją w każdym elemencie przyrody. Traktuje ją osobowo, jakby miał do czynienia z samym Bogiem:

Dolinami radują się wody przestrzenia, prądem tanecznym. Łączą się, cieszą z pobratymstwa słobodnych strug, sejmują rady wodne, głoszą napomnienia ważne, niosą dalej przypowieści i nauki wód górskich. Już lada chwila głosy ucieleśnią się w postaci, dotąd nigdy nie widziane<sup>14</sup>.

Przyroda to nie tylko radujące się przestrzenia wody, lecz również siedliska złych mocy, które także świadczą o metafizycznej konstrukcji świata, niewidzialnej dla oka:

<sup>13</sup> Zob. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Księga pierwsza, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1975, s. 222 i n.

<sup>14</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, s. 140.

Bo tam gdzie także z młak syczących czy powleczonej zielonymi krostami rumowisk skalnych, albo wśród wyrw, z płataniny wiatrołomów korzeniastych [...] wychylają się, wyzierają nieznacznie, to okiem łypną i znów przycejają się, czyhając na jakieś nieostrożne słowo, warują, czekając na podszczucie czyjeś, moce upiorne<sup>15</sup>.

Nie bez znaczenia wydaje się również przestrzeń, w której mieszkają Huculi. Górskie ukształtowanie terenu, prócz znaczenia swoistości regionalnej, wymagającej od mieszkańców tych terenów szczególnego trybu życia, ma ponadto znaczenie metaforyczne. Góra ze względu na swe położenie, wyniesiona ponad poziom terenów równinnych, stanowi miejsce specyficzne, jednostkowe, a nawet mistyczne. Znajduje się bowiem „dalej” od ziemi, „bliżej” natomiast nieba. Nabiera przez to znaczenia metafizycznego. Górską rzeczywistość, wyłączoną niejako z normalnego trybu życia obowiązującego ściśle w rzeczywistości świata cywilizacji, ukazuje w sposób mityczny to, co jest istotą świata. A więc jego podstawę transcendentną ukrytą pod powłoką cielesną. Dlatego też czas górski trwa w czasie pierwotnym, w czasie starowieku. Zespolony ze swoją przyczyną, z której wziął swój początek, partycypuje w tym prawdziwym, odwiecznym porządku. Czas historyczny natomiast oddzielony od swych mitycznych korzeni popada w chaos.

Ten nowy czas – pisze Marek Klecel – nie jest jakimś nowym porządkiem, nową postacią rzeczywistości, wprost przeciwnie – okazuje się właśnie brakiem porządku lub jego zaprzeczeniem. Sprzeciwia się on nie tylko różnym tradycjom i światopoglądom, ale przede wszystkim podważa ich wspólne religijne pochodzenie. Odbywa się to przez stopniową desakralizację rzeczywistości przeżywaną religijnie, następnie przez wyodrębnienie w życiu ludzkim sfery wyraźnie świeckiej<sup>16</sup>.

Jak widzimy, powiązanie czasu gór z naturą ma jeszcze jeden istotny wymiar. Vincenz zwraca na niego uwagę wówczas, gdy omawia rolę uczuć w doświadczeniu świata przez człowieka. Pierwszy znaczący przykład szczególnej roli, jaką odgrywa sfera emocjonalna, daje nam następujący fragment: „Znawcy udowadniają, że postęp cywilizacji nigdy jeszcze nie począł się z uczuć, lecz z zamysłu, z wynalazków, ze zdobyczy. Bo samym uczuciem chociażby moralnym, nikt jeszcze nikogo nie ogrzał”<sup>17</sup>.

Autor *Na wysokiej połoninie* zwraca uwagę na element przeżyciowy jako istotny w doświadczeniu czasu w jeszcze jednym miejscu, gdy podejmuje się trudnego zadania opisanie dziejów opryszków zasiedlających Wierchowinę. Pisze on tak:

<sup>15</sup> Tamże, s. 141.

<sup>16</sup> M. Klecel, *Na przelocie czasów. Mit i historia w cyklu Vincenza „Na wysokiej połoninie”*, w: *Studia o Stanisławie Vincencie*, Lublin – Rzym 1994, s. 137.

<sup>17</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, s. 186.

Gdybyśmy chcieli, choć w zarysie, przedstawić kilkoma słupami milowymi dzieje opryszków tak, jak je pojmowała i przeżywała sama Wierchowina, musimy pamiętać, że skutkiem odcięcia przez wieki od świata, zagadnienia i mierniki dziejów, podobnie jak wyobrażenia geograficzne starowieku, odbiegały od naszych. Nie o to tylko chodzi, że były fałszywe lub fantastyczne, lecz że posiadały regulatory zupełnie odmienne. Geografię starowieku można by nazwać geografią uczuciową, rozszerzającą ludzkie wartościowania na orientację co do podziału i zamieszkania ziemi. Ziemia jest organizmem: jej głowa jest w stolicy cesarskiej, jej pępek w Rzymie, Wierchowina to serce ziemi, a Polenycia – obszar pól Pokucia, Podola i Ukrainy – to pierś i ręce robocze. „Pański” kraj to „kaluch”, brzuch zjadający pracę innych. Kraj dzikich „syrojidów”, daleko na Wschodzie słońca, to odbytnica ziemi i brama do Piekieł. Za Rzymem, za „morzem”, daleko, jest druga brama światowa i schody do nieba na Górę Syońską, górę niebiańską. Jeruzalem to miasto niebiańskie, nie ziemskie. Gdzieś pomiędzy niebem i ziemią na szczytach gór najwyższych jest kraina ziemskiej doskonałości, kraj Rachmanów. – Oczywiście były to wyobrażenia chwiejne, nieustalone i niezupełnie upowszechnione, a wypowiedane tylko przez tych, którzy nad nimi się zastanawiali. Podobnie swoiście mityczne i jeszcze bardziej fantastyczne są wyobrażenia o powstaniu ziemi.

I podobnie tubylczych „historyków” starowieku zajmują takie „zagadnienia”, nad którymi ludzie współcześni nie mają po co się zastanawiać.<sup>18</sup>

W dwóch przytoczonych fragmentach wyraźnie pobrzmiewa znana już nam opozycja między światem gór a światem cywilizacji. Skoncentrujmy się tu jednak na organizacji czasowej obu rzeczywistości. Kontrastowe zestawienie zorganizowane zostało na podstawie kategorii uczucia czy przeżywania. Ono bowiem ukazuje inny stosunek do otaczającej człowieka rzeczywistości w kulturze starowieku i cywilizacji techniki. Zapośredniczenie czasu w huculskim doświadczeniu emocjonalnego przeżywania świata kieruje nas w stronę czasu fenomenologicznego, który poprzedza czas fizyczny. Czas przeżyć – jak ujmuje to Bernhard Welte – „możemy rozumieć jako obecność rozciągającą się na to istnienie, które właśnie przeżywamy”<sup>19</sup>. U Vincenza czas cywilizacji, będący czasem wtórnym, nadbudowanym degradująco nad czasem górskim, ujawnia niezrozumiałe i fatalne odwrócenie pierwotnej prawidłowości, polegającej – na co zwraca uwagę zarówno Husserl, jak i Heidegger<sup>20</sup> – na uprzedniości czasu przeżyć wobec czasu zegarów czy kalendarzy. Odwrócenie porządku obu czasów, skutkujące degradacją emocjonalnego doświadczenia świata, zmienia nie tylko miarę czasu, którą bohaterowie nowych wieków stosują do swego życia, lecz także zmienia strukturę kalendarza, jego ważne momenty stanowiące o tożsamości człowieka współczesnego i jego poczuciu sensu. Czas święty w starowieku był wiecznym bytowaniem, źródłem poczucia monumentalności trwania świata, jego potęgi i niezmienności. W jednym z fragmentów *Prawdy starowieku* znajdujemy taki opis czasu sakralnego:

<sup>18</sup> Tamże, s. 247.

<sup>19</sup> B. Welte, *Czas i tajemnica*, przeł. K. Świącicka. Warszawa 2000, s. 16.

<sup>20</sup> Zob. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek. Warszawa 1989, s. 42 i n.

Kolęda potęguje ten spokój snu zimowego i wzmaga poczucie błęgiego bezpieczeństwa. W Święty Wieczór jest tak, jakby się leżało na łonie Bożym. Czas się zatrzymał. Świat i Bóg jest tak dobry, że nawet Archijudę, wodza czortów, Archanioł spuszcza z łańcucha, aby się poprawił. I ludzie nie boją się go wtedy, zwłaszcza że kolęda broni wsi przed jego mocą<sup>21</sup>.

Ludzie górscy nie zapominają o swym rodowodzie. Odnawiają go, powtarzając co roku obrzędy świąteczne. Obcują z przyrodą i w ten sposób dokonuje się w nich akt mistycznego zawierzenia istocie boskiej:

Od dawna, co roku powtarzają się te słowa. Od wieków, co roku odbywa się na łąkach siołowych i wierchowych święto rozigrania, bratanie się z ziołami, odczytywanie godzin i czerpanie dobrego czasu z kwiatów, czerpanie manny<sup>22</sup>.

Natomiast desakralizacja i zeświecczenie mają zgubne skutki dla świata cywilizacji. Efektem tego jest przede wszystkim oderwanie od kosmicznego porządku. W konsekwencji następuje zachwianie równowagi i postępujący chaos: „Stąd też domy nastawiane jeden drugiemu na głowie i tak też biedacy ludzie latami mieszkają, jeden drugiemu nad głową się toczą”<sup>23</sup>. Czas, jaki obowiązuje w społeczeństwach cywilizowanych, idzie już własnym torem. Nawet człowiek żyjący według niego nie jest w stanie zmienić jego biegu. Taki czas staje się rozpedzonym mechanizmem, którego nikt i nic nie potrafi zatrzymać. Charakteryzuje się niezwyklej ekspansywnością, wkracza na tereny odrębne i ustanawia autorytatywnie swe niezmiennic prawo zmieniającej się z czasem rzeczywistości. Czas górski zaś wyróżnia się trwaniem, powolnym, majestatycznym oraz obecnością, która sprawia, że tradycja huculska jest stale żywa.

Z tymi dwoma kategoriami wiążą się również trzy następne, które – tak jak i poprzednie – odróżniają czas mityczny gór i czas historyczny świata cywilizacji. Są to kategorie przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Dobrze charakteryzuje czas mityczny – adekwatnie przystający do koncepcji czasu górskiego – Eugeniusz Czaplejewicz, omawiając *Epilog do Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza:

Mamy tu, jakby relację z osobliwego obrzędu preparowania martwej przeszłości, balsamowania jej zwłok i przekształcania w mityczny kraj lat dziecińczych. Czyli obrzędu pogrzebowego, który staje się obrzędem narodzin mitu. Ten ostatni, mit, nie tylko zastępuje przeszłość, ale wypełnia sobą przyszłość. Jest jakąś treścią całego czasu. Albo inaczej – w nim koncentruje się i konserwuje, do niego się zwięza pełny czas<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, s. 7.

<sup>22</sup> Tamże, s. 72.

<sup>23</sup> Tamże, s. 83.

<sup>24</sup> E. Czaplejewicz, *Czas Vincenza*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 34, s. 143.

Nie jest więc czas mityczny skierowany ku przeszłości, nie pozbawia również rzeczywistości aspektu rozwoju. Czas górski ukonkretnia przeszłość w terażniejszości, nadaje tej ostatniej właściwą osobowość, dzięki czemu zachowana jest ciągłość tradycji. W ten sam sposób realizuje się przyszłość, przy czym powstawanie tej kategorii nie przebiega naturalnie, poprzez ewolucję form, zachowań czy też postęp techniczny lub społeczny. Ruch w obrębie przestrzeni huculskiej dokonuje się na styku kultur, jakby u podnóża symbolicznie pojmowanej góry. Tam, gdzie następuje kontaminacja tradycji, gdzieś na obrzeżach enklawy górskiej. Ów ruch nie wywołuje strachu wśród Huculów, zdają sobie oni sprawę z tego, że nie unikną obcych wpływów. Foka, wiekowy gazda, w którym żywo obecne są obrazy dawności zasłyszane od powiastunów, pchany ciekawością świata wyrusza z rodzinnego domu, aby poznać nowe kultury. Wraca jednak bogatszy o nowe doświadczenia, jeszcze bardziej upewniony o potrzebie pielęgnowania tradycji, z której wyszedł.

W opozycji do tak skonstruowanego świata mitycznego Huculów stoi świat cywilizacji. Tutaj, o czym już wcześniej była mowa, czas charakteryzuje się ekspansywnością, jest więc skierowany ku przyszłości. Jest objawem nowych czasów, w których przeszłość zostaje odsunięta na drugi plan. Terażniejszość jest o tyle akceptowana, o ile spełnia wcześniej ustanowioną przez człowieka wizję przyszłości, jest jej ukonkretnieniem. Nowe czasy zostały zdeformowane przez ów ekspansjonizm, dzieła natomiast dokończyła deskralizacja. Człowiek świata cywilizacji, zapominając o celu, rozpedził się w kierunku, w którym nie ma nic, jest pustka. Sama idea życia człowieka wypaczyła się, pozostał jedynie samotny fundament jednokierunkowego i jednorazowego upływu czasu pochodzenia chrześcijańskiego.

U Vincenza widać wyraźnie, jak owa chrześcijańska koncepcja czasu przenika do czasu mitycznego, w którym żyją Huculowie, a który charakteryzuje się wcześniej wspomnianą cyklicznością. Tutaj właśnie widzimy ruch w przedstawionej przez autora *Na wysokiej połoninie* enklawie huculskiej. Stąd *Prawda starowieku* opowiada nie tylko o trwaniu, ale również o przemijalności czasu. Skoro nastąpił początek zwany starowiekiem, to również musi nadejść koniec tej kultury. Skoro miał miejsce czas utopii, w której ludzie żyli bardzo długo, jak w przypadku Wielitów, praprzodków Huculów, to zakończenie historii musi podobnie tę utopię reaktywować. Widoczna jest tu kontaminacja dwóch mitów: Arkadii i Raju, jako wyobrażenia zatrzymania czasu i ustanowienia prawiecznego porządku. Nowe czasy zaś, które *Prawda starowieku* datuje od momentu wyrębu lasu, mają charakter przejściowy, epizodyczny.

Vincenz w pierwszym tomie *Na wysokiej połoninie* zaprezentował więc szczególnego rodzaju schemat historiozoficzny, który jest oczywiście progresywny, lecz nie negujący przeszłości. Mitologizacja rzeczywistości huculskiej pozwoliła połączyć postępowość z tradycjonalizmem w pozytywnym znaczeniu.



Czas mityczny stał się doskonalszym narzędziem, opisującym dzieje społeczności huculskiej jako przedstawiciela dziejów ludzkich w ogóle. W odróżnieniu od czasu historycznego, czas mityczny nie sprowadza się do wyznaczenia biegu historii tylko i wyłącznie na podstawie istotnych z pewnego punktu widzenia wydarzeń. Czas mityczny dociera do samego nurtu historii, bowiem ta ostatnia nie składa się jedynie z pojedynczych epizodów. Ten nurt tworzą drobne może nic nie znaczące przeżycia, które w ogólnym rachunku mają w pewnym stopniu wpływ na te ważniejsze. Opozycja zachodząca między jednym a drugim modelem czasu jest więc opozycją między temporalnością kwalitatywną (jakościową) a temporalnością kwantytatywną (ilościową). O ile czas starowieku można definiować na różne jakościowe sposoby jego przeżywania, za pomocą takich choćby określeń, jak: łatwy – trudny, bliski – odległy, ciągły – skokowy, przełomowy – normalny, znany – nieznan, o tyle czas cywilizacji mierzącej upływ dziejów w jednokierunkowy sposób za pomocą jednostek fizykalnych daje jedynie możliwość wskazania trzech wektorów czasu: przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Zderzenie czasu cyklicznego i czasu strzały – by nawiązać do podstawowej opozycji Stephena Jaya Goulda<sup>25</sup> – pozwoliło Vincenzowi uwydatnić kontrastujące ze sobą zasady organizacji świata gór i cywilizacji. Huculi, wpisujący swe istnienie w szerszy horyzont monumentalnego czasu świata, nie wyrażają specyficznej postawy ludzi cywilizacji, która polegałaby na dążeniu do przedłużenia swego życia. Dążenie to, wraz z bogatym zestawem zjawisk pokrewnych, jak choćby staraniem o pozostawienie śladu bytności na ziemi, odróżnia Huculów od kolejnych generacji ludzkości i jednocześnie uwyrażnia przyczyny zejścia ludzi gór ze sceny dziejów. Vincenz jakby zdawał sobie sprawę z tego, że czasy starowieku skazane są na unicestwienie za sprawą nowego porządku. Cała rzeczywistość pierwotna – jakże często opatrywana przez żegnającego ją narratora słowami „już nie ma” – ta rzeczywistość minionego czasu, który przegrał z porządkiem ekspansywności czasu liniowego, ginie w pamięci ludzkiej i odradza się w podaniu: „Spójrzmy na Dmytryka – pisze Vincenz – jako na zwierzę z ginącego rodu, na dziwotwór puszczy starowieku, pojmany i przykuty do klatki. I to otworzy nasze serca dla opowieści Andrijkowej”<sup>26</sup>.

Podkreślenie opozycji między starowiekiem a nowymi czasami było możliwe kosztem pewnej idealizacji. Stąd też przeszłość ukazana została niejako w glorii niczym nie skażonego ładu, natomiast przyszłość – jako kategoria utożsamiana z postępującą dezintegracją społeczeństwa cywilizacji – w świetle negatywnym. Widać to szczególnie we fragmentach książki, w których narrator przejmuje funkcję naukowca badającego społeczność huculską,

<sup>25</sup> Zob. S. J. Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard 1987.

<sup>26</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, s. 531.



etnologa orzekającego o wartości kultury, którą się zajmuje. Obiektywizm opowieści wychodzi z niewygodnego miejsca impasu zderzenia dwóch perspektyw oglądu świata za sprawą wsparcia się na dwóch filarach: mitu i naukowej analizy. Tę ostatnią autor zastosował w księdze drugiej *Prawdy starowieku*, w której w konwencji gawędowej opowiada dzieje „słobody”, jednak czyni to z pełną świadomością niemożności powrotu do dawnych czasów i doświadczeń. W to miejsce wchodzi inna postawa, dzięki której – jak pisze Ricoeur – „jako ludzie nowocześni możemy przecież dzięki krytyce zdążyć do powtórnej naiwności. Słowem, jedynie interpretując, możemy ponownie słyszeć i rozumieć”<sup>27</sup>. Vincenzowska hermeneutyka czasów dawnych, zapośredniczona w opowieści zmitologizowanej i poddanej rozszyfrowującej pracy umysłu, przynosi ważną wiedzę o przemianie, jaka zaszła na przestrzeni dziejów pewnej kultury. Czas, który bezpowrotnie minął, stał się w ten sposób czasem odzyskanym, a nieprzekraczalna opozycja między światem starowieku a światem cywilizacji, i odpowiednio czasem fenomenologicznym a czasem fizykalnym, ta właśnie opozycja uległa zniesieniu w chrześcijańskiej koncepcji terażniejszości. Chwila terażniejsza charakteryzuje się tym, że każdy z nas jest w nią zanurzony, ale wraz z tym zanurzeniem realizuje się plan naszej aktywności jako horyzont treści, dzięki której żyjemy. W nim mieści się pojęcie sensu i zadania. Jedność obu doświadczeń temporalnych obecności człowieka w świecie – zanurzenia w chwili obecnej i jej rozumienia – to jedność życia i fikcji opowieści. *Prawda starowieku* Vincenza przywołuje dawne czasy, a także jednocześnie w narracji je refiguruje i w ten sposób uzgadnia minione z terażniejszym.

## Bibliografia

### Źródła

Vincenz S., *Na wysokiej połoninie. Pasma 1. Prawda starowieku*, Warszawa 1980.

Vincenz S., *Po stronie dialogu*, t. 1–2, Warszawa 1983.

Vincenz S., *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980.

### Opracowania

Czaplejewicz E., *Czas Vincenza*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 34.

Eliade M., *Sacrum – mit – historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.

Gould S. J., *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard 1987.

Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1975.

Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989.

Klecel M., *Na przetomie czasów. Mit i historia w cyklu Vincenza „Na wysokiej połoninie”*, w: *Studia o Stanisławie Vincencie*, Lublin–Rzym 1994.

<sup>27</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, s. 417.

- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2002.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 2002.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2004.
- Welte B., *Czas i tajemnica*, przeł. K. Świącicka. Warszawa 2000.

### Summary

The text discusses the first volume *Na wysokiej półoninie* of Stanisław Vincenz – *Prawda starowieku*. I focus on the issue of time in the novel Vincenz. I point to the phenomenon of mythologizing the world of Hucul. That mythologizing is because several important reasons. Firstly, the real reality, which does not have a meaning and coherence, through the stories of mythical narrative acquires the character of rationality and integrity. Second, the myth allows you to recover critically interpret the way what directly is no longer given. In the story of the mythical function is included fiction and symbolic function, which bring to the surface the hidden meaning. Time in *Prawda starowieku* shows the opposition between the time of the mountains and civilization. Both times integrates narrative story.



Katarzyna Cieplińska

UWM w Olsztynie

## Kolistość losów człowieka w powieści Jerzego Pietrkiewicza *Inner Circle*

### Circularity of human fate in Jerzy Pietrkiewicz's novel *Inner Circle*

**Słowa kluczowe:** Jerzy Pietrkiewicz, „Wewnętrzne koło”, Londyn, miasto  
**Key words:** Jerzy Pietrkiewicz, „Inner Circle”, London, city

Jerzy Pietrkiewicz urodził się 29 września 1916 roku we wsi Fabianki (ziemia dobrzyńska). W roku 1934 debiutował jako poeta wierszem *Święto*, opublikowanym na łamach czasopisma „Kuźnia Młodych”. W latach 1935–39 współpracował z tygodnikiem „Prosto z Mostu” oraz z działem literackim dziennika „Polska Zbrojna” (1936–39). Przed wojną związany był z grupą autentystów, poetów publikujących swoje utwory w czasopiśmie „Okolice Poetów”. Po wybuchu II wojny światowej przedostał się do Wielkiej Brytanii, gdzie w 1941 roku rozpoczął studia na szkockim uniwersytecie St. Andrews. W czasie studiów kontynuował twórczość literacką, a jego wiersze i prozę zamieszczały m.in. czasopisma: „Jestem Polakiem” (Londyn, 1940), „Dziennik Żołnierza” (Szkocja, 1940–42) i „Skrzydła” (Londyn, 1944–45). W 1947 roku obronił rozprawę doktorską w King’s College University of London oraz podjął pracę wykładowcy w School of Slavonic and Eastern European Studies. W roku 1964 został profesorem nadzwyczajnym Uniwersytetu Londyńskiego.

Pietrkiewicz jest autorem ośmiu powieści opublikowanych w języku angielskim (przy czym niektóre z nich ukazały się pod pseudonimem Jerzy Peterkiewicz): *The Knotted Cord* [Sznur z węzłami<sup>1</sup>] (1953), *Loot and Loyalty* [Grabież i wierność<sup>2</sup>] (1955), *Future to Let* [Przyszłość do wynajęcia<sup>3</sup>] (1958)

<sup>1</sup> Wyd. pol.: J. Pietrkiewicz, *Sznur z węzłami*, przeł. M. Glińska, Warszawa 2005.

<sup>2</sup> Tłumaczenie własne.

<sup>3</sup> *Przyszłość do wynajęcia* w przekładzie E. Milewicz była opublikowana w całości na łamach „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”, łącznie w sześćdziesięciu trzech odcinkach, od 30.03. do 16.07. 1958 r.

*Isolation. A Novel in Five Acts* [Odosobnienie. Powieść w pięciu aktach<sup>4</sup>] (1959), *The Quick and the Dead* [Gdy odpadają łuski ciała<sup>5</sup>] (1961), *That Angel Burning at My Left Side* [Anioł ognisty, mój anioł lewy<sup>6</sup>] (1963), *Inner Circle* [Wewnętrzne koło<sup>7</sup>] (1966) i *Green Flows the Bile* [Żółć płynie na zielono<sup>8</sup>] (1969); a także autobiografii *In the Scales of Fate* [Na szalach losu<sup>9</sup>] (1993) oraz tomu esejów *The Other Side of the Silence* [Druga strona milczenia: poeta u krańców mowy<sup>10</sup>] (2002), a także monografii *The Third Adam* [Trzeci Adam<sup>11</sup>] 1975 i antologii *Polish Prose and Verse* [Proza i poezja polska<sup>12</sup>] (1956). Pietrkiewicz był jedynym autoryzowanym tłumaczem poezji Jana Pawła II. Jego angielskie przekłady twórczości Karola Wojtyły były wysoko oceniane przez krytyków. Pięć powieści Jerzego Pietrkiewicza ukazało się w Polsce<sup>13</sup>. Zmarł 26 października 2007 roku w Londynie.

Angielska twórczość prozatorska Jerzego Pietrkiewicza jest mało znana w Polsce, choć ze wszech miar zasługuje na wnikliwe zbadanie. Recepcja powieści tego pisarza w Wielkiej Brytanii była bardzo pozytywna, a w wielu opracowaniach dotyczących literatury brytyjskiej wymienia się go jako pisarza brytyjskiego<sup>14</sup>.

## I

*Inner Circle*<sup>15</sup> jest siódmą i przedostatnią z opublikowanych w języku angielskim powieści Jerzego Pietrkiewicza. Autor, w rozmowie z Florianem Śmieją, uznał ją za najlepszą ze względu na oryginalną kompozycję. Książka składa się bowiem z trzech odrębnych części – są to: *Powierzchnia* (*Surface*),

<sup>4</sup> Wyd. pol.: J. Pietrkiewicz, *Odosobnienie. Powieść w pięciu aktach*, przeł. B. Bałutowa, Warszawa 1990.

<sup>5</sup> Wyd. pol.: tegoż, *Gdy odpadają łuski ciała*, przeł. A. H. Moskalowa, Warszawa 1986.

<sup>6</sup> Wyd. pol.: tegoż, *Anioł ognisty, mój anioł lewy*, przeł. M. Glińska, Warszawa 1993.

<sup>7</sup> Wyd. pol.: tegoż, *Wewnętrzne koło*, przeł. A. H. Moskalowa, Warszawa 1988.

<sup>8</sup> Tłumaczenie własne.

<sup>9</sup> Tłumaczenie za: S. Kossowska, *Inny los, inna Polska*, „Tydzień Polski”, 12.03.1994.

<sup>10</sup> Wyd. pol.: J. Pietrkiewicz, *Druga strona milczenia: poeta u krańców mowy*, przeł. J. Jackowicz, Warszawa 2002.

<sup>11</sup> Tłumaczenie własne.

<sup>12</sup> Tłumaczenie własne.

<sup>13</sup> Najważniejszą pracą dotyczącą twórczości pisarza pozostaje książka zbiorowa wydana w Toruniu w 2000 roku, pod redakcją Barbary Czarneckiej i Janusza Kryszaka, *Jerzy Pietrkiewicz – inna wersja emigracji. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej 11–12 maja 2000 r. w Toruniu*. Praca ta, poświęcona głównie polskiej twórczości pisarza, zawiera także trzy artykuły na temat jego angielskich powieści: A. H. Moskalowa, *Pierwsza angielska powieść Jerzego Pietrkiewicza* [na temat *The Knotted Cord*], s. 155–168; R. Moczkołan, *Satyra, paszkwil czy arcydzieło? Jerzego Pietrkiewicza „Przyszłość do wynajęcia”* [na temat *Future to Let*], s. 169–188; J. Pasternski, *Realizm i fantastyka w powieści Jerzego Pietrkiewicza „Gdy odpadają łuski ciała”* [na temat *The Quick and the Dead*], s. 189–198.

<sup>14</sup> Zob. A. Burgess, *The Novel Now. A Guide to Contemporary Fiction*, New York 1970; B. Bałutowa, *Powieść brytyjska XX wieku*, Warszawa 1983.

<sup>15</sup> J. Peterkiewicz, *Inner Circle*, London 1966.

*Podziemie (Underground)* i *Niebo (Sky)* – przeplatanych powtarzającymi się motywami koła. Zapytany, którą ze swoich angielskich powieści ceni najbardziej, pisarz odpowiedział: „Myślę, że *Inner Circle* [...] jako eksperyment użycia motywów, w których się kręci cały czas. To są trzy koła w kole, co się kręca. Jest coś o ruchu w tej powieści, co mnie interesowało”<sup>16</sup>.

Interpretacja tytułu utworu, ze względu na nawiązanie do wieloznacznej symboliki koła, nie jest prosta. Koło stanowi znak Boga, wieczystego prawa, praformy i świata zjawisk nadprzyrodzonych. Figura ta symbolizuje również kosmos, nieskończoność, wieczność i doskonałość. Okrąg, jako najdoskonalszy kształt, oznacza wewnętrzną jedność i harmonię, wieczny ruch, kompletność oraz cykliczność egzystencji. To także symbol nieba, słońca oraz życia duchowego. Kolistość stanowi jednocześnie odniesienie do zamkniętej przestrzeni, sytuacji bez wyjścia („błędne koło”) lub zniewolenia<sup>17</sup>.

Angielski tytuł powieści przywodzi na myśl jeszcze więcej skojarzeń. Dla mieszkańców Londynu lat 60. *Inner Circle* to przede wszystkim nazwa linii metra, która jako linia obwodowa, bez początku i końca, umożliwiała jazdę wokół centrum stolicy<sup>18</sup>. Jak zauważyła Maria Danilewiczowa – „bezdomni mogą krążyć w niej godzinami, drzemiąc na ciepłej ławce”<sup>19</sup>.

Ponadto, w języku angielskim „inner circle” oznacza elitę, krąg osób zaufanych, grupę najlepszych specjalistów w danej dziedzinie zawodowej (jak, na przykład, „the Inner Circle of Advocates” – elitarna grupa adwokacka w Stanach Zjednoczonych, „Freud’s inner circle”<sup>20</sup> – zespół psychoanalityków współpracujących z Freudem) lub najbardziej wpływowych polityków skupionych wokół przedstawicieli najwyższych władz państwowych. „Inner circle” odnosi się również do grona najbliższych, zaufanych przyjaciół.

---

<sup>16</sup> *Rozmowa druga: z Jerzym Pietrkiewiczem*, w: F. Śmieja, *Siedem rozmów o poezji*, Toronto 1990, s. 41.

<sup>17</sup> W Biblii pojawia się szereg odniesień do koła, które symbolizuje wszechmoc Boga. Święty Augustyn przekonywał, że boska natura jest jak koło – „środek jest wszędzie, a okrąg nigdzie”. Trzy zachodzące na siebie koła odnoszą się do Trójcy Świętej. Koło symbolizuje również linię bez końca; niekiedy ukazywane jest w postaci węża gryzącego własny ogon (zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 153–154).

<sup>18</sup> Linia znana jako „Inner Circle” powstała w 1884 r. Obecnie jest to „Circle line”, oznaczona na mapie sieci londyńskiego metra kolorem żółtym. Do 2009 r. pociągi jeździły w ruchu ciągłym wokół centrum Londynu, zataczając pętlę. W grudniu 2009 r. przedłużono linię o kolejne osiem stacji, umożliwiających podróżowanie w kierunku wschodnim do Hammersmith. Obecnie Circle line ma długość 27 km i obejmuje 35 stacji. Dostępne w Internecie: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Inner\\_Circle\\_\(London\\_Underground\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Inner_Circle_(London_Underground))> [dostęp: 27.04.2013].

<sup>19</sup> M. Danilewiczowa, „...sam sobie robi koło i sam się w nie wplata”. „*Inner Circle*” – siódma angielska powieść Jerzego Pietrkiewicza, „Wiadomości”, (Londyn) 1969, nr 3, s. 3.

<sup>20</sup> Książka autorstwa Phyllis Grosskurth, *The Secret Ring: Freud’s Inner Circle and the Politics of Psychoanalysis* (1991) opisuje historię tej grupy psychoanalityków, do której zaliczano Sigmunda Freuda, Sandora Ferenczi, Otto Ranka, Hansa Sachsa, Karla Abrahama i Maxa Eitingona.

W kulturze XX wieku wyrażenie to często pojawia się w tytułach anglojęzycznych książek i filmów<sup>21</sup>.

Powieść została obwołana przez część krytyków najlepszą książką 1966 roku<sup>22</sup> („Tribune”, „The Guardian”). Podobną opinię przedstawiał recenzent „The Times Saturday Review”: „Dziwne i urzekające dzieło utalentowanego pisarza”<sup>23</sup>.

„Dziwna” (*strange*) to jedno z najczęstszych określeń w odniesieniu do angielskiej prozy Pietrkiewicza. Innym, równie często dyskutowanym aspektem twórczości pisarza, była kwestia kategoryzacji jego utworów. Podobnie jak poprzednie powieści, także *Inner Circle* przysporzyła wiele trudności krytykom. James Graham Ballard nazwał powieść „eksperymentalną”<sup>24</sup>, Richard Whittington-Egan, na łamach „Contemporary Review”, zwrócił uwagę na inną cechę:

Ciekawe połączenie *science fiction* z mało czytelną alegorią. Jak Conrad, Pietrkiewicz jest Polakiem tworzącym w obcym języku. Kreuje on jednak wizje raczej schizofreniczne. W rezultacie powstało dzieło fragmentaryczne, jakby autorstwa Louisa Waina<sup>25</sup> – teraz widzisz kota, za chwilę go nie widzisz. Fabuła jest wyrwykowa, bez wyraźnej ciągłości narracji<sup>26</sup>.

Natomiast krytyk „The Times Saturday Review” określił powieść jako „wyzywająco oryginalną podróż przez meandry psychologii, mitu i *science fiction*”<sup>27</sup>. „The Times” uznał dwie powieści – *Such*<sup>28</sup> autorstwa Christine

<sup>21</sup> Zob. D. Davidson, *The Inner Circle – Studies in Christian Thought and Experience*, London 1928; A. J. Bailie, *Spiritualism Exposed Or, the Inner Circle*, New York 1957; I. Kirkpatrick, *The Inner Circle: Memoirs*, New York 1959; J. Colville, *Winston Churchill and His Inner Circle*, New York 1981; Filmy: *The Inner Circle* (1912), reż. D. W. Griffith, *The Inner Circle* (1946), reż. P. Ford.

<sup>22</sup> Dulan Barber pisał na łamach „Tribune”: „Sądzę, że to najlepsza książka wydana w 1966 roku”. Oryg.: „I don't believe a better book was published in 1966” D. Barber, *Man's Loss of God*, „Tribune”, 13. 01. 1967; zbiory Biblioteki Archiwum Emigracji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (dalej AE UMK).

<sup>23</sup> Oryg.: „A strange and compelling work by a gifted writer”, „The Times Saturday Review”, 12.10.1968; zbiory Biblioteki AE UMK.

<sup>24</sup> J. G. Ballard, *Circles and squares*, „Guardian”, 2.10.1966; zbiory Biblioteki AE UMK.

<sup>25</sup> Louis Wain (1860–1939) brytyjski rysownik, znany głównie jako autor portretów przedstawiających uczłowieczone koty z charakterystycznymi wielkimi oczami. Pod koniec życia chorował na schizofrenię, co – zdaniem niektórych krytyków – miało wpływ na jego twórczość.

<sup>26</sup> Oryg. „A curious blend of science fiction and strongly underpinned allegory. Like Conrad, Peterkiewicz is a Pole creating in an alien language. He writes rather as a schizophrenic paints. The result is a kind of Louis Wain fragmentation – now you see the cat, now you don't. The pattern of ideation is fragmented. The narrative only obscurely sequential”. R. Whittington-Egan, *Squaring the circle*, „Contemporary Review”, 11. 1966; zbiory Biblioteki AE UMK.

<sup>27</sup> Oryg. „A defiantly original journey through psychology, myth and science-fiction”, „The Times Saturday Review”, 12.10.1968; zbiory Biblioteki AE UMK.



Brooke-Rose oraz *Inner Circle* Jerzego Pietrkiewicza – za angielską odpowiedź na francuską *nouveau roman*<sup>29</sup>.

W 1968 roku pojawiło się i szybko znikło z półek księgarskich drugie wydanie *Inner Circle*. Maria Danilewiczowa ubolewała, że powieść ta została pominięta przez recenzentów, ze szkodą dla czytelników i autora<sup>30</sup>.

## II

W autobiografii *In the Scales of Fate*<sup>31</sup> Jerzy Pietrkiewicz wspominał, że kiedy w 1940 roku po raz pierwszy przybył do Londynu<sup>32</sup>, był tym miastem bardzo rozczarowany<sup>33</sup>. Młody poeta, mieszkając jeszcze w Warszawie, zbudował własną wizję angielskiej stolicy na podstawie książek ulubionych brytyjskich autorów. Odwiedzenie miejsc znanych mu z powieści Gilberta Keitha Chestertona i Charlesa Dickensa, które – w jego zamierzeniu – miało być hołdem złożonym wielkim pisarzom, zdruzgotało jego wyidealizowane wyobrażenia londyńskiej metropolii. O miejscu, w którym osadzona została akcja powieści *Klub Pickwicka*, Pietrkiewicz pisał następująco: „To było w pobliżu doków, miejsce wietrzne, ponure i nieprzyjazne: nic z atmosfery komedii i nawet nie było tam karczmy. Po powrocie zamierzałem odnaleźć opis w książce, aby sprawdzić czy czegoś nie pomyliłem”<sup>34</sup>.

---

<sup>28</sup> Christine Brooke-Rose otrzymała za powieść *Such* (1966) prestiżową nagrodę James Tait Black Memorial Prize.

<sup>29</sup> Oryg. „Two inventive novels, the only English answers to the *nouveau roman*, were respectively Christine Brooke-Rose’s *Such* [...] and Jerzy Peterkiewicz’s *Inner Circle*”. *Fiction and poetry of 1966*, „The Times”, 26.12.1966; zbiory Biblioteki AE UMK.

<sup>30</sup> M. Danilewiczowa, dz. cyt., s. 3.

<sup>31</sup> J. Peterkiewicz, *In the Scales of Fate: An Autobiography*, London–New York 1993.

<sup>32</sup> O swoim rozczarowaniu Londynem, którego wizerunek kreowany w literaturze nie pokrywał się z rzeczywistością, pisało wielu prozaików brytyjskich. John MacLeod w książce *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*, London 2004, przytacza fragmenty autobiografii trojga znanych brytyjskich pisarzy, relacjonujących swoje pierwsze wrażenia z pobytu w Londynie. Vidiadhar Surajprasad Naipaul, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za 2001 r., po przyjeździe do stolicy Anglii w 1950 r. z Trynidadu, negatywnie zaskoczony Londynem, pisał o „ruinie angielskiej potęgi” (ang. „the ruins of English greatness”). Podobne wrażenie odniosła Doris Lessing, wychowana w Południowej Rodezji (w latach 1923–1964 kolonii brytyjskiej w południowej Afryce), która po raz pierwszy zobaczyła Londyn w 1949 r., a także Janet Frame – przybyła do tej metropolii z Nowej Zelandii w 1956 r. Wyobrażenia miasta jako centralnej potęgi Imperium Brytyjskiego, wyniesione przez te pisarki z kolonialnych szkół, kontrastowały z rzeczywistością. Pisały one o rumowisku – „ascetycznym, podupadłym mieście” (ang. „ascetic and collapsing city”). Zob. J. MacLeod, *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*, London 2004, s. 62.

<sup>33</sup> J. Peterkiewicz, *In the Scales of Fate: An Autobiography*, s. 157.

<sup>34</sup> Oryg. „It was near the docks, windy, gloomy and unfriendly: no comedy to speak of and no inn. I returned determined to check the passage in the novel in case I had got it all wrong”(tamże).

Z upływem czasu Londyn zafascynował pisarza swoją różnorodnością, choć nadal postrzegał on metropolię jako „przerośniętego potwora duszącego się we własnych wyziewach”<sup>35</sup>. Taki obraz miasta ukazał autor w *Inner Circle*.

Motywym przewodnim powieści jest alienacja jednostki, opisana w książce jako nieodłączna i dominująca cecha ludzkiej egzystencji. Wyobcowanie pokazane zostało w skali kosmicznej i ponadczasowej – od powstania świata po odległą przyszłość. Zasadniczym elementem, jak też jednym ze źródeł samotności, jest nieodwracalna i niepozostawiająca nadziei utrata więzi z Bogiem<sup>36</sup> oraz z drugim człowiekiem. Taka wizja człowieka kontrastuje z opisami zatłoczonego miasta, gdzie zagęszczenie ludności dodatkowo potęguje wrażenie wyobcowania.

Proces narastającego poczucia zagubienia człowieka, żyjącego w otoczeniu tysięcy innych ludzi, wyjaśniał niemiecki antropolog Ulf Hannerz: „Samotność w mieście może się wydawać paradoksem, lecz nie jest się z innymi ludźmi tylko dlatego, że się wśród nich przebywa”<sup>37</sup>. Podobną myśl wyraża Georg Simmel, pisząc, że „fizyczna bliskość uwydatnia dystans duchowy”, a „odwrotną stroną wolności stanowi samotność i opuszczenie”<sup>38</sup>. Zdaniem Tadeusza Sławka, miasto – pomimo iż jest przykładem ludzkiej zaradności,

---

<sup>35</sup> Oryg. „an overgrown monster about to burst from the fumes it holds inside”; tamże, s. 157. Potwór symbolizuje chaos, śmierć i zmartwychwstanie. Kojarzony jest również z klęskami żywiołowymi. Zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 334–335. „Wyziewy” zaś oznaczają zjawisko określane mianem *smog* (wyrażenie powstałe z kombinacji słów angielskich *smoke* – ‘dym’ i *fog* – ‘mgła’). Problem nadmiernej kumulacji gazów, powstających ze spalania węgla i zanieczyszczeń przemysłowych, pojawił się w Londynie pod koniec XIX w. Zimą 1901/1902 r. specjalna komisja powołana do zbadania tego zjawiska odnotowała, że zanieczyszczenie powietrza w Londynie ogranicza widoczność do zaledwie 2 km. Temat smogu często pojawia się w literaturze wiktoriańskiej, np. w opowiadaniach Arthura Conana Doyle’a o Sherlocku Holmesie, smog występuje jako metafora zagubienia, złych przeczuć i niepewnej przyszłości. Jednym z najbardziej znanych utworów literatury angielskiej, w których osnute mgłą londyńskie ulice są elementem świata przedstawionego, jest *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) R. L. Stevensona (wyd. pol. *Doktor Jekyll i pan Hyde*, 1909).

W 1952 r. nad stolicą Anglii unosiły się tony dymu, niemal całkowicie ograniczające widoczność. Smog rozciągał się na obszarze 30 km. Zdaniem ówczesnych lekarzy, skażenie powietrza powodowało owej zimy śmierć około 4 tysięcy osób tygodniowo. W 1956 r. rząd brytyjski wydał ustawę (Clean Air Act), na mocy której utworzono strefy, gdzie zakazano ogrzewania węglem, a udzielano mieszkańcom dotacji na założenie instalacji potrzebnych do ogrzewania gazowego. Pomimo tych działań, w grudniu 1962 r. z powodu zatrucia smogiem zmarło około tysiąca osób. Zob. F. Pearce, *The big smoke*, „Geographical (Campion Interactive Publishing)” 2002, nr 9, s. 20.

<sup>36</sup> „Utraciliśmy Boga – co jest powodem rozważań Jerzego Peterkiewicza”. Oryg. „We’ve lost God – at least as a source of concern to Jerzy Peterkiewicz”. D. Barber, *Man’s Loss of God*, „Tribune”, 13.01.1967; zbiory Biblioteki AE UMK.

<sup>37</sup> U. Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 297.

<sup>38</sup> G. Simmel, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, wstępem opatrzył S. Nowak, Warszawa 1975, s. 525.

bogactwa i nowoczesności – „równocześnie szuka swych korzeni w zasadniczej bezradności jednostki”<sup>39</sup>.

### III

Wyobcowanie jednostki ukazane w *Inner Circle* jest również związane ze sposobem przedstawienia przestrzeni w utworze. Obszar metropolii, przecinanej ulicami i nasyconej szczegółami, wywołującej poczucie osamotnienia i zagubienia, nosi cechy przestrzeni labiryntowej. Zdaniem Michała Głowińskiego:

W miejskiej przestrzeni, która dla bohaterów stała się labiryntowym światem, dominują linie krzywe, pokręcone, na różne sposoby pogmatwane [...] Podkreślenia zaś wymaga [...] jej niebywałe zapełnienie. Panuje w niej tłok – i to bynajmniej nie tylko dlatego, że wyległy tłumy. Jest do ostatniego centymetra wypełniona rzeczami, na ogół porzucanymi w nieładzie, nawet niezależnie od tego, czy mowa o wnętrzach, czy też terenach, którym w zasadzie przynajmniej się otwartość<sup>40</sup>.

Przestrzeń przedstawiona w *Inner Circle*, ewokująca obcość, meandryczność i zagęszczenie, przybiera formę labiryntu<sup>41</sup>. W części pierwszej, zatytułowanej *Powierzchnia*, miejscem akcji jest Wielka Brytania, ukazana w odległej, nieokreślonej przyszłości, kiedy największym problemem stanie się przeludnienie:

Przeciętnie przypada jeden człowiek na jeden jard kwadratowy, co mogłoby się wydawać, że wystarczy, ale musicie odjąć w przybliżeniu dwadzieścia pięć jardów kwadratowych z każdego tysiąca pięciuset jardów powierzchni, które zajmują pudła<sup>42</sup>.

Nadmierna rozrodczość gatunku ludzkiego doprowadzić ma do demograficznej eksplozji, a przestrzeni wystarczy jedynie na pudła – domy przyszłości, w których ludzie mogą przebywać tylko przez chwilę i gdzie pozbawieni są resztek pamięci o przeszłości. W nowej rzeczywistości nie ma roślin i zwierząt, ludzie zamieszkują świat, poruszając się w przestrzeni ograniczonej przez klimatyzowane kopuły, stanowiące Strefę Bezpieczeństwa; karmieni są syntetycznie i wydalają do umieszczonych w ziemi rur. Bohaterowie

<sup>39</sup> T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 18.

<sup>40</sup> Zob. M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, Labirynt*, Kraków 1994, s. 169.

<sup>41</sup> Tamże, s. 136–149.

<sup>42</sup> J. Pietrkiewicz, *Wewnętrzne koło*, s. 29. Dalej używam skrótu WK; liczba podana obok oznacza numer strony.

mają symboliczne imiona: Dover, Leeds, Wrzesień, Deszcz<sup>43</sup>. Relacje pomiędzy nimi nawiązywane są poprzez trzymanie się za ręce i wspólne krażenie w kole: „Koło bowiem musi pozostać kołem nieprzerwanym” (WK 7). Ludzkie koła są odpowiednikami rodzin, a na plan pierwszy wysuwa się problem zaniku indywidualnych cech jednostki.

Cel grupy, której przywódcą jest bohater-narrator, stanowi ryzykowna wyprawa poza Strefę Bezpieczeństwa, wyznaczoną przez nieznaną władzę, które kontrolują życie mieszkańców. Na granicy tej Strefy ze światem zewnętrznym buntownicy napotyka komunikat ostrzegawczy: „Nie otrzymacie pożywienia, ogrzewania i zabezpieczenia. Sklepienie kończy się sto jardów od tego miejsca” (WK 30). Ich wędrówka prowadzi do nadmorskiej skały, na której rośnie prawdziwe drzewo, stanowiące namiastkę dawnego świata. Nagle znajdują się oni na otwartej przestrzeni, z dala od wirujących mas ludzkich.

Nieznana sytuacja wywołuje w bohaterach przerażenie i poczucie pustki: „Przestrzeń – zdaniem Wrzesień – jest przerażająca bez ludzi” (WK 32). Sztuczny świat przyszłości zapewniał ludziom bezpieczną, choć schematyczną egzystencję: „Na powierzchni jedliśmy pokarm z nieba, spaliliśmy, stojąc w kole i śniliśmy jedni o drugich” (WK 33). Jednakże – mimo poczucia zagrożenia – ryzyko wyzwala w nich nieznaną dotychczas emocje i nie przerywają oni swojej podróży, dopóki nie dotrą do ostatniego na ziemi prawdziwego drzewa, obiektu ich fascynacji:

Jest to autentyczny, jedyny w swoim rodzaju okaz. Ma korzenie, korę, gałęzie, szpilki, szyszki i inne naturalne akcesoria, wszystkie prawdziwe, świeże, wykarmione osobiście przez Matkę Ziemię. To drzewo, cokolwiek byśmy o nim nie myśleli, zasługuje na to, by dostać się do niego piechotą przez lądy i morza, czego my właśnie dokonaliśmy wystawiając się na ryzyko wszelkiego rodzaju niebezpieczeństw.

(WK 91)

Kiedy bohaterowie docierają do drzewa, dochodzi pomiędzy nimi do kłótni. Scena ta przywodzi na myśl mit kuszenia w rajskim ogrodzie – Deszcz znalazła jedyny owoc, którego zjedzenie wywołuje w bohaterach mordercze instynkty. Dowcipniś w napadzie szału dusi Majtka, a Leeds gwałci Wrzesień. Taki przebieg wydarzeń obrazuje niezmiennność natury ludzkiej, w którą wpisane są przemoc i zło. W epoce odległej przyszłości – jak prorokuje autor *Inner Circle* – w sztucznej, podlegającej kontroli człowieka rzeczywistości, mroczna strona ludzkiej duszy nie ulega zmianie.

<sup>43</sup> Imię żony głównego bohatera ma znaczenie symboliczne. Deszcz oznacza bowiem błogosławieństwo, opiekę bożą, zwierzchność nieba nad ziemią oraz moc bóstw nad ludźmi. W kategoriach biblijnych deszcz oznacza łaskę, miłosierdzie i życie. W wielu kulturach pozachrześcijańskich istnieje tradycja magicznych obrzędów, mających na celu sprowadzenie deszczu – orgiastyczne tańce i okrzyki. Również w tradycji biblijnej znane są formy „wywoływania deszczu”: „Resfa leżała na szacie żałobnej na skale tak długo, póki nie spadł deszcz. (2 Ks. Król. 21,10). W *Boskiej komedii* Dantego deszcz jest oznaką łaski boskiej: „łaska rosi tutaj obficie, a tam mniej obficie” (D. Alighieri, *Boska komedia, Raj* 89–90, przeł. E. Porębowicz). Zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 66–67.

## IV

Głównym bohaterem drugiej części książki – *Podziemie* – jest cierpiący na chorobę psychiczną dziewięcioletni Patryk. Bohater, choć nie potrafi odróżnić niekiedy rzeczywistości od schizofrenicznych wizji, niczym Baudelaire'owski *flâneur* (z fr. 'niespieszny przechodzień'), odnajduje przyjemność w przemieszczaniu się po ulicach Londynu: „Widywano go teraz przechadzającego się beztrzesko po King's Road, w nowym meloniku, ze syjamskim kotem na ramieniu” (WK 182), a czynione przez niego obserwacje przesycone są specyficznymi szczegółami: „Róg ulicy od strony Fulham Road zalatywał zapachem świeżej farby, a drugi narożnik był zwykle przesiaknięty odorem odpadków, co zawsze fascynowało Patryka, gdy szli tamtędy do autobusu” (WK 35).

Natomiast podróż londyńskim metrem wywołuje u chłopca dreszcz emocji i wręcz perwersyjne zachowania:

Patryk zdecydował się. Zrobił krok naprzód i rozkraczywszy nogi, obsikał najbliższe siedzenie obok drzwi. Wydawało mu się, że minęła wieczność zanim człowiek w mundurze ujął go za ramię i poprowadził wzdłuż peronu, a następnie piechotą na powierzchnię. Winda była nieczynna.

(WK 52).

Patryk, schodząc do metra lub wychodząc ze stacji, zwykle nie korzysta z windy – symbolu nowoczesności. Jego wędrówki odbywają się na piechotę, schodami. Schody, łączące powierzchnię z podziemnymi stacjami metra, stanowią element przestrzeni labiryntowej<sup>44</sup> (w interpretacji Freuda także symbol aktu płciowego<sup>45</sup>). Labirynt linii londyńskiego metra ma kilka poziomów. Schodzenie w dół schodami ewokuje atmosferę zagłębiania się w mroczną tajemnicę, również tajemnicę upośledzonego umysłu Patryka, jako że prowadzą one do nieznanых korytarzy. Wyprowadzenie zaś Patryka na powierzchnię przez policjanta symbolizuje powrót chłopca do świata realnego.

Największe zainteresowanie młodego bohatera wzbudzają trasy, którymi jeżdżą pociągi. Ulegając pokusie, Patryk organizuje nocną wyprawę do jednego z tuneli, który wydaje mu się fascynujący i tajemniczy. Podziemny system linii londyńskiego metra kojarzy się Patrykowi z drzewem o spletałych korzeniach:

Towarzyszyły mu [Patrykowi – K.C.] w drodze jakieś grube kable i podobne rzeczy, powykrzywiane i poskręcane jak korzenie drzew w parku. Biegły przed siebie, a on maszerował za nimi, w przekonaniu, że ani kable, ani Borys nie mogą przecież zgubić drogi. Może to, co widział, to były palce u nóg drzew w parku, usiłujące wkręcić się głęboko w ziemię?

(WK 105)

<sup>44</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 144.

<sup>45</sup> Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 208.

Dzięki skojarzeniu elementów tunelu metra z drzewem<sup>46</sup>, które łączy „górze” i „dół”, a także symbolizuje powiązanie żywiołów ziemi i powietrza, wody i ognia, przestrzeń podziemia staje się mniej mroczna i niebezpieczna.

Labirynt podziemnych korytarzy jest dla upośledzonego chłopca obszarem ucieczki we własne wnętrze<sup>47</sup>, ale również daje mu, choć na chwilę, schronienie przed światem „na górze”, w którym nie może on liczyć na zrozumienie. W oczach głównego bohatera tunel metra staje się miejscem konfrontacji schizofrenicznych wyobrażeń z rzeczywistością. Podziemne linie tworzą przestrzeń, która jawi się jako obszar nieodgadniony, lecz pociągający.

## V

Część trzecia powieści nosi tytuł *Niebo*<sup>48</sup> i rozgrywa się w Raju, a bohaterami są Adam i Ewa. Opowieść nawiązuje do toposu grzechu pierworodnego, jednak przedstawia życie pierwszych ludzi wiele lat po wygnaniu z Raju. Wygnanie spowodowało utratę więzi z Bogiem, ale Adam jest jedynym przedstawicielem ludzkości, który ma zdolność słyszenia głosu „Człowieka Nieba”, zwanego też „Naszym Ojcem”. Pierwszy mężczyzna ukazany jest jako postać łącząca świat boski ze światem ludzi i zwierząt, gdyż posiada on również umiejętność porozumiewania się ze wszystkimi zwierzętami na ziemi.

Natomiast Ewa, która jest jednocześnie narratorem, została całkowicie odsunięta od Boga, a jej jedyną funkcją jest rodzenie potomstwa (Adam odwiedza ją tylko raz w roku, aby w kolejnym Ewa urodziła następne niemowlę). Pierwsza kobieta odmierza czas liczbą swoich porodów: „Wiek swój znam po dzieciach moich”. „Dziewiętnaścioro dzieci temu zamieszkiwaliśmy tu, poniżej niego” (WK 59). Życie Ewy nie jest przepełnione szczęściem, gdyż „Człowiek Nieba postawił zwierzęta” między nią a jej mężem. Podczas gdy ona sama wychowuje kolejne dzieci, Adam zajmuje się utrzymaniem ładu na ziemi, troszczy się o przyrodę i zwierzęta. Pomimo że Ewa wciąż kocha męża: „Jego ręce, wargi, nogi, twarz bez zarostu, całe jego ciało było miłością. Wdychałam go, jakby powietrze mojego jeziora straciło swą pachnącą tatarską siłę” (WK 143), bliskość i zrozumienie pomiędzy nimi należą do przeszłości.

Tytułowe „wewnętrzne koło” jawi się jako symbol miłości danej ludziom od Boga. Adam, zapytany przez Ewę, czy nadal ją kocha, odpowiada:

---

<sup>46</sup> Drzewo stanowi symbol raj, sił życiowych i płodności. Jest również najpotężniejszą rośliną, przez co kojarzone jest z boskością (zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 71–72).

<sup>47</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 181.

<sup>48</sup> Niebo symbolizuje nieskończoność, światło, Boga, świętość i czystość. Jest oznaką Sądu Ostatecznego, zbawienia i zjawisk niezrozumiałych. Niebo kojarzone jest także z siłami nadprzyrodzonymi, potęgą, wiecznością i świętością (zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 252–253).



Na to nie można odpowiedzieć, a ty chcesz usłyszeć prostą odpowiedź [...] Ja jestem twoim wewnętrznym kołem, a ty jesteś moim. Teraz tak samo, jak na początku. I on nauczył mnie, jak mam nas narysować w glinie tej ściany, gdy glina była miękka, abyśmy nie zapomnieli.

(WK 144)

Topos rajskiego ogrodu został zastąpiony przez autora wizją dzikiej, nieujarzmionej przyrody, gdzie człowiek – jak Darwinowski człowiek pierwotny – musi walczyć z innymi gatunkami o przeżycie. Pierwotna przyroda – bujna i rozrastająca się w zastraszającym tempie – zagarnia przestrzeń, zagrażając ludzkości<sup>49</sup>. Puszcza jest miejscem walki o władzę i przetrwanie, jaka toczy się pomiędzy pierwszymi ludźmi a stadami człekokształtnych małp.

Archetyp Ewy–matki splata się w *Inner Circle* z archetypem kobiety–kusicielki. Ewa ulega bowiem prymitywnym instynktom: powodowana seksualnym pożądaniem, uwodzi jednego ze swoich synów, Amo. W wyniku aktu kazirodczego rodzi córkę. Instykt rozrodczy jest u Ewy siłą nadrzędną, przez co nie czuje ona wyrzutów sumienia. Również Adam nie potępia otwarcie zachowania żony, choć grzech kobiety rodzi w nim smutek i poczucie jeszcze większego od niej oddalenia. Ewa zaś nadal kocha Amo zarówno jako swojego syna, jak i kochanka oraz ojca ich wspólnego dziecka.

Karą za kolejny grzech pierwszej kobiety jest postępująca degradacja rodzaju ludzkiego: niektóre córki Adama i Ewy biorą za mężów „drzewoludy” – wielkie człekokształtne małpy<sup>50</sup>. Kolejną klęską pramatki jest śmierć jej syna–kochanka z rąk prymitywnych małp. Pod koniec życia Ewy jej najmłodsza córka, Irda – zrodzona z kazirodczego związku – odeszła z domu matki: „Poszła do kraju drzew z własnej woli. Chciała żyć z małpami” (WK 151).

Pierwotny świat, którego mieszkańcy nie kierują się mądrością, ale ulegają prymitywnym instynktom: popędowi płciowemu i agresji, jawi się zatem jako zdegenerowany i amoralny. Ludzkość, po odrzuceniu Boga, nie potrafi żyć w zgodzie z naturą, ani też nie umie osiągnąć szczęścia.

## VI

Stylizacja językowa każdej z trzech części książki dostosowana jest do treści – w części pierwszej jest to język przypominający styl *science-fiction* (Maria Danilewiczowa pisała o „odmianie języka fantastycznej powieści naukowej, nasuwającej pewne analogie z językiem powieści na przykład Aldouxa Huxleya”). Język części drugiej nacechowany jest kolokwializmami

<sup>49</sup> Takie przedstawienie przyrody nawiązuje do wizji Giovanniego Piranesi, o których Luzius Keller pisał: „Przyroda jest symbolem Czasu, który pochłania dzieła ludzkie” (L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 267).

<sup>50</sup> Małpa stanowi symbol „inteligencji, mądrości, chytrych, pojętności i głupoty”. Oznacza także pierwiastek zwierzęcej natury człowieka, prymitywne instynkty, podstępność, próżność, grzech i lubieżność (zob. W. Kopaliniński, dz. cyt., s. 218–219).



i stanowi styl „typowy dla współczesnej powieści angielskiej o ambicjach intelektualnych”<sup>51</sup>. Część trzecia stanowi przykład stylizacji biblijnej, co – zdaniem Danilewiczowej – jest najwybitniejszym dowodem doskonałego opanowania języka angielskiego przez Jerzego Pietrkiewicza<sup>52</sup>.

Na uwagę zasługują również ilustracje, które pojawiły się w pierwszym brytyjskim wydaniu powieści. Ich autor, Francis Souza – zaprzyjaźniony z Pietrkiewiczem rysownik hinduskiego pochodzenia, jeden z pięciu laureatów Międzynarodowej Nagrody Artystycznej Guggenheima za rok 1958 – swoimi rysunkami w znaczący sposób podkreślił zasadnicze elementy fabuły *Inner Circle*: groteskowość, silną erotyzację i specyficzne poczucie humoru autora powieści.

W powieści *Inner Circle* granica pomiędzy percepcją a światem wyobraźni głównego bohatera ulega zatarciu, a przestrzeń realistyczna staje się dantejskim piekłem. Podróżowanie linią *Inner Circle* jest inspiracją do snucia wizji na temat kolistości ludzkiego życia, przeszłości i katastroficznej przyszłości świata. Miasto staje się metaforą ludzkiej egzystencji, gdzie zanika granica pomiędzy rzeczywistością a halucynacją, szczęściem a nieszczęściem, dobrem a złem.

Zdaniem Pietrkiewicza, właśnie w *Inner Circle* udało mu się najpełniej ukazać głębię problemu, stanowiącego motyw przewodni jego twórczości prozatorskiej – kwestii tożsamości człowieka odciętego od korzeni, który z dala od znanej mu rzeczywistości dąży do uzyskania poczucia przynależności w obcym środowisku. W każdej z trzech części książki autor podejmuje temat samotności i alienacji jednostki ludzkiej, która nie jest w stanie pojąć otaczającego ją świata. Struktura książki uwypukla ponadczasowy wydzźwięk utworu. Zarówno wizja przyszłego świata ukazana w części pierwszej, teraźniejszość odzwierciedlona w części drugiej, jak i nawiązanie do pradziejów ludzkości w części trzeciej symbolizują kolistość losów człowieka. Bez względu na epokę, w której żyje człowiek – jego losy są podobne. W każdych okolicznościach doświadcza on bowiem osamotnienia i uwikłany jest w konflikty toczące się wokół niego, a jednocześnie jest skazany na walkę o przetrwanie i ciągle poczucie braku zakorzenienia. Wartości, takie jak miłość, uczciwość, wzajemny szacunek, okazują się tymczasowe i złudne, a chciwość, egoizm czy przemoc są niezmiennie podstawowymi instynktami, popychającymi ludzi do wszelkiego działania. *Inner Circle* wywołuje w odbiorcy wiele refleksji na temat sensu ludzkiego życia oraz wartości, jakimi powinien kierować się człowiek.

---

<sup>51</sup> M. Danilewiczowa, dz. cyt.

<sup>52</sup> Tamże.

## Bibliografia

### Źródła

- Peterkiewicz J., *Future to Let*, London 1958.  
 Peterkiewicz J., *Green Flows the Bile*, London 1969.  
 Peterkiewicz J., *Isolation. A Novel in Five Acts*, London 1959.  
 Peterkiewicz J., *Inner Circle*, London 1966.  
 Peterkiewicz J., *In the Scales of Fate*, London – New York 1993. [autobiografia]  
 Peterkiewicz J., *That Angel Burning at My Left Side*, London 1963.  
 Peterkiewicz J., *The Quick and the Dead*, London 1961.  
 Peterkiewicz J., *The Third Adam*, London 1975. [monografia]  
 Pietrkiewicz J., *Anioł ognisty, mój anioł lewy*, przekł. M. Glińska, Warszawa 1993.  
 Pietrkiewicz J., *Gdy odpadają łuski ciała: powieść*, przekł. A. H. Moskalowa, Warszawa 1986.  
 Pietrkiewicz J., *Loot and Loyalty*, London 1955. Pietrkiewicz J., *Odosobnienie: powieść w pięciu aktach*, przekł. B. Bałutowa, Warszawa, 1990.  
 Pietrkiewicz J., *Sznur z węzłami*, przekł. M. Glińska, Warszawa 2005.  
*Rozmowa druga: z Jerzym Pietrkiewiczem*, w: F. Śmieja, *Siedem rozmów o poezji*, Toronto 1990.  
 Pietrkiewicz J., *The Knotted Cord*, London 1953.  
 Pietrkiewicz J., *Wewnętrzne koło*, przekł. A. H. Moskalowa, Warszawa 1988.

### Opracowania

- Recepcja *Inner Circle / Wewnętrzne koło* Jerzego Pietrkiewicza (wybór)  
 Ballard J. G., *Circles and squares*, „Guardian”, 2.10.1966.  
 Barber D., *Man's Loss of God*, „Tribune”, 13.01.1967.  
*Fiction and poetry of 1966*, „The Times”, 26.12.1966.  
 „The Times Saturday Review”, 12.10.1968.  
 Danilewiczowa M., „...sam sobie robi koło i sam się w nie wplata”. *Inner Circle – siódma angielska powieść Jerzego Pietrkiewicza*, „Wiadomości”, 1969, nr 3.  
 Whittington-Egan R., *Squaring the circle*, „Contemporary Review”, 11. 1966.

### Inne

- Burgess A., *The Novel Now. A Guide to Contemporary Fiction*, New York 1970.  
 Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1984.  
 Głowiński M., *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchott, Labirynt*, Kraków 1994.  
 Hannerz U., *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.  
*Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji*, red. B. Czarnecka i J. Kryszak, Toruń 2000.  
 Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.  
 Kossowska S., *Inny los, inna Polska*, „Tydzień Polski”, 12.03. 1994.  
 MacLeod J., *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*, London 2004.  
*Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.  
 Simmel G., *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.

### Summary

In Jerzy Pietrkiewicz's novel *Inner Circle* (1966) [Wewnętrzne koło] the author presents the problem of human loneliness. The book consists of three separate parts that refer respectively to the past, the present and potential future of mankind. In any location, the space bears the burden of the labyrinth evoking the characters' strong feeling of alienation and confusion. The perception of the environment is highly subjective; yet, the predominating features of the surrounding world include seclusion and ceaseless feeling of encirclement.

Beata Kurządkowska

UWM w Olsztynie

## O aktualności utworów literackich Janusza Korczaka

### The topicality of Janusz Korczak's literature

**Słowa kluczowe:** XX wiek, literatura dla dzieci i młodzieży, Janusz Korczak, bohater dziecięcy, czytelnictwo

**Key words:** 20<sup>th</sup> century, literature for children and youth, Janusz Korczak, child hero, reading

Janusz Korczak, a właściwie Henryk Goldszmit, był polskim lekarzem pochodzenia żydowskiego, pedagogiem, pisarzem, publicystą, działaczem społecznym, przyjacielem dzieci, wychowawcą, opiekunem nazywanym „Starym Doktorem” lub „Panem Doktorem”. Jego życiorys został skrupulatnie przestudiowany i uporządkowany w różnorodnych bibliografiach i kalendarzach. Dane biograficzne pochodzą zarówno z autentycznych dokumentów z jego życia oraz wspomnień innych osób<sup>1</sup>, jak i z dzieł, w tym pamiętników<sup>2</sup>, pisanych przez niego samego. Po śmierci Korczaka wiele ulic, szkół, drużyn harcerskich i domów dziecka nazwano jego imieniem.

Niestety, wiedza o Korczaku jako znakomitym polskim pisarzu, klasyku polskiej literatury dziecięcej i autorze oryginalnego systemu wychowawczego bardzo często ogranicza się do obiegowych opinii. Jego dorobek znany jest prawdziwie jedynie gronu filologów i pedagogów, wybrane utwory zaś są kojarzone przez dorosłych już dziś czytelników, dla których były one obowiązkową lekturą w szkole. Współczesnemu pokoleniu dzieci i młodzieży twórczość tego pisarza jest raczej obca, ponieważ Korczakowskie powieści zostały zastąpione „nowoczesną” baśnią literacką, utworami, których źródło tkwi w czasach najnowszych. W ostatnim okresie zainteresowanie tym autorem nieco odżyło, gdyż rok 2012 ogłoszono Rokiem Korczaka. W związku

---

<sup>1</sup> *Wspomnienia o Januszu Korczaku*, wybór i oprac. L. Barszczewska, B. Milewicz, Warszawa 1989.

<sup>2</sup> J. Korczak, *Pamiętnik i inne pisma z getta*, Warszawa 2012.

<sup>3</sup> M. Falkowska, *Kalendarz życia, działalności i twórczości Janusza Korczaka*, Warszawa 1989.

z tym organizowano poświęcone mu sympozja i konferencje, wystawy, w bibliotekach i szkołach powracano do jego twórczości dzięki różnym akademiaom, konkursom itp.

Janusz Korczak urodził się 22 lipca 1878 lub 1879 roku w Warszawie, zmarł zaś prawdopodobnie 5 sierpnia 1942 roku w Treblince. Daty nie są w stu procentach pewne, ponieważ brakuje dokumentów potwierdzających te przypuszczenia. Są one wynikiem ustaleń badaczy, którzy na podstawie różnych źródeł próbowali oszacować prawdopodobny czas życia pisarza<sup>3</sup>.

Korczak pozostawił po sobie wielkie dziedzictwo piśmiennicze, w dużym stopniu zainspirowane działalnością społeczną na rzecz dzieci. Jego debiut pisarski miał miejsce 26 września 1896 roku. Pod pseudonimem „Hen” opublikował w 39. numerze „Kolców” tekst pod tytułem *Węzeł gordyjski*. Później występował pod pseudonimem Janusz Korczak<sup>4</sup>.

Jego publikacje można usytuować w dwóch zasadniczych obszarach. Pierwszy z nich obejmuje prace o charakterze pedagogicznym, w których przedstawia swoje poglądy na temat sposobu wychowania dzieci, kontaktów z dorosłymi, kwestii rozwoju, psychiki, przystosowania społecznego itp. Przykładem jest tekst *Jak kochać dziecko*, który powstał na przełomie lat 1920-1921, oraz kolejne jego części: *Dziecko w rodzinie*, *Internat*, *Kolonie letnie*, *Dom Sierot*, *Prawidła życia. Pedagogika dla dzieci i dorosłych*. W ostatniej z jego prac *Pedagogice żartobliwej* zostaje poruszona kwestia stosunku dziecka do świata i świata do dziecka.

Drugą część stanowią utwory o charakterze literackim. Według porządku chronologicznego można tu wymienić: *Dzieci z ulicy*, *Koszalki opałki*, *Dziecko salonu*, *Moški*, *Joski*, *Srule*; *Józki*, *Jaški*, *Franki*; *Sława*, *Bobo*, *Kiedy znów będę mały*, *Bankructwo małego Dżeka*, *Król Maciuś Pierwszy*, *Król Maciuś na bezludnej wyspie*, *Kajtuś Czarodziej*, *Ludzie są dobrzy*, *Trzy wyprawy Herszka*.

Poza tym podziałem trzeba usytuować *Pamiętnik*, w którym autor w czasie II wojny rozpoczął spisywanie swoich wspomnień i doświadczeń, oraz książkę zatytułowaną *Momenty wychowawcze*, ujawniającą pisarski warsztat pracy Korczaka – formy i sposoby obserwacji dzieci.

Artykuł ma na celu analizę twórczości literackiej Korczaka z dzisiejszej perspektywy i zwrócenie uwagi na aktualność tematów poruszanych w jego tekstach. Interpretacja zmierza do udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy w nowej rzeczywistości utwory Korczaka mogłyby funkcjonować w dziecięcych

---

<sup>4</sup> W 1898 roku Henryk wziął udział w konkursie na interesującą sztukę, ogłoszonym przez Ignacego Paderewskiego. Stworzył wtedy dwie prace. Jedną z nich podpisał pseudonimem „Janasz Korczak”, a drugą „Janusz”. Informacje o werdykcie wydrukowano w prasie. Henryk otrzymał wówczas wyróżnienie, ale z powodu błędu zecerskiego już pod pseudonimem „Janusz Korczak”. Od tego czasu wszystkie teksty podpisywał w ten sposób. Zob. J. Olczak-Ronikier, *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2002, s. 100, 105.

i młodzieżowych spisach lektur, nie tylko tych szkolnych. Formułowane tu tezy wykorzystują ustalenia zawarte w pracach: Aleksandra Lewina *Możliwości twórczego wykorzystania spuścizny pedagogicznej Janusza Korczaka*<sup>5</sup>, a także Marii Juszczyk *Reminiscencje myśli Janusza Korczaka wykorzystywane w nowoczesnych modelach kształcenia*<sup>6</sup>. Obie dotyczą głównie myśli pedagogicznej. Podstawą analizy staną się konkretne utwory literackie Janusza Korczaka.

Twórczość Janusza Korczaka w większości zalicza się do kręgu literatury dla dzieci i młodzieży. Jest to typ literatury wyodrębniony ze względu na specyficzne właściwości (według określenia Jana Cieślikowskiego nazywany literaturą osobną<sup>7</sup>). Przyjrzyjmy się konstrukcji utworów i problemom w nich poruszonym.

Pierwszoplanowym bohaterem literackim u Korczaka zawsze jest dziecko, a dorośli odgrywają często ważne role poboczne. Nawet w książce *Kiedy znów będę mały*<sup>8</sup>, w której paralelnie występuje jeden bohater jako osoba dorosła i jako dziecko, w toku narracji postać dziecięca jest dominująca. Taki dobór bohatera pierwszoplanowego, wbrew pozorom, nie wynika tylko z typu literatury, jaką utwór reprezentuje, ponieważ nie jest jej obligatoryjną cechą. Występowanie dziecka jako osoby najważniejszej w utworze najprawdopodobniej wynikało z założeń samego autora. Korczak marzył o napisaniu wielkiego dzieła o dziecku, o dotarciu do tajemnicy jego rozwoju.

Innym powodem, dla którego to właśnie bohater dziecięcy zajmuje centralne miejsce w utworach Korczaka, jest chęć uczynienia tekstu czytelnym dla dziecięcego odbiorcy. Postacie zazwyczaj są w wieku 7–13 lat, obojga płci, z przewagą płci męskiej, bo przecież problemy chłopców były autorowi najbardziej znane. Dzieci obdarzone są zwykle jakąś szczególną cechą, wiedzą czy umiejętnością:

Wydaje się, że każda z tych postaci jest inspirowana marzeniem człowieka o byciu kimś wartościowym. Maciuś – mały chłopiec, który rządzi królestwem, chciałby być władcą. Kajtuś za sprawą czarów może zmieniać otaczający go świat [...] Dżek to kolejny typ chłopięcej duszy, tym razem młodego finansisty, marzyciela-biznesmena, którego projekt finansowy upada [...]<sup>9</sup>.

Młody czytelnik poznaje sposób myślenia dziecięcego bohatera i jego przygody, może też z nim się łatwo utożsamić.

<sup>5</sup> A. Lewin, *Możliwości twórczego wykorzystania spuścizny pedagogicznej Janusza Korczaka*, Warszawa 1978.

<sup>6</sup> *Reminiscencje myśli Janusza Korczaka wykorzystywane w nowoczesnych modelach kształcenia*, red. M. Juszczyk, Częstochowa 1996.

<sup>7</sup> J. Cieślikowski, *Literatura osobna*, Warszawa 1985.

<sup>8</sup> J. Korczak, *Kiedy znów będę mały*, Warszawa 1983.

<sup>9</sup> A. Ungeheuer-Gołąb, *O chłopcu... (według Korczaka)*, „Guliwer” 2011, nr 4, s. 51.

Dziecko nie jest jednak jedynym elementem łączącym utwory Korczaka. Takich wspólnych motywów lub powtarzających się problemów jest znacznie więcej. Przy analizie bohatera dziecięcego warto zwrócić uwagę na naturalne środowisko dziecka, jakim jest rodzina.

W utworach Korczaka rodzina nie bierze bezpośrednio udziału w wydarzeniach, lecz stanowi ich tło. Jest potrzebna, by umotywować istnienie w fabule głównego bohatera. W powieściach pojawiają się postacie rodziców, rodzeństwa (zawsze młodszego), czasem dalszych krewnych. Wspomina się o rodzicach nawet wtedy, gdy już nie żyją, tak dzieje się np. w *Królu Maciusiu Pierwszym*<sup>10</sup>, gdzie chłopiec ciągle sięga myślą do zmarłej matki, a jej zdjęcie nosi w kieszonce na piersi. Relacje rodzinne, chociaż ważne dla konstrukcji głównego bohatera, nie są szczegółowo charakteryzowane. Zazwyczaj opisane są dość ogólnikowo, jednak z wyraźnym określeniem ich roli i znaczenia dla głównego bohatera. W opisach brakuje informacji o wspólnie spędzonym czasie, rozmowach i panujących uczuciach. Życie rodzinne wydaje się więc jałowe i puste, czasem wręcz patologiczne:

To wielkie nieszczęście mieć ojca pijaka. Pijakom powinno zabronić się żenić. Bo męczą się potem i żona, i dzieci.

– Boimy się przed każdą wypłatą: czy ojciec przyniesie pieniądze do domu, czy cały tydzień będziemy się głodzili. I pomyśl tylko, co to za przyjemność, kiedy pijany, nie wie, co się z nim dzieje, a jak się wyśpi, wstydzi się i głowa go boli.

– A ty nie możesz powiedzieć, żeby przestał?

– Co ja tam będę mówił? Już mama dosyć płacze, krzyczy i przeklina. Obiecuję, a potem tak samo. Jak dziecko<sup>11</sup>.

W większości przypadków relacja z rodzicami nie jest prezentacją tylko stosunków syn – matka czy syn – ojciec, ale ma głębszy wymiar i jest ukazaniem relacji dziecko – dorosły. Anna Maria Czernow zwraca uwagę, że relacja dziecka z dorosłym funkcjonuje w twórczości Korczaka na zasadzie konfliktu<sup>12</sup>. Anna Onichimowska sądzi nawet, że ów konflikt jest wręcz główną cechą twórczości Korczaka, podporządkowującą sobie wszystkie elementy jego strategii pisarskiej<sup>13</sup>. Najdobitniej konflikt ten ukazuje powieść *Król Maciusz Pierwszy*, w której następuje odwrócenie ról społecznych, pełnionych tradycyjnie przez dzieci i osoby dorosłe. Dzieci idą do pracy, natomiast dorośli do szkoły. Rozwiązanie to ma przyczynić się do nawiązania porozumienia pomiędzy pokoleniem rodziców i dzieci. Niestety, to porozumienie nie następuje. Dzieci wyraźnie formułują zarzuty i zażalenia wobec dorosłych, jednak

<sup>10</sup> J. Korczak, *Król Maciusz Pierwszy*, Warszawa 1989.

<sup>11</sup> Tegoż, *Kiedy znów będę maty*, Warszawa 1983, s. 95.

<sup>12</sup> A. M. Czernow, *Pod berłem króla dzieci. Strategie karnalizacyjne w powieści Janusza Korczaka*, „Guliwer” 2011, nr 4, s. 14.

<sup>13</sup> A. Onichimowska, *Świat dzieci a świat dorosłych w powieściach Korczaka*, w: *Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria – recepcja – oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, Warszawa 1979.



same, zmuszone „do bycia dorosłymi”, również nie potrafią wywiązywać się ze swoich obowiązków. Dlatego też wzruszające mogą być opisy podkreślające rolę rodzica–dorosłego, jak np. w utworze *Kiedy znów będę mały*, w którym osierocony już dorosły narrator staje się znowu dzieckiem i jako dziecko może cieszyć się ich powtórą obecnością:

Spojrzałem na mamę i myślę. „Biedna, dobra mama, ona nic nie wie i nic nie rozumie”. I pomyślałem: „I biedna, i stara”. Bo jak mama siedziała pochylona, zobaczyłem, że ma siwe włosy i zmarszczki. Może niestara jeszcze, ale życie ma ciężkie. I myślę: „Dobrze, że znów mam matkę. Kłopot z rodzicami mają dzieci, ale bez rodziców gorzej – źle – bardzo smutno i źle”<sup>14</sup>.

Opisując sposób prezentacji rodziny w różnych opowieściach Korczaka, należy zwrócić uwagę, że rodzina nie podlega idealizacji ani nie stanowi istotnego elementu życia bohatera. Jest ważna, ale nie najważniejsza, często naznaczona piętnem problemów. Nie jest to typowy obraz, jaki przedstawia się młodym czytelnikom. Korczak pisał jednak utwory dla dzieci, z którymi obcował, czyli dla dzieci osieroconych lub z rodzin dotkniętych problemami. Można odnieść takie ujmowanie życia rodzinnego do przeżyć samego autora<sup>15</sup>:

Myślą przewodnią całej twórczości Korczaka stała się samotność dziecka w świecie dorosłych. [...] Pierwsze lata życia zapamiętał jako pasmo niekończących się udęk, na które składały się wstyd, bezradność, poczucie winy. Te wspomnienia stały się dla niego cennym źródłem inspiracji pedagogicznych i literackich<sup>16</sup>.

Następnym motywem tematycznym pojawiającym się w utworach Janusza Korczaka jest przyjaźń. Wiąże się ona z przebywaniem głównego bohatera w kręgu rówieśniczym. Posiadanie bliskiej osoby, z którą można dzielić radości i smutki, jest nieodzowną częścią dzieciństwa. Wspólne gromadzenie skarbów, spotkania, tajemnice, radosne zabawy – to istota młodzieńczej przyjaźni.

Smutno było Maciusiowi, gdy siedział samotny w swoim pokoju, i smutno było, kiedy przez kratę królewskiego ogrodu patrzył na wesołe zabawy dzieci służby pałacowej na podwórzu królewskim. Bawiło się siedmiu chłopców – najczęściej w wojsko. I zawsze prowadził ich do ataku, ćwiczył i przewodził taki jeden nieduży, strasznie wesoły chłopak. Nazywał się Felek. Tak chłopcy na niego wołali. Chciał go Maciś wiele razy zawołać i choć przez kratę trochę porozmawiać, ale nie wiedział, czy wolno, i czy wypada, i nie wiedział co powiedzieć, jak zacząć rozmowę<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Tamże, s. 135.

<sup>15</sup> Janusz Korczak nie nawiązał pozytywnych relacji ze swoim ojcem. Będąc dzieckiem, czuł się nieakceptowany i odrzucony przez ojca, a ponadto wymogi, jakie były stawiane wobec niego, przerastały jego możliwości. Po śmierci ojca Korczak był zmuszony do podjęcia pracy zarobkowej, aby pomóc samotnej matce w utrzymaniu rodziny.

<sup>16</sup> J. Olczak-Ronikier, dz. cyt., s. 61.

<sup>17</sup> J. Korczak, *Król Maciś Pierwszy*, s. 9.

Bohaterowi książki *Król Maciuś Pierwszy* udało się przezwyciężyć wszelkie trudności i nawiązać znajomość ze zwykłym chłopcem Felkiem. Przyjaźń nie zawsze jest łatwa. Zdarzają się kłótnie, następnie czas obrażania się, godzenia i powrót do wspólnych zabaw. Niezależnie od przejściowych kłopotów przyjaźń pomiędzy bohaterami dziecięcymi sprawia im wiele radości. Jest swoistą szkołą budowania relacji, których nie udało się zbudować między dziećmi a dorosłymi. Stąd też w opisach związanych zarówno z zawieraniem, jak i podtrzymywaniem przyjaźni przejawiają się wartości dydaktyczne.

Kolejnym tematem dość często pojawiającym się w utworach dla dzieci tego wybitnego pedagoga jest życie szkoły. Jak zauważa Jolanta Szcześniak, szkoła może być przedstawiona w literaturze w dwojaki sposób: jako miejsce przygód i zabawnych doświadczeń lub też jako źródło problemów, negatywnie wpływających na dziecko<sup>18</sup>. W perspektywie Korczakowskiej dominuje, o ile nie występuje w całości, wariant drugi. Jedynymi pozytywnymi przejawami wpływu szkoły na dziecko okazuje się działalność Dżeka Fultona w książce *Bankructwo małego Dżeka*. Optymistyczne akcenty płyną tu z faktu wrodzonej zaradności chłopca oraz okazywanego mu zainteresowania nauczycielki. Jednak w innych utworach zazwyczaj relacja nauczyciel – uczeń ukazana jest w ponurych barwach. Ten obraz jest między innymi wynikiem osobistych doświadczeń szkolnych samego autora<sup>19</sup>.

Zajmując się szkołą, autor uwzględnił również charakterystykę różnego typu uczniów: lizusów, przeciętniaków i łobuzów oraz przedstawił ich wpływ na nauczycieli i innych kolegów. Pisarz jako pedagog widział również drugą stronę problemu, za który odpowiedzialni byli nieprofesjonalni wychowawcy. Dlatego też w jego utworach pojawiają się wzory dobrych nauczycieli.

Opisy różnego typu użytecznych oraz pouczających zabaw i zabawek to następna kwestia, którą podejmuje Korczak w utworach dla dzieci i młodzieży. Najwięcej tego typu fragmentów znajdujemy w dwóch książkach: *Moški, Joski i Srule* oraz *Józki, Jaški i Franki*, które przedstawiają pobyt dzieci na koloniach. Możliwość wyjazdu na wieś oraz obecność kolegów to szansa, być może jedyna w ich życiu, na beztrudną zabawę. Rodzaje zabaw podpowiada

---

<sup>18</sup> Por. J. Szcześniak, *Szkolne doświadczenia bohaterów prozy Janusza Korczaka*, „Guliver” 2006, nr 1–4, s. 37.

<sup>19</sup> Badacze zwracają uwagę, że w następującym fragmencie utworu *Kiedy znów będę mały*, s. 33 opisane zostały prawdziwe doświadczenia autora: „Podzieliłem stronicę na trzy części. Na środku narysowałem pauzę. Jak chłopcy się gonia, a jeden coś zbroił, bo nauczyciel rwie go za ucho, a on się wyrывa i płacze. A ten go trzyma za ucho i taką jakby szpicrutą wali po plecach. Chłopak nogę podniósł w górę, zupełnie jakby wisiał w powietrzu. A inni patrzą: głowy popuszczali, nic nie mówią, bo się boją. To było we środku. Na prawo narysowałem klasę: jak nauczyciel daje linią łapy. Tylko jeden lizuch z pierwszej ławki się śmieje, a innym żal. A na lewo dają już prawdziwe różgi. Chłopiec leży na ławce, woźny trzyma za nogi. A nauczyciel kaligrafii, z brodą, podniósł rękę do góry i różgę. Taki mroczny, jakby więzienny obraz. Takie ciemne tło dałem. [...] Jak miałem osiem lat, ja do tej szkoły chodziłem”.

dzieciom ich wyobrażenia oraz warunki zewnętrzne i znajdujące się w pobliżu przedmioty. Dzieci potrafią stworzyć statek z drzew o rozłożystych gałęziach, fortece z piasku przy pomocy łopat, a nawet rąk, gdy tych pierwszych zabraknie, piękne szalasy, w których obowiązują nieraz bardziej restrykcyjne prawa wspólnego zamieszkania niż w rzeczywistości. Wiele radości sprawiają dzieciom drobiazgi, takie jak puszczanie łódeczek z kory po wodzie, spotkania z dziewczynkami z ośrodka nieopodal, a nawet zbieranie poziomek czy grzybów. Jest to czas, w którym jedynymi ich problemami mogą być zranione kolano lub przypadkowo zrobiona plama na ubraniu.

Książka, która wyróżnia się zarówno dynamizmem, jak i tematyką w sposób szczególny, jest *Kajtuś Czarodziej*. Główny bohater, chłopiec o imieniu Antoś i przydomku Kajtuś, jest wielkim rozrabiaką. Chcąc wpływać na otaczającą go rzeczywistość, postanawia zostać czarodziejem, co mu się wkrótce udaje. Nie wykorzystuje jednak swojej magicznej mocy do czynienia dobra, lecz na różnego typu psoty, które niejednokrotnie wywołują wielki zamęt i przerażenie wśród ludzi.

Mocą swoją i wola, i rozkazem żądam, żeby była już godzina dwunasta. A było dopiero piętnaście po ósmej. Żaden czar Kajtusia nie wywołał jeszcze takiego zamieszania w całej Warszawie. Co kto spojrział na zegar, oczom swoim nie wierzy. Każdy naprzód robi w domu awanturę, że ktoś przesunął wskazówki zegara, potem biegnie do sąsiada, żeby sprawdzić. Telefonują na prawo i na lewo, bo chcą wiedzieć, co się stało, która naprawdę jest godzina. [...] Wszyscy spóźnieni: myśleli że wcześniej, a tu już południe<sup>20</sup>.

Po wielu fantastycznych przygodach i niezwykłych czarach Kajtusiowi zaczyna czegoś brakować, powoli zaczyna rozumieć, że jego postępowanie jest niewłaściwe i przynosi negatywne skutki: burzy porządek, wywołuje smutek i poczucie krzywdy. Jednak zaczyna to rozumieć dopiero wtedy, gdy przez „czarowanie” także on doznaje krzywdy. Składa wówczas przysięgę, że stanie się lepszy.

Książka *Kajtuś Czarodziej* charakteryzuje się też, zgodnie z jedną z charakterystycznych cech literatury dla dzieci i młodzieży, występowaniem elementów fantastycznych, których obecność autor wyjaśnia następująco:

Zanim zacząłem pisać o Kajtusi rozmawiałem z chłopcami o czarach, z dziewczynkami o wróżkach. Potem czytałem im różne rozdziały. Poprawiałem, zmieniałem i przerabiałem opowieść. Chciałem, żeby książka była ciekawa. Nie chciałem żeby była straszna i za trudna<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> J. Korczak, *Kajtuś Czarodziej*, Łódź 1994, s. 110.

<sup>21</sup> Cyt. za: K. Zabawa, *Kajtuś Czarodziej Janusza Korczaka – baśń dla dorosłych czy dla dzieci?* „Guliwer” 2008, nr 3, s. 41.

Innym tematem pojawiającym się w twórczości Korczaka jest wojna. Motyw ten występuje w *Królu Maciusiu Pierwszym*, a także w *Królu Maciusiu na bezludnej wyspie*. Problem wojny jeszcze do niedawna wydawał się bardzo odległy i niezrozumiały dla dzieci żyjących współcześnie. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że książka *Król Maciś Pierwszy* została po raz pierwszy wydana w 1922 roku, czyli zaraz po pierwszej wojnie światowej. Dzieci, do których książka była wtedy skierowana, mogły pamiętać minione wydarzenia. Korczak nawiązuje zatem celowo do niezbyt odległej przeszłości, by wytłumaczyć mechanizmy wojny. Nie czyni tego jednak wprost, bo byłoby to zbyt drastyczne dla młodego odbiorcy. Wyjaśnienie, czym jest wojna, wpływa z przygód i doświadczeń głównego bohatera Maciusia, który uczestniczy w walce, jest na froncie i widzi bezsens śmierci i zniszczeń. Obraz wojny jest dostosowany do wrażliwości młodego odbiorcy. Jan Twardowski ujmował Korczakowski styl pisania w następujący sposób: „opowiadać ze szczegółami, a nie ogólnikami. Nazywać świat po imieniu. Nie ptak. Tylko szpak, drozd, słowik. Określić kolory. Nie drzewo, tylko dąb, wiąz”<sup>22</sup>. Wojna nie jest przez taką kreację tak drastyczna, jak w rzeczywistości. Korczak mówi o śmierci żołnierzy, ale wydaje się to odległe od głównego bohatera. W książce pojawiają się jednak sytuacje zagrożenia i niebezpieczeństwa, cierpienia i bólu:

Nie uniknął i Maciś rany. Przykro mu było iść do szpitala. Taka mała rana – nawet kość nie ruszona. Ale doktor się uparł – odesłał. Leży Maciś na łóżku – po raz pierwszy od czterech miesięcy. Ach, jakie szczęście! Siennik, poduszka, kołdra, białe prześcieradło, ręcznik płócienny, stolik biały przy łóżku, kubek, talerz, łyżka podobna trochę do tych, którymi jadał w pałacu królewskim. Rana się prędko goiła, siostry i lekarze bardzo byli mili – Maciś czułby się nawet dobrze, gdyby nie straszne niebezpieczeństwo<sup>23</sup>.

Mimo istniejącego zagrożenia wojna była dla Maciusia przygodą pozwalającą na poznanie życia, ludzi, na wyrobienie siły własnego charakteru i ukształtowanie poglądów, a także zdobycie wiedzy: „I znów miał się Maciś nowej rzeczy dowiedzieć. Przecież nie mogły wojska tak siedzieć tylko w okopach. Bo co to by było? Jakby się wojna skończyła?”<sup>24</sup>

Poprzez losy Maciusia Korczak podejmuje także problem władzy. Jako bardzo młody król miał dość szybko możliwość skorzystania z jej przywilejów. Mógł wydawać rozkazy i decydować o ważnych sprawach. Jest to przecież marzenie każdego dziecka. Okazało się, że nie jest to jednak zadanie łatwe, a mądre i sprawiedliwe rządzenie państwem nie należy do najprostszych rzeczy:

<sup>22</sup> Cyt. za: M. Grzebałkowska, *Książd paradoks. Biografia Jana Twardowskiego*, Kraków 2011, s. 135.

<sup>23</sup> J. Korczak, *Król Maciś Pierwszy*, s. 29.

<sup>24</sup> Tamże, s. 32.

*Król Maciuś Pierwszy* to bajka, a zarazem lustro, w którym odbijają się problemy tamtych lat. Można by uznać, że książka powstała na zamówienie społeczne i wynikała z poczucia obywatelskiego obowiązku. Pisana prostym stylem, objaśniała dzieciom tajemnice funkcjonowania państwa i uświadamiała, jak trudno budować sprawiedliwy ład<sup>25</sup>.

Czy król może robić wszystko, na co ma ochotę? Czy może wprowadzać reformy wedle swych upodobań? Czy może rozdawać dzieciom słodycze i prezenty? Czy może kazać dorosłym chodzić do szkoły, a dzieciom do pracy? Bohater, postawiony w nowej roli, zauważa, że bardzo często trzeba robić coś, na co nie ma się ochoty, a żądania dzieci bywają bezsensowne. Trzeba szukać rozwiązań praktycznych, które zadowolą większą grupę społeczną niż tylko dzieci.

Korczak nie omija problemu najtrudniejszego w świecie dziecka: umiarkowania i śmierci. Nie są to rozbudowane wątki, na których skupia się opowieść, lecz ważne dla rozwoju fabuły epizody. Na przykład już na samym początku opowieści *Król Maciuś Pierwszy* jest mowa o śmierci ojca głównego bohatera.

– Tatusiu, tatusiu – krzyknął Maciuś ze łzami – ja nie chcę, żebyś Ty umarł! Król otworzył oczy i smutnie popatrzył na synka. – I ja nie chcę umierać – powiedział król cicho – nie chcę ciebie, synku, samego na świecie zostawiać. Doktor wziął Maciusia na kolana – i już więcej nic nie mówili. A Maciuś przypomniał sobie, że już raz tak siedział przy łóżku. Wtedy to ojciec trzymał go na kolanach, a na łóżku leżała mamusia, tak samo blada, tak samo ciężko oddychała. „Tatusi umrze, jak mamusia umarła” – pomyślał Maciuś<sup>26</sup>.

Z kolei w *Kajtusiu Czarodzieju* i w *Spowiedzi Motyla* umiera babcia. Bohaterowie dziecięcy tracą najbliższe osoby. Bezpośrednimi adresatami Korczakowskich opowieści były dzieci osierocone, więc śmierć to doświadczenie, z którym się już zetknęli. Joanna Olczak-Ronikier zauważa, że autor również bardzo wcześnie przeżył odejście swojej babci, z którą ze wszystkich członków rodziny miał najlepszy kontakt<sup>27</sup>. Najtrudniejsza do zaakceptowania jest kończąca dylogię o małym królu śmierć jej głównego bohatera – Maciusia. Jak stwierdza Małgorzata Wójcik-Dudek, jest to „śmierć absurdalna – król nie ginie w walce, ale przy bezsensownej szarpaninie w obronie Felka – obiboka”<sup>28</sup>.

Przedstawione powyżej tematy i motywy nie wyczerpują wszystkich zagadnień pojawiających się w twórczości Korczaka. Stanowią jednak reprezentację najważniejszych dla autora problemów.

<sup>25</sup> J. Olczak-Ronikier, dz. cyt., s. 275.

<sup>26</sup> J. Korczak, *Król Maciuś Pierwszy*, s. 6.

<sup>27</sup> J. Olczak-Ronikier, dz. cyt., s. 86.

<sup>28</sup> M. Wójcik-Dudek, *Pamiętajcie o kanarkach. O dorosłym czytaniu historii o królu Maciusiu*, „Guliwer” 2011, nr 4, s. 50.

Z pewnością można powiedzieć, że tematyka podejmowana w utworach literackich Korczaka skierowanych do dzieci nie jest łatwa i przyjemna, a takiej zwykle oczekuje się po dziecięcej literaturze. Pojawiają się tu trudne dla dziecka problemy, o smutnej wymowie, ale jednocześnie nie brakuje ciekawych przygód, wesołych zdarzeń, pięknych opisów przyjaźni. Jak zauważa Alicja Ungeheuer-Gołąb, losy głównych bohaterów Korczaka „pokazują drogę do dojrzałości i człowieczeństwa, a ta nigdy nie jest bezbolesna”<sup>29</sup>. Można się zastanawiać, czy rzeczywiście Korczak, pisząc swoje utwory, kierował je tylko do czytelnika dziecięcego? W autorskim założeniu tak miało być. Ale był to mały odbiorca sprzed prawie stu lat, kiedy rzeczywistość społeczna wyglądała zupełnie inaczej. Wówczas dzieci w wieku dziesięciu lat, a nawet młodsze, zobowiązane były do zarobkowania, aby pomagać rodzicom w utrzymaniu rodziny. Nie zawsze była to ciężka praca, tak jak ta wykonywana przez dorosłych, jednak bywała uciążliwa, odbierała bez troskę dzieciństwa. Dzieci szybciej zapoznawały się z problemami nurtującymi dorosłych, z chorobami, brakiem pieniędzy, trudnymi warunkami pracy i życia, znacznie szybciej dojrzewały. Współczesne dzieci, będąc w tym wieku, zobowiązane są głównie do pilnej nauki w szkole. Nie mają zmartwień, ponieważ większość rodziców zapewnia im wszystkie niezbędne rzeczy. Odbiorców współczesnych Korczakowi dzieli od dzisiejszych lata społecznych i kulturowych przeobrażeń.

Cechą ułatwiającą odbiór prozy Korczaka może być z pewnością język jego utworów. Potrafił on o trudnych tematach pisać w sposób bardzo prosty, bez zbędnych i trudnych pojęć, używał zdań typowych dla mowy dziecięcej, aby czytelnikowi łatwiej było oddać się lekturze i rozumieć opowieść, a także utożsamiać się z bohaterami.

Język autora *Kajtusia Czarodzieja* rzeczywiście zawiera wiele elementów słownika, składni i stylu mowy dzieci. [...] Eliptyczność składni, lapidarność, upodobanie do „niedorzeczności”, pociąg do „wywracaniek” słownych, wielka rola powtórzeń przy skrótach stylowych, swoisty rytm tej mowy...<sup>30</sup>.

Zastanowić się zatem trzeba, czy rzeczywiście utwory Korczaka są tak odległe i nieodpowiednie dla współczesnego dziecka? Joanna Papuzińska zwraca uwagę, że młody czytelnik „nie dysponuje ani wiedzą, ani potrzebą wartościowania utworów w kontekście historyczno-literackim”<sup>31</sup>, co oznacza, że może traktować utwory współczesne i dawne równorzędnie. Ponadto reguły budowy fabuły literackiej są w dziecięcych historiach bardzo podobne. Zmieniają się głównie elementy rzeczywistości otaczającej głównych bohaterów, a problemy dziecięce nieco ewoluują w innym kierunku. Niektóre z nich

<sup>29</sup> A. Ungeheuer-Gołąb, dz. cyt. s. 53.

<sup>30</sup> M. Jaworski, *Janusz Korczak*, Warszawa 1977, s. 105.

<sup>31</sup> J. Papuzińska, *Literatura dla dzieci i młodzieży – pojęcie i problemy klasyfikacji*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, red. A. Przeclawska, Warszawa 1978, s. 28–40.



pozostają jednak uniwersalne bez względu na epokę czy wiek dziecka. Zaliczyć tu można trudności wynikające z relacji dziecka z dorosłymi oraz grupą rówieśniczą i szkołą. Bez względu na czas historyczny zawierane są przyjaźnie, odbywają się wspólne zabawy. Ponad czasem pozostają zjawiska o charakterze fantastycznym, jak też potrzeby i marzenia samych dzieci. Warto zatem zwrócić uwagę, że motywy pojawiające się w twórczości Korczaka mają charakter uniwersalny, ponadczasowy. Jego książki podejmują problemy, które są najbliższe dzieciom, ale również jasno i klarownie tłumaczą dylematy świata dorosłych. Od powstania utworów Janusza Korczaka minęło prawie sto lat. Jednak nie powinno to stanowić żadnej przeszkody w odbiorze jego tekstów przez współczesnego czytelnika. Ponadto wspomniana ponadczasowość ma jeszcze jeden wymiar. Książki autora mogą, a nawet powinni, ponownie odczytać dorośli. Małgorzata Wójcik-Dudek pisze: „wydaje mi się, że książka powoli zmienia adresata, czego zapewne nie spodziewał się sam autor”<sup>32</sup>. Niestety, aktualnie obowiązujące Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 27 sierpnia 2012 roku w sprawie podstawy programowej nie przewiduje ani jednego utworu Korczaka wśród zaproponowanych lektur. Zatem jeśli dorośli nie będą czytali historii o Maciusiu czy Kajtusiu, to tym bardziej dzieci nie będą miały możliwości ich poznania. Korczakowskie opowieści o dzieciach, przyjaźni, śmierci, wojnie i władzy, chociaż mają uniwersalny charakter, ulegną zapomnieniu, ustępując miejsca współczesnym opowieściom. W kanonie lektur wybieranych przez młodych czytelników widoczne są fascynacje opowieściami popularnymi i znanymi z reklam chociażby telewizyjnych. Książki Korczaka nie są również eksponowane na półkach w księgarniach czy bibliotekach, dlatego dzieci i młodzież mają do nich utrudniony dostęp. Zatem cała nadzieja w dorosłych, którzy zachęcą młodego czytelnika do lektury *Króla Maciusia Pierwszego* oraz innych dzieł Janusza Korczaka.

## Bibliografia

### Źródła

- Korczak J., *Kiedy znów będę maty*, Warszawa 1983.  
Korczak J., *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 1980.  
Korczak J., *Król Maciuś pierwszy na bezludnej wyspie*, Warszawa 1978.  
Korczak J., *Kajtuś Czarodziej*, Warszawa 1978.  
Korczak J., *Bankructwo małego Dżeka*, Warszawa 1979.  
Korczak J., *Józki, Jaśki i Franki*, Warszawa 1985.  
Korczak J., *Moški, Joski, Srule; Józki, Jaśki, Franki; Sława, Bobo*.

### Opracowania

- Ablewicz K., *Teksty Janusza Korczaka jako przesłanie i inspiracja na przykładzie doświadczenia cierpienia dziecka*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych” 1995.

<sup>32</sup> M. Wójcik-Dudek, dz. cyt. s. 46.



- Bińczycka J., *Dziecko w kręgu nędzy: perspektywa korczakowska*, „Problemy Wczesnej Edukacji” 2010, nr 1.
- Bińczycka J., *Spotkanie z Korczakiem*, Olsztyn 2009.
- Chymuk M., *Dziecko jest jutrem: J. Korczak*, „Wychowawca” 2007, nr 6.
- Cieślakowski J., *Literatura osobna*, Warszawa 1985.
- Cwer A., *Koncepcja korczakowskiego samorządu wychowawczego*, „Podlaskie Zeszyty Pedagogiczne” 2008, nr 17.
- Czernow A. M., *Pod berłem króla dzieci: strategie karnawalizacyjne w powieści Janusza Korczaka*, „Guliwer” 2011, nr 4.
- Heska-Kwaśniewicz K., *Literacka legenda Janusza Korczaka*, „Guliwer” 2011, nr 4.
- Janusz Korczak: pisarz*, pod red. A. M. Czernow, Warszawa 2013.
- Jaworski M., *Janusz Korczak*, Warszawa 1977.
- Korczak i jego dzieło*, red. M. G. Szypra, Z. Orlińska, Krasnobród 2006.
- Lewin A., *Możliwości twórczego wykorzystania spuścizny pedagogicznej Janusza Korczaka*, Warszawa 1978.
- Majchrzuk-Mikołaj J., *Janusz K. jako humanista XX w.*, „Zeszyty Naukowe. Pedagogika WSUPIZ” 2004, nr 4.
- Papuzińska J., *Literatura dla dzieci i młodzieży – pojęcie i problemy klasyfikacji*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, red. A. Przeclawska, Warszawa 1978.
- Papuzińska J., *Poetyka podwójnego adresata w utworach dla dzieci*, „Guliwer” 2003, nr 4.
- Pedagogika Janusza Korczaka – realizm czy utopia?*, red. I. J. Pyrzyk, Włocławek 2006.
- Prorok L., *Czy saga o Królu Maciusiu jest utopią?*, „Ruch Pedagogiczny” 1998, nr 3/4.
- Reminiscencje myśli Janusza Korczaka wykorzystywane w nowoczesnych modelach kształcenia*, red. M. Juszczyk, Częstochowa 1996.
- Smolińska-Theiss B., *Korczakowska idea praw dziecka*, „Pedagogika Społeczna” 2010, nr 3/4.
- Szczeńiak J., *Szkolne doświadczenia bohaterów prozy Janusza Korczaka*, „Guliwer” 2006, nr 1.
- Ungeheuer-Gołąb A., *O chłopcu... (według Korczaka)*, „Guliwer” 2011, nr 4.
- Wójcik-Dudek M., *Pamiętajcie o kanarkach: o dorosłym czytaniu historii o królu Maciusiu*, „Guliwer” 2011, nr 4.
- Wspomnienia o Januszu Korczaku*, wybór i oprac. L. Barszczewska, B. Milewicz, Warszawa 1989.
- Zabawa K., *Kajtuś Czarodziej J. K. – baśń dla dzieci czy dla dorosłych?*, „Guliwer” 2009, nr 3.
- Ziółkowska-Sobecka M., *Wartości moralne w utworach dla dzieci i młodzieży J. K.*, „Poezja i Dziecko” 2006, nr 2.
- Zmysłowska M., *Współczesność propozycji wychowawczych Janusza Korczaka*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 2010, nr 3.

## Summary

The article discusses the themes found in the literature of Janusz Korczak. It is characterized by major problems his prose: the structure of the main character, the place of action, the role and function of secondary motifs. Draws attention to the nature and main characteristics of literature for children and young people. Questions the universality of the themes addressed and their perceptual capabilities by modern readers for children.

# OBLICZA AUTOBIOGRAFIZMU I BIOLOGIZMU

Nina Olszewska

UWM w Olsztynie

## O współczesnych autobiografiach słów kilka

### Few words about modern autobiographies

**Słowa kluczowe:** celebryci, autobiografizm, biografizm, *non-fiction*, media  
**Key words:** celebrities, autobiography, biography, *non-fiction*, media

„Bardzo łatwo jest napisać złą powieść, ale bardzo trudno napisać złą autobiografię”<sup>1</sup> – powiedział Philippe Lejeune w rozmowie z Pawłem Rodakiem. Zdanie to stanowi najlepszy przykład tego, jakim problemem dla literaturoznawstwa jest autobiografia, jej klasyfikacja gatunkowa oraz prawa, którym podlega lub – co gorsza – nie podlega. Czy autobiografię można traktować tak jak każdy inny utwór literacki, oceniać i analizować pod względem stylu, języka, sposobu prowadzenia narracji, a przede wszystkim – przekazu, znaczenia, tematu? Czy i w jaki sposób wpisują się książki tego rodzaju w trendy literatury polskiej i światowej? Jakie motywy powodują, że ludzie znani dzięki osiągnięciom artystycznym, działalności politycznej czy jakiegokolwiek innej aktywności zawodowej decydują się na pisanie autobiografii?

Analizując oraz oceniając licznie powstające ostatnio autobiografie znanych ludzi, często przybierające formę medialno-literackiej hybrydy, ważniejszej być może dla socjologów czy psychologów niż literaturoznawców, przywołać można diagnozę, którą literackiemu światu postawił Tadeusz Różewicz w kilku swoich wierszach. W opublikowanym w roku 1998 roku tomiku *zawsze fragment. recycling* zauważa:

---

<sup>1</sup> P. Rodak, „Nie istnieje tu nic zanim nie zostanie wypowiedziane”. Rozmowa z Phillippe'em Lejeune'em, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 213.

już teraz każdy pisze  
 co mu ślina na język  
 przyniesie (a nawet i więcej)  
 [...]  
 wszyscy mamy równe szanse  
 pisać i mówić  
 od rzeczy do rzeczy  
 i jeszcze dalej  
 Poza rok 2000<sup>2</sup>

Tomasz Wójcik, wskazując na kondycję literatury polskiej w latach 1989–2009 i porównując ją z dorobkiem XX-lecia międzywojennego, zjawisko opisywane poetycko przez Różewicza nazywa „inflacją autorów / autorek”<sup>3</sup>. Badacz zwraca uwagę na aktualnie funkcjonujący mechanizm promocji literatury – prowadzonej w telewizjach śniadaniowych, gdy kolorowa prasa zastąpiła rzetelną krytykę literacką, pisarzy zaś – pojawiające się i znikające „gwiazdy literatury”, których przelotna sława uzależniona jest od mody, nie zaś warsztatu czy talentu.

W 2002 roku ukazał się tom *szara strefa*, w którym Różewicz powrócił do tematu „inflacji autorów”, kpiąc z braku wiedzy i umiejętności osób decydujących się na pisanie autobiografii. Różewicz w takich modnych twórcach dostrzega kompilację kultury wysokiej i popkulturowej papki, codzienności i ignorancji:

przeczytała powieść „malowany ptasiek”  
 [...]  
 napiła się kafki z mlekiem  
 wezwała na pomoc potera  
 dosiadła pegaza  
 i tak uskrzydłona  
 zasiadła (na pupie)  
 do pisania powieści auto  
 biograficznej  
 „budowa wieży bubeł”  
 patronował jej kundera  
 i myśli Harego potera<sup>4</sup>

Negatywnie współczesną polską kulturę masową – a więc i literaturę – ocenia również Violetta Wejs-Milewska, pisząc: „[...] kultura dla mas to dziś w dużej mierze kultura reklamy, owej pożeraczki kreatywności w sferze języka, symboli i form wizualnych. Toteż autor dzisiejszy ucieka często

<sup>2</sup> T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 56–57.

<sup>3</sup> T. Wójcik, *Symptom implozji. Jean Baudrillard i literatura (polska) ostatnich dekad, w: Dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 114–131.

<sup>4</sup> T. Różewicz, *szara strefa*, Wrocław 2002, s. 84.

w prywatność, ludyczność, geograficzno-mentalną lokalność”<sup>5</sup>. Badaczka uważa też brak autorytetów: na literackim rynku debiutowali w latach 90., i później, trzydziestolatkowie pozbawieni mistrzów i namaszczeni nie przez mistrzów, a przez media. „Pomogły [...] w tym media elektroniczne, telewizja, dodatki do wysokonakładowych pism”<sup>6</sup>. Co zdaniem Wajs-Milewskiej jest dziś podstawowym budulcem popularności książki? Nie wartość czy odkrywczność dzieła, unikalny temat czy styl, nie sama książka, lecz jej autor i jego medialna atrakcyjność, zbudowana przede wszystkim na skandalach, a przynajmniej kontrowersjach.

Ważna okazała się autoreklama pisarzy, sprawność organizacyjna, bezpośredni kontakt z czytelnikami (wieczory autorskie), częstotliwość udzielania wywiadów, epatowanie skrajnościami, odmiennością czy dziwnością, stylem życia, przynależnością do niszy kulturalnej, seksualnej, językowej, itp.<sup>7</sup>

„Jest obecnie w ogóle ogromna łatwość bycia pisarzem”<sup>8</sup> – konkluduje Magdalena Lachman, która w zbiorze prac poświęconych literackiemu dwudziestoleciu po transformacji ustrojowej zamieściła artykuł dotyczący zjawiska grafomanii. Nie ona jedna używa tego określenia w odniesieniu do polskiej literatury współczesnej, pojawia się ono w tekstach wielu badaczy, co można uznać za symptomatyczne. Jak pokazują publikowane ostatnio prace<sup>9</sup>, temat grafomanii, obciachu i tandety okazał się dla wielu literaturoznawców oraz kulturoznawców interesujący i znaczący.

Symbioza literatury i mediów wydaje się najważniejszym z nowych zjawisk w obrębie życia literackiego, przy czym pozycja literatury w tej przestrzeni wiele traci, zaś grafomania nie jest dostrzegana i traktowana tak, jak powinna.

Dariusz Nowacki twierdzi, że pisarstwo coraz rzadziej jest żywiołową przygodą, coraz częściej staje się tylko elementem czy etapem precyzyjnie zaplanowanej kariery medialnej – po raz kolejny pojawia się więc wątek synergii literatury i mediów. Grafomania nie jest amatorską, żywiołową działalnością. Jeśli jej celem ma być książka, musi być starannie przemyślana, skalkulowana pod kątem promocji i sprzedaży<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> V. Wejs-Milewska, *Literatura jako fakt społeczny. Próba porównania dawnego i nowego dwudziestolecia*, w: *Dwudziestolecie (1989–2009)...*, s. 25.

<sup>6</sup> Tamże, s. 24.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> M. Lachman, *(Nie)dwuznaczny urok grafomanii. Literatura polska po roku 1989 w kręgu repetycji i rewaloryzacji pojęć*, w: *Dwudziestolecie (1989–2009)...*, s.132–150.

<sup>9</sup> *Moda na obciach. Co Polacy robią z kulturą popularną?*, red. J. Nowiński, Elbląg 2008; D. Nowacki, „Tysiące ton zmarnowanego papieru” i co dalej?, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 482–485.

<sup>10</sup> M. Lachman, s.132–150.

O grafomanii analogicznie wypowiedział się Milan Kundera w swojej *Sztuce powieści*: „[Grafomania – N.O.] nie jest manią tworzenia formy, lecz narzucania swego *ja* innym, mogą się z nią wiązać dziś mocno rozbudowane mechanizmy autoprezentacji i autopromocji”<sup>11</sup>. Opinia Kundery wskazuje na to, że zjawiska zauważalne przez rodzimych badaczy w polskiej literaturze nie są wyjątkiem w skali świata.

„Powódz relacji autobiograficznych przybiera od czasów rewolucji amerykańskiej (1776) i francuskiej (1789) aż do współczesności”<sup>12</sup> – stwierdza Edward Kasperski, zaznaczając cywilnoprawne upodmiotowienie jednostki. Autor jednocześnie wspiera tezę o niejasnej historii i właściwościach publikacji autobiograficznych i zbliża się do wspomnianego już poglądu Lejeune’a na temat narodzin współczesnej autobiografistyki.

Łatwiejsze niż jednoznaczne określenie momentu narodzin autobiografistyki w jej obecnej formie wydaje się wyjaśnienie przyczyn współczesnego nam fenomenu popularności tego rodzaju książek. „Karierze biografii i autobiografizmu w XX wieku patronowała jawność życia publicznego, odkrytość prywatności i widowiskowość intymności”<sup>13</sup> – przekonuje Kasperski i powraca do omówionego już wcześniej sojuszu literatury i mediów oraz walki o popularność i profity z niej płynące:

Określone znaczenie miały też względy komercyjne, albowiem rozgłos w ustroju wolnego rynku dawał, co prawda, nie wprost, także apanaże i tantiemy. Autobiografia stawała się w tych warunkach formą skalkulowanej, ostentacyjnej, skierowanej ku mediom obecności autora i zarazem bohatera własnego życia w polu uwagi opinii literackiej i opinii publicznej<sup>14</sup>.

Skoro ujawnianie prywatności miało i ma się przełożyć na zainteresowanie mediów, prywatność ta musi odbiegać od normalności – najbardziej medialne okazują się bowiem, niezależnie od czasów, skandale, a przynajmniej skandalizujące aluzje, stanowiące pretekst do plotek i domysłów.

Kasperski zwraca też uwagę na funkcję terapeutyczną oraz integracyjną takich publikacji: „Faktyczny brak szerszego zainteresowania dla życia jednostek w makroskali społecznej (w masie każdy bowiem interesuje się sobą) prowokuje w XX wieku pisanie autobiograficzne o funkcji terapeutycznej”<sup>15</sup>. Badacz dostrzega spore znaczenie społeczne literackiego pisania o sobie: „Wypełnia ono wyrwy między jednostką, jej *sąsiedzkim* otoczeniem a anonimową, globalną zbiorowością. Tworzy bezpieczniki i protezy psycho-

<sup>11</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 113.

<sup>12</sup> E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, w: *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 11.

<sup>13</sup> Tamże, s. 24.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże, s. 25.

socjalne<sup>16</sup>. W opinii Kasperskiego terapia ta to forma realizacji swoistego narcyzmu autora:

Jego intencją jest dotarcie do *dalekich bliskich*; poruszenie ich życiem autora, przekonanie o jego ważności (raczej o: niebagatelności), a jednocześnie zwrócenie przez piszącego na siebie uwagi, ewentualnie nawiązanie z czytelnikami quasi-familiarnych stosunków i więzi<sup>17</sup>.

Wszystko to – jak wynika ze słów Kasperskiego – jest odpowiedzią na *ego* autora, który ujawnia się i odsłania, by wzbudzić podziw i zjednać sobie zwolenników.

Podobnie tłumaczy zjawisko Georges Gusdorf:

Człowiek, który z upodobaniem kreśli własny obraz, uważa, iż jest godny szczególnego zainteresowania. Każdy z nas ma tendencję do uważania się za centrum pewnej przestrzeni życiowej: ja się liczę, moje istnienie ma znaczenie dla świata, a moja śmierć pozostawi lukę w świecie<sup>18</sup>.

Badacz idzie w swojej teorii dalej. Przekonuje, że przyczyną powstania wielkiej liczby autobiografii, „niewątpliwie ogromnej większości”, jest potrzeba „pośmiertnej propagandy u potomnych”, którzy mogliby zapomnieć lub nienależycie ocenić męża stanu, polityka czy dowódcę wojskowego. W wywodzie Gusdorfa można dostrzec wyraźną kpinę, gdy kreśli on obraz przykładowego męża stanu, który na emeryturze lub wygnaniu pisze, aby uświetnić swoje dzieło, które mogło być wcześniej niezrozumiane właściwie<sup>19</sup>.

Gusdorf wskazuje, że autobiografia jest antropologicznie uprzywilejowana jako gatunek sytuujący się na pograniczu literatury i piśmiennictwa faktograficznego, ponieważ jest jednym ze środków wiodących do poznania siebie samego dzięki odtworzeniu i odczytaniu całości życia<sup>20</sup>. Autobiografia „to przede wszystkim poszukiwanie osobistego zbawienia”<sup>21</sup>.

Funkcję terapeutyczną autobiografii można rozumieć na kilka sposobów – nie tylko jako realizację potrzeb wybujałego *ego* autora czy poprawę lub kreowanie pożądanego wizerunku, zdobywanie nowych i utrzymanie dotychczasowych zwolenników. Warto zwrócić uwagę na poruszany głównie przez etnologów aspekt edukacyjny, powiązany z terapeutycznymi właściwościami pisania będącego formą rozliczenia ze swoim życiem, ale też świadectwem prezentującym konkretne, trudne momenty życia ich autorów.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 20.

<sup>19</sup> Tamże, s. 29.

<sup>20</sup> Tamże, s. 32.

<sup>21</sup> Tamże, s. 34.

Autobiografia jest formą autonarracji, której przypisywane są właściwości terapeutyczne. Proces konstruowania narracji, w wersji pisemnej lub mówionej, polega na werbalizowaniu emocji i przeżyć, werbalizowanie zaś jest elementem procesu dystansowania od relacjonowanych zdarzeń, służy przede wszystkim oswajaniu rzeczywistości. Jak pisze Janina Hajduk-Nijkowska:

Kategoria narracji (rozumiana jako wszelkie praktyczne formy mówienia) okazała się uniwersalną wartością interdyscyplinarną. [...] związana początkowo jedynie z literaturoznawstwem i folklorystyką, stała się we współczesnej filozofii, socjologii, pedagogice i psychologii kluczową kategorią dla opisu tożsamości człowieka, tożsamości rozumianej jako konstruowanej w trakcie interakcji i opisu własnej pozycji<sup>22</sup>.

Tak dzieje się w przypadku narracji, których celem jest zilustrowanie walki z chorobą. Mam tu na myśli m.in. takie książki, jak: *Lewa, wspomnienie prawej*<sup>23</sup> Krystyny Kofty, *Wygrać życie*<sup>24</sup> Kamila Durczoka oraz *Tak sobie myślę...*<sup>25</sup> Jerzego Stuhra, autorów, którzy zmagali się z nowotworem.

Emilia Mazurek, autorka publikacji poświęconych edukacyjnemu wymiarowi raka piersi, twierdzi, że choroba jest unikalną szansą na czerpanie wniosków i budowę tożsamości w kontekście zdarzenia granicznego. Doświadczenie poznawcze, dekonstrukcja dotychczasowego życia, budowana na nowo relacja z otoczeniem, inny niż dotychczas stosunek do własnego ciała – wszystko to edukacja.

W sytuacji akceptacji własnej choroby i rozumienia sensu cierpienia, ból może wzbogacać wewnętrzne życie człowieka, a przez to wzbogacać jego aktywność twórczą. [...] Choroba staje się nie tylko problemem, który należy rozwiązać, ale także zadaniem, z którym należy radzić sobie każdego dnia<sup>26</sup>.

Mazurek powołuje się jednocześnie na opinię Pierre'a Dominicé, autora koncepcji badań biograficznych. Zakłada w nich, że konstruowanie autobiografii posiada niekwestionowane walory edukacyjne dla jej twórcy<sup>27</sup>. Konstruowanie autobiografii w sytuacji krytycznej, przy czym mowa tu o każdej

---

<sup>22</sup> J. Hajduk-Nijkowska, *Autonarracja jako sposób oswajania rzeczywistości. Refleksje etnologa*, w: *Andragogiczny wymiar wydarzeń osobistych i globalnych w badaniach biograficznych*, red. O. Czerniawska, Łódź 2011, s. 318. Por. M. Runyan, *Historie życia a psychobiografia. Badania teorii i metody*, przeł. J. Kasprzewski, Warszawa 1992; D. Demetrio, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, Kraków 2000.

<sup>23</sup> K. Kofta, *Lewa, wspomnienie prawej*, Warszawa 2003.

<sup>24</sup> K. Durczok, *Wygrać życie*, Kraków 2005.

<sup>25</sup> J. Stuhr, *Tak sobie myślę...*, Kraków 2012.

<sup>26</sup> E. Mazurek, *Biograficzne uczenie się kobiety doświadczającej choroby nowotworowej piersi w świetle teorii andragogicznych*, w: *Uczenie się z (własnej) biografii*, red. E. Dubas, W. Świtalski, Łódź 2011, s. 66.

<sup>27</sup> P. Dominicé, *Uczyć się z życia. Biografia edukacyjna w edukacji dorosłych*, cyt.za E. Mazurek, dz. cyt., s. 53.



formie autonarracji, pozwala uporządkować wiedzę, którą posiadało się w wyniku choroby, jest to też możliwość kreatywnej realizacji, której zalety i sens, zwłaszcza w chorobie, przedstawia Mazurek. Oczywiście jest, iż tego rodzaju pochwała czy zalecenie twórczej aktywności są dość ryzykowne. Każda opinia na temat powinności chorych wymaga empatii i zrozumienia dla osób przeżywających sytuacje graniczne, borykających się z bólem i cierpieniem, mających prawo do dowolnego wyboru sposobu na rozładowanie emocji.

Wiedza zdobywana przez odczuwanie, doświadczanie i działanie wyraźnie odróżnia się od wiedzy instytucjonalnej, formalnej, teoretycznej przekazywanej w toku intencjonalnego kształcenia. Wynika ona bowiem z krytycznej refleksji nad doświadczeniem, a przez to jest osobista, intymna, autobiograficzna, nastawiona na pragmatyzm<sup>28</sup>.

– kontynuuje Mazurek, co można przenieść na grunt twórczości autobiograficznej w dwóch różnych aspektach. Z jednej strony jest to stwierdzenie dość oczywistego faktu, iż osoba chora (w publikacji Mazurek za chorych uznaje się przede wszystkim osoby borykające się z problemem raka piersi) staje się posiadaczem unikalnej, zbudowanej na własnym doświadczeniu wiedzy na temat nie tyle choroby, ile siebie w kontekście choroby i zdobywa w ten sposób materiał do skonstruowania autonarracji. Z drugiej zaś strony wiedza o tak niewątpliwym znaczeniu jest wartościowa dla jej odbiorców, czyli rozmówców, obserwatorów lub czytelników.

W kontekście podjętej tu problematyki warto wskazać jeszcze jedną istotną kwestię. Na polskim rynku w zasadzie brakuje skandalizujących autobiografii, za takie trudno wszak uznać opowieści np. Gustawa Holoubka czy Janiny Paradowskiej. Sporadycznie ukazują się publikacje, które wywołują spore zamieszanie. Przykładem może tu być wywiad-rzeka z Jackiem Poniedziałkiem (*Wyjście z cienia*<sup>29</sup>), aktorem, który w rozmowie z Renatą Kim wyjawiał, że przez wiele lat żył w trójkącie z pewnym małżeństwem. Mimo iż nie ujawnił, o kogo chodzi, tabloidy zdemaskowały bohaterów tej historii – Krzysztofa Warlikowskiego i jego żonę.

Inną autobiografią będącą efektem skandalu jest *Chcę być jak agent*<sup>30</sup> Weroniki Marczuk, która w ten sposób zdecydowała się przedstawić swoją wersję afery korupcyjnej. W przypadku tej sprawy zaistniało interesujące zjawisko – opublikowane zostały wersje zdarzeń obu zainteresowanych stron, a więc książka Marczuk-Pazury oraz zwierzenia Tomasza Kaczmarka – *Agent Tomek: spowiedź*<sup>31</sup>, spisane przez Piotra Krysiaka.

<sup>28</sup> E. Mazurek, s. 67.

<sup>29</sup> J. Poniedziałek, *Wyjście z cienia*, Warszawa 2010.

<sup>30</sup> W. Marczuk, *Być jak agent*, Warszawa 2010.

<sup>31</sup> P. Krysiak, *Agent Tomek: spowiedź*, Warszawa 2010.

Poniekąd skandalami obyczajowymi nazwać można publikacje, które nie są autobiografiami formalnie, lecz w praktyce sprowadzają się do prania prywatnych brudów – przykładem może być tu *Nocnik* Andrzeja Żuławskiego, ale też poradnik Kingi Rusin (*Co z tym życiem?*<sup>32</sup>), spowiedź porzuconej żony, która w oczywisty sposób jest jej rozliczeniem z byłym mężem, Tomaszem Lisem. Wydawać się może, że Rusin stworzyła podręcznik przetrwania dla kobiet w trudnej sytuacji, że książka jest źródłem motywacji i inspiracji, i że jest to pewna działalność na rzecz kobiet, jednak chociażby poprzez nawiązanie tytułem do programu telewizyjnego Lisa *Co z tą Polską*, autorka nawiązuje do życia prywatnego.

Podsumowaniem powyższych rozważań mogą być słowa Beaty Stasińskiej, jeszcze przed odwołaniem i ponownym powołaniem na stanowisko szefowej Wydawnictwa W.A.B., która powiedziała w rozmowie z „Polityką”: „Jesteśmy krajem paradoksalnym: nasze najciekawsze życiorysy pozostają nieopisane. To dlatego, że nie potrafimy spojrzeć na naszą historię bez upiększeń i mitologii”<sup>33</sup>.

Wydaje się, że Polsce potrzebny jest poważny rozwój autobiografistyki, by to, co obecnie jest uznawane za skandalizujące, czyli głównie fakt posiadania przez pomnikowe postaci wad, przestało robić aż takie wrażenie i pozwoliło na rzeczową ocenę sytuacji. W jednostkowych losach doskonale bowiem widać charakter epoki, stąd bierze się duża wartość historyczna opracowań tego typu. Autobiografistyka wymaga przemian natury polityczno-historycznej, by nie była już obszarem ideologicznego prania brudów czy narzędziem niszczenia politycznych wrogów.

Czy możliwe jest połączenie sukcesu medialnego i sprzedażowego z dbałością o wizerunek w przypadku autobiografii? Należy mieć nadzieję, że tak – przed tego rodzaju literaturą stoi bowiem ważne zadanie.

## Bibliografia

### Źródła

- Durczok K., *Wygrać życie*, Kraków 2005.  
Kofta K., *Lewa, wspomnienie prawej*, Warszawa 2003.  
Krysiak P., *Agent Tomek: spowiedź*, Warszawa 2010.  
Marczuk W., *Być jak agent*, Warszawa 2010.  
Poniedziałek J., *Wyjście z cienia*, Warszawa 2010.  
Różewicz T., *szara strefa*, Wrocław 2002.  
Różewicz T., *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998.  
Rusin K., *Co z tym życiem?*, Warszawa 2010.  
Stuhr J., *Tak sobie myślę...*, Kraków 2012.  
Żuławski A., *Nocnik*, Warszawa 2010.

<sup>32</sup> K. Rusin, *Co z tym życiem?*, Warszawa 2010.

<sup>33</sup> Cyt. za: W. Smoczyński, J. Sobolewska, *Detektywi losów*, „Polityka” 2012, nr 12, s. 34–39.

**Opracowania**

- Demetrio D., *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, Kraków 2000.
- Gusdorf G., *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Hajduk-Nijakowska J., *Autonarracja jako sposób osvajania rzeczywistości. Refleksje etnologa*, w: *Andragogiczny wymiar wydarzeń osobistych i globalnych w badaniach biograficznych*, red. O. Czerniawska, Łódź 2011.
- Kasperski E., *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, w: *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001.
- Kundera M., *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Lachman M., *(Nie)dwuznaczny urok grafomanii. Literatura polska po roku 1989 w kręgu repetycji i rewaloryzacji pojęć*, w: *Dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.
- Mazurek E., *Biograficzne uczenie się kobiety doświadczającej choroby nowotworowej piersi w świetle teorii andragogicznych*, w: *Uczenie się z (własnej) biografii*, red. E. Dubas, W. Świtalski, Łódź 2011.
- Moda na obciach. Co Polacy robią z kulturą popularną?*, red. J. Nowiński, Elbląg 2008.
- Rodak P., „Nie istnieje tu nic zanim nie zostanie wypowiedziane”. Rozmowa z Phillippe'em Lejeune'em, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.
- Runyan M., *Historie życia a psychobiografia. Badania teorii i metody*, przeł. J. Kasprzewski, Warszawa 1992.
- Smoczyński W., Sobolewska J., *Detektywi losów*, „Polityka” 2012, nr 12.
- Wejs-Milewska V., *Literatura jako fakt społeczny. Próba porównania dawnego i nowego dwudziestolecia*, w: *Dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.
- Wójcik T., *Symptom implozji. Jean Baudrillard i literatura (polska) ostatnich dekad*, w: *Dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.

**Summary**

Autobiographies – it's not only literary phenomenon – it's connected with society and media as well. Can we think about this kind of publications like about every different kind of books: focus on style, value writers technique or the only one important criterion is truth and the best measure of success is popularity in media based on scandalous facts from life? How are autobiographies connected with Polish and global literature? Why do people already well-known because of their work, skills or success in art or Policy decide to write about themselves? Are Polish readers ready to see real faces of important, famous people, authorities? Here in this article an author is trying to find answers for all those and more questions about (auto)biographies.



Anna Osipińska

UWM w Olsztynie

## Opowiedzieć historię od początku do końca – *Kronos* Witolda Gombrowicza

### Tell the story from beginning to the end – *Kronos* by Witold Gombrowicz

**Słowa kluczowe:** Witold Gombrowicz, *Kronos*, historia, historiozofia, czas  
**Key words:** Witold Gombrowicz, *Kronos*, history, historiosophy, time

Historia nie dawała Gombrowiczowi o sobie zapomnieć. Pierwszej wojny światowej doświadczył jako dziesięcioletni chłopiec, zafascynowany żołnierskim fachem. W dziecinnej nieświadomości mógł zabawiać się w stratega i dowolnie rozgrywać dzieje świata. Przyszła upragniona niepodległość i młody Gombrowicz chłonał atmosferę wolności. Euforia nie trwała jednak długo. Rok 1920 stanowi pierwszą próbę patriotyzmu przyszłego pisarza i na trwałe kształtuje, choć na razie wewnętrznie, jego stosunek do narodu oraz poczucie powinności wobec kraju. Upokorzony własnym tchórzostwem, już wtedy nabiera przeświadczenia, że nie będzie w stanie podjąć walki jako żołnierz. Paniczny lęk, nie tyle przed wojną, co przed wojskiem, ostatecznie wyklucza Gombrowicza z szeregu umundurowanych mężczyzn. Pisarz już to wie, ale osadzony za to zostanie dopiero później. Wojnę w roku 1920 spędza w organizacji cywilnej, wysyłając paczki żołnierzom na froncie. Historia kolejny raz daje o sobie znać w czasie przewrotu majowego w 1926 roku. W tym powszechnym poruszeniu, wszechogarniającym odczuwaniu dziejowości, kształtuje się forma przyszłego autora *Ferdydurke*, gdyż jakoś do tych wydarzeń trzeba było się ustosunkować. Gombrowicz, zbuntowany z natury, przekornie tworzy swój styl. Z lekceważeniem podchodzi do spraw budzących ogólne poruszenie. Na wiadomość o śmierci Piłsudskiego udaje ignoranta, wzbudzając, zakładane zresztą, oburzenie (choć w rzeczywistości bardzo szanował postawę Marszałka). Można powiedzieć, że ta sytuacja była swego rodzaju „wprawką” do ujawnienia buntowniczego stylu, który jednak w pełni zaprezentowany zostanie dopiero po drugiej wojnie światowej. Wtedy Historia jeszcze raz kiwnie na Gombrowicza palcem. Ale takiego szyderstwa jak

*Trans-Atlantyk* nie będzie łatwo wytłumaczyć artystyczną pozą, aktorstwem czy wrodzoną przekorą<sup>1</sup>.

W twórczości Gombrowicza wydarzenia historyczne to konteksty, w których analizuje on człowieka. Zawsze wobec Drugiego, w jego relacjach i uwikłaniach. Jest to jedna z głównych koncepcji pisarza (międzyludzkie stwarzanie), która daje się najlepiej wyrazić właśnie w ujęciu historycznym, wykazując przy tym jej uniwersalizm. Ponadto cechą charakterystyczną dzieł Gombrowicza jest płynne przechodzenie od historii indywidualnej, czyli historii życia jednostki, do historii dziejów, toczącej się schematycznie ze względu na niezmienną naturę człowieka. Takie ujęcie przedstawione zostało również w *Kronosie*.

### Wokół niezwykłego wydania

Informacja o upublicznieniu intymnych, szokujących, notatek Gombrowicza – składających się na swoistą formę kalendarium życia i twórczości – musiała rodzić znaki zapytania, z których wynika podstawowa wątpliwość: jakie znaczenie mają i czym właściwie są te zapiski? Atmosfera wydania, poparta szeroką akcją promocyjną, dawała do zrozumienia, że mamy do czynienia z niezwykłym odkryciem, zmieniającym dotychczasowe postrzeganie pisarza, a ponadto z dziełem literackim. Już po lekturze pierwszych stron okazuje się, że czytelnik, przyciągnięty do księgarni sensacją, niewiele wyniesie z tej publikacji poza znużeniem i uczuciem niezrozumienia. Michał Głowiński w rozmowie z Anną Gromnicką krytycznie wypowiada się na temat akcji wydawniczej, która – według niego – miała jedynie napędzać sprzedaż. Głowiński oskarża wydawnictwo o celowe oszustwo:

[...] czymś absolutnie nie do przyjęcia jest kampania reklamowa wokół tej książki, która wprowadzała w błąd często nieświadomionego czytelnika. Jest to książka bardzo cenna dla biografów Gombrowicza, natomiast absolutnie nie do przyjęcia jest nadawanie jej znaczenia innego, niż naprawdę ma. Skandalem jest to, że rozdmuchano fakt ich wydania do niewiarygodnych rozmiarów. Tak naprawdę to Gombrowicz nie pisał tej książki ani jako powieści, ani jako regularnego dziennika, więc wmawianie, że to nieznanne dotąd wielkie dzieło, oceniam jako zabieg reklamowy mający przyczynić się do wzrostu sprzedaży<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Por. W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990; tegoż, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Kraków 1996; T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1976; tegoż, *Witold Gombrowicz. Studium portretowe*, Kraków 1988.

<sup>2</sup> A. Gromnicka, *Głowiński: „Kronos” Gombrowicza nie nadaje się do czytania*, „Wprost” 2013, nr 26, dostępne w Internecie: <<http://www.wprost.pl/ar/405649/Glowinski-Kronos-Gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-czytania/>> [dostęp: 11.03.2014].

Podobne opinie przedstawiali inni krytycy i badacze literatury<sup>3</sup>. Warto zatem pamiętać, że *Kronos* należy czytać w oparciu o pozostałe dzieła pisarza. Ten zbiór notatek wyraźniej (często bardziej wulgarnie) dopowiada i potwierdza to, co znajdziemy w przeznaczonym do druku dorobku Gombrowicza. Spróbujmy jednak prześledzić tematy, które pojawiają się w *Kronosie*, aby przypomnieć problemy i stany świadomości, na podstawie których powstawała Gombrowiczowska literatura. Jerzy Franczak, próbując dostrzec zalety ostatniej książki autora *Ferdydurke*, ujmuje to w ten sposób:

Mamy sposobność podejrzeć Gombrowicza, zdybać go w jakimś zaułku Retiro, przyłapać u dentysty albo w toalecie, ale możemy także przejrzeć jego grę, rozbroić miny, machnąć ręką na wszystkie te wolty i finty. Docieramy do źródłowych mocy, które wytwarzały zastępcze fantazje: lęk przed śmiercią, pożądanie, ambicja, pragnienie górowania nad innymi. Ten zestaw podlega dalszym redukcjom i można mieć pewność, że na koniec Gombrowicz zredukowany zostanie do impulsu libidalnego [...]<sup>4</sup>.

Ze szczególnej wrażliwości na problem formy człowieka wynikają maniakalne analizy historii własnego życia i chęć jej opisu. Tu pojawia się kolejne ważne zagadnienie w tekstach Gombrowicza – szczerości podczas tworzenia. *Dziennik* pozwolił na wypowiedzenie, przedstawienie i zatrzymanie siebie jako artysty w historii ludzkości. Pisarz miał jednak tę świadomość, że nawet w takiej formie literackiej, jaką jest dziariusz, nie może być całkowicie szczery, więc to, co tworzy, jest jedynie iluzją zwierzeń. Być może z tego powodu *Dziennik* stopniowo przybierał charakter bardziej literacki (coraz częściej zaczynały pojawiać się elementy fikcyjne). Potwierdzają to słowa, które nabierają dodatkowego znaczenia w kontekście *Kronosu*:

Piszę ten dziennik z niechęcią. Jego nieszczerza szczerość męczy mnie. Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli? [...] Fałsz tkwiący w samym założeniu mego dziennika, czyni mnie nieśmiałym i przepraszam, ach, przepraszam... (ale może ostatnie słowa są zbędne, może już są pretensjonalne?).

Trudność na tym polega, że piszę o sobie, ale nie w nocy, nie w samotności, tylko właśnie w gazecie i wśród ludzi. Nie mogę w tych warunkach potraktować siebie z należytą powagą, muszę być „skromny” – i znów mnie męczy to samo, co przez całe życie mnie męczyło, co tak zaważyło na moim sposobie bycia z ludźmi,

<sup>3</sup> Por.: J. Franczak, *Operacja Kronos*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 20 (3332), dostępne w Internecie: <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/operacja-kronos/rx7m3>> [dostęp: 11.03.2014]; K. Varga, *Egzema Gombra czyli tajne przez zwyczajne*, „Gazeta Wyborcza.pl”, z dnia 04.06.2013, dostępne w Internecie: <[http://wyborcza.pl/duzyformat/1,133036,14038578,Egzema\\_Gombra\\_czyli\\_tajne\\_przez\\_zwyczajne.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,133036,14038578,Egzema_Gombra_czyli_tajne_przez_zwyczajne.html)> [dostęp: 1.03.2014].

<sup>4</sup> J. Franczak, dz. cyt.



ta konieczność lekceważenia siebie, aby się dostosować do tych, którzy mnie lekceważą, lub którzy w ogóle nie mają o mnie zielonego pojęcia. A tej „skromności” ja za nic nie chcę się poddać i odczuwam ją jako mego śmiertelnego wroga<sup>5</sup>.

(DI 56-57)

Czy *Kronos* pozwolił Gombrowiczowi na więcej szczerości? Czy stał się jego odbiciem bez ciągłej kreacji, tworzącej się automatycznie wobec drugiego człowieka (czytelnika)? Tego się nie dowiemy z całą pewnością, ale trzeba zwrócić uwagę na to, że Gombrowicz nie wydał tego dzieła za życia, chociaż wiadomo, z jaką troską podchodził do promocji swojej twórczości. Tym samym, jest to jedyne dzieło (z pominięciem *Opętanych*, opublikowanych pod pseudonimem, rzekomo dla zarobku), do którego nie powstały liczne przedmowy, artykuły wyjaśniające, różnego rodzaju skróty i omówienia. *Kronos* nie zawiera też przemyśleń, analiz czy refleksji. Jest pozbawionym opisów uczuć i emocji streszczeniem życia, za pomocą „suchych” faktów, bez tłumaczenia, precyzowania, usprawiedliwiania.

*Kronos* w żaden sposób nie zmienia wizerunku Gombrowicza, jednak bez wątpienia rzuca nowe światło na jego życie i dorobek artystyczny. Dopowiada jednoznacznie to, co było przemilczane przez autora (homoseksualizm<sup>6</sup>), ale przede wszystkim zwraca uwagę, w brutalny nieraz sposób, na fizyczność człowieka, ukazując starość jako upokarzający biologiczny proces. Stanowi to zupełnie nowy wątek jego twórczości. Starość w *Kronosie* to problem ciała i jego powolnego wyniszczania. Ciała, które już nie spełnia podstawowych fizjologicznych funkcji, które potrzebuje opieki, przez co jest źródłem upokorzenia i ciągłego bólu. Proces starzenia się i umierania przejawia się w opisach narastających oraz powtarzających się dolegliwości. Ta powtarzalność staje się męcząca i przygnębiająca, oddaje poczucie monotonii, a także zmęczenia nieuniknionością końca i towarzyszącego mu cierpienia. Dla przykładu, w styczniu 1954 roku Gombrowicz notował: „Wysypka nie ustępuje, robię analizę kału, ale z powodu ślepej kiszki nie biorę na przeczyszczenie, więc analiza (negatywna) niepewna. Chudnę, źle wyglądam. Podejrzewam, że mam robaki” (KR 162); w 1955: „Na początku trudności z oddychaniem. Inhalacje. Potem trochę dolegała prostata i zęby. Pod koniec – wątroba” (KR 191); w 1958: „Samotnie, nudno, gnębi choroba (gardło,

<sup>5</sup> W nawiasach kwadratowych podaję skróty tytułowe i numery stron utworów Gombrowicza, do których odnoszą się cytowane fragmenty, a mianowicie: DI – *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988; DII – *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1988; DIII – *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1988; KR – *Kronos*, Kraków 2013; PB – *Publicystyka, wywiady, teksty różne. 1939–1963*, Kraków 1996; T – *Testament*, Warszawa 1990.

<sup>6</sup> Gombrowicz oficjalnie nie przyznawał się do swojego homoseksualizmu i nie godził się na jednoznaczne utożsamienie. Do tego stopnia był drażliwy na tym punkcie, że ostatecznie zerwał stosunki z Jerzym Andrzejewskim, który bohaterowi – homoseksualiście, w powieści *Idzie, skacząc po górach*, włożył w usta wypowiedź Gombrowicza z *Dziennika* (por. W. Gombrowicz, *Kronos*, s. 361, przypis 6).

bóle krzyża, wrzody, oddech). Nerwy. [...] Ten rok zaczął się doskonale, ale od marca fatalny: angina, astma, reumatyzm, wrzody, a nade wszystko starzenie się” (KR 220–226); w 1963: „Kiepsko z sercem musiałem być przez cały czas, dalsze posuwanie się w starość” (KR 305) i wreszcie w roku 1965: „Rak? Operacja? Rano zastrzyki domięśniowe i dożylny, potem liczne lekarstwa. Kuracja. Po tygodniu jakimś przerwaniem kortyzony daje się we znaki, duszności, pigułki, czopki nie pomagają” (KR 326).

Nieustannie prześladowała Gombrowicza również myśl o śmierci, zwłaszcza o możliwości zdecydowania o niej, czyli samobójstwie. Wspominał o tym zarówno już w *Dzienniku*, jak i w *Listach do rodziny*, jednak zapisy w *Kronosie* są jednoznaczne i nie mogą budzić pod tym względem żadnych wątpliwości: 1954 – „Myślę o samobójstwie. [...] Myślę o śmierci i czekam” (KR 172–173); 1961 – „[...] śmierć coraz bliżej” (KR 260); 1964 – „[...] trzeba opracować śmierć – co będzie? I jak długo?” (KR 325).

*Kronos* to potwierdzenie, dopowiedzenie i podsumowanie własnej egzystencji. Próba utrwalenia całościowej osobistej kroniki życia.

## Wpisać siebie w Czas

Kiedy pojawiła się oficjalna informacja o istnieniu *Kronosu*, zaczęto poszukiwać w wypowiedziach autora – zwłaszcza z *Dziennika* – wskazówek, które świadczyłyby o autentyczności zatajonych notatek i pomogły wyjaśnić źródła ich powstawania. Gombrowicz do pewnych tematów (np. forma, nie-dojrzałość) podchodził z maniacką wręcz fascynacją. Do takich wielkich Gombrowiczowskich problemów należał również problem Historii, i – łączących się z nią – czasowości, okresowości. Wyznał to w *Dzienniku* w roku 1958: „Wzrastająca moja wrażliwość na kalendarz. Daty. Rocznice. Okresy. Z jakąż pilnością oddaję się teraz tej buchalterii dat” (DII 33).

Fanatyzm Gombrowicza dotyczył szczególnie dziejów jego własnego życia. Postrzegał je nie jako zwykły ciąg zdarzeń, ale jako realizację pewnego odgórnego planu. Gombrowicz był przeświadczony o przeznaczeniu człowieka, o określoności ludzkiego losu, a także przypisywał szczególne znaczenie cyfrom. Wielokrotnie, opisując swoje życie, dawał temu wyraz, np.: „Historia przyszła mi z pomocą” (T 30); „Dobiliśmy do Buenos Aires 22 (dwójka to moja cyfra) sierpnia 1939 (suma cyfr 22)...” (T 50); „Jak mi się wydarzyła ta Argentyna? Czysty przypadek (przypadek?)” (T 49); „Cała ta historia z wyjazdem to było [...] jakby jakaś ręka olbrzymia wzięła mnie za kołnierz, wyjęła z Polski i przeniosła do tego łądu, zgubionego w oceanie...” (T 50).

Analiza wydarzeń z własnego życia (na wielu płaszczyznach) pozwalała Gombrowiczowi na odczucie ich ulotności, czyli bezwzględnego przechodzenia w przeszłość, utratę wartości i znaczenia w procesie przemijania. Prerażająca musiała wydawać się myśl, że to, co wypada z pamięci, przestaje

tym samym istnieć. Taka refleksja pojawia się w *Dzienniku*, jakby autor chciał dyskretnie przekazać informację o powstającym *Kronosie*:

[...] dlaczegoż nie zapisywałem każdego dnia mego od chwili gdy nauczyłem się pisać? Miałbym dzisiaj wiele tomów, wypełnionych tymi zapiskami, i wiedziałbym co robiłem dwadzieścia siedem lat temu, o tej samej godzinie. Po co? Życie przecieka przez daty, jak woda przez palce. Ale przynajmniej pozostałoby coś... ślad jakiś...

(DII 33)

*Kronos*, bez wątpienia, jest ostatnią próbą wyciągnięcia z przeszłości wspomnień i tym samym pozostawienia śladu historii pisarza, upajającego się własną przemijalnością:

Moja kończąca się historia zaczyna mi sprawiać rozkosz wprost zmysłową. Zanurzam się w niej, jak w rzece niesamowitej, która dąży do *wyjaśnienia*. Powoli wszystko się uzupełnia. Wszystko się zamyka. Zaczynam już odczytywać siebie, choć z trudem i jakby przez mętne okulary. Jakże dziwne: na koniec, na koniec zaczynam widzieć własną twarz wyłaniającą się z Czasu. Towarzyszy temu przedsmak nieodwołalnej ostateczności. Patos.

(DII 34)

Przemijalność jest odczuwana przez Gombrowicza tym bardziej, że nieodłącznie wiąże się ze zmiennością. Jednostka nieustannie kształtowana jest przez otoczenie. Świadomość tych zmian pozwala Gombrowiczowi na nabranie dystansu do siebie z przeszłości. Dystans ten umożliwia bliską relację, charakterystycznie sentymentalną, ale jednak odrębną, w której między terażniejszością a przeszłością znajduje się nieprzekraczalna granica minionych lat. Przykład obrazujący taką relację dwóch Gombrowiczów – terażniejszego i przeszłego – pojawia się przy opisie powrotu autora *Trans-Atlantyku* do Europy po dwudziestu czterech latach:

Ze wszystkich spotkań, jakie mnie oczekiwały, jedno było najkłopotliwsze... musiałem się spotkać z jednym białym statkiem... który wypłynął z polskiej Gdyni w drodze do Buenos... z którym więc miałem się spotkać nieuchronnie za jakiś tydzień na pełnym oceanie... Był to „Chrobry”. „Chrobry” z roku 1939-ego, z sierpnia, ja na nim byłem i Straszewicz i Rembieliński, senator, i minister Mazurkiewicz [...] tak, wiedziałem, że spotkać się muszę z owym Gombrowiczem, płynącym do Ameryki, ja, Gombrowicz, dziś odpływający z Ameryki.

(DIII 93)

Zetknięcie się w punkcie wspólnym (Atlantyk) terażniejszości z przeszłością, początku pewnej przygody i jej zakończenia, wywołuje refleksyjny dialog na przestrzeni lat minionych:

[...] oto dzisiaj ja nadpływam tamtemu Gombrowiczowi, jak rozwiązanie i wyjaśnienie, jestem odpowiedzią. Czy jednak, jako odpowiedź, będę na wysokości

zadania? Czy zdołam w ogóle coś powiedzieć tamtemu, gdy „Federico” wynurzy mu się na mglistym obszarze wód [...], czy nie będę musiał *przemilczeć*?...  
[...] Jeśli on mnie zapyta ciekawie: – Z czym wracasz? Kim teraz jesteś?... a ja mu odpowiem zakłopotanym gestem rąk pustych, wzruszeniem ramion... i może czymś w rodzaju ziewnięcia „aaach, nie wiem, daj mi spokój!”

(DIII 93–94)

Takie „rozmowy” z własną przeszłością prowadził Gombrowicz również na kartach *Kronosu*, choć są dużo bardziej lapidarne: „1-ego rozmowa z Nowińskim – wytargowałem na 14 tys. 2-ego wypłacają 12 880. Rozczarowanie. Dziś 3-ego mam ogółem 23 340 pezów. Na jak długo? **Nie bój się. WG. 1959**” (KR 182). Ów zapis pochodzi z czerwca 1955 roku. Dopiski późniejsze (jak ten z 1959 roku) zostały w *Kronosie* zaznaczone pogrubionym drukiem.

Gombrowicz, mimo że nie brał czynnego udziału w toczącej się wokół niego Historii – był raczej obserwatorem i surowym komentatorem – to jednak wpisywał swoje życie w historyczny bieg. Czas, w którym przyszło mu żyć, musiał odbijać się również w jego twórczości, zwłaszcza tej czerpiącej z biografii. Połączenie i wymieszanie wydarzeń o znaczeniu historycznym (zarówno polskich, jak i światowych) z tymi indywidualnymi, jednostkowymi (bardziej lub mniej znaczącymi) to jeden z elementów charakteryzujących specyficzną formę *Kronosu*. Dla przykładu w grudniu 1941 roku Gombrowicz notuje:

8 XII – atak japoński.

Stany Zjednoczone w wojnie z Niemcami i Japonią (komentuję z don Alfredo).

Nowy rok na Retiro.

(KR 90)

Inny przykład z 1953 roku:

List od Giedroycia, że książka nie idzie, że Sienkiewicz świetny – propozycja wydania nowej książki [...] Jęczmień na oku. (...) Egzema na twarzy koło ucha. [...] Naprężenie w związku z wykryciem bandy terrorystów. Rex – szachy z Eislerem.

(KR 152–154)

Takie zestawienie, zrównanie, bez względu na różnorodność i wagę poszczególnych zdarzeń, umożliwia spojrzenie na Historię jak na oś czasu, wokół której grupują się perypetie życiowe konkretnych osób. To człowiek tworzy Historię z własnej codzienności i w relacji do codzienności drugiego człowieka. Bez względu na to, czy losy pojedynczego życia mają jakiegokolwiek znaczenia dla ogółu, to zawsze jest ono zanurzone w historii ludzkości, jest jej częścią składową. Tę płynność ludzkiego istnienia, zawsze w kontekście historycznym, przedstawił Gombrowicz. Patrząc na Historię

z perspektywy wielkich wydarzeń, zapominamy, że są one wynikiem działania ludzi żyjących w swoim czasie.

Gombrowicz, mieszając zdarzenia z własnego życia z tymi o ogólnym znaczeniu dla losów całych narodów, ukazał po części swój stan świadomości politycznej i dziejowej. Połączył fakty, które mają często nikłe znaczenie (nawet dla biografii pisarza) z tymi, które zmieniały losy świata. Ponadto zapisy te w postaci krótkich haseł, notek kalendarzowych pomagały autorowi uporządkować w pamięci własne życie i być może kolejny raz rozliczyć swoją postawę z czasów drugiej wojny światowej. Pisarz wymienia epizody, które znamy już m.in. z *Dziennika*, jednak częściej pojawia się słowo „strach”. Dodatkowo Gombrowicz wynotował informacje o przebiegu wojny, zaczerpnięte najpewniej z relacji prasowych tamtego czasu. O tym, że autor opierał się jedynie na własnej pamięci, świadczą liczne pomyłki w poszczególnych datach.

Z opisem wojny Gombrowicz mierzył się kilkakrotnie w swojej twórczości. Zarówno we wspomnieniach (*Dziennik*, *Testament* czy *Wspomnienia polskie*), jak i formach *stricte* literackich (*Trans-Atlantyk*, *Pornografia*). Warto zwrócić uwagę na ostatni z wymienionych utworów. Tematyka wojenna w *Pornografii* jest często niezauważana, być może ze względu na nikły związek z biografią autora i faktami w ogóle. Powieść ta jest więc próbą wyobrażenia sytuacji wojennej na zasadzie prawdopodobieństwa.

W *Pornografii* ukazane zostały realia wojny jako tło wydarzeń zupełnie do tych realiów niepasujących. Sekretne zabawy starszych panów o podtekście erotycznym realizowane są pomiędzy kolejnymi wojennymi naradami. Takie zestawienie sprawia, że akcja nabiera śmieszności i jednocześnie powszedniości (wojna czy pokój, człowiek zawsze uwikłany jest w swoich żądaniach). Wojnę w *Pornografii* urzeczywistniają bohaterowie, którzy generują między sobą atmosferę grozy i konspiracji, przekazując jedynie opowieści o linii frontu. Role odgrywane przez bohaterów ulegają jednak pod wpływem napięcia wypaczeniu. Przykładowy oficer okazuje się dezerterskim, a gotowi do walki patrioci, zamiast walczyć z najeźdźcą, mają rozkaz zabić rodaka. Wojna odbywa się jedynie w świadomości bohaterów. Mamy konspiracje, strzelaniny i ofiary zupełnie poza toczącą się wojną, choć przez nią prowokowane. Na podobnej koncepcji opiera się cała historiozofia Gombrowicza. Nasza świadomość, na podstawie której odgrywamy swoje role, tworzy rzeczywistość.

Pełną wizję historiozoficzną Gombrowicz chciał przekazać w niedokończonym dramacie, zatytułowanym *Historia*. Fragmenty dramatu opublikowano i dołączono do tekstów publicystycznych pisarza<sup>7</sup>. Konstanty Jeleński, który pracował nad redakcją tego tekstu, zwraca uwagę na datę, zapisaną na marginesie jednej ze scen (18 IX 51). Świadczy ona o tym, że „*Historia*

<sup>7</sup> W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939–1963*, s. 37–80.

jest o cztery lata wcześniejsza od pierwszej wersji *Operetki*<sup>8</sup>. Tak więc Gombrowicz *Historii* nie dokończył, ale na jej podstawie stworzył nowy dramat. Dowodem tego jest również to, że – jak podaje Jeleński – *Historia* miała nosić podtytuł *Opereta*<sup>9</sup>.

Z pozostawionych fragmentów wynika, że celem pisarza było ukazanie procesu historycznego, a nie – jak do tej pory – jej wycinków (wojen i rewolucji). Gombrowicz przedstawia koncepcję, w imię której cała ludzkość funkcjonuje w podobnych relacjach (wzajemnego stwarzania) do rodziny, czyli najmniejszej organizacji społecznej. Dlatego więc najpierw przedstawia rozładowanie form pod wpływem swojej „bosości” w domu rodzinnym, który następnie zostaje przemieniony w dwór cesarski. Skoro członkowie rodziny po zdjęciu butów ulegli ogólnemu rozluźnieniu i przyznali się do własnej, urobionej tradycją formy, to można w ten sam sposób wpłynąć na bieg *Historii* i zapobiec wojnie<sup>10</sup>. Witold – bohater dramatu – wygłasza znaczącą mowę przed sądem:

Proszę Wysokiego Sądu! Panie Prokuratorze! Przeczuwam że to się niedobrze skończy! Coś jest niedobrego  
Pomiędzy mną, a światem i jeżeli nie uda mi się rozładować  
Jeśli nie uda mi się w porę temu zaradzić – krew się ukaże.  
I wszystko trzaśnie! Wszystko diabli wezmą! Wszystko ulegnie stopniowo strasznej zagładzie. [...]  
A ja tu stoję!  
Boso!  
Na bosaka!  
But, but, but – o gdybym śmiał butami mymi zażegnać ten But który nas trzaśnie w zęby! Bosa noga moja  
Bezbronna jest wobec *Historii*. Gdybym mógł dojść do miejsca, w którym się tworzy *Historia!* Polityka mocarstw! Ale jestem bezbronna!

(PB 60–61)

Przestępstwo, którego dopuścił się Witold, również odbywa się na dwóch poziomach: rodzinnym – odmowa służby wojskowej, i historycznym – zabicie arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie. Witold ma świadomość, czego zapowiedzią jest ta zbrodnia, więc szuka sposobu na zmianę biegu *Historii*. Dlatego jako wysłannik-misjonarz odbędzie peregrynację po mocarstwach, rozgrywającą politykę światową. Z polecenia cesarza Mikołaja II, którego rządy chyłą

<sup>8</sup> K. Jeleński, *Od bosości do nagości (o nieznannej sztuce Gombrowicza)*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 284.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Maria Janion, analizując warstwę historiozoficzną zarówno *Historii*, jak i *Operetki*, zwraca uwagę na wyraźny konflikt męskości, jaki zachodzi w Witoldzie: „Oto dla Gombrowicza sfera historii – jak wojny, gwałtu, przemocy, okrucieństwa, panowania – była najściślej związana z męskością, agresywną, paniczną, i przerażającą w konwulsyjnym lęku przed posądzeniem o niemęskłość. Dlatego też w *Historii* Witold bosą nogą usiłuje protestować przeciw wyznaczonym rolam społecznym [...]” (M. Janion, „*Ciemna*” *młodość Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 525).



się ku upadkowi, udaje się do Wilhelma II z prośbą „aby przestał być Wilhelmem II” (PB 65). Nie wiadomo jednak, jaki finał ma mieć ta scena. Na koniec zachowanych fragmentów pojawia się rozmowa z Piłsudskim, którego Witold również prosi o zdjęcie butów, aby rozluźnić jego formę. Okazuje się, że dla Piłsudskiego nie stanowi to problemu, ponieważ, jak mówi: „Nieraz zdejmowałem. Bom był na wozie i pod wozem. Mogę zdjąć” (PB 77). W odpowiedzi Piłsudskiego Jeleński dopatruje się aluzji do rewolucyjnej przeszłości Marszałka („do ataku na pociąg w Bezdanach”)<sup>11</sup>. Witold poszukuje więc innych sposobów na wyzwolenie Piłsudskiego z jego własnych mitów:

Spróbuj w takim razie  
Zatańczyć i zaśpiewać piosenkę.  
[...]  
A jakbyś  
Palcem nogi podrapał się  
W głowę? Lub na przykład  
Spróbuj być lekki jak piórko!  
(PB 77)

Wzburzony Marszałek jednak odrzuca propozycję. Wyjście z ról okazuje się wyzwaniem zbyt trudnym, przez co świat skazany jest na zagładę. Skoro nic nie da się zrobić, Witold decyduje się na ucieczkę, która jednocześnie jest ucieczką z siebie samego:

UCIEKAJ!  
WYŁAMUJ!  
UCHYLAJ SIĘ!  
Jesteśmy w potrzasku!  
Jesteśmy skazani na zagładę!  
Jedyne co nas może uratować  
To ucieczka z nas samych!  
(PB 79)

Witold więc ucieka z siebie, z poczucia przytłaczającej odpowiedzialności za Historię, na którą nie ma najmniejszego wpływu. Ale dokąd ma uciekać? Krysia Janowska, zapraszająca do Wsoli na tenis, i ostatnie zdanie tego dramatu świadczą o tym, że Witold wraca do domu rodzinnego, do teraźniejszości, aby przeżyć swoją osobistą historię, taką, jaka jest mu przypisana i tylko za nią ponosić odpowiedzialność. Tak więc czeka go niebawem transatlantycka podróż: „Iść wciąż dalej muszę i przyglądać się temu co jest – Ale... czemu??” (PB 80).

Gombrowicz nie dokończył *Historii* w formie literackiej, ale bez wątpienia, w szczątkowy sposób, realizował swój plan połączenia dziejów indywidualnych i powszechnych (ponadindywidualnych) w *Kronosie*. Podobna

<sup>11</sup> K. Jeleński, dz. cyt., s. 300.



zależność dotyczy planowanego dramatu o bólu. Utwór nie powstał, ale zbliżone treści fragmentarycznie zawierają zarówno *Dziennik*, jak i *Kronos*. Ból fizyczny, jaki interesował Gombrowicza, opisany został na dwa sposoby. W *Dzienniku* cierpienie dotyczy głównie zwierząt (np. wątek zdychającego psa) w celu odczłowieczenia bólu. Natomiast w *Kronosie* opisano fizjologiczny proces starzenia się (cierpienie czysto fizyczne, niemal zwierzęce).

Gombrowicz w całej twórczości na różne sposoby opowiadał swoje życie. *Kronos* jest już tylko zestawieniem faktów. W założeniu autora miał być zapisem jak najbardziej szczegółowym i, przede wszystkim, od początku do końca. Dlatego też pierwsze dwie daty zapisane przez Gombrowicza w *Kronosie* to: XII 1903 i 4 VIII 1904. Druga data jest dniem urodzin pisarza, tak więc pierwsza oznacza najprawdopodobniej przybliżony okres poczęcia. Ostatnie wpisy pojawiają się na przełomie kwietnia i maja 1969 roku (24 lipca Gombrowicz umiera).

Obraz pisarza wyłaniający się z *Kronosu* to obraz obserwatora nieustannych przemian dziejowych i człowieka, którego ważnym problemem, w życiu i twórczości, była skończoność jednostki w nieskończonym procesie historycznym.

Gombrowicz umieścił swoje życie na ogólnej osi wydarzeń. Wpisał je w szerszy kontekst dziejowy i tym samym oznaczył fragment rzeczywistości, który upłynął z jego udziałem. *Kronos* to jednostkowa czasowość wpisana w uniwersalny czas ludzkości. Pisarz przedstawił historyczny kontekst własnego istnienia i ukazał – co wydaje się oczywiste, choć często nieuświadomiane – naturalny i nieustanny bieg czasu i człowieka w nim zanurzonego.

## Bibliografia

### Źródła

- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988.  
Gombrowicz W., *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1988.  
Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1988.  
Gombrowicz W., *Kronos*, Kraków 2013.  
Gombrowicz W., *Publicystyka, wywiady, teksty różne. 1939–1963*, Kraków 1996.  
Gombrowicz W., *Testament*, Warszawa 1990.  
Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Kraków 1996.

### Opracowania

- Janion M., „Ciemna” młodość Gombrowicza, w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984.  
Jeleński K., *Od bosości do nagości (o nieznannej sztuce Gombrowicza)*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984.  
Kępiński T., *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1976.  
Kępiński T., *Witold Gombrowicz. Studium portretowe*, Kraków 1988.

**Źródła internetowe**

Franczak J., *Operacja Kronos*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 20 (3332), dostępne w Internecie: <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/operacja-kronos/rx7m3>> [dostęp: 01.03.2014].

Gromnicka A., *Głowiński: „Kronos” Gombrowicza nie nadaje się do czytania*, „Wprost” 2013, nr 26, dostępne w Internecie: <<http://www.wprost.pl/ar/405649/Glowinski-Kronos-Gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-czytania/>> [dostęp: 01.03.2014].

Varga K., *Egzema Gombra czyli tajne przez zwyczajne*, „Gazeta Wyborcza.pl” z dnia 04.06.2013, dostępne w Internecie: <[http://wyborcza.pl/duzyformat/1,133036,14038578,Egzema\\_Gombra\\_czyli\\_tajne\\_przez\\_zwyczajne.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,133036,14038578,Egzema_Gombra_czyli_tajne_przez_zwyczajne.html)> [dostęp: 01.03.2014].

**Summary**

The publication of *Kronos* by Witold Gombrowicz was, despite the controversy, an important literary event. In this specific calendar the writer presented his life (not omitting the intimate spheres such as sexuality, health problems) against the background of historical events. This article is an attempt to show the importance of *Kronos* based on other works by Gombrowicz. It presents selected themes which characterized the last work of the writer. Particularly, it shows the problem of the transience of an individual against the ongoing History of mankind.

Emilia Konwerska

UWM w Olsztynie

**Mówią o sobie.  
O języku, imionach i tożsamości w prozie  
Michała Witkowskiego**

**They talk about themselves.  
About language, names and identity  
in Michał Witkowski's prose**

**Słowa kluczowe:** język, nazwy, płeć, tożsamość, wykluczenie  
**Key words:** language, names, sex, identity, exclusion

Michał Witkowski należy do grona najciekawszych współczesnych polskich pisarzy. Swoim rewolucyjnym *Lubiewem*, według niektórych, zapoczątkował rozkwit polskiej prozy gejowskiej<sup>1</sup> i właśnie w ten sposób był przez większość krytyków rozpoznawany. Autor, zaraz po ukazaniu się *Lubiewa*, zamieścił na swojej stronie post, będący wyrazem niezgody na włączenie jego twórczości w walkę o prawa gejów. Powieść otrzymała bardzo dużo dobrych recenzji, wypowiedali się m.in. Andrzej Stasiuk, Kazimiera Szczuka czy Wojciech Kuczok. W „Gazecie Wyborczej” czytamy:

Sam Witkowski obawia się jednak, że rozgłos towarzyszący wydaniu powieści zaszkodzi jej: „Media będą musiały przerobić ją na swoją modłę. Podłączyć książkę pod »walkę o prawa«, zrobić z niej »manifest«, »pierwszą polską książkę gejowską« itd. W ogóle cokolwiek »pierwszego«, np. »pierwszą tak odważną próbę«<sup>2</sup>.

Obawy pisarza się potwierdziły, ale nie do końca. Choć interpretowany zazwyczaj w kontekście homoseksualizmu swoich bohaterów (a także równie często w kontekście orientacji samego autora), zestawiany z innymi

<sup>1</sup> Zob. B. Warkocki, *Homoniewiadosmo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007.

<sup>2</sup> M. Kaźmierska, *Dotykanie prawdy*, „Gazeta Wyborcza–Poznań” 2005, nr 41. Cytuje za „Gazetą Wyborczą”, ponieważ strona internetowa Michała Witkowskiego nie jest już dostępna.

przykładami homopropy<sup>3</sup>, zdołał Witkowski przedrzeć się do literatury głównego nurtu. Udało mu się to za sprawą wielowymiarowości *Lubiewa*. Witkowski nie mówi bowiem o gejach, ale o kobiecości, męskości, biedzie, cielesności i śmierci. Jak stwierdza w jednym z wywiadów:

Myszę, że moja książka będzie istniała w obiegu artystycznym. Że będą się nią interesowali ci, którzy cenią artystyczną prozę. Że wydobędą z niej różne poważniejsze problemy, nie tylko oskarżenia, np. rozważania na temat istoty męskości i kobiecości albo przemyślenia o dzisiejszej śmierci towarzyszące scenom z Dżesiką. Zamiast ciągle mnie pytać o polityczny wymiar książki, czyż nie lepiej byłoby porozmawiać o tym, jak wygląda kobiecość, gdy oderwie się od kobiety i zacznie funkcjonować w męzczyźnie?<sup>4</sup>.

Oczywiście tematy, które marzą się Witkowskiemu, były w mniejszym lub większym stopniu poruszane przez literaturoznawców i krytyków (będę się na nie niejednokrotnie powoływać). Wpadli oni w błędne koło za sprawą notatki Witkowskiego, która stała się „samospełniającym się proroctwem”. Wielu recenzentów trafiło w pułapkę powtarzając, że o książce Michała Witkowskiego mówi się jak o „pierwszej polskiej powieści gejojskiej”. Innym, szeroko komentowanym faktem, był brak dosłownego i bezpośredniego zaangażowania politycznego autora. Można by zadać pytanie o to, co oznacza stwierdzenie „mówi się”? Krytycy posługiwali się tym sformułowaniem, z jednej strony nie identyfikując się z tą ścieżką interpretacji, z drugiej – napędzając dyskurs. Znaleźli więc dla Witkowskiego nową szufladkę: powieść o ciotach, która nie chce być polityczna. Książka Witkowskiego porusza jednak dużo więcej zagadnień niż początkowo sądzili krytycy. Udowodniły to jego późniejsze dzieła: *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, *Margot* oraz *Drwal*. Do najbardziej interesujących pisarza zagadnień należą takie tematy, jak płeć, cielesność, bieda i mechanizmy rządzące kulturą popularną. Jedną z dystynktywnych cech prozy Witkowskiego jest język.

Bohaterowie Witkowskiego wykraczają poza linię społecznej akceptacji, za analogiczną granicą znajduje się również język jego powieści. Intertekstualna, bogata w nawiązania narracja, a także akcja osadzona na marginesie społeczeństwa, opis grup dysponujących swoim własnym językiem (homoseksualiści z pikiety, przestępcy, złodzieje, tirowcy) czyni język jego powieści osobnym światem. Czy w języku możemy doszukać się odpowiedzi na pytania dotyczące statusu, tożsamości oraz płci bohaterów? W jednym z wywiadów Witkowski mówi:

<sup>3</sup> Takiego zestawienia dokonuje na przykład Wojciech Śmieja w tekście *Pedalska powieść dla kucharek?*, który ukazał się na łamach „Kresów” i był zestawieniem *Lubiewa* z *Romansem pasywnym* Bartosza Żurawieckiego.

<sup>4</sup> *Jestem po trosze każdym z bohaterów*, z Michałem Witkowskim rozmawia Małgorzata Matuszewska, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2005, nr 18.

Jeżeli trafiasz na niewykorzystane pokłady języka, to masz ochotę coś z tym zrobić. I tak się stało w tym wypadku. Z literackiego punktu widzenia to środowisko to skarb. To ciągle przekraczanie granic płci, bo zobacz jak tu się rodzaj męski z żeńskim zupełnie płynnie zastępuje. To zabarwianie języka wszystkimi odcieniami kurewskimi, brudnymi, wreszcie wariackimi. Albo jak jakaś ciota próbuje mówić językiem wzniosłym, ale nie potrafi. I rodzą się te wszystkie potknięcia: «Dobrze ci nie radzę» albo «przysięgnij się». Ten język przekracza samego siebie: bo język mieszczański to są zdania oznajmujące, tryb oznajmujący. A ten służy przekraczaniu granic. Brzmi to jak jakaś koszmarna nowomowa polityczna, ale o to chodzi, o przekraczanie granic obyczajowych, granic wariactwa<sup>5</sup>.

*Lubiewo* zostało podzielone na dwie części. Obie zaczynają się od zwrotu „Mówią o sobie...”. Pierwsza część powieści pt. *Księga ulicy*, w której poznajemy najważniejsze postaci w dorobku Witkowskiego, postaci, których interpretacja jest kluczem do zrozumienia zagadnienia płci w jego twórczości. Lukrecja, Patrycja i inne bohaterki *Lubiewa* „mówią o sobie w rodzaju żeńskim”<sup>6</sup>. Już na początku historii autor daje nam klucz – mamy do czynienia z kobietami. Dzięki żeńskiej formie czytelnik wizualizuje bohaterów jako kobiety. Za sprawą słów, kobiecych imion, bohaterowie zyskują kobiece ciała. Witkowski w jednym z wywiadów odpowiada na pytanie na temat płci „ciot”, na temat tego, jak powinno się o nich mówić. „Oni” czy „one”?:

Ja bym powiedział «one», bo dla mnie ważniejsze jest, jak kto się czuje, niż to, co ma między nogami. Czyli bardziej gender niż seks. Cioty też będą bardziej się cieszyć, jeśli się będzie na nie mówić «one». Całe ich życie jest grą, rozchwianiem pomiędzy rolami seksualnymi, zawieszeniem między męskością i kobiecością. Bo to nie są przecież prawdziwe «one». Są chwile, w których ciota – w dzinsach i adidasach – czuje się męsko, i są takie, kiedy np. wkłada na siebie jakąś delikatną szatkę i czuje się kobieco<sup>7</sup>.

Witkowski demonstruje nam działanie performatywnej funkcji języka. „Mówią o sobie”, więc w naszych oczach stają się tym, kim chcą być. Judith Butler pisze: „»Płeć« oparta na dyskursie i percepcji odnosi się do historycznie przygodnego porządku epistemicznego, do języka, który kształtuje percepcję, wymuszając siatkę związków, poprzez którą postrzegane są fizyczne ciała”<sup>8</sup>. U Witkowskiego czytamy:

– Ależ przestań, moja droga! – teraz Patrycja „przegina się” i podaje herbatę w wyszczerbionej szklance, ale jednak na tacce i z serwetką. Formy, formy są najważniejsze. I słowa<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> *Lubiewo: mitologia*, rozmowa z Michałem Witkowskim, „Życie Warszawy” 2005, nr 27.

<sup>6</sup> M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012, s. 15.

<sup>7</sup> *Pisz, pisz, nasza królowo*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2005, nr 6, s. 7.

<sup>8</sup> J. Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 215.

<sup>9</sup> Tamże, s. 12.

Bohaterki Witkowskiego redefiniują to, co zostało im nadane podczas narodzin (jednym z najpopularniejszych przyłądów performatywnej, sprawczej wypowiedzi jest moment, kiedy lekarz orzeka: „To chłopiec! / To dziewczynka!” na sali porodowej). Nazywając siebie, przybierając żeńskie imiona, próbują przekroczyć porządek natury. Krytyczki feministyczne wielokrotnie poruszały problem binarności płci, według Monique Wittig widać to najmocniej właśnie w języku. Badaczka, jedna z teoretyczek queer, uważa, że nie ma wyzwolenia od dyktatury binarności bez radykalnej zmiany języka:

[...] politycznym zadaniem jest obalenie dyskursu płci w całości, a tak naprawdę obalenie gramatyki wprowadzającej «rodzaj gramatyczny» – czy też «fikcyjną płęć» – jako istotne atrybuty zarówno ludzi, jak i przedmiotów (co jest szczególnie dobrze widoczne w języku francuskim)<sup>10</sup>.

W języku opozycja między kobiecością a męskością jest widoczna najsilniej. Nie ma nic pomiędzy. W powieści pojawiają się również współcześni mężczyźni geje. Witkowski rozpoczyna opis tych postaci od słów: „Mówią o sobie w rodzaju męskim”<sup>11</sup>. Ich tożsamość jest hipermęska, podkreślana na każdym kroku.

Język bohaterek i bohaterów Witkowskiego jest ciekawy nie tylko ze względu na płęć, która za jego pomocą się ukazuje. Postaci z kart powieści autora posługują się kliszami, zapożyczeniami, cytatami. Język bohaterów jest typowym postmodernistycznym zlepkiem różnorodnych narracji, nie można odnaleźć osoby, która pierwsza wypowiedziała dane słowa, która użyła zdania w nowym kontekście. Bohaterowie Witkowskiego wciąż cytują. Sami już nie wiedzą kogo. Słowa filozofów, poetów i polityków mieszają się z tekstami piosenek, dialogami filmowymi, wypowiedziami celebrytów. „Ciotowski dekameron” jest przecież jedną wielką opowieścią o opowieści:

Ja je na opowieści naciagam... Chcę, aby stały się narratorkami, jak u Pasoliniego w *Salò*. Żeby codziennie opowiadały Państwu coraz bardziej zboczoe historie, przy pianinie, przy pływających drwach. Jakiś ciotowski *Dekameron* chcę tu odstawić<sup>12</sup>.

„Ciotki” z *Lubiewa* wykorzystują zestaw powiedzonek typowych dla starszych, przedemancypacyjnych, przywiązanych do swojej kobiecej tożsamości, kobiet. „– Cóż ja dziadówka poradzę? Z kijem na wielki kapitał? Torebką po głowie?”<sup>13</sup>, „Ale co ja chciałam rzec?”<sup>14</sup>, „Nie zaczynaj! Nie jesteśmy same! Boże, ona znowu swoje! Idź już lepiej do tego kościoła, pomódl się. Do kościoła idzie, modli się pod figurą, a diabła ma za skórą!”<sup>15</sup>. Mamy tutaj do

<sup>10</sup> J. Butler, *Uwikłani...*, s. 213–214.

<sup>11</sup> Tamże, s. 179.

<sup>12</sup> Tamże, s. 101.

<sup>13</sup> Tamże, s. 17.

<sup>14</sup> Tamże, s. 22.

<sup>15</sup> Tamże, s. 65.

czynienia z „językiem kobiet”, który właściwie dziś już nie funkcjonuje. Składają się na niego narzekania, sprzeczki, westchnięcia i charakterystyczne dla kobiet w pewnym wieku debatowanie o ludziach i ich relacjach. Wojciech Browarny na łamach „Odry” stwierdzał:

Słownik *Lubiewa* ma rodowód gestyczny: słowa powstają w działaniu, wynikają z nazwania cielesnych zachowań bohaterów (Jerzy Jarzębski). Potem, gdy gest zostanie opatrzone nazwą, słowo jest powtarzane wielokrotnie, często w zmienionych kontekstach, aż staje się wieloznaczne lub niejasne jak pojęcia języka naturalnego. Słownik gestyczny powstaje w akcji, dzięki jej metajęzykowej interpretacji, jest więc z zasady otwarty i nieprzewidywalny, zawsze niegotowy i niezakończony<sup>16</sup>.

Sporą część *Księgi ulicy* stanowią próby nazwania osób, opisanie ich w najbardziej reprezentatywny sposób, wyciągnięcia esencji, zarysowania miejsca postaci w skomplikowanej płątanie relacji. „– Głupia jesteś, w osiemdziesiątym ósmym zabili Korę, bo sobie sprowadzała lujów do domu, to się doigrała”<sup>17</sup>. Plotkowanie jest jedną z ulubionych czynności bohaterów Witkowskiego, ich język jest więc przystosowany do plotek. Kiedy opowiadają o swoich „koleżankach”, bardzo często szydzą z nich, obrażają je, wyśmiewają. Motto powieści, brzmiące: „Wszystkie postaci są fałszywe”, przypomina się czytelnikowi na każdym kroku. Jedno z ważniejszych dla tego zagadnienia zdań w powieści brzmi: „Dziewczyny, wy się nie śmiejecie, ja Patrycję bardzo lubię, choć to spotkać w realu, uchowaj Boże [...]”<sup>18</sup>. Skrywa ono wiele hipokryzji, dobrze obrazuje stosunki panujące między ciotkami. Złośliwość i specyficzne, często dość okrutne poczucie humoru bohaterki są swoistym kodem w ich świecie. Są one rywalkami, żadnej nie można ufać, wszystkie kochają intrygi. Ich relacje przypominają przedemancypacyjną walkę kobiet o mężczyznę, a właściwie status społeczny i materialny, który wynikał z dobrego małżeństwa. Tutaj jednak z relacji z mężczyzną nic nie wynika. Cioty upodabniają się do kobiet z seriali z lat osiemdziesiątych (tak przez cioty ukochanych) o mężczyznach. Bohaterki *Dynastii*, *Dallas*, *Powrotu do Edenu* toczyły nieustającą walkę o względy bogatych mężczyzn, a co za tym idzie – pozycję społeczną. Bohaterki Witkowskiego rywalizują o lujów, odbijają sobie kryminalistów.

*Lubiewo* oraz *Margot* są tak skonstruowane, że obraz postaci drugoplanowych (poza narratorami, czyli tymi, którzy posiadają władzę snucia opowieści) jest wytworem fantazji, złośliwości i przemilczeń głównych bohaterki. Dżesika, Zajęcza Warga, Hrabina zostają podane czytelnikowi tak, jak widzą je Lukrecja i Patrycja. Nie ma mowy u Witkowskiego o żadnym obiektywizmie. Narratorki, które piszą *Księgę ulicy*, *Margot*, która opisuje zwyczaj

<sup>16</sup> W. Browarny, *Pamiętnik znaleziony na pikiecie*, „Odra” 2005, nr 4.

<sup>17</sup> M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, s. 21.

<sup>18</sup> Tamże, s. 329.



tirowców, a także Barbara Radziwiłłówna, wszystkie one w swoich opowieściach nie mają litości i ośmieszają, kłamią, czynią ze swoich znajomych karykatury. Witkowski w ten sposób ukazuje czytelnikowi władzę, jaka leży w słowach. Wystarczy kilka wyrwanych z kontekstu faktów, odpowiedni opis sytuacji, żeby scharakteryzować człowieka. Tożsamość postaci przewijających się przez powieści Witkowskiego jest zdefiniowana w kilku określeniach:

Roma Piekarczowa była bardzo prosta i bardzo gruba. Pracowała jako zapowiadaczka na Dworcu Głównym. Raz zapowiedziała pociąg z Wrocławia do Krakowa i zapomniała wyłączyć mikrofon. A że siedziała u niej akurat Sucha Beskidzka, to dalej się wyginać. To się ludzie nadowiadawali o niej wtedy...<sup>19</sup>.

Pseudonimy bohaterów Witkowskiego nawiązują zazwyczaj w bezpośredni sposób do cech charakterystycznych postaci. Ich wad i słabości. Spontanicznie wymyślone imię przylega do bohatera na zawsze. Kicia co jej śmierdzi z pyska, Cyganka od „ja panu coś zaproponuję”, Zdziwa Węrzowa, Zajęcza Warga, Pisuaressa, Roma Piekarczowa, Łucja Kapielowa, Oleśnicka, Doktor Mengele. Część bohaterów nosi jednak pseudonimy nadane przez siebie. Dżesika, Aleksis, Anna Jantar, Dianka, Lukrecja to żeńskie eleganckie znaki kobiecej tożsamości bohaterów, które zawsze są luksusowe, mają swoje korzenie w świecie muzyki i telewizji, a przede wszystkim na Zachodzie. Cioty wybierały sobie imiona z amerykańskich seriali, imiona z lepszego świata. Tytułowa bohaterka *Margot*, kobieta, która prowadzi tira, tak przedstawia siebie:

Ja się nazywam Małgorzata. Respekt. Nie wiem, komu zawdzięczam to imię, miałam roczek jak mnie oddano na przechowanie. A już kto mi znajdzie tabliczkę do kupienia i wystawienia za przednią szybą wozu z takim imieniem, ma u mnie duże mleko. Więc gdy pod Lille zobaczyłam tabliczkę z ksywą „Margot”, kupiłam za sześć euro dziewięćdziesiąt. I z dumą wsadziłam za przednią szybę<sup>20</sup>.

Autor nadaje wydarzeniu rys przypadkowości. Margot nie wie, kto nazwał ją Małgorzatą, nie ma korzeni, nie ma rodziny, jej własny pseudonim również jest dziełem zbiegu okoliczności. Kim więc jest Margot? Swoją tożsamość główna bohaterka wciąż buduje, z jednej strony czerpie z męskości i jej wszystkich mitów, z drugiej, autor wielokrotnie podkreśla jej bardzo kobiece kształty, długie włosy, peruki, duży biust, krótkie spódnice, które zakłada kiedy:

Coś we mnie mówi: Margot, coś we mnie śpiewa: Margot, coś we mnie szepcze: idź w noc, idź w noc, zaparkuj, zatankuj i idź w noc... Jesteś plejadą, my jesteśmy śmiertelne, ale ty jesteś plejadą...<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Tamże, s. 318.

<sup>20</sup> M. Witkowski, *Margot*, Warszawa 2009, s. 51.

<sup>21</sup> Tamże, s. 66.

Bohaterowie *Margot*, wszyscy nazwani, wszyscy, poprzez swoje pseudonimy, ukonstytuowani, są spójni, naznaczeni. Święta Asia od Tirowców, Kulawa, Kapral (męskie imię spotyka się tutaj nie z kobiecym, ale też nie z męskim ciałem), Starzejąca Się Gwiazda, Czuczło, Stary Gruby Cygan. Czy oni wszyscy nie stają się niewolnikami swoich przydomków? W języku bohaterów, którzy często reprezentują margines społeczny, odnajdziemy dużo agresji. Cioty kryminalne, tirowcy, przestępcy, złodzieje posługują się swoim własnym językiem. Nie brakuje w nim wulgaryzmów, wyzwisk, upokorzenia:

Oś ty stara kurwo, ty wywłoko... A ty kurwo, jak wyglądasz? Ona jest dziewczyna wykształcona, dobrze wychowana, to nic ci nie odpowiada, bo ja bym ci przypierdoliła tą popielniczką, w ryj bym cię zdzieliła, zapierdoliła, jak ty wyglądasz, ty czuczło stare, ty, kurwa, pokrako jedna, chodź – wstała i do mnie się zwraca: – Chodź, idziemy, chodź, Zula, ze mną, chodź<sup>22</sup>.

O sytuacjach ekstremalnych, złych i perwersyjnych trzeba jednak opowiadać odpowiednim językiem. W *Lubiewie* czytamy:

Nie ma języka żeby o tym mówić, chyba że «dupa», «chuj», «obciagać», «luj». I tak długo powtarzać te słowa, aż wypierze się cały koszarowy nalot. Jak słowo «pochwa» w *Monologach waginy*. Nie dziwię się, że nikt nigdy nie napisał o tym reportażu!<sup>23</sup>.

Wojciech Rusinek w tekście pt. *Barokowy Witkowski* stwierdza:

Witkowski nie eufemizuje, prezentując homoseksualny margines. Język tej prozy nasycony jest wulgarnością i fizjologią, bo taki też – obsceniczny i skrajnie cielesny – jest tryb życia «ludzi uzależnionych od seksu», pojmanego zresztą dość specyficznie<sup>24</sup>.

Michał Witkowski zasłynął jako osoba, która próbowała oczyścić słowo „pedał” z negatywnych konotacji poprzez używanie go przy każdej możliwej okazji. Nie można było napisać reportażu o ciotach z pikiety, ale wulgarny, rynsztokowy język sprawdza się jednak w literaturze. Autor oddaje głos swoim bohaterom. Słowa po pewnym czasie tracą swój negatywny ładunek.

Ciekawym zagadnieniem do analizy jest język narratora powieści *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Pan Hubert, który nazwał siebie Barbarą, jest cinkciarzem, a zarazem znawcą literatury. Z pozoru niespójna postać ma swoje uzasadnienie w wielowymiarowej konstrukcji. Tym tematem zajął się Paweł Ryś, który w swoim tekście pt. *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” Doroty Mastowskiej i „Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej”*

<sup>22</sup> Tamże, s. 322.

<sup>23</sup> Tamże, s. 56.

<sup>24</sup> W. Rusinek, *Barokowy Witkowski*, „Fa-art.”, 2005, nr 1.

*Michała Witkowskiego* dokonuje zestawienia wymienionych w tytule autorów, zwraca również uwagę na niespójność intelektualną bohatera-narratora. Według autora tekstu, najważniejszym elementem braku koherencji jest podwójna natura głównego bohatera. W powieści świat męski to świat prostoty, racjonalności, pracy i spraw codziennych. Kobiecość charakteryzuje intertekstualność, estetyzm, uniesienia. Napięcie na linii Hubert – Barbara jest w zrozumieniu figury głównego bohatera czynnikiem kluczowym. Autor artykułu pisze:

W powieści mówi zawsze Barbara, ale zazwyczaj mówi jako Hubert, toteż język jest wulgarny, miejscami prymitywny. „Ciota” – intelektualistka świetnie zna normy poprawnościowe polszczyzny, świetnie zdaje sobie sprawę z tego, jak ma wyrażać się impretynent Hubert. Czytelnika dziwić może, iż narrator, używając zaimka „ta” w bierniku, czasem posługuje się poprawną formą „tę”, czasem (częściej) – powszechnie przyjętą – niepoprawną „tą”. Podkreślić należy, że nie jest to wyraz niekonsekwencji, ale znak sygnalizujący, która tożsamość dochodzi do głosu<sup>25</sup>.

Barbara Radziwiłłówna to bohater, który jednoczy w sobie wiele ciekawych zagadnień. Oprócz intertekstualnej, dwupoziomej narracji, kampu, bardzo ważną kategorią jest tutaj płęć, której dualizm w najbardziej wyraźny sposób uwidacznia się właśnie w podwójnym imieniu bohatera.

Można mówić o swoistej onomastyce prozy Witkowskiego, która odsyła do sporu o uniwersalia, refleksji na temat związku nazwy z desygnatem. Zagadnienie „nazywania”, a szczególnie „nazywania siebie samego” jest istotnym tropem w badaniu tożsamości bohaterów powieści autora *Lubiewa*. Ich język jest jednym z elementów kształtowania codzienności i otaczającego świata. Opowiadanie historii, narracyjne zabiegi mogą się jawić jako cel ich działań. Bohaterki żyją tak, aby kształtować lub podtrzymywać swoje prywatne legendy, przekazywane z pokolenia na pokolenie. Życie bohaterów jest nieustającą kreacją, odgrywaniem ról, a ich specyficzne idiolekty, językowa elastyczność i umiejętność stosowania nawiązań, parafraz, budowania metafor przenosi ich w przestrzeń niekończącej się gry językowej. Język bohaterów Witkowskiego pomaga im dokonywać transgresji i kształtować rzeczywistość. Chociaż na co dzień są wykluczeni, w sferze symbolicznej pozostają wolni.

<sup>25</sup> P. Ryś, *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i „Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej” Michała Witkowskiego*, Kraków 2013, s. 211.

## Bibliografia

### Źródła

Witkowski M., *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012.

Witkowski M., *Margot*, Warszawa 2009.

### Opracowania

Browarny W., *Pamiętnik znaleziony na pikiecie*, „Odra” 2005, nr 4.

Butler J. *Uwikłani w płéć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.

*Jestem po trosze każdym z bohaterów*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Małgorzata Matuszewska, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2005, nr 18.

Kaźmierska M., *Dotykanie prawdy*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2005, nr 41.

*Lubiewo: mitologia*, rozmowa z Michałem Witkowskim, „Życie Warszawy” 2005, nr 27.

*Pisz, pisz, nasza królowo*, z Michałem Witkowskim rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2005, nr 6.

Rusinek W., *Barokowy Witkowski*, „Fa-art”, 2005, nr 1.

Ryś P., *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej*. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i „Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej” Michała Witkowskiego, w: *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. J. Wróbel, Kraków 2013.

Warkocki B., *Homoniewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007.

### Summary

The text concerns the role of language used by the protagonists of Michał Witkowski's prose in forming their identities, i.e., sexual identity. Michał Witkowski, the author of *Lubiewo*, *Margot* and *Drwal*, is often called the most important Polish gay writer. In his works, he presents such topics as poverty, sexuality, sex and gender. While describing marginalised social groups, he uses their original language which appears to be a space of freedom. Inside it, the protagonists can freely form their identities.



Leokadia Hull

UWM w Olsztynie

## Na pograniczach biografistyki. O prozie Henryka Grynberga i Janusza Głowackiego

### On the border line of biographical writings. The prose of Henryk Grynberg and Janusz Głowacki

**Słowa kluczowe:** biografizm, autobiografizm, dokumentaryzm, fikcja literacka  
**Key words:** biographism, autobiographism, documentarism, literary fiction

Na listach czytelnicy bestsellerów, w zestawach „lektur koniecznych”, uwzględnianych w różnych „niezbędnikach inteligenta” i podobnych wykazach sugerowanych przez tygodniki, poczesne miejsce zajmują w ostatnich latach książki o charakterze biograficznym. Biografistyka (zarówno tłumaczenia, jak i rodzima twórczość) szturmem zdobywa rynek czytelnicy. Wystarczy tu przywołać głośne i nagradzane tytuły, mające szeroki rezonans na łamach prasy – *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego, *Miłosz* Andrzeja Franaszka, *Korczak. Próba biografii* Joanny Olczak-Ronikier, *Iwaskiewicz. Pisarz po katastrofie* Marka Radziwona, *Pra. O rodzinie Iwaskiewiczów* Ludwika Włodek, *Twarz Tuwima* Piotra Matywieckiego. Ukazały się także kolejne biografie Tuwima, Broniewskiego, Słonimskiego, Newerlego, Gałczyńskiego, już nie mówiąc o imponującym dziele Hanny Kirchner, biografii Zofii Nałkowskiej, uwzględnić też trzeba, od dawna obecny na rynku wydawniczym i cieszący się wysoką renomą, obszerny dorobek biografistyczny Tuszyńskiej, obejmujący Isaaca Bashevisa Singera, Irenę Krzywicką, Marię Wisnowską, Wierę Gran i wiele innych postaci, a i tak będzie to tylko drobny fragment długiej listy bestsellerów.

Nie znaczy to, iż wcześniej nie ukazywały się biografie również cieszące się dużym zainteresowaniem, atrakcyjne czytelnicy, intelektualnie i narracyjnie odkrywcz. Mam tu na myśli książki eseistyczne, na przykład Jarosława Marka Rymkiewicza czy Józefa Hena, które docierały jednak do węższego kręgu odbiorców o wyraźnie sprecyzowanych zainteresowaniach. Głośne książki z ostatnich lat, są na ogół biografiami postaci z naszej współczesności,

stąd temperatura dyskusji wokół nich jest znacznie wyższa, tym bardziej że odbywa się na razie raczej na łamach prasy i ma charakter dziennikarski. Szczególnie nasycone emocjami były kontrowersje wokół biografii Kapuścińskiego, której towarzyszyła atmosfera skandalu. Oczywiście znaczenie ma tu fakt, że ukazała się ona w niedługim czasie po śmierci jej bohatera, napisana została przez autora z nim zaprzyjaźnionego i w wielu miejscach dotyka kwestii intymnych, dotyczących także jego najbliższych. Jest to jednak już inne zagadnienie, wychodzące poza pytania literaturoznawcze, w tym wypadku mające swój ciąg dalszy – sądowo-procesowy. Z kulturowego punktu widzenia książka Domosławskiego okazała się wyzwaniem dla polskiej tradycji pisania biografii raczej ostrożnych, z zachowaniem odpowiedniej dyskrecji i decorum.

Innego rodzaju kontrowersje wywołała *Oskarżona: Wiera Gran* Agaty Tużyszynskiej. Tym razem spory ogniskowały się wokół jej interpretacji i sugestii związanych z odległymi wydarzeniami, zachowaniami znanych osób w czasach Holokaustu. Ponadto, dzieje śpiewaczki z warszawskiego getta czytane były w kontekście wcześniej wydanej książki wspomnieniowej Władysława Szpilmana, a szczególnie zrealizowanego na jej podstawie filmu Romana Polańskiego *Pianista*. Biografistom zatem często przychodzi mierzyć się nie tylko z komplikacjami źródłowymi w docieraniu do rekonstruowanej rzeczywistości, wypracowaniem atrakcyjnych form narracji dla swojej opowieści, lecz także często z utrwalonymi wcześniej sądami na temat znanych postaci i ich czasów. Książki biograficzne wchodzą w dyskurs z zastanym obszarem wiedzy, konfrontowane są ze sobą różne punkty widzenia, indywidualne wersje „prawdy”, szczególnie gdy wokół przywoływanych postaci narosła już obszerna literatura.

Faktem jest, że ciąg tych wydawnictw, docenianych i nagradzanych, autorskie nowatorstwo, rewelatorskie interpretacje, odkrywanie nieznanych faktów z życia bohaterów, a także oddźwięk czytelniczy książek otworzyły nowy rozdział w polskiej biografistyce. Wydaje się, że nie ma już powrotu do hagiograficznej poprawności, lęku przed popełnieniem niedyskrecji, stawianiem trudnych pytań i formułowaniem kontrowersyjnych hipotez. Na marginesie można byłoby zauważyć, że musiało upłynąć nieomal sto lat od czasu, gdy Boy-Żeleński tak sugestywnie przeciwstawiał się polskiej tradycji „brązownictwa”.

Po ukazaniu się książki Domosławskiego „Polityka” opublikowała obszerny „raport” dotyczący stanu polskiej biografistyki, w którym – powołując się na zdanie wydawców, oceniających dotychczasowy dorobek polskiego piśmiennictwa biograficznego – autorzy ubolewają, iż jest on bardzo ubogi, szczególnie w porównaniu z ekspansją książek biograficznych na gruncie amerykańskim czy brytyjskim. Jednocześnie prognozują, że:



być może książka Domostławskiego będzie kamyczkiem uruchamiającym lawinę [...] popularność wspomnień, dzienników i pamiętników świadczy o tym, że Polacy jednak zaczynają mierzyć się z własną historią. Cierpimy też, co wyszło na jaw przy okazji Kapuścińskiego, na wielki głód biografii<sup>1</sup>.

Kilka zaledwie lat, które dzielą nas od tego „raportu”, potwierdziły formułowane w nim przewidywania.

Wymienione tu głośne wydarzenia na rynku polskiej biografistyki stanowią szeroko zakrojone projekty, rysujące rozległą panoramę życia, twórczości, z uwzględnieniem kontekstów socjologicznych, historycznych epoki. Cechuje je dokumentacyjna solidność, naukowa bądź dziennikarska, a zważywszy, iż przedmiotem biograficznej wiwisekcji są tu przede wszystkim postaci twórców, wpisują się, w mniejszym lub większym stopniu, w biografizm literaturoznawczy, o który upomina się Anna Nasiłowska<sup>2</sup>. Jej głos nie jest odosobniony; w 2010 roku ukazał się monograficzny numer „Dekady Literackiej”, poświęcony problematyce biografizmu, który otwiera tłumaczony tekst angielskiego profesora Uniwersytetu Southampton, Michaela Bentona, *Biografia teraz i kiedyś*, w którym autor ogłasza, że ów „kopciuszek studiów literackich” wraca na salony<sup>3</sup>. Słuszne głosy upominające się o należną rangę biografistyki w obrębie literaturoznawstwa znajdują potwierdzenie w wybitnych dziełach, by wskazać tu przywołaną już wcześniej, imponującą pracę Hanny Kirchner *Nałkowska albo życie pisane*.

Prognozowany, a także już zauważalny na rynku książki zwrot w stronę biografii wymusza otwarcie szerszej przestrzeni namysłu nad gatunkiem, pogłębienia metabiograficznej refleksji. Zwiastunem takiej potrzeby metodologicznej jest cytowany tu numer „Dekady Literackiej”. Uwzględnić jednak należy, iż nie ma i nie może być kanonicznego wzorca pisania biografii, ponieważ na różnorodności wybieranych przez autorów konwencji polega jej urok – i może dlatego też na naszym gruncie literaturoznawczym biografistyka nie doczekała się szerszego, opartego na nowszych modyfikacjach gatunku, rozpoznania. Problem rysuje się bardzo wyraźnie, jeżeli by zestawić tę skąpą bazę teoriopoznawczą z licznymi pracami na temat autobiografizmu – wystarczy wskazać prace Zimanda, Cieńskiego, Czerwińskiej, Lubas-Bartoszyńskiej, Gosk, a także wielu innych badaczy, którzy liczne rozprawy poświęcili literaturze dokumentu osobistego, różnym jej odmianom. W tej obszernej bibliografii uwzględnić też należy szeroko przyswojone tłumaczenia światowych klasyków teorii autobiografizmu: Gusdorfa, Lejeune’a i innych badaczy.

<sup>1</sup> W. Smoczyński, J. Sobolewska, *Raport: Biografie – małe sekrety wielkich ludzi*, „Polityka” 2010, nr 2748, s. 39.

<sup>2</sup> A. Nasiłowska, *Herezje wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 129–136.

<sup>3</sup> M. Benton, *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. Anna Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 7.

Na tym tle teoria biografizmu rysuje się bardzo skromnie – najczęściej przywoływane są: praca Marii Jasińskiej *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, książka zbiorowa *Biografia – geografia – kultura literacka* pod redakcją Jerzego Ziomka i Janusza Sławińskiego, a z tekstów tłumaczonych – Jamesa Clifforda *Od kamyków do mozaiki*<sup>4</sup>. Pochodzą one z lat siedemdziesiątych i jakkolwiek zawarta w nich refleksja teoretycznoliteracka w wielu punktach nie straciła poznawczej aktualności, nie wystarczają już do opisu wielostylowej różnorodności narastającej materii tekstów biograficznych.

Pomiędzy teoretycznoliterackim rozpoznaniem autobiografizmu i biografizmu są więc znaczące dysproporcje, a uznać by przecież należało, że genologicznie są to gatunki pokrewne, chociaż przez klasyków teorii rozgraniczane dość kategorycznie. Autor „paktu biograficznego” Phillipe Lejeune przestrzega, by przez pryzmat gatunku biograficznego nie myśleć o autobiografii. Istotą paktu biograficznego jest bowiem uznanie tożsamości wewnątrz tekstu z nazwiskiem na okładce, natomiast w biografii relacja między bohaterem a modelem jest kwestią podobieństwa, a nie tożsamości: „Tożsamość jest rzeczywistym punktem wyjścia autobiografii – podobieństwo nieosiągalnym horyzontem biografii”<sup>5</sup>. Inaczej relacje między tymi gatunkami ustawia John Sturrock, twierdząc, że biografia to rzemiosło, autobiografia – działalność uboczna i niepowtarzalna<sup>6</sup>. W jego ujęciu formą prymarną jest zatem biografia, a autobiografia pochodną jej konwencji.

Materia tekstowa, szczególnie z ostatnich lat także na gruncie polskim znacznie poszerzająca repertuar odmian gatunkowych biografizmu, dostarcza jednak licznych przykładów, które zacierają tę formalnie wyznaczoną linię demarkacyjną. Przykładem swobodnego przemieszczania się między biografią i autobiografią może być zarówno pisarstwo Henryka Grynberga, jak i Janusza Głowackiego, szczególnie w tych tekstach, które mieszczą się w szeroko pojętej kategorii literatury dokumentu osobistego, a tak klasyfikować możemy dużą część ich dorobku.

W *Uchodźcach* i *Ciągu dalszym* Grynberga szkielet konstrukcyjny uwzględnia plan autobiografii, ale meandryczny tok narracji opiera się na dygresjach, które rozrastają się do rozmiarów wyodrębnionych rozdziałów i stanowią rozbudowane szkice biograficzne przywoływanych postaci. Powstaje kompozycja wielogłosowa, w której inicjalny gest autobiograficzny ulega

<sup>4</sup> M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970; *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 40, Wrocław 1975; J. L. Clifford *Od kamyków do mozaiki: zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.

<sup>5</sup> P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, Kraków 2007, s. 71.

<sup>6</sup> Por. J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, s. 126–144.

zatarciu, a perspektywa autorska, zachowując podmiotową nadrzędność, przechodzi na pozycję zbliżoną do powieściowego narratora. W wywiadach często podkreślał: „Moja biografia jest w pewnym sensie typowa, pomimo wszelkich niezwykłości, w jakie obfituje, jeśli chodzi o los osobisty”<sup>7</sup>, a w innym miejscu: „Zawsze niechętnie pisałem o sobie. Nawet w moich opowieściach autobiograficznych bohaterem nie byłem ja”<sup>8</sup>.

Projekt Grynberga określić można jako autobiografię przeglądającą się w lustrach biografii innych postaci. Zważywszy, że *Uchodźcy* i *Ciąg dalszy* to książki pokoleniowe „pięknych siedemdziesięcioletnich”<sup>9</sup>, ich życiorysy są równoległe, a doświadczenia poniekąd wymienne. Pokoleniowym mitem skalającym i legendotwórczym jest postać Marka Hłaski, który był dla nich, bo także dla Janusza Głowackiego i kilku innych spadkobierców, Jamesem Deanem, Elvisem Presleyem, Humphreym Bogartem, Ernestem Hemingwayem. *Uchodźców* otwiera rozdział zatytułowany *Maheczo*, czyli Marek Hłasko – i nie jest on tylko bohaterem tego szkicu, patronem całej książki, postacią przewijającą się przez wiele stron – rzecz jest jemu dedykowana, a właściwie „za niego napisana”. „Hłasko pił z nami i notował w pamięci materiał, którego zawsze mu brakowało. Ja nie, bo miałem materiału pod dostatkiem, więcej nawet, niż mogłem unieść”, a zatem: „Zrobiłem to niejako za niego. Nie tak barwnie, jak on by to zrobił, ale kto umie tak koloryzować jak on?”<sup>10</sup>. Pojawia się formuła bardzo specyficzna – pisanie nie „o kimś”, nie „dla kogoś”, nawet nie „w czyimś imieniu”, lecz „za kogoś”, tak jak wcześniej, w 1981 roku w Izraelu, patrząc na plażę, „gdzie niegdyś wylegiwał się Hłasko”, napisał wiersz za niego<sup>11</sup>.

Niecodzienny zabieg literacki, stosowany w jego tekstach autobiograficzno-biograficznych, odczytać można jako pewną odmianę apokryfu – nienapisane książki nieżyjącego już Hłaski pisze Grynberg. Jest to jednak rodzaj apokryfu à rebours, odwracający jego definicyjne cechy gatunkowe – odrzucone zostały gry z mistyfikowanym autorstwem, tekst intencjonalnie nie jest efektem zawłaszczenia czyjegoś nazwiska czy dzieła, lecz gestem podarunkowym – skierowanym do kogoś, kto nie zdążył napisać tego, co mógłby, czy

<sup>7</sup> M. Lebecka, *Opisać Holocaust. Rozmowa z Henrykiem Grynbergiem*, „Kresy” 1994, nr 18, s. 19.

<sup>8</sup> M. Cichy, *Najważniejszy temat*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 225.

<sup>9</sup> Określenie zapożyczam od Marty Sawickiej, z tytułu jednej z recenzji (*Piękni siedemdziesięcioletni*, „Wprost” 2005, nr 5).

<sup>10</sup> H. Grynberg, *Uchodźcy*, Warszawa 2004, s. 221.

<sup>11</sup> Pisanie „za kogoś” jest oryginalnym, może nawet ekstrawaganckim przedsięwzięciem, ale, jak zauważa Ewa Rewers, w jakimś stopniu i konstytutywną cechą piśmiennictwa osobistego: „Narracja autobiograficzna »historia życia«, konstruowana jest natomiast zwykle z punktu widzenia autonomicznego podmiotu, który biograficzne przedsięwzięcie podejmuje w imieniu »innych« lub pod ich nieobecność: swoich wcześniejszych postaw i decyzji życiowych, osób, których już nie ma lub tych, którzy są, lecz milczą”. (Tejże, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni w: Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 46).

powinien. Nie jest uzurpatorskim zawłaszczeniem oryginału, kopią, fałszywką czy renarracją, nie kwestionuje wzoru, lecz kontynuuje „dzieło niedokończone”, proponuje hipotetyczny „ciąg dalszy” w formie narracyjnego *continuum*. Gdyby jego artystyczną deklarację „pisania za kogoś” interpretować jako indywidualną wersję apokryfu, to w poszerzonym rozumieniu tego terminu. Danuta Szajnert zwraca uwagę, iż apokryf, choć przynależący do rodziny „imion wymownych”, współcześnie funkcjonuje znacznie szerzej i „zyskuje [...] dodatkowe, nieobecne, albo bardzo słabo obecne w pierwotnych użyciach, odcienie znaczeniowe” i niekoniecznie wiąże się z intencjami mistyfikatorskimi<sup>12</sup>.

W *Pamiętniku*, pod datą 18 IV 1988, wspominając pobyt w Izraelu, gdzie kiedyś spotkał się z Hłaską, pisze: „Chodziłem tymi samymi bulwarami i barami co 28 lat temu z Hłaską. Prawie nic się nie zmieniły. Aż dziwne, że go nie spotkałem”<sup>13</sup>. Pisanie „za niego” wypływa z dojmującego poczucia nieobecności, braku, potrzeby oglądania świata jego oczami czy przywrócenia rzeczywistości temu, który już odszedł. Apokryficzność opowieści Grynberga spisywanych za Hłaskę można odczytywać w ramach antropologii śladu jako jedną z odmian poetyki pamięci, w której gest powtórzenia odgrywa zasadniczą rolę<sup>14</sup>.

Z potrzeby mówienia „za kogoś” wyrasta duża część jego pisarskiego dorobku. Tak skomponowane są książki: *Memorbuch*, której bohaterem i narratorem jest twórca *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej* Adam Bromberg; *Szkice rodzinne*; *Pamiętnik Marii Koper*, a także wiele innych. Monika Szabłowska-Zaremba określiła ten dział twórczości Grynberga jako „epickie świadectwa Drugiego”<sup>15</sup>. Narracja prowadzona „za kogoś” jest jednym z rozpoznanych „sposobów przedstawiania” traumy Holokaustu, odwołując się do określenia z tytułu książki Anny Ziębińskiej-Witek<sup>16</sup>. W zbliżonym kierunku zmierza interpretacja Doroty Krawczyńskiej, która mówienie głosem ofiary w tekstach o Zagładzie odczytuje w twórczości Grynberga jako gest identyfikacji, ale i „manipulacji”<sup>17</sup>.

W przypadku *Uchodźców* i *Ciągu dalszego* motywacje określające potrzebę mówienia „za kogoś” są jednak inne. Przeżycie Zagłady nie jest tu wątkiem zasadniczym, jakkolwiek także obecnym, ale akcent pada na pobratymstwo losów „uchodźców”, empatię wobec wydziedziczonych z rodzimej przestrzeni, którym nie udało się odnaleźć w nowej sytuacji, przegrali

<sup>12</sup> D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 138.

<sup>13</sup> H. Grynberg, *Pamiętnik*, Warszawa 2011, s. 334.

<sup>14</sup> Por. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004 (tu rozdz. *Świat powtórzony*, s. 11–60).

<sup>15</sup> M. Szabłowska-Zaremba, *Człowiek po zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin 2010, s. 119.

<sup>16</sup> A. Ziębińska-Witek, *Holocaust – problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

<sup>17</sup> D. Krawczyńska, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie*, w: *Narracja i tożsamość*, dz. cyt., s. 266.

z losem i „uszli z przyszłości”, „bo samobójcy też są uchodźcami”, jak czytamy w zakończeniu książki – „za nich” pisze „ciągi dalsze”.

Splot własnych historii i narracji opartych na koncepcie „pisania za kogoś” komplikuje gatunkową identyfikację jego tekstów. Można odnieść wrażenie, że autor, swobodnie gospodarując swoim dorobkiem twórczym, celowo utrudnia próby genologicznej klasyfikacji. W słowie odautorskim określa *Uchodźców* jako „opowieść pokoleniową z elementami fikcji”, zamieszczając we wstępie podziękowania dla wielu osób za dostarczone materiały i konsultacje. Następną książkę Grynberg zatytułował jednoznacznie jako kontynuację: „jest to ciąg dalszy *Uchodźców* i wszystkiego, co dotychczas napisałem [...] I jak większość mojej prozy jest to raczej opowieść epicka niż autobiografia”<sup>18</sup>, po czym następuje jeszcze dłuższa lista podziękowań za informacje, konsultacje, dokumenty, materiały, co miałyby wskazywać na dokumentarny zamysł.

Deklaracje gatunkowe składane przez autora, który w sposób szczególny eksploatuje swoją biografię, są więc bardzo niejednoznaczne, a w obrębie całościowej przestrzeni jego dzieła wydaje się, że świadomie wprowadzają zamęt. Określenie „opowieść epicka” odsyła do świata fikcji, a przynajmniej sankcjonuje jej obecność. Jednocześnie podkreśla, że „wyzbyłem się powieściopisarskich skłonności”, umieszcza w tekście liczne sprostowania co do osób i sytuacji opisywanych we wcześniejszej twórczości, przeprasza za dawne „nierozważne fabularyzacje”<sup>19</sup>. Relacje między dokumentem i fikcją w obszarze twórczości Grynberga dodatkowo komplikuje wydany w 2011 roku obszerny *Pamiętnik*. We wstępie pisze: „Jest to wybór, w którym pomijam zapiski wykorzystane w moich opowieściach autobiograficznych (zwłaszcza w *Uchodźcach* i *Ciągu dalszym*) lub rozwinięte w esejach czy »przetłumaczone« na wiersze. Stąd nieraz dłuższe przerwy między datami”<sup>20</sup>. Wyłączając te partie z *Pamiętnika*, przyznaje narracjom, poprzednio deklarowanym jako „opowieści epickie”, status referencyjności – po czasie okazują się wyimkiem z prowadzonego diariusza. W kilku miejscach nawet stosuje przypisy, odsyłające do utworów powieściowych, traktowanych tu dokumentacyjnie i fakto-graficznie.

Proza Grynberga rozwija się jako opowieść totalna, konstruowana w procesie powrotów, renarracji, oświetlania tych samych zdarzeń z różnych punktów widzenia i perspektyw czasowych. Jest to niejako dzieło w „toku”, żaden tekst nie jest zamknięty, pomimo że autor z upodobaniem eksponuje „epilogi”. Tak tytułuje ostatni rozdział *Uchodźców*, książki, która ma swoją

<sup>18</sup> H. Grynberg, *Ciąg dalszy*, Warszawa 2008, s. 7.

<sup>19</sup> Sławomir Buryła dokumentaryzm prozy Grynberga widzi jako jedną z „czterech ścieżek wiodących i przybliżających do tego, co »nie-do-pomyślenia«, »nie-do-wypowiedzenia«, »nie-do-zrozumienia«, »nie-do-wyobrażenia«” (tegoż, *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006, s. 286.)

<sup>20</sup> H. Grynberg, *Pamiętnik*, s. 7.



kontynuację w *Ciągu dalszym*, też zresztą zakończonym epilogiem, a wątki z tych „opowieści” i wszystkich innych tekstów są cytowane, wyjaśniane, dopowiadane w opublikowanym później (w 2011 roku) *Pamiętniku*. W ten sposób opowieści Grynberga przenikają się, tworzą ewoluujący nieustannie splot, stają się narracją życia w jego ciągłości czasowej, a każdy epilog okazuje się tymczasowy. Można tu powołać się na filozoficzny punkt widzenia Katarzyny Rosner: „Tożsamość, jak i konstytuująca ją autonarracja, nie jest w żadnym momencie życia jednostki ustalona, gotowa. Autonarracja musi ciągle integrować nowe wydarzenia, pojawiające się w świecie i włączać te, które są dla jednostki istotne”<sup>21</sup>.

Narracja życia rozrasta się, tworzą ją różne rozgałęzienia, przemieszczenia wątków, boczne linie, obejmuje zarówno to, co wewnętrzne, jak i zewnętrzne, a miejsce nadrzędne ma sam rytuał opowiadania. Zatarciu ulegają granice między fikcją i nie-fikcją, gdyż obie w równym stopniu służyć mogą rozumieniu świata. Ryszard Nycz interpretuje tę skłonność do hybrydyzacji, łączącej dokumentaryzm z fikcją, jako model czytania nowoczesnej literatury i znajduje dlań głębokie uzasadnienie:

Wydaje się wszakże, że w tego rodzaju tendencji chodzi o gruntowniejszą krytykę relacji literatura-rzeczywistość; relacji, która nie daje się pojąć w kategoriach opozycji, alternatywy czy oboczności autonomicznych dziedzin. Za sprawą wkroczenia osoby do tekstu granica zostaje przełamana i zatarta. Literatura zaś na nowo się uprawomocnia, włączając się w porządek (i nieporządek) życia jako – uprawniona, a może nawet uprzywilejowana – forma jego narracyjnego rozumienia, dramatycznego rozwinięcia czy lirycznego wypowiedzenia<sup>22</sup>.

Projekt estetyczny Grynberga wpisuje się w teoretyczne rozpoznanie Nycza. Autor podkreśla, powołując się na autorytet Kapuścińskiego, „że literatura jest dla mnie środkiem, a nie celem” i mówi to przede wszystkim jako pisarz, przez długie lata swojej drogi twórczej wybierający rolę strażnika pamięci o Żydach zamordowanych w epoce Holokaustu, ale także autor *Uchodźców* i innych książek, które nie koncentrują się wyłącznie wokół tej problematyki. Twierdzi, że kiedy był młody, chciał być przede wszystkim powieściopisarzem – teraz coraz bardziej skłania się do roli kronikarza. Śmiało wplata w *Ciąg dalszy* obszernie dokumenty, akta procesów sądowych i wiele innych świadectw minionego czasu. Nie przestaje jednak myśleć o nadaniu całości artystycznej formy – i nie jest to tylko kwestia dbałości o poziom estetyczny czy czytelniczą atrakcyjność. „Pisanie jest bezpieczniejsze od opowiadania, bo zapewnia dystans” – wyznaje autor – i dodaje: „dzięki za literaturę”<sup>23</sup>. Tę konstatację odnosi nie tylko do tekstów zmagających się

<sup>21</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 42.

<sup>22</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s.67.

<sup>23</sup> H. Grynberg, *Ciąg dalszy*, s. 122.

z doświadczeniem Holokaustu, lecz także biografii „uchodźców z przyszłości”, w których imieniu pisze, ze świadomością, że mógłby dzielić ich los, gdyby szczęśliwie nie odnalazł się i nie zaakceptował swojego miejsca nad Potomakiem.

Obok biograficznych narracji Grynberga z ostatnich lat można ustawić teksty Janusza Głowackiego (przede wszystkim jego pokoleniową książkę *Z głowy*, będącą również swoistym świadectwem „pięknych siedemdziesięcioletnich”), mające wspólny generacyjny adres z autorem *Pięknych dwudziestoletnich*<sup>24</sup>. Ponadto pisane są przez „uchodźców” (jeden z roku 1967, drugi z 1981), którzy znaleźli się w Ameryce, w tym „dzikim kraju”, w którym nikt nawet nie wie, kto to był Himilbach, jak ironizuje Głowacki. „Uchodźstwo”, amerykańska rzeczywistość, odgrywa także kluczową rolę w powieści biograficznej *Good night, Dżerzi*.<sup>25</sup> Inga Inwasiów, recenzując książkę, proponuje, by ją: „umieścić w antologii postemigracyjnej, potwierdzając tym samym ważne miejsce, jakie w niej zajmuje Janusz Głowacki. Tak, ta powieść jest na pewno krytyką obu kultur – polskiej i amerykańskiej, z pokazaniem swoistej »konkurencyjności« rosyjskiego pochodzenia, które Polacy »imitują« na rynku kapitalistycznym»<sup>26</sup>.

Kody kultury rosyjskiej, natrętnie eksponowane w powieści Głowackiego, świadczą przede wszystkim o jego osobistej fascynacji literaturą rosyjską, ale aktywizowane są także w uchodźczych świadectwach Grynberga. W obu przypadkach odczytywać je można jako sygnał przededefiniowania imigracyjnej samoświadomości ich pokolenia. Nie sytuują się już w kontekście naszej tradycji „wychodźstwa”, odziedziczonej po misyjnej emigracji dziewiętnastowiecznej czy tej powojennej, szukają raczej szerszej dla świata czytelnych wzorców, a może stereotypów „słowiańskości”, której paradygmaty wyznacza w głównej mierze kultura rosyjska. Polska to przecież z perspektywy amerykańskiej *terra incognita*, niezapisana karta, na której brak rozpoznawalnych znaków identyfikacyjnych. Ta doskwierająca anonimowość jest nie tylko doświadczeniem odczuwalnym na gruncie amerykańskim. W *Uchodźcach* pisarz przywołuje tylko na pozór anegdotyczne wspomnienie perypetii związanych z nadaniem bagażu z Włoch do Warszawy:

---

<sup>24</sup> Na powinowactwo pokoleniowe tych książek wskazuje Marta Wyka: „(...) autobiografie obu autorów czasem tylko się dotykają (przypadkiem), nigdy na siebie nie nakładają. Że Głowacki młodszy? Ale przecież daty urodzenia są bliskie: 1938, 1936, mistrz i guru, czyli Hłasko: 1934. Zakładam, że znaczenie owych dat jest względne, choć pamiętać o nich warto. Lata upływały, z pięknych dwudziestoletnich wydobywali się czterdziestoletni, o sześćdziesięcioletnich mało kto (albo zgoła nikt) nie pisał, prawie siedemdziesięcioletni postanowili wziąć sprawy w swoje ręce” (teżże, *Wymyślić siebie*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 11).

<sup>25</sup> J. Głowacki, *Good night, Dżerzi*, Warszawa 2010.

<sup>26</sup> I. Inwasiów, *Scenariusz nienapisanego scenariusza*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 48.



- Varsovia? Pologna? Takich stacji nie ma – pokręcił głową zwierznik.
- Jak to nie ma? Popatrzcie na mapę, Vienna, Berlin i w prawo Varsovia.
- Przynieśli atlas, pokazują mi: Vienna, Berlin, a w prawo biała plama.
- No i co? Che Varsovia, che Pologna, signore? – mądrzył się bagażowy .
- Bardzo żałuję, signore, ale nie wysyłamy bagażu do miejsc, których nie ma – zakończył dyskusję zwierznik<sup>27</sup>.

Owinięte koleczastym drutem walizki – jak na okładce książki – okazały się bezużyteczne, nikt nie interesował się przywiezionym bagażem, zamkniętym w nich nadmiarem doświadczenia przybysza. Opisana przez Grynberga przygoda przydarzyła się podróżnikowi wiele lat wcześniej i na gruncie europejskim, ale nie bez powodu została przytoczona w *Uchodźcach*, jest metaforą ilustrującą upokarzające doznanie anonimowości emigrantów z Polski.

Głowacki znalazł się na Zachodzie w innym czasie i innych okolicznościach – ogłoszenie stanu wojennego zastało go w Londynie. Trafił więc na moment, kiedy oczy świata zwrócone były na Polskę i on miał te swoje „pięć minut” skupienia na sobie jako reprezentancie „cierpiącego narodu”, zainteresowania mediów – gdyby tu użyć publicystycznego języka tamtych lat. Jednak z gorzką autoironią opisuje swój występ w brytyjskim świątecznym *talk show*: „No to wygłosiłem ponurym głosem kilka zdań o nocy nad Polską, starając się nie mylić czasu teraźniejszego z przeszłymi, she z he”, wciśnięty między dowcipkującego z McCartneyem showmana i prezentację sylwestrowych kolekcji Gianniego Versace<sup>28</sup>. Nie jest to rola, w której mógłby i chciałby się odnaleźć popularny *bon vivant*, brylujący w warszawskich kawiarniach i nocnych klubach.

Nowa polska emigracja, czy raczej postemigracja, nie ma swojej mitologii – te książki dopiero ją tworzą. Uchodźców nie dekoruje już „herb wygnania” (określenie wzięte z tytułu książki Wojciecha Karpińskiego), a cierpiętnicza misja straciła uzasadnienie w zupełnie innym kontekście naszej rzeczywistości. Dawne matryce literackie już się zużyły, mogą służyć tylko jako przestrzeń ironicznej kontestacji również bezsensownej, ponieważ – szczególnie w Ameryce – nasze dziedzictwo okazuje się nierozpoznawalne. Imigracja nowszej daty, jak Głowacki, może tylko zazdrościć Rosjanom: „Nie mówiąc już o rosyjskich pisarzach dysydentach, takich, że aż strach. No bo jednak Dostojewski czy Tołstoj, Czechow czy Gogol – było po kim dziedziczyć. I czy po Sołżenicynie, Brodskim albo i Aksionowie w ogóle ktoś na moje cierpienia nastawi ucho?”<sup>29</sup>.

Kiedyś polscy pisarze byli „dobrze wykształconymi emigrantami”, jak konstataje Karl Dedecius. W nowej rzeczywistości, rezygnując z nieaktualnej już topiki, nie znajdują gotowych tropów, konstytuujących ich imigracyjną

<sup>27</sup> H. Grynberg, *Uchodźcy*, s. 26.

<sup>28</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 9.

<sup>29</sup> Tamże, s. 17.

tożsamość. Grynberg w ostatnim akapicie, odwołując się do swoich kalifornijskich studiów rusycystycznych, dopowiada znaczenie tytułowego określenia, które nie ma trafnego odpowiednika w języku angielskim, ale także i polskim:

Jaki inny język coś takiego potrafi? „Uszli” od „uchodźcy”, z którego pochodzą „uchodźcy”, a wiersz ten napisał uchodźca Majakowski, który żył 37 lat, do uchodźcy Jesienina, który żył 30 lat – bo samobójcy są też uchodźcami, a może jeszcze bardziej. I każde słowo tej apostrofy można zaadresować do Hłaski<sup>30</sup>.

Przywołane tu tytuły obu pisarzy są próbami rozpoznania własnego transkulturowego doświadczenia inności, w planie socjalnym, egzystencjalnym, a także psychologicznym. W perspektywie jednostkowej jest ono trudne do zdiagnozowania i stąd potrzeba wsparcia, utwierdzenia w biografiami innych „uchodźców”, w poszukiwaniu znaków „tożsamości i różnicy” – nieprzypadkowo zapożyczam określenie od Barbary Skargi – ponieważ w ich biograficznych narracjach właśnie o tożsamość, ścierającą się z zewnętrzną „innością” toczy się najważniejsza gra. Po przeszczepieniu na inny grunt traci się naturalny tożsamościowy kontekst. „Emigracja to panika” – twierdzi Głowacki – przestaje się istnieć, jest się „przestraszonym, źle mówiącym po angielsku, nieznanym pisarzem”<sup>31</sup>. Pokoleniowe biografie Grynberga i Głowackiego są jednak pisane z perspektywy *ex post*, kiedy pierwszy z nich odnalazł już swoje miejsce „nad Potomakiem”, drugi zaistniał na rynku amerykańskim jako dramaturg. Piszą zatem w imieniu tych, którym nie udało się odnaleźć w nowej rzeczywistości.

Książki Grynberga, eksponujące zamysł „pisania za kogoś”, swoją formułą podkreślają gest solidarności, identyfikacji, a w przypadku Hłaski może i spłacania długu literackiego, zaciągniętego u dawnego mistrza i guru. Natomiast sytuacja wyjściowa, którą nakreśla Głowacki, jest inna. Już wcześniej Kosińskiemu poświęcił jeden z rozdziałów w autobiografii *Z głowy (Żart bogów)*, w którym czytamy:

Wygląda to dziwnie, że piszę tyle o Kosińskim, który nic a nic nie jest moim ulubionym pisarzem. Ale zaraz, spokojnie. Był emigrantem i czy to się komu podoba, czy nie, miał największy z polskich pisarzy sukces. Więc mu najpierw jak każdy uczciwy Polak zazdrościłem. To po pierwsze. Do tego sam się sporo w życiu nudałem i ciekawiło mnie, jak on te coraz bardziej przylegające maski przymierza<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> H. Grynberg, *Uchodźcy*, s. 245.

<sup>31</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, s. 251.

<sup>32</sup> Tamże, s. 257.

Wspomina, że próbował napisać o nim dramat i miał to być „skok na kasę”, ale jak się okazało nieudany, ponieważ ktoś go ubiegł i pomysł upadł<sup>33</sup>. W *Good night, Dźerzi*, umieszcza rozbudowaną, lecz wyraźnie zmitologizowaną opowieść o genezie książki, poświęconej postaci już zapomnianej, której nazwisko w chwili podjęcia tematu trzeba było już „przeliterować” w amerykańskich księgarniach. Biograficzne przedsięwzięcie wydawać by się mogło absurdalne z rynkowego punktu widzenia, przecież już powstało kilka książek na temat Kosińskiego – obszerna praca Jamesa Parka Sloana czy *Czarny ptasior* Joanny Siedleckiej<sup>34</sup>. Intencją Głowackiego nie jest konstruowanie kolejnej legendy życia pisarza, ani też polemika z istniejącymi już biografiami. Jego propozycja nie wynika również z pragnienia „odkrywania innego”, lecz ma być przedsięwzięciem komercyjnym, etycznie dwuznacznym, jakkolwiek zrozumiałym, zważywszy, iż mieści się w ramach pisarskiej profesji, a – jak twierdzi autor – w dzisiejszym świecie pisarz to po prostu człowiek, który „wymyśla historie do czytania dla innych”.

W planie fikcji umieszcza kluczowy dla całości wątek, mający objaśnić okoliczności powstania powieści. Wprowadza postać niemieckiego designera Klausa, który poszukuje kogoś ze Wschodu, by napisał scenariusz hollywoodzkiego filmu o Kosińskim. Intratna propozycja umowy z biznesmenem trafia do Dżanusa dzięki przypadkowi – lekceważący go wcześniej agent niespodziewanie jemu zleca zadanie, kiedy odkrywa zdjęcie na okładce luksusowego pisma dla gejów i lesbijek – „Zobaczyłem jak stoję cały na białym, czyli że buty wyretuszowano i uśmiecham się niepewnie, trzymam przed sobą tabliczkę podpisaną JANUSZ. A magazyn się nazywał »Gay and Lesbian in New York«”<sup>35</sup>. Przypadkowo zrobione zdjęcie otwiera szansę na amerykańską karierę, ma być jej początkiem. Jest też w powieści drugi motyw ze zdjęciem w roli głównej – Dźerzi na tle stajni, w białych bryczesach, wysokich czarnych butach do konnej jazdy, z nagim torsem i ze szpicrutą w ręku. Prowokacyjna okładka numeru „New York Times Magazyn”, kojarzona z sadomasochistycznymi upodobaniami Kosińskiego, przypieczętowała ostatecznie klęskę pisarza po sensacjach „Village Voice”, podważających autorstwo jego książek.

Mamy zatem kompozycyjne zawężenie, dwie fotografie – Dżanus Głowacki zaczyna tam, gdzie skończył się Dźerzi Kosiński, ale nie jest to, jak u

<sup>33</sup> Davey Holmes napisał sztukę *Więcej kłamstw o Jerzym*, która nie odniosła większego sukcesu.

<sup>34</sup> Jak się jednak okazuje, legenda Kosińskiego jest zadziwiająco trwała. Ostatnio ukazała się kolejna książka o autorze *Malowanego ptaka*, tym razem autorstwa biografisty amerykańskiego, Jerome Charyna, zob. *Jerzy Kosiński. Powieść*, przeł. K. Sikorska, Warszawa 2013, który proponuje wersję życiorysu bohatera bardzo zbliżoną do wykreowanej w *Good night, Dźerzi*.

<sup>35</sup> J. Głowacki, *Good night, Dźerzi*, s. 26. W powieści narrator pokpiwa z „okładkowej” tandetnej stylizacji, ale przecież podobne zdjęcie zdobi okładkę książki *Z głowy* – Głowacki jest upozowany na playboya, w nonszalanckiej pozie, w białym garniturze.

Grynberga, „ciąg dalszy”, a raczej próba konfrontacyjna, alternatywna historia życia – autor *Malowanego ptaka* popełnił samobójstwo, „a ja nie chciałem popełniać plagiatu”, to słowa terapeuty skierowane do Klausa, ale także dewiza narratora powieści. Z drugiej strony, w notkach poprzedzających książkę przyznaje: „Może myślałem, że pisząc o nim, dowiem się więcej o sobie. Bo jak się pisze o kimś, to się i tak pisze o sobie”<sup>36</sup>. Konstrukcja opowieści o Kosińskim zasadza się na przemiennej grze identyfikacji i różnicy – ja mógłbym być nim, lecz nie jestem nim. Empatycznie wchodzi w jego los, ale po to, by uwolnić się od niego. W jednym z wywiadów na pytanie „Czy opętał Pana?”, odpowiada: „Angielski tytuł *Biesów* Dostojewskiego to *Possessed*, czyli – opętani”. Mówi, że pisząc książkę, kładł na oczach na zdjęciu Kosińskiego dwudziestopięciocentówki, gdyż bał się jego spojrzenia – „na wszelki wypadek, zasłaniałem te oczy i jakoś szło. Jest coś sensownego w ofiarowywaniu monet Charonowi”<sup>37</sup>. Mierzenie się z jego biografią okazuje się niebezpiecznym egzorcyzmowaniem. Punktem wyjścia jest Kosiński – punktem dojścia sam autor. A więc powieść Głowackiego okazuje się formułą „biografii zamiast autobiografii” – w kategoriach gatunkowych jego model biografizmu jawi się jako funkcjonalny odpowiednik autobiografizmu. W teoretycznoliterackim ujęciu Anny Łebkowskiej, otwarcie na cudzą podmiotowość zawsze: „służy poznaniu własnego ja, a zatem pod wpływem »innego« zachodzi zmiana w podmiocie poznającym. Droga prowadzi więc od tożsamości własnej do cudzej i od poznania »innego« do autoegzegezy”<sup>38</sup>.

W *Good night, Dżerzi* owa „autoegzegeza” przebiega jako wątek równoległy – w bimodalnej narracji, obok fragmentów budujących postać bohatera ze skrawków sztuki teatralnej, fragmentów powstającego scenariusza, pseudodokumentacji w postaci domniemanych listów, fikcyjnych rękopisów, kryptocytatów, relacjonowana jest historia poszczególnych etapów konstruowania opowieści. Najprościej byłoby odczytywać książkę o Kosińskim w odwołaniu do dwudziestowiecznej konwencji powieściowego autotematyzmu, ale komplikacje są tutaj dalej posunięte, ponieważ centralne postacie występują niejako w podwójnej roli – Kosińskiego i Głowackiego, a jednocześnie obaj są w książce postaciami w zasadniczym stopniu fikcyjnymi – Dżerzim i Dżanusem. Nie jest to zatem oczywista relacja między autorem i bohaterem, wpisująca się gatunkowo w biografistykę, a nawet w oswojone już wcześniej modele autotematyzmu, skoro płaszczyzna „meta” również w dużym stopniu okazuje się domeną fikcji. Narrator nie jest tożsamy z sygnowanym na okładce autorem, jak czasem bywa; bohater – z rzeczywistą postacią, która

<sup>36</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, s. 257.

<sup>37</sup> *Odcięta głowa na Manhattanie*. Z Januszem Głowackim o jego powieści *Good night, Dżerzi* rozmawia Angelika Kuźniak, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” nr 263, s. 16.

<sup>38</sup> A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 60.

jest przedmiotem biograficznego opisu, ale przecież w wielu miejscach ta identyfikacja jest możliwa.

Ponieważ osobowości i świata Kosińskiego nie da się zamknąć w formie jednorodnego paktu z czytelnikiem, autor próbuje ten pakt najpierw zawrzeć, by potem go konsekwentnie i demonstracyjnie łamać. Można powiedzieć, że biografia i autobiografia spotykają się na gruncie form upowieściowionych – a jednocześnie oba gatunki zostały zakwestionowane jako przedsięwzięcia niemożliwe. Zdaniem Marii Jasińskiej: „Biografia upowieściowiona zakłada możliwie ściśle podporządkowanie źródłom i możliwie sugestywne »przybliżenie« do czytelnika życia bohatera”<sup>39</sup>. W planie Głowackiego jednak żadne źródło nie jest wiarygodne, żadna prawda ostateczna i dlatego, by zbliżyć się do Kosińskiego, należy zanurzyć się w obszarach czystej literackości. Ekspozowana jest tu manifestacyjna fikcjonalność. Proponuje biograficzną mistyfikację, ponieważ Kosiński sam był mistyfikacją, a więc jedynie operowanie spotęgowaną fikcją może przybliżyć tę postać. W jakiś paradoksalny sposób jest to jednocześnie postawa wierności biografą wobec swojego bohatera, o którym twierdzi, że przecież w istocie go nie było, zaś on sam, taki jakim go znamy, był tworem zmyślonym, i to niekonsekwentnie, „jak to ze zmyśleniami na swój temat bywa”. „Pana właściwie nie ma, pan jest kreacją” – a więc „im dalej od prawdy, tym bliżej Dźerzi” – twierdzi. Składa deklaracje zaprzeczające klasycznej postawie biografą – „nie chcę niczego wyjaśniać, bo przecież Kosiński niewyjaśniony jest ciekawszy”.

Był w nim i Lucjan Sorel z *Czerwonego i czarnego* i wicehrabia de Valmont z *Niebezpiecznych związków* i Pieczorin z *Bohatera naszych czasów* Lermontowa. A jest to tylko początek tej długiej listy odwołań – Kosiński może być Beckettem, Genetem, Kafką i Dostojewskim w jednej osobie. Jego los wpisuje autor w mit Edypa, ma twarz Sfinksa i diabła z Bułhakowa; jak Wergiliusz oprowadza Dantego po piekielnych kręgach, jest i Beatrycze, która może być Małgorzatą z Bułhakowa, Anną Kareniną, jedną z trzech sióstr Czechowa czy nawet „czwartą siostrą” samego Głowackiego. *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a nosi się w kieszeni, ponieważ pasuje do marynarki. A wszystko zanurzone w dusznej atmosferze nocnych klubów sado-maso Nowego Jorku.

Całość jak refren komponują słowa tytułowe *Good night, Dźerzi* i powtarzający się obraz wanny niesionej nad Manhattanem. A więc mamy i Szekspira – słowa przyjaciela żegnającego Hamleta i trumnę księcia niesioną ponad tłumem. Pomieszanie wszelkich rzeczy, bo przecież świat to jedna wielka biblioteka i wszystko „jest zerzniete”. W mniej ekspresywnej wersji przyznaje: „Bo świat zawsze mi się wydawał gigantyczną biblioteką zapchaną mitami czy innymi archetypami, w których się można poprzeglądać. I sobie popisać po drugiej stronie czegoś już napisanego”<sup>40</sup>. Klucza do Kosińskiego

<sup>39</sup> M. Jasińska, dz. cyt., s. 145.

<sup>40</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, s. 202.

szuka więc Głowacki w literaturze, jednocześnie autoironicznie trywializując te zabiegi – „tu mi się wpasowała jego historia”. Przekonany, że najciekawszą książką, jaką napisał Kosiński, jest on sam, a między literackim zmyśleniem i kreowaniem własnego życia nie ma istotnej różnicy. „Był szczery, ponieważ był sztuczny”, gdyż – jak twierdził Oskar Wilde – „tylko prostak nie sądzi po pozorach”.

Postać Kosińskiego i jego życie wymykają się wszelkim próbom definitywnego rozpoznania, jego wizerunku nie da się skomponować w spójną całość, ująć w ramy opowieści. Sięga więc do form nienarracyjnych, kolażowo łączy fragmenty planowanego scenariusza, z odpryskami niezrealizowanej sztuki teatralnej, odbiega od głównego wątku, rozbudowując historię Maszy, jednej z ofiar Kosińskiego, która w pewnym momencie wysuwa się na pierwszy plan, rysuje szerokie tło obyczajowe, wkomponowuje szkice socjologiczne, przybliżające czytelnikowi realia Manhattanu. Zamiast biograficznej opowieści proponuje *patchwork* złożony z niespójnych, różnogatunkowych form i stylów wypowiedzi. Świadomie rezygnuje z selekcji materiału, hierarchizacji wątków, obficie czerpiąc z kanonów literatury popularnej, romansu, powieści sensacyjnej, nie gardzi kiczem. Niejednorodność jest tu z góry założona. Za jedynie adekwatny wobec egzystencji i legendy autora *Malowanego ptaka* przyjmuje model biograficznej opowieści zdekonstruowanej. Odwołuje się poniekąd do filozoficznej, a także literackiej, koncepcji światów możliwych, eksponowanej w fazie przełomu postmodernistycznego. Wcześniej, w książce *Z głowy*, przy mierzając się do napisania sztuki o Kosińskim, stwierdza:

No, ale czasy się porobiły takie, że teraz jeżeli „A” to „C”, a jeżeli „C” to „X”. I teraz to już nam pozostaje się powiesić, albo śmiać do łez. [...] No i wreszcie czy ten upadek i straszny koniec był w jego historię wpisany z góry, czy nie był? Więc tragedia czy tylko tragizm? Tragikomedia czy tragifarsa? Żart bogów? Związek między „A” i „B”? Jego rozbicie i nowe połączenie?<sup>41</sup>.

Pytania pozostają bez odpowiedzi, wszystko jest tylko wiązką możliwości. Anna Łebkowska, analizując literackie „światy możliwe”, stwierdza:

Pakt zawarty między nadawcą i odbiorcą zakłada tu rezygnację z trybu oznajmującego na rzecz takich konstrukcji, które możliwe kształt przedstawionej rzeczywistości obnażają. Pakt ten musi w sobie zawierać wyeksplikowaną w jakiś sposób intencję nadawcy pragnącego, aby świat przez niego ukazywany traktowany był właśnie jako możliwość. Można by więc mówić tu o „możliwym świecie przedstawionym”<sup>42</sup>.

Głowacki jako biograf wierzy w moc fikcji, punktem wyjścia i celem ostatecznym jest literatura. Postać Kosińskiego buduje jako konstrukt artystyczny, podkreślając tym samym swoistą lojalność wobec bohatera opowieści

<sup>41</sup> Tamże, s. 257.

<sup>42</sup> A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998, s. 87.



– lojalność niejako na innym piętrze, nie wierności faktografii, bo z niej niewiele wynika, lecz wierności jego idei życia, a także samobójczej śmierci, stanowiącej zamykającą kodę autokreacji. Pozostawia Kosińskiego w sferze, którą on sam dla siebie wybrał – bytu w micie i nierzeczywistości. Bytu niebezpiecznego, ale jedynie możliwego w świecie ponowoczesnego rozchwiania. Biografia Kosińskiego staje się pretekstem do dyskursu o niepewnym statusie otaczającej nas rzeczywistości. Inna rzecz, że sam Głowacki doskonale się w niej porusza, a często też bawi, przymierzając różne maski i pozy.

Obie koncepcje proponowanej biografistyki – Grynberga i Głowackiego – spotykają się na wspólnym polu literackości. Dla pierwszego z nich, który deklaruje, że literatura „jest środkiem, a nie celem”, bywa strategią ochronną, szczególnie w tekstach zmagających się z traumą Holokaustu, zaś w przypadku *Uchodźców* i *Ciągu dalszego* szansą ocalenia świata, który odchodzi już do przeszłości. Z formalnego punktu widzenia książki te wpisują się w gatunkowe kategorie literackiego autobiografizmu, swobodnie lawirującego między dokumentem i fikcją, ale przypomnijmy tu zastrzeżenie autora: „nawet w moich opowieściach autobiograficznych bohaterem nie byłem ja”. Grynberg jakby czuje potrzebę dodatkowego uzasadnienia, wytłumaczenia się z literackiego eksploataowania materii własnego życia, świadom, być może, pewnego kryzysu biografistyki, wynikającego z jej nadmiaru na rynku wydawniczym, a także faktu, iż ten rodzaj pisarstwa uchodzi w oczach znawców za najbardziej „skłamany”, co zresztą konstatawali już dużo wcześniej klasycy teorii z Gusdorfem na czele. Proponuje oryginalną formułę „pisania za kogoś”, która kwestionuje zarówno definicyjny status autobiografizmu, jak i wyznaczniki biografizmu.

Głowacki proponuje natomiast zamiast biografii grę literackimi tropami, co można odczytywać jako strategię obronną narratora, a może i samego autora, który nie decyduje się na wejście w bezpośrednią interakcję ze swoim bohaterem, być może z lęku przed jego demonami. Proponując biografię zapośredniczoną przez literaturę, sygnalizuje konfrontację pisarza z pisarzem, nie zaś biografisty z konkretem czyjegoś życia. Tym samym przyznaje sobie nieograniczone kompetencje, może swobodnie manipulować faktografią, budować postać bohatera z dowolnych fantazmatów, podkreślając w ten sposób fabularno-fikcyjotwórczy charakter naszego – bo nie tylko Kosińskiego – bycia w świecie.

## Bibliografia

### Źródła

- Głowacki J., *Good night, Dzerzi*, Warszawa 2010.  
Głowacki J., *Z głowy*, Warszawa 2004.  
Grynberg H., *Ciąg dalszy*, Warszawa 2008.  
Grynberg H., *Pamiętnik*, Warszawa 2011.  
Grynberg H., *Uchodźcy*, Warszawa 2004.



**Opracowania**

- Benton M., *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 7–10.
- Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 40, Wrocław 1975.
- Buryła S., *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006.
- Clifford J. L., *Od kamyków do mozaiki: zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.
- Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, Kraków 2007.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.
- Nasiłowska A., *Herezje wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 129–136.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Odcięta głowa na Manhattanie*. Z Januszem Głowackim o jego powieści *Good night, Dżerzi* rozmawia Angelika Kuźniak, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” nr 263, s. 16.
- Rewers E., *Więźniowie transkulturowej wyobraźni, w: Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Sturrock J., *Nowy wzorzec autobiografii w: Autobiografia*, pod red. Małgorzaty Czermińskiej, Gdańsk 2009, s. 126–144.
- Szabłowska-Zaremba M., *Człowiek po zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin 2010.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

**Summary**

The shift towards the biographical writings that is noticeable on the Polish market leads to a broader reflection on the genre. There is not and there cannot be any canonical pattern of writing a biography, and text materials, especially in recent years, greatly expanded the repertoire of varieties of the genre. The example may be *Uchodźcy* of Henryk Grynberg and *Good Night, Dżerzi* of Janusz Głowacki. The idea of the first one is based on the original concept of „writing for someone” that questions the definitional status of autobiographism and also the determinants of biographism. An unusual literary treatment can be seen as a variation of apocrypha – „unwritten” the book of already died Marek Hłasko that Grynberg writes. However, in the case Głowacki, standing up to the biography of Jerzy Kosiński turns out to be a dangerous exorcism – the starting point is Kosiński and the last point is the author himself. The formula of „a biography rather than an autobiography” is emerging. Both proposals meet on the common ground of narratives made as novels.



Danuta Ossowska

UWM w Olsztynie

## Literacki portret pierwszych polskich studentek (kontekst emancypacyjny)<sup>1</sup>

### Literary portrait of the first Polish female students (context of emancipatory)

**Słowa kluczowe:** polskie studentki, pozytywizm, dyskurs emancypacyjny, powieść  
**Key words:** polish women-students, positivism, feminism discourse, novel

Uniwersytety polskie potrzebowały bardzo dużo czasu, by przyznać kobietom status pełnoprawnych studentek. Dziesiątki lat musiały minąć, by to, co w kulturze amerykańskiej i europejskiej okrzepło już w tradycję, mogło u nas zyskać wstępną akceptację<sup>2</sup>. Przypomnienie to jest niezbędne, ponieważ pierwsze polskie studentki, pierwowzory literackich postaci prozy okresu pozytywizmu, o których będzie mowa, odbywały studia za granicą, głównie w Szwajcarii, Francji i Belgii, w pewnym zakresie również w Petersburgu.

W literaturze polskiej temat studentek pojawił się na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku. Powieściowy dyskurs zainicjowali wówczas Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski) oraz Maria Szeliga (Maria Czarnowska-Loevy), oni też najwięcej uwagi poświęcili w swojej twórczości sprawie studiów kobiet. Dołączyli do nich po pewnym czasie Józef Ignacy Kraszewski, Stanisław Grudziński, Stanisław Krupski, Franciszek Rawita Gawroński, Maria Rodziewiczówna i Gabriela Zapolska. W artykule wzięto pod uwagę teksty pojawiające się do końca lat osiemdziesiątych XIX wieku.

Tylko kilka utworów tego nurtu tematycznego realizuje model powieści środowiskowej, tzn. przedstawia studentki w kontekście społeczności akademickiej, zlokalizowanej w określonej przestrzeni. I tak akcja powieści Kraszewskiego *Szalona* toczy się w środowisku akademickim Kijowa, w utworach

---

<sup>1</sup> Artykuł jest fragmentem szerszego wywodu na temat powieściowego wizerunku studentek, uwzględniającego poza kontekstem emancypacyjnym także wpisanie tematu w dyskurs narodowy oraz ideologiczno-polityczny.

<sup>2</sup> Zob. J. Hulewicz, *Walka kobiet polskich o dostęp na uniwersytety*, Warszawa 1936.

*Ćmy nocne* Gawrońskiego oraz w *Na przebój Szeligi* w Paryżu, w opowieści Krupskiego *Pod skrzydłami Almae Matris* w Zurychu, a *Jaskółki* Jeża i *Bez opieki* Szeligi – wiele na to wskazuje – w Genewie. Fabuła innych skupia się na opisie procesu dochodzenia do decyzji o podjęciu studiów (np. *Emancypowana* Jeża), albo postaci studentek pojawiają się jako drugoplanowy motyw lub epizod, jak to ma miejsce w utworach Rodziewiczówny (*Straszny dziadunio*, *Dewajtis*)<sup>3</sup>.

Jako narracje odnoszące się do współczesności, a więc pozbawione możliwości zdystansowania się wobec opisywanych wydarzeń, rejestrują świat postrzegany subiektywnie i przepuszczony przez filtr własnych poglądów autorów. W zależności od tego sugerują zmiany / postulują / przeciwstawiają się / kwestionują itp. Bliskie są więc funkcjom publicystyki. Jako powieści popularne operują utartymi konwencjami fabuł romansowych, podróżniczych, sensacyjnych lub biograficznych, czy też różnego rodzaju stereotypowymi ujęciami. Ale te właściwości, na ogół traktowane jako artystyczne wady, można interpretować inaczej. Ewa Paczoska bierze dla przykładu pod uwagę możliwość uznania faktu posługiwania się stereotypami socjalistów w powieści *Ćmy nocne* za element świadomie podjętej przez Rawitę próby stworzenia powieści politycznej<sup>4</sup>. Ogólnie rzecz biorąc, w analizowanych powieściach stereotypy pełnią różne funkcje. W niektórych przypadkach służą potwierdzeniu słuszności obiegowych wyobrażeń, w innych dokładnie odwrotnie, przywoływane są po to, by ich sens zdyskredytować.

Charakterystyczne dla tych powieści jest też przeniesienie do fikcyjnego świata, oprócz obiegowych wyobrażeń, również faktografii środowiskowej, będącej śladami historii rzeczywistej. Ten plan historyczny tkwi w regule konstrukcji powieści jako projekt jej odbioru przy użyciu „klucza”. Wiele na to wskazuje, że tego rodzaju gry narracyjnej – pisania podtekstowego – świadomie używali niektórzy z autorów: Jeż, Szeliga, Krupski czy Rawita Gawroński, którego *Ćmy nocne* (1887) poprzedzone wstępem autora, sugerowały czytelnikom konieczność rozszyfrowania związków łączących powieściową akcję z wydarzeniami i postaciami rzeczywistej historii<sup>5</sup>. Ale podtekstowe czytanie, niezależnie od rzeczywistych intencji autorów, mogło mieć swoje źródło w samej strukturze nie tak znów licznych skupisk polskich studentek w ośrodkach zagranicznych, umożliwiającej rozpoznawalność poszczególnych postaci. W grę wchodzi też inne uzasadnienie – sensacja i skandal były niewątpliwie świadomie wykorzystywane przez wydawców i autorów jako

<sup>3</sup> Dokładniejsze dane bibliograficzne, dotyczące wzmiankowanych powieści, znajdują się w zestawieniu źródeł na końcu artykułu.

<sup>4</sup> Zob. E. Paczoska, *Cienie i echa. Stereotypy polskich socjalistów w „Ćmach nocnych” Franciszka Rawity Gawrońskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 77–97.

<sup>5</sup> Zob. tamże, s. 77.

czynniki zwiększające atrakcyjność oferty czytelniczej. Tak było zapewne w przypadku powieści Krupskiego, drukowanej przez „Kłosy”<sup>6</sup>.

Sposób odczytania, odkrywający zaszyfrowaną w powieści faktografię historyczną, zastosował w odniesieniu do powieści *Zaszumi las* Zapolskiej historyk, Wiesław Śladkowski<sup>7</sup>. Taki rodzaj interpretacji w odniesieniu do postaci socjalistów w powieści *Ćmy nocne* Gawrońskiego przeprowadziła Paczoska. Z pewnością ten rodzaj lektury byłby także odpowiedni i poznawczo interesujący w odniesieniu do utworu *Pod skrzydłami Almae Matris* Krupskiego oraz *Jaskółek* i kilku innych powieści Jeża.

W epoce, w której opiniotwórcza rola literatury nie była kwestionowana, fikcjonalne opowieści miały istotny wpływ na kształtowanie się zbiorowych wyobrażeń, zwłaszcza dotyczących zjawisk nowych, wymagających oswojenia. A taki charakter miała kwestia obecności kobiet na uniwersytetach. Jaki był w tym zakresie udział naszej literatury? Akceptujący, tzn. włączający pionierskie działania kobiet jako istotną wartość w obszar polskiej kultury? Czy raczej skłonny do uznania ich za zagrożenie? Patrząc na powieściowe przedstawienia studentek, trudno nie być sceptycznym wobec przekazu płynącego np. z prasowych anonsów, dumnie obwieszczających powrót do kraju kobiet z uniwersyteckimi dyplomami i nie zapytać, czy rzeczywiście można je odczytywać jako wyraz akceptacji społecznej, a może nawet przejaw afirmacyjnego stosunku społeczeństwa do nauki kobiet? Czy są to raczej wydarzenia z rubryki sensacji? Niewiele w gruncie rzeczy wiemy o motywacjach i samopoczuciu samych pionierek<sup>8</sup>, przedstawianych w dwudziestowiecznych opracowaniach w kategoriach sztampowo ujmowanego bohaterstwa. W czasach, kiedy studiowały, ich heroiczność była kwestionowana<sup>9</sup>, na jakim więc fundamencie miał szanse powstać mit o ich pionierstwie?

<sup>6</sup> [S. Krupski], *Od autora „Pod skrzydłami Almae Matris”, „Kłosy” 1880, nr 768*. Ponieważ czytelnicy doszukali się w powieści paszkwilu na znaną im osobę, Krupski tłumaczył się, że w postaci głównej bohaterki powieści, Zosi, nie portretował konkretnej kobiety. Maria Szeliga potwierdziła jednak, że osobą sportretowaną nawet bez zmiany imienia przez Krupskiego była kobieta, która w rzeczywistości ukończyła medycynę, wyszła za mąż i prowadzi praktykę lekarską. Zob. M. Szeliga, *Sprostowanie*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 9. Z dokumentów uniwersyteckich wynika, że koleżanka ze studiów Krupskiego była Zofia Korab-Brzozowska.

<sup>7</sup> W. Śladkowski, *Realia historyczne w powieści Gabrieli Zapolskiej „Zaszumi las”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF”, 2002/2003, vol. XX/XXI, s. 1–13.

<sup>8</sup> Niewiele jest na ten temat ogólnie dostępnych materiałów. Warto zwrócić uwagę na pozostające nadal w rękopisie wspomnienia Józefy Krzyżanowskiej-Kodisowej (rkps BN 13660).

<sup>9</sup> Zob. A. Morżkowska, *Studentki w powieści polskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 2. Kwestionowała ona określanie studentek mianem bohaterek. Jak pisała - można je nazwać szlachetnymi, wyjątkowymi, ale nie bohaterkami. Kobiety nie dążą do uzyskania przewagi nad mężczyznami, wyniesienia się ponad nich, chcą tylko na równi z nimi pracować. Jak więc widać, wartości związane z pracą wykluczały możliwość heroicznej identyfikacji. Innego zdania była Szeliga, por. tejże, *Sprostowanie*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 9, s. 113.

Sposób, w jaki przedstawiane były kobiety w nowej dla nich w naszej kulturze roli, stanowił wypadkową sporów światopoglądowych i ideologii tamtego czasu. Uwikłany był bez reszty w dyskurs emancypacyjny, narodowy oraz ideologiczno-polityczny. Te trzy konteksty w dużej mierze decydowały o tym, jakie wartości wiązano z pionierskimi działaniami kobiet, służącymi ich rozwojowi intelektualnemu.

Problem uznania prawa kobiet do nauki na poziomie wyższym jako wyzwania czasu, który próbowano uświadomić opinii publicznej, pojawia się w publicystyce i literaturze na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku. W tym czasie ma miejsce kilka znaczących wydarzeń.

Jak to zostało wcześniej zasygnalizowane, jednym z pierwszych pisarzy, którzy wówczas zabrali głos w sprawie wyższej edukacji kobiet, był Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski). W swoim czasie był to pisarz głośny, szanowany, o uznanym autorytecie. Miarodajność jego opinii wspierał fakt bezpośredniego kontaktu z zachodnimi ośrodkami uniwersyteckimi. Mieszkając w Genewie, Zurychu, Lozannie, przebywając w Paryżu, gdzie towarzyszył córce Antoninie, odbywającej studia na Sorbonie, wiedzę o edukacji oraz środowiskach studenckich czerpał zarówno z życia, jak i z zachodnich źródeł wiedzy<sup>10</sup>. Ponadto szeroko rozumiana problematyka edukacji zajmowała go nieprzerwanie przez cały czas, stanowiąc istotny komponent jego programu narodowego.

Równocześnie z *Martą Orzeszkowej* (1873), na fali dyskusji nad kwestią kobiecą jako wyraźny sygnał zwrotu w stronę potrzeb społecznych, drukowana była powieść Jeża *Emancypowana*<sup>11</sup>. Zestawił je ze sobą w recenzji „Przeglądu Tygodniowego”<sup>12</sup> Józef Kotarbiński jako dwa projekty emancypacyjne wyrażone w różnej formie artystycznie, zmierzające jednak do tego samego celu. Tekst Jeża utrzymany w konwencji drapieżnej humoreski – jak wskazywał recenzent – dawał „obraz oryginalnej niewieściej natury, posiadającej wielki zasób sił wrodzonych, która nie może dla nich znaleźć właściwego ujścia”. Ten charakterystyczny dla powieści Jeża typ postaci o romantycznym rodowodzie, silnej jednostki wyłamującej się z konformistycznej zbiorowości, szukającej dla siebie miejsca w świecie, stanowił znakomitą możliwość ekspozycji pionierskiego etosu. W taki sposób prezentowane są bohaterki opowieści Jeża (m. in. *Emancypowana*, *Wyśniona*, *Pod szlachecką strzechą*). Tak więc w samych postaciach, w ich osobowości tkwi źródło potencjalnego

---

<sup>10</sup> Dom Miłkowskich był miejscem, przez które cały czas aż do ostatnich dni życia pisarza przewijała się młodzież polska studiująca w Szwajcarii. Józefa Joteykówna i Józefa Krzyżanowska były jego krewnymi. Trzy córki pisarza też studiowały: Antonina socjologię, Hanna sztuki piękne, Helena medycynę. Miłkowski pozostawał w przyjacielskich stosunkach z uniwersyteckimi profesorami.

<sup>11</sup> „Niwa” 1873, t. 3, nr 25–26, t. 4, nr 37–38; oraz wydanie osobne Warszawa 1873; ros. tłumaczenie Moskwa 1878.

<sup>12</sup> „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 38, s. 299–301.

sukcesu, a w każdym razie optymizmu co do możliwości zmian. Mniej znaczące są czynniki zewnętrzne.

W *Emancypowanej* pokazuje Jeż drogę życiową Julci Sławskiej, wychowywanej w atmosferze hipokryzji najpierw w domu rodzinnym, potem w zakładzie edukacyjnym prowadzonym przez siostry zakonne. Odczuwana przez bohaterkę opresyjność fałszywego świata prowadzi ją do buntu, a nie jest to cicha niezgoda, lecz bunt spektakularny. Scena, która ten moment pokazuje, jest wyjątkowo śmiała i rzadka w literaturze, przy tym w humoreskowej konwencji powieści uzasadniona. W noc poślubną, w trakcie pięknie rozwijającej się biesiady, dziewczyna zde gustowana widokiem pijanego małżonka, nakazuje służbie wyniesienie go wraz z łóżem z sypialni. Jak wiadomo, polskie zwyczaje weselne nie traktowały nigdy nadużycia alkoholu jako czegoś nagannego, wręcz odwrotnie. Zerwanie małżeństwa w atmosferze towarzyskiego skandalu jest faktem nieodwracalnym i stawia bohaterkę w sytuacji bycia nikim: ani panną, ani mężatką, ani wdową. Akt ten jest autonomiczną decyzją dziewczyny, nie jest w powieści wiązany z kontaktem ze środowiskiem emancypantek. Dopiero później próbuje znaleźć w nim oparcie, ale jest to raczej przemijająca poza. Przyszłość swą Julcia wiąże z wykształceniem, ale w kraju nie istnieje system, w którym jej potrzeby mogłyby być zaspokojone. Pozostaje forma prywatnych kursów, kosztowna i niedająca żadnej certyfikacji formalnej. Jednak przesłanie tej opowieści jest optymistyczne – to dopiero początek zmagania, nadzieja w sile osobowości i determinacji kobiet.

W tym samym czasie pojawiają się też pierwsze utwory Szeligi<sup>13</sup>, podejmujące problem wyższego wykształcenia kobiet: Podobnie jak Jeż w *Emancypowanej* przeprowadza pisarka główną bohaterkę powieści *Bez opieki*, Emilkę Mieroszewską, osieroconą i zdaną na łaskę opiekunów, przez ciąg niezwykle przykrych wydarzeń. One uzasadniają jej przyłgnięcie do emancypantek. Nowa „wiera” stanowi dla niej jedyną szansę obrony ciągle naruszanej godności własnej. Jak komentuje narrator:

Widocznie głos obrońców wolności i wykształcenia kobiet równego męskiemu, nie podnosił się w imię abstrakcji, lecz wynikał z głębi ducha wieku, na podstawie sprawiedliwości. Nasza bohaterka pożerała każdą myśl traktującą tę kwestię – studiowała Milla, wczytywała się w Legouvégo, rozkoszowała się powieściami pani Szwartz i Cremer, szukała w polskich pisarzach zwolenników emancypacji, radując się z każdego przychylnego jej objawu, oburzając się na każdego jej przeciwnika<sup>14</sup>.

Emilka wyjeżdża na studia za granicę, ale ta szansa wyrwania się z niszczącego ją układu społecznego kończy się klęską ostateczną. Nawiasem mówiąc, strategia melodramatycznej narracji, którą wybrała autorka powieści,

<sup>13</sup> *W przeddzień* (1873), *Bez opieki* (1874) oraz *Dwór i dworek* (1878).

<sup>14</sup> M. Szeliga, *Bez opieki*, „Opiekun Domowy” 1874, nr 26, s. 211.



nie mogła prowadzić do innego finału. Na powieść *Bez opieki* zwróciła życzliwie uwagę Eliza Orzeszkowa, w liście<sup>15</sup> do niej Szeliga wyjaśniła, dlaczego 21-letnia Emilka Mieroszevska musiała umrzeć. Przede wszystkim dlatego, że nie było dla niej w ówczesnym świecie alternatywy. Jej działania nie mogły zakończyć się sukcesem, z drugiej zaś strony nie do przyjęcia byłaby wersja rezygnacji i konformistycznego wtopienia się w świat, który ją pozbawiał godności. Świat nie był gotowy, by mogło się urzeczywistnić dążenie bohaterki. Zadaniem powieści, jak to pojmowała Szeliga, jest uwrażliwienie społeczeństwa i stopniowe oswajanie z wyzwaniem, które muszą być w przyszłości podjęte.

Pokazany przez Szeligę, chyba po raz pierwszy w naszej literaturze, obraz środowiska polskich studentów i studentek wyraźnie podzielony jest na walczący ze sobą świat męski i kobiecy. Tak jest też w powieści Krupskiego. Studenci władczo i agresywnie demonstrują swoją przewagę, nieliczne z kobiet próbują się temu przeciwstawić, inne doskonałą sztukę kamuflażu. Emilia jako emancypantka (nie okazuje tego strojem ani zachowaniami, ale poglądami) nie znajduje wśród nich zrozumienia, doznaje jedynie upokorzeń. W dyskusjach przeciwko równouprawnieniu kobiet padają obiegowe argumenty-schematy, jak dotyczące Emilki przypuszczenie, że „rozum zabił w niej kobietę”<sup>16</sup>.

W grudniu 1873 roku głos zabiera Aleksander Świętochowski, dając publiczny wykład: *O wyższym kształceniu kobiet*, drukowany następnie w odcinkach<sup>17</sup>. Według jego oceny w społeczeństwie polskim dominuje stan biernego wyczekiwania i niepewności jednych albo upartego szyderstwa i potępienia kobiet domagających się prawa do wyższych studiów. Do nich przede wszystkim adresuje swoją wypowiedź. Dlatego w pytaniach, na które szuka odpowiedzi, zawierają się zarzuty przeciwników: Czy kobieta ma prawo do wyższej edukacji i na jakich dowodach to prawo się opiera? Czy wyższe wykształcenie (nauka) nie nadwiera uczuć moralnych kobiety? Jakie kierunki kształcenia z punktu widzenia użyteczności społecznej i rozwoju osobowości kobiet trzeba popierać? Na końcu tego zestawu pytań pojawiają się postulaty wskazujące, jaki rodzaj działań powinno podjąć społeczeństwo, by zasadę równoprawności kobiet przenieść do praktyki życia społecznego.

Jego wypowiedź, oparta na argumentach czerpanych z najnowszych publikacji w tym zakresie badaczy europejskich i amerykańskich, jest jednoznaczna co do uznania prawa kobiet do nauki. Świętochowski dowodzi, jak bardzo historia wyższej edukacji kobiet jest u nas ilościowo i jakościowo

<sup>15</sup> Odpowiedź Marii Szeligi na list p. Elizy Orzeszkowej, „Opiekun Domowy” 1874, nr 45, s. 356–357.

<sup>16</sup> M. Szeliga, *Bez opieki*, „Opiekun Domowy” 1874, nr 32, s. 259.

<sup>17</sup> A. Świętochowski, *O wyższym kształceniu kobiet*, Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 1–9.

uboga w porównaniu do innych krajów o podobnym poziomie cywilizacyjnym; jak bardzo jesteśmy zapóźnieni w wykorzystaniu istniejącego potencjału społecznego. Postępowość krytyka ma jednak granice wyznaczone ramami utylitaryzmu, odpowiedź na ostatnie pytanie jest już połowiczna. Bezwarunkowo popiera kształcenie kobiet, ale jedynie na studiach pedagogicznych, kierunkach związanych z gospodarstwem domowym oraz przemysłem.

W omawianych powieściach Jeża i Szeligi związek między wyższą edukacją a problemem socjalnym, sprawą pracy jako zapewnienia kobietom materialnego bezpieczeństwa, nie jest w zasadzie podnoszony. Kwestią najważniejszą jest uświadomienie społeczeństwu, że wśród kobiet uzdolnionych i wyposażonych w duży potencjał twórczej energii narasta uzasadniony bunt wobec dotychczasowych reguł społecznego porządku, który te wartości tłumi. Jasno też artykułowana jest konieczność związania wyższego kształcenia z potrzebami zbiorowości. Kobiety Jeża zgodnie z jego republikańskimi przekonaniem kierują się wyższymi motywacjami wspólnotowymi. Jeżeli więc jedyną motywacją jednostki jest zdobywanie wiedzy ze względu na siebie samą i własne szczęście, to jest to cel egoistyczny.

Walka, główna postać powieści Szeligi *Dwór i dworek*<sup>18</sup>, przerywa naukę w petersburskim uniwersytecie, by jak „cicha misjonarka” poświęcić się „pożyteczności”. Zaakcentowany został tu przez pisarkę motyw rezygnacji z celów osobistych: z własnych upodobań, ambicji, w tym również z miłości, by całą energię i wiedzę o naturze wyniesioną z uniwersytetu skupić na potrzebach środowiska górniczego, z którego się wywodziła.

W powieści *Wyśniona. Fantazja prozą – niby powieść*, której tytuł zapowiada utopijno-baśniową konwencję opowieści, wokół pochodzącej z drobnoszlacheckiego dworku entuzjastki wyższej nauki, Zosi Kalinowskiej, snuje Jeź rozważania dotyczące wartości wiedzy powiązanej z życiem praktycznym. Pyta o związek rozumu i moralności oraz cel kształcenia. Jako oczywistość niewymagającą dowodu przyjmuje regułę równouprawnienia kobiet i mężczyzn. Nawiasem mówiąc, najstarsza córka pisarza, Antonina, podejmuje w tym czasie (lata 1876-1879) studia socjologiczne na uniwersytecie w Genewie.

Z wielką wiarą dowodzi Jeź nierozzerwalnego i koniecznego związku rozumu i moralności. Rozum jest według niego środkiem etycznym, który urabia w człowieku szacunek względem siebie, nie pozwalając mu „walać się w błocie”. Ponadto, ceniąc każdy rodzaj wiedzy jako wartość samą w sobie, występuje przeciwko nadużyciom utylitaryzmu: „Zwrot nowoczesny, nawołujący na drogę wyłącznie utylitarną, a występującą przeciwko poezji, pod pozorem, że poezja przeszkodę wiedzy realnej stanowi, jest symptomem chorobliwym, który przeminie”<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> J. Horwat [M. Czarnowska], *Dwór i dworek*, Warszawa 1878.

<sup>19</sup> T. T. Jeź, *Wyśniona. Fantazja prozą – niby powieść*, Warszawa 1877, s. 42–43.

Postać „dworkowej” emancypantki nabiera w tym świetle powagi i godności, budzi zaufanie, mimo tego, że porusza się ona pod prąd powszechnej opinii. Tym samym radykalnie zwalcza Jeż negatywne stereotypy w rodzaju: „nauka niszczy moralność kobiety”, „rozum zabija w kobiecie uczucia”, powielane przez przeciwników wyższego kształcenia kobiet. Grudzińskiemu, który recenzował powieść, nie przeszkadzała utopijność proponowanego przez Jeż wzoru kształcenia kobiet drogą prywatnych kursów, ani brak pragmatycznego związania kierunku nauki z określonym zawodem. Wielką frustrację wywołało u niego uznanie równoprawności kobiet i mężczyzn, dlatego przypominał wszystkim, że „nieuznawanie w kobiecie odrębności jej umysłowych i moralnych, nieliczenie się ze względami tej odrębności” stanowi „kardynalny błąd pseudo-postępowych pedagogów”<sup>20</sup>. W doktrynerski sposób i w całkowitej niezgodzie z treścią powieści czynił Jeżowi zarzut, że rozwojowi intelektu bohaterki nie towarzyszy rozbudzenie władz moralnych, charakteru i uczciwych zasad. W gruncie rzeczy chodziło mu o to, że w powieści autor nie nadmienia, by „bohaterkę kto religii uczył”, czyli stawił pytanie o źródła moralności.

W myśleniu Grudzińskiego pokutowała też romantyczna opozycja rozumu i uczucia, którą wiązał z kategorią różnic płciowych. Kobieta to sfera uczuć i władz moralnych – obowiązków macierzyńskich, rodzinnych, religijnych i narodowych. Dlatego też ubóstwienie rozumu, czyli kształcenie władz umysłowych kosztem zaniechania rozwoju moralnego prowadzi, wedle jego określenia, do „hermafrodytyzmu umysłowego i moralnego”. Powieść Grudzińskiego *Wbrew opinii* (1881) w całej rozciągłości potwierdza ten sposób myślenia. Główny bohater, Adam Sępiński, przedstawiany jako niezwykle szlachetny, nieskazitelny moralnie i wykształcony człowiek ma to nie szczęście, że szuka żony – nie lalki, nie dziecka, ale kobiety mającej wykształcenie i serce. Jak pogodzić te wartości ze sobą? Wszystkie „wyemancypowane”, jakie się w powieści pojawiają, obarczone są niewybaczalnym brakiem. Laura Karpińska piękna i mądra, ale w końcu nazwana – „błędnym ognikiem nad moczarami pustki moralnej”, ponieważ zaniedbano jej moralne wychowanie. Panna Ewelina etycznie dobrze ukształtowana, ale grzesząca brzydota i nazbyt zaawansowanym wiekiem; cechy te gaszą zainteresowanie jej walorami umysłowymi. Tymczasem dokonując wyboru żony, Sępiński kieruje się typowo męskim osądem, akceptującym w kobiecie piękno i dobro, nie rozum, co widać wyraźnie, kiedy rozważa wybór na żonę panny Eweliny.

Stanowisko Jeża, aprobujące bez zastrzeżeń prawo kobiet do wyższej edukacji, sprowokowało też innego oponenta. Był nim Stanisław Krupski, który otwarcie przyznał, że powieści Jeża zmusiły go do wykazania odwrotnej

<sup>20</sup> K. Grzymała [S. Grudziński], *Na niwie literatury i sztuki*, „Niwa” 1878, nr 78, s. 468.

strony medalu kobiecych studiów. Chodziło mu przede wszystkim, jak twierdził, o obecność kobiet na studiach medycznych, ale poglądy jego powieściowego porte-parole, Sybirackiego, każą w to wątpić. Krupski, student Wydziału Lekarskiego uniwersytetu w Genewie w latach 1877–1881, jako jedyny z autorów opisywał środowisko studenckie od wewnątrz, co w połączeniu z jego talentem narracyjnym dało dobry efekt. Faktograficzna strona powieści bogata w konkrety i detale, wtopione w szwajcarską topografię, jest zdecydowanie najciekawsza w grupie omawianych powieści. Korzystny efekt dało też zróżnicowanie techniki narracji, łączącej relację auktorialną trzecioosobową z epistolarną, pozwalającą mówić – (czytaj: kompromitować się) głównej bohaterce, Zosi, która zwierza się w listach pisanych do przyjaciółki z pensji ze swych ambicji, doświadczeń i fantazji.

Sprawa akceptacji prawa kobiet do podejmowania studiów lekarskich<sup>21</sup> stanowiła u nas temat wyjątkowo drażliwy. Niezwykle emocje wywoływały decyzje Polek podejmujących studia medyczne na uniwersytetach szwajcarskich i paryskim. W roku 1871 studia lekarskie w Zurychu podjęła Anna Tomaszewicz (po mężu Dobrska), w 1873 roku w Bernie Teresa Ciszkiewiczówna (po mężu Ciszkiewiczowa), obok nich wiele innych Polek. Podobnie gorąca była sprawa walki o dopuszczenie kobiet do studiów na wydziałach medycznych krajowych uniwersytetów.

Jak silny był w tych kwestiach opór elit, świadczyć może stanowisko Świętochowskiego, wszak zwolennika wyższych studiów kobiet. Nawet on uważał, że wybór medycyny to najbardziej kontrowersyjna, krańcowa forma kobiecego wyzwolenia się, motywowana jedynie racjami obrony idei kobiecej, a więc głęboko nieracjonalna. Potrzeba nauki u kobiet rzadko kiedy wiąże się z wiedzą – jakiej nauki. Radził więc przyjęcie innej taktyki – stopniowego osvajania społeczeństwa przez preferowanie kierunków uznanych już i honorowanych, a potem dopiero zajęcie się innymi dziedzinami<sup>22</sup>. Stanowisko Świętochowskiego wydaje się co najmniej ambiwalentne, trudno uwierzyć, że chodzi wyłącznie o błędy taktyczne ruchu kobiecego, kiedy w tle pojawia się już pytanie o dostęp do medycyny na uniwersytetach krajowych.

W powieści Krupskiego obraz *medycynierek*, zwłaszcza zaś wizerunek głównej bohaterki, jest wyjątkowo niekorzystny. Wokół osoby Zofii skupiają się wydarzenia, które ją kompromitują: romans z asystentem Mondenbergiem (Austriakiem), wyjątkowo nikczemnym człowiekiem; szykany i zniewagi ze strony studentów (scena wykładu z anatomii, prosektoria, itp.); niedostatki wiedzy. Jej godność Polki i kobiety, niczym niechroniona w publicznej przestrzeni jest ciągle wystawiana na szwank. Nawet woźnica dorożki w Zurychu, wiozącej przybyłą na studia z dworca do hotelu, traktuje ją jak

<sup>21</sup> Zob. M. Lipińska, *Kobieta i rozwój nauk lekarskich*, Warszawa 1932.

<sup>22</sup> A. Świętochowski, *O wyższym kształceniu kobiet*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 8, s. 65–66.

nowy nabytek do domu publicznego<sup>23</sup>. Rektor życzy sobie świadectwa moralności, na szczęście obecność matki Zosi wpływa łagodząco na jego postawę. Jednym słowem studia medyczne to matnia, z której w ostatniej chwili udaje się bohaterce wywikłać dzięki pomocy doktora Sybirackiego.

Tworzące trzon ideologiczny powieści wypowiedzi i działania Sybirackiego to w istocie głos autora, który posługuje się wieloma argumentami, podważającymi generalnie sens wyższego kształcenia kobiet, nie tylko na kierunku medycznym. W dziewiętnastowiecznym dyskursie naukowym istniało wiele takich teorii, uzasadniających biologiczną oraz intelektualną niższość kobiet<sup>24</sup>. Wyjaśnia np. Sybiracki relacje między mężczyznami i kobietami nieodwracalnym prawem ekonomii natury, która stworzyła harmonijną jedność, złożoną z dwu różnych pierwiastków: mężczyzny i podporządkowanej mu kobiety. Kobieta jako żona, matka, gospodyni domu uzupełnia mężczyznę, zatem rywalizacja płci wprowadza niszczący antagonizm. Emancypantki dążą do wyłamania się spod praw natury, a tylko wariaci porywają się na przeznaczenie<sup>25</sup>.

Jaki więc wizerunek studentki pozostaje w pamięci po lekturze powieści Krupskiego:

Nas mężczyzn rażą w audytoriach jednostki, które całym swoim jestestwem i podkasanymi, że tak powiem, manierami rzucają światu w twarz beczelne pytanie: co mi zrobisz? Bo w nich upatrujemy poniżenie tego, co nas wielbić nauczone; lecz z drugiej strony do śmiechu pobudzają nas także modne figurki, pretensjonalnie ubrane, o twarzyczkach stworzonych raczej do salonów, aniżeli do amfiteatrów anatomicznych i sal szpitalnych, ponieważ nie możemy sobie wytłumaczyć, aby one mogły naukę przenosić nad romanse...<sup>26</sup>.

Z cytowanego fragmentu – oprócz wielu innych ciekawych informacji – wynika brak dającego się określić i zaakceptować modelu bycia studentką. Dlatego do jej opisania używano istniejących już stereotypowych matryc. Jak więc wygląda *medycynierka*? Jak typowa emancypantka, strojem i ruchami upodobniona do mężczyzny:

Miała na sobie ciemną, bez najmniejszych falban ani ozdób spódnicę, która jej zaledwie do kostek sięgała. Na dolnym szlaku znać było jeszcze ślady dawnego zabłocenia, o czym także świadczyły niemożliwe jakieś trzewiki, które dawno już prawdopodobnie szczotki nie widziały. Reszta ubrania była zupełnie męskiego kroju. Paltocik, jak dwie krople wody, był do surduta podobny; kołnierzyk, krawatka, jak noszą mężczyźni. Wszystko to jednak było zaniedbane, pomięte,

---

<sup>23</sup> S. Krupski, *Pod skrzydłami Almae Matris*, „Kłosa” 1879, nr 743, s. 194. Powieść drukowana była w „Kłosach” 1879, nr 743–756; 1880, nr 757–782 (z przerwami).

<sup>24</sup> Zob. M. Dora, *Ułomność (z) natury. Kobieta w dyskursie naukowym XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne” 2012, nr 5, s. 113–129.

<sup>25</sup> S. Krupski, *Pod skrzydłami Almae Matris*, „Kłosa” 1879, t. 29, nr 747, s. 270.

<sup>26</sup> Tamże, nr 749, s. 301.

poplamione... Włosy krótko przystrzyżone, dobywały się w nieładzie spod ceratowego z fantazją nałożonego kapelusika [...] przypominającego dziecinne marynarskie nakrycie głowy. Osoba ta nosiła okulary i paliła papierosy<sup>27</sup>.

Późniejsza o dziesięć lat powieść Marii Szeligi *Na przebój*<sup>28</sup>, ujmująca problem kobiet studentek medycyny z pozycji feministycznej, stanowiła wprawdzie w zamyśle pisarki fundamentalną rewizję sposobu myślenia, zaprezentowanego w powieści Krupskiego. Ale propagowana przez znaną i głośną wówczas działaczkę feministyczną idea uznania *medycynierek* za pionierki nowoczesnego świata zderzyła się z murem tradycyjalnej niechęci i braku zaufania do intelektualnego potencjału kobiet. Z drugiej jednak strony w mocnej reakcji na powieść Szeligi, dostrzegalnej w tonie i wielości polemicznych wypowiedzi<sup>29</sup>, upatrywać można oznak przełomu w myśleniu o sensie wyższej edukacji kobiet.

## Bibliografia

### Źródła

- Grudziński S., *Wbrew opinii*, Warszawa 1881
- Jeż T. T., *Emancypowana*, „Niwa” 1873, t. 3, nr 25–26, t. 4, nr 37–38; oraz wydanie osobne Warszawa 1873; ros. tłum. Moskwa 1878.
- Jeż T. T., *Wyśniona. Fantazja prozą – niby powieść*, Warszawa 1877.
- Jeż T. T., *Pod szlachecką strzechą*, „Nowiny” 1878, nr 3–24.
- Jeż T. T., *Jaskółki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 91–104; wyd. os. Warszawa 1900.
- Kraszewski J. I., *Szalona*, Warszawa 1882.
- Krupski S., *Pod skrzydłami Almae Matris*, „Kłosy” 1879, nr 743–756; 1880, nr 757–782 (z przerwami).
- Rawita Gawroński, *Ćmy nocne*, „Kłosy” 1887, nr 1157–1174; wyd. os. pt.: *Błędne ogniki*, Łódź 1893.
- Rodziewiczówna M., *Straszny dziadunio*, Warszawa 1887.
- Rodziewiczówna M., *Dewajtis*, Warszawa 1889.
- Szeliga M., *W przeddzień*, Warszawa 1873.
- Szeliga M., *Bez opieki*, „Opiekun Domowy” 1874, nr 10–36.
- (Szeliga M.) Jerzy Horwat [M. Czarnowska], *Dwór i dworek*, Warszawa 1878.
- Szeliga M., *Na przebój*, Kraków 1889.
- Zapolska G., *Zaszumi las*, Lwów 1899.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> M. Szeliga, *Na przebój*, Kraków 1889. Por. teź: *Kobieta jako doktor medycyny*, „Świat” 1889, s. 247.

<sup>29</sup> Powieść wzbudziła ogromne zainteresowanie. Oprócz wielu oficjalnych recenzji w pismach różnych orientacji (od liberalnych po konserwatywno-katolickie), m.in. w „Prawdzie”, „Przeglądzie Tygodniowym”, „Izraelicie”, „Głosie”, „Kraju”, „Przeglądzie Polskim”, sporo wypowiedzi na jej temat zawierają felietony oraz rubryki korespondencji ówczesnej prasy.



**Opracowania**

- Dora M., *Ułomność (z) natury. Kobieta w dyskursie naukowym XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne” 2012, nr 5.
- Grzymała K. [S. Grudziński], *Na niwie literatury i sztuki*, „Niwa” 1878, t. 13, nr 78.
- Hulewicz J., *Walka kobiet polskich o dostęp na uniwersytety*, Warszawa 1936.
- Kotarbiński J. K., „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 38.
- Lipińska M., *Kobieta i rozwój nauk lekarskich*, Warszawa 1932.
- Morżkowska A., *Studentki w powieści polskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 1–3.
- Paczoska E., *Cienie i echa. Stereotypy polskich socjalistów w „Ćmach nocnych” Franciszka Rawity Gawrońskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3.
- Szeliga M., *Odpowiedź Marii Szeligi na list p. Elizy Orzeszkowej*, „Opiekun Domowy” 1874, nr 45.
- Szeliga M., *Sprostowanie*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 9.
- Śladkowski W., *Realia historyczne w powieści Gabrieli Zapolskiej „Zaszumi las”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF”, 2002/2003, vol. XX/XXI.
- Świętochowski A., *O wyższym kształceniu kobiet*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 1–9.

**Summary**

The problem of higher education of women, which had become a new object of social reflection in the positivism period, it had also its influence in literature. Analysis of the collection of works devoted to this phenomenon was directed on answering for question: what image of women-students and based on what values, had created literature of that time. The most important meaning perspective were discourses: feminism, national and politically-ideological. The article reveals the picture of women-students which had been created in sphere of emancipation reflection.



# W POSZUKIWANIU FORMY I MODELU INTERPRETACJI

Iwona Maciejewska  
UWM w Olsztynie

## O zróżnicowanych funkcjach postscriptum – na przykładzie listów Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej\*

### About different functions of postscript – illustrated by the example of letters written by Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa

**Słowa kluczowe:** list, postscriptum, epistolografia, XVIII wiek  
**Key words:** letter, postscript, epistolography, 18<sup>th</sup> century

Stefania Skwarczyńska w klasycznej już dzisiaj monografii listu, niedawno wznowionej<sup>1</sup>, w sposób kompleksowy i pogłębiony scharakteryzowała ten gatunek, zaliczany przez badaczkę do literatury stosowanej. Wśród wielu zróżnicowanych zagadnień, w rozdziałach VII i VIII naświetlone zostały także kwestie dotyczące układu treści i kompozycji formalnej listu. Wywód, odnoszący się zarówno do teorii, jak i praktyki epistolarnej ewoluującej na przestrzeni wieków, uwzględnia między innymi charakter i znaczenie poszczególnych części składowych korespondencyjnego przekazu. W rozważaniach pojawia się także krótka refleksja poświęcona postscriptum, którą warto scharakteryzować bliżej, zważywszy na temat niniejszego artykułu.

Skwarczyńska odnosi się do tego zagadnienia, analizując kwestię planowości listu będącej „dziełem przemyślenia autora, funkcją jego rozumu”<sup>2</sup>. O przemyślanej konstrukcji wywodu korespondencyjnego trzeba pamiętać

---

\* Artykuł został przygotowany w ramach projektu sfinansowanego ze środków z Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/B/HS2/02322.

<sup>1</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, oprac. E. Felisiak i M. Leś, Białystok 2006.

<sup>2</sup> Tamże, s. 226.

zwłaszcza w odniesieniu do tradycji epok dawnych, w których pisanie listu było sztuką wymagającą określonej wiedzy i przestrzegania reguł, wywiedzionych jeszcze ze starożytności. Przypomnijmy, iż uczono się ich między innymi dzięki tzw. listownikom, zawierającym nie tylko zasady konstruowania epistoł, lecz także listy wzorcowe, godne naśladowania w codziennej praktyce. Przez stulecia, w Polsce zaś aż po wiek XVIII, dominowała teoria listu-mowy, silnie łącząca go z wpływami retorycznymi, wyznaczającymi m.in. porządek kompozycyjny ujętych w korespondencji treści. Nad ich układem należało konsekwentnie panować, a to może podpowiadać, że postscriptum jako informacja dodana już po podpisie autora, było postrzegane jako pewne uchybienie. Skwarczyńska konstatuje:

Nie tylko epizodyczność nieustosunkowana rzeczowo do treści zdradza bezplanowość [listu], zdradza ją również nadmierna swoboda kojarzeń, przejawiająca się tu i ówdzie różnymi *à propos*, postscriptami i cedułami, które są *malum necessarium* listu bezplanowego; świadczą one o nieopanowaniu planowym całości [...]³.

Zauważa przy tym, że w starożytności postscriptum unikano jako pewnej niedbałości i świadectwa niewyrobienia⁴, które było częstym grzechem epistolografii średniowiecznej, mnożąc dopiski i ceduły⁵. Na dopiski nieprzychylnie patrzono często także w wiekach późniejszych, np. listowniki z końca XIX wieku uznawały je za przejaw braku szacunku dla adresata, podobnie jak błędy ortograficzne i skreślenia⁶.

Jednak w praktyce epistolarnej różnych stuleci odnajdujemy wiele przykładów nieprzestrzegania podobnych zaleceń. Dobrym przykładem może tu być chociażby korespondencja czasów romantyzmu, znacząco rozluźniająca formalne rygory⁷. Zamieszczanie różnych w treści uzupełnień podyktowane mogło być kilkoma przyczynami. Po części obiektywnymi i niezależnymi od autora. Zważywszy na sposób przesyłania ówczesnej korespondencji, często niepewny i nieregularny (na co narzekania wielokrotnie odnajdujemy w dawnych listach), postscriptum pozwalało dopisać treści narosłe już po zakończeniu listu⁸, którego jeszcze z jakiegoś powodu nie wysłano. To dawało szansę aktualizacji przekazywanych wiadomości i trudno takie działanie

<sup>3</sup> Tamże, s. 227.

<sup>4</sup> Tamże, s. 242. Warto w tym miejscu za Skwarczyńską dodać, że w antyku możliwości tkwiące w postscriptum, wbrew krytycznemu doń podejściu, dostrzegał mistrz epistolografii Cynceron, który w listach do Attyka wykorzystywał je w celu dodatkowego podkreślenia treści.

<sup>5</sup> Tamże, s. 227.

<sup>6</sup> A. Janiak-Jasińska, *Wyznaczniki sztuki epistolograficznej w świetle listowników z 2 połowy XIX wieku*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 259.

<sup>7</sup> J. Pawlik-Świetlikowska, *Korespondencja jako tekst sylwiczny na przykładzie listów Adama Mickiewicza*, w: *Sztuka pisania...*, s. 47. Zob. też liczne uwagi Skwarczyńskiej o korespondencji czasów romantyzmu (dz. cyt., s. 262–264 i in.).

<sup>8</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 228.

traktować jako wyraz braku kontroli nad własnym wywodem. Jednak mogło się zdarzać i z pewnością zdarzało, iż dopisek był powodowany roztargnieniem i niepamięcią osoby piszącej. Jak zauważa Skwarczyńska, taką skłonność przypisywano często kobietom, stwierdzając złośliwie, że te najważniejsze rzeczy zamieszczają w przypisku<sup>9</sup>. Takie uogólnienie było świadectwem niezbyt przychylniej opinii o epistolograficznych umiejętnościach pań, wynikającej najprawdopodobniej z dominującego przez wieki przekonania o niższości intelektualnej płci pięknej, która zgodnie ze stereotypem miała zazwyczaj kierować się emocjami, a nie rozsądkiem i logiką<sup>10</sup>.

Należy zwrócić uwagę, iż autorka monografii nie dyskredytuje jednoznacznie obecności postscriptum w liście, doceniając też jego pewne walory. Otóż wedle Skwarczyńskiej takie dopiski:

przez swoją odrębność, odcięcie od biegu rzeczy, chowają w sobie możliwości przycisku dla swoich treści, możliwość podkreślenia sobą ważności tych treści. Toteż wzięwszy rzecz od tej strony można rozpatrywać ich bogate możliwości estetyczne, które zwłaszcza wyzyskiwał list sztuczny, powieściowy. W zakresie listu naturalnego stają się czynnikiem estetycznym listu wtedy, gdy mają swoje wytłumaczenie w specjalnych okolicznościach życiowych. I tak postscriptum, dorzucone w miarę narastania wiadomości, stłoczonych przez samo życie, uzmysławia tempo wypadków, daje odczuć nerw życia. Wreszcie jako rys estetycznie dodatni trzeba podkreślić ton swobody, jaki wnosi w list [...]<sup>11</sup>.

Interesującą możliwość weryfikacji powyższych konstatacji stwarza zbiór listów pochodzący z końca pierwszej połowy XVIII wieku (przechowywany obecnie w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie<sup>12</sup>) autorstwa Magdaleny z Czapskich, drugiej żony księcia Hieronima Floriana Radziwiłła. Po pierwsze, jest to korespondencja kobiety, co pozwala przyjrzeć się sugerowanej predylekcji płci pięknej do zamieszczania w listach postscriptum. Po drugie, wskazany zespół zdominowany został przez temat miłosny, poddany z natury silnym emocjom, które mogą zaburzać planowość listu. Po trzecie wreszcie, mamy tu do czynienia z korespondencją frapującą w treści, zważywszy na okoliczności jej powstania.

<sup>9</sup> Tamże, s. 254.

<sup>10</sup> Zob. m. in. M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998, s. 114–152; H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2001, s. 12–25. Z opiniami, które kwestionowały kobiecą zdolność do panowania nad emocjami poprzez intelekt, z czasem zaczęły w Polsce polemizować rodzime sawantki. Zob. B. Judkowiak, „Inny głos?” *Wokół ekspresji kobiecości w utworach Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008, s. 230.

<sup>11</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 227–228.

<sup>12</sup> Archiwum Główny Akt Dawnych [dalej AGAD], Archiwum Radziwiłłów [dalej AR], dział IV, sygn. 704, 705 i 706. Po cytacie w nawiasie podawany będzie numer sygnatury i strony.

Wojewodzianka pomorska Magdalena z Czapskich, córka Konstancji i Piotra, zaczęła korespondować z jednym z najbogatszych magnatów w Rzeczpospolitej w połowie 1744 roku (a przynajmniej z tego czasu pochodzą najstarsze zachowane listy), gdy ten był jeszcze mężem Teresy z Sapiechów. Co prawda pierwsze małżeństwo księcia Radziwiłła było już wówczas fikcją, jednak do jego oficjalnego unieważnienia miał minąć jeszcze rok. Panna Czapska wdała się w romans z dziedzicem Białej (obecnie Białej Podlaskiej) i nawiązała z nim więź epistolarną, momentami bardzo intensywną. Jej listy to jednak nie tylko świadectwo uczuć, lecz także coś w rodzaju relacji z pola bitwy. Ta bitwa miała na celu doprowadzić do zawarcia ślubu z Hieronimem Florianem, i to jeszcze przed jego odwiekającym się rozwodem. Starania zostały uwieńczone sukcesem i para pobrała się w sekrecie w drugiej połowie lutego lub na samym początku marca 1745 roku<sup>13</sup>. Z punktu widzenia prawa kościelnego książę popełnił niedozwoloną bigamię, więc mariaż pozostawał w sekrecie aż do jego uroczystego, publicznego ponowienia 30 września, po otrzymaniu przez Radziwiłła dokumentów stwierdzających nieważność pierwszego związku<sup>14</sup>.

Taki niecodzienny przebieg matrymonialnych zabiegów podpowiada, że listy relacjonujące rozwój wypadków nie mogą być sztapowe i ograniczone sztywnym schematem, paraliżującym znaczną część ówczesnej korespondencji. Niewątpliwie na ich charakter wpłynęła także osobowość Czapskiej, kobiety nietuzinkowej i zdecydowanej w podejmowanych działaniach<sup>15</sup>. Treść jej epistolarnych wyznań pokazuje, że wbrew artykułowanym silnym emocjom postępowała w sposób przemyślany i konsekwentny, by z jednej strony utrzymać zainteresowanie księcia, który mógł się zniechęcić, zniecierpliwiony niemożnością skonsumowania związku, z drugiej zaś doprowadzić do sekretnego ślubu, mimo oporu ze strony duchownych. Potrafiła inteligentnie rozegrać różne sytuacje, wywierając presję na ludzi ze swego otoczenia. Takie zdolności autorki potwierdzają kolejne wypadki z jej życia. Małżeństwo z Radziwiłłem, o które tak usilnie zabiegała, zakończyło się burzliwie po

<sup>13</sup> Trudno ustalić dokładną datę zawarcia małżeństwa, bowiem wiele w tych listach niedomówień i niejasności. Czapska jeszcze 16 lutego (sygn. 704, s. 40) podpisuje się swym rodzimym nazwiskiem i deklaruje, że pragnie wkrótce być Radziwiłłową. W kolejnych listach (m. in. z 26 lutego) mowa co prawda o żonie i mężulu, ale wydaje się, iż ślub się jeszcze nie odbył, bo nadal trwają tajemnicze kalkulacje. Panna martwi się, żeby ksiądz nie wycofał się w ostatniej chwili ze złożonej obietnicy, a brat nie odgadł ich intencji (sygn. 704, s. 53–55). Ostatecznego rozstrzygnięcia nie ułatwia też fakt, że wiele zachowanych listów nie ma dat.

<sup>14</sup> O unieważnieniu pierwszego związku Hieronima pisze w swym diariuszu (AGAD, AR, dz. VI, sygn. II-80a) jego starszy brat Michał Kazimierz Radziwiłł, pod datą 12 sierpnia odnotowując odebranie wieści o rozwodzie Hieronima z Teresą Sapieżanką, który „stał w Rzymie” (s. 1379), a następnie 30 września zamieszczając informację o ślubie z Czapską (s. 1387).

<sup>15</sup> Szerzej o tym: I. Maciejewska, K. Zawilska, *Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa – potulna żona czy mistrzyni intrygi?* [w druku].

kilku latach, kiedy to Magdalena w połowie 1750 roku uciekła do Warszawy (pod pozorem udzielenia bratu pomocy w jego sprawach sądowych) i nigdy już do męża nie powróciła, podejmując długotrwałe, zakończone dla niej pomyślnie, starania o rozwód. Jak wcześniej z determinacją zabiegała o ten związek, tak ostatecznie z podobnym zaangażowaniem i swadą udowadniała, że ślub został zawarty pod przymusem, a ona księcia nigdy nie kochała<sup>16</sup>. Ów przymus deklarowany w zeznaniach rozwodowych był jednym z dopuszczalnych i często wówczas wykorzystywanych powodów unieważnienia małżeństwa w Rzymie. Przypomnijmy, że właśnie w czasach saskich zjawisko rozwodów po raz pierwszy przybrało na sile, budząc zgorszenie moralistów<sup>17</sup>. Nie wnikając tu głębiej w przyczyny tego stanu rzeczy, warto podkreślić, że w przypadku związku Magdaleny z Czapskich trudno uwierzyć w matrymonialny przymus, który deklarowała w czasie procesu o unieważnienie ślubu. Przeczą temu wyraźnie jej listy powstałe na przełomie 1744 i 1745 roku. Przyczyn rozpadu małżeństwa z Radziwiłłem szukać należy raczej w trudnej osobowości księcia, słynącego z okrucieństwa, zazdrości, chorobliwej podejrzliwości oraz wybujałego *ego*<sup>18</sup>. Autorka badanych listów najprawdopodobniej postanowiła w końcu zawalczyć o swe szczęście, zorientowawszy się, że u boku księcia go nie znajdzie.

Powyższa skrótowa prezentacja losów i osobowości tej nieznannej dziś bliżej korespondentki wydaje się niezbędna dla prawidłowego naświetlenia uwarunkowań determinujących charakter jej epistolografii. O wykształceniu Magdaleny z Czapskich, które mogłoby przyczynić się do wyrobienia jej korespondencyjnych umiejętności, wiadomo niewiele. Można tylko przypuszczać, na podstawie zarówno listów samej Radziwiłłowej, jak i jej matki, Konstancji z Gnińskich, że sprawy edukacji w jej rodzinnym domu nie lekceważono. Panna знаła, jak wiele ówczesnych magnatek, francuski, wśród jej listów znajduje się także pisany po niemiecku. Matka w korespondencji do córki stwierdziła, że doskonałość w posługiwaniu się językiem obcym (w tym

---

<sup>16</sup> Jej zeznania analizuje Iwona Kulesza-Woroniecka w pracy *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*, Poznań–Wrocław 2002, s. 61–65, nie konfrontując ich jednak z badanymi tu listami.

<sup>17</sup> O tym, że to wiek XVIII przyniósł nasilenie się zjawiska, świadczą dane przywołane przez Kuleszę-Woroniecką (dz. cyt., 34), z których wynika, iż spośród udokumentowanych przez nią 84 rozwodów na to stulecie i początek kolejnego przypadku 68. Badaczka posługuje się w pracy wymiennie określeniem „rozwód”, wywodzącym się z prawa cywilnego, i pojęciem „unieważnienie małżeństwa”, występującym w prawie kanonicznym Kościoła rzymskokatolickiego. W ówczesnej świadomości słowo „rozwód” funkcjonowało powszechnie i właśnie w ten sposób określali formalny rozpad małżeństwa sami zainteresowani, mimo że w rzeczywistości ich związki unieważniano (dz. cyt., s. 31–32).

<sup>18</sup> Zob. m. in. A. Sajkowski, *Od „Sierotki” do „Rybeńki”*, Poznań 1965, s. 175–188; A. Sajkowski, *Magdeczka i Hierosinek*, w: tegoż, *Staropolska miłość. Z dawnych listów i pamiętników*, Poznań 1981, s. 263–280; B. Królikowski, *Wśród Sarmatów. Radziwiłłowie i pamiętnikarze*, Lublin 2000, s. 200–219; T. Nowakowski, *Radziwiłłowie*, Lublin 2005, s. 159–176.

wypadku chodzi o niemiecki) to „na całe życie fortuna spadająca”<sup>19</sup>. Prawdopodobnie zadbała o to, by Magdalena pozyskała stosowne dla panny z towarzystwa wykształcenie. Analiza listów wojewodzianki pomorskiej dowodzi, iż potrafiła ona w razie potrzeby posługiwać się metaforą, odniesieniami biblijnymi, przysłowiami i to nie tylko polskimi<sup>20</sup>, umiała też, podobnie jak żona starszego z braci Radziwiłłów, Michała Kazimierza („Rybeński”), Franciszka Urszula z Wiśniowieckich, nadać swym wyznaniom formę wierszowaną<sup>21</sup>. Nie była więc korespondentką nieświadomą możliwości, jakie tkwią w języku. Nieobce były jej też zasady retorycznej perswazji, które najlepiej odślania list z 5 grudnia 1752 roku, skierowany nie do męża, ale do niejakiego „Tatulińka” (nie mógł to być jej własny, nieżyjący już wtedy ojciec<sup>22</sup>), którego – używając licznych argumentów – przekonuje, że rozwód nie będzie grzechem wobec Boga, gdyż w jej sercu nigdy miłości do Hieronima nie było, a ślub został zawarty pod przymusem. Wywód jest kompozycyjnie przemyślany i spójny – autorka punkt po punkcie (dosłownie, gdyż w wywodzie pojawia się stosowne wyliczenie) polemizuje z zarzutami swego korespondenta.

Magdalena z Czapskich umiejętnie dostosowywała ton wynurzeń do więzi, jakie łączyły ją w danym momencie z adresatem, pamiętając przy tym zawsze o epistolarnej kindersztubie. Widać to między innymi na przykładzie zachowanych pojedynczych listów do męża pochodzących z czasów, gdy już go opuściła<sup>23</sup>. Choć na pewno sytuacja między małżonkami była wówczas napięta i dominowały negatywne emocje, autorka konsekwentnie przestrzegała reguł korespondencyjnej kurtuazji, dbając o zachowanie obowiązujących form. Z drugiej jednak strony uczuciowy wydźwięk jej listów zmienił się diametralnie, nagle znikły czułości, a pozostały tylko unizona grzeczność i ostentacyjny szacunek, tak znamienne dla większości ówczesnej korespondencji.

Już ta krótka charakterystyka pokazuje, że wojewodzianka pomorska, po mężu zaś chorążyna wielka litewska, nie była epistolografką z przypadku, która nie potrafiła zadbać o przemyślany kształt swych wynurzeń. Jednak,

<sup>19</sup> AGAD, AR, dział V, sygn. 2484/3, s. 13.

<sup>20</sup> I. Maciejewska, K. Zawilska, „...bo do kond bys obrocił twoje drogi Ja choc piechotą wszędzie za Tobą bym poszła”. O języku wyznań miłosnych Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej, „Barok” 2011, nr 2, s. 220–234.

<sup>21</sup> List ten przytaczam w artykule: I. Maciejewska, *Listy miłosne z różnych sfer, czyli epistolograficzne wyznania Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej i Teresy ze Strażyców Wiśniowieckiej (próba porównania)*, w: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*, t. 3: *Perspektywa historycznoliteracka*, red. P. Borek, M. Olma, Kraków 2013, s. 315–316.

<sup>22</sup> Wedle ustaleń Alojzego Sajkowskiego (*Magdeczka i Hierosinek*, 279–280) Magdalena po ucieczce z Białej osiadła jako pensjonariuszka w klasztorze sakramentek warszawskich. Tam jej pobyt finansowo wspierany był przez krewnych, a także Michała Kazimierza Radziwiłła. Wiadomo, że podejmował on starania o pogodzenie pary i możliwe, że to właśnie na jego argumenty Magdalena tak stanowczo w owym liście odpowiada. Dodać warto, że w pierwszych zdaniach dziękuje za przekazane jej pieniądze, przymawiając się jednocześnie o więcej.

<sup>23</sup> Przykładem może być list z 23 IX 1750 (704, s. 189) lub z 28 X 1750 (704, s. 190–191).



gdy prześledzi się jej listy do Hieronima z kilku lat, można zauważyć, że zwłaszcza w pierwszym roku ich znajomości Magdalena często dołączała do nich postscripta albo krótkie dopiski, którym nie nadawała takiej nazwy. Skoro teza o niewyrobieniu korespondencyjnym autorki wydaje się wątpliwa, warto zastanowić się nad tym, jaką funkcję spełniały owe treści dodane i czym ich pojawienie się było uwarunkowane.

Część z owych dopisków ma sztamponowy charakter i nie wnosi do listu istotnych, modyfikujących treści. Ta uwaga jest adekwatna do takich uzupełnień, w których Magdalena przesyłała ukochanemu krótkie, zazwyczaj jednozdaniowe pozdrowienia od członków rodziny. Są to sformułowania w rodzaju: „Matka nasza serdecznie i uniżenie kłania, familia moja, osobliwie starosta knyszyński [czyli brat Tomasz Czapski – I. M.], najniższą zasyła submisyją” (704, s. 34). Podobne dopiski pojawiają się zazwyczaj tuż pod informacją o miejscu i czasie powstania danego listu, obok podpisu. Można postawić tezę, iż takie umiejscowienie pozdrowień czyniło z nich w oczach piszącej integralną część listu, ważną z punktu widzenia obowiązujących obyczajów, o której należało pamiętać. Pozdrowienia przekazywane adresatowi, mimo że były zapisywane już pod treścią zasadniczą, wydają się elementem *conclusio*, czyli zakończenia listu, w którym jedną z typowych formuł było właśnie przesyłanie pozdrowień i uścisków<sup>24</sup>. Panna najprawdopodobniej nie przywiązywała do owych hołdów zbyt wielkiej wagi i nigdy ich nadmiernie nie rozbudowywała. Jeśli natomiast w liście pojawiało się PS, zazwyczaj wiązało się to z wyjściem poza standardowe, konwencjonalne ukłony. Takie postscriptum zazwyczaj wnosi jakieś *novum*, podkreśla to, co ważne, lub komentuje sytuację korespondencyjną albo charakter właśnie napisanego listu. Pod tym względem praktyka epistolarna autorki przypomina tę, którą Danuta Grzesiak dostrzegła w późniejszych o stulecie listach Juliusza Słowackiego. Według badaczki analizującej korespondencję Chopina, Mickiewicza, Norwida i właśnie Słowackiego tylko ostatni z wymienionych romantyków „w pełni respektował klasyczne normy traktowania postscriptum jako dodatkowej cząstki kompozycyjnej. Umieszczał w nim sprawy, które pominął w tekście listu”<sup>25</sup>. Trudno powiedzieć, na ile świadoma norm była Magdalena z Czapskich, jednak widać u niej tendencję (a nie bezwyjątkową regułę) do wyrazistego wyodrębnienia postscriptum zarówno pod względem treści, jak i zapisu. Zazwyczaj zamieszczała je na osobnej kartce lub na odwrocie, podejmując sprawy wcześniej nieopisane. Czasem dodatkowo uczulała księcia, by nie przeoczył owego uzupełnienia, zwrotem „przewrócić proszę” (704, s. 40).

<sup>24</sup> A. Kałowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982, s. 63–64.

<sup>25</sup> D. Grzesiak, *Struktura listu romantycznego (na przykładzie epistolografii F. Chopina, A. Mickiewicza, J. Słowackiego i C. K. Norwida)*, w: *Sztuka pisanania...*, s. 30.



Długość tych dopisanych fragmentów bywa różna, podobnie jak ich funkcja. Wydaje się jednak, że ich wyodrębnienie nie było wynikiem braku kontroli nad tworzonym listem. Treści zawarte w postscriptum podpowiadają raczej, że pisząca zdawała sobie sprawę z konsekwencji takiego zabiegu. Dlatego znajdujemy tu między innymi konkretne prośby o coś, niejednokrotnie silnie zaakcentowane. Przywołajmy adekwatne przykłady:

1) Szewca suplikuję mi odesłać, bo boso chodzić będę, gdyż tylko jedną parę trzewików mam, którą na nogach noszę. Ta jest wiedeńczyka roboty, ale tak źle zrobiona, że z biedy tylko muszę je nosić, tamten zaś szewc bardzo mi do gustu i wygodnie rabia, więc bardzo suplikuję mi go przysłać [...].

(704, s. 174)

2) Suplikuję mi świec, kawy, cukru przysłać, bo tego wszystkiego mi nie dostaje [...]. Panacę suplikuję mi odesłać, co ją będę przy p. Calbinie brała, ma być w garderobie w szafie, w pudełku białym [...].

(704, s. 185)

3) Przypominam [...] deklarację odesłania mi rzeczy, o które już czwarty raz mam honor dopraszać się [...], że zaś teraz zimowa nastaje pora, srodze mi bez futer niewygodno.

(704, s. 189)

Można przypuszczać, że takie usytuowanie prośby sprawia, iż zapadała ona głębiej w pamięć adresata, co oczywiście nie gwarantowało jej spełnienia.

Jednak w przypadku listów Czapskiej-Radziwiłłowej postscriptum to nie tylko materialny interes. Magdalena wykorzystywała tę dodatkową całość listu do wzmocnienia relacji wiążącej ją z ukochanym i podkreślenia swego oddania oraz miłości. Trzeba przypomnieć, że na początku ich znajomości jej sytuacja była niezbyt komfortowa, związek ukrywano, podejrzeń w otoczeniu nie brakowało, panna nie mogła mieć też pewności, że nie straci zainteresowania bogatego i wpływowego magnata. Bez względu na to, co kierowało jej poczynaniami – prawdziwa miłość czy kalkulacja – robiła wszystko, by przekonać księcia o bezgranicznym oddaniu, uwielbieniu, posłuszeństwie i własnej wobec niego niższości. Trafiała takim postępowaniem w gust Hieronima, który większością ludzi pogardzał, jednocześnie żyjąc w przeświadczeniu o swej wyjątkowości<sup>26</sup>.

Zdarzało się więc pannie Magdalenie czynić z postscriptum coś w rodzaju kropki nad i. Służyło ono wówczas ponownej, dobitnej artykulacji uczuć deklarowanych adresatowi w zasadniczej części listu. Świadczą o tym choćby następujące przykłady:

<sup>26</sup> W swym dzienniku stwierdzał nawet, że należy do rzadkiego w świecie gatunku, o „który mało nie jak o feniksów trudno” (H. F. Radziwiłł, *Diariusze i pisma różne*, oprac. i wstęp M. Brzezina, Warszawa 1998, s. 126).

1) Cyframi, nie wiem, po co by pisać, bo tak rozumiem, że by się nicht nie odważył czytać listów naszych, ale jeżeli Pan Dobrodziej mój każe, to i cyframi pisać będę na pokazanie, że Jego rozkazy każde pełnić mam za powinność. Całuję milion milionów razy w nóżki, a proszę, ochraniaj się dla tej, która pokąd żyć będzie, nie będzie odmienną, a żebyś mnie, najukochańszy Hierosinku, nie miał w suspicyi, uczynię, co każesz.

(704, s. 14)

2) Za upominek wielkonocny, ode mnie serdecznie kochany, dziękuję, on i z atynencyjami milion razy całując, choć bym wzajemnie co ofiarować chciała, nie mogę, bo nad całą sobą *dominium* Pana i Absoluta mego wyznawając, nic własnego nie mam, wierną zaś administracją Panu dziedzicznemu najukochańszemu [Hierosieńkowi] poprzysięga[m] pod potępieniem duszy, ale i życia, żeby mi Bóg nie dał i doczekać widzieć Ciebie, jedyna pociecho, jeżeli Ci niewierna i jeżeli nieszczerze kocham, i jeżeli się według rozkazów nie sprawuję.

(704, s. 47)

W pierwszym z powyższych przykładów postscriptum pełni dwojaką funkcję, jest bowiem nie tylko obietnicą posłuszeństwa, lecz stanowi też komentarz do listu od Hieronima, w którym ukochany najprawdopodobniej nakazywał Magdalenie stosowanie szyfru dla ukrycia łączących ich sekretów. Ów szyfr, przypominający nieco hieroglify, odnajdujemy zarówno w nielicznych zachowanych listach Radziwiłła z tego okresu, jak i w kilku epistołach Czapskiej<sup>27</sup>. Nawiasem mówiąc, jest on tak prosty do odgadnięcia, że powyższa uwaga wojewodzianki pomorskiej, podważająca potrzebę jego stosowania, wydaje się przejawem jej trzeźwego rozumowania. Mimo sceptycyzmu korespondentka jednak podporządkowała się pomysłom wybranka, między innymi szyfrując jego imię w drugim z przywołanych listów.

W tej korespondencji znajdziemy więcej dowodów na to, że Magdalena potrafiła wykorzystać różne codzienne sprawy, nie dotyczące bezpośrednio jej relacji uczuciowej z Hieronimem, do okazania mu oddania i uległości. Oto kolejne dwa, dobrze charakteryzujące rozwiązania stosowane przez autorkę:

1) JMC Pan Morykoni, że sobie źle posłał, jego wina, ja przepraszam, zem się odważyła za niem instancją wnosić, winy, co popełnił, nie wiedziałam, gdybym zaś i sama winna była, na najcięższą karę chciałabym być osądzona, nie tylko za winnemi prosić, ile kto memu Panu źle służy, za największego mam go nieprzyjaciela.

(704, s. 11)

2) Oznajmuję Ci, moja jedyna konsolacyjo, że moja funkcja apostołska z łaski Boga najwyższego dobry skutek bierze, bo już zupełnie do wiary naszej nakłoniłam tego kapitana, nie mogę sobie aktualnie jego imienia wspomnieć. I tak już skonwinkowany, że nie wie, co odpowiedzieć. Buntują go tu lutrzy podobno, bo

<sup>27</sup> I. Maciejewska, *Szyfr w świecie miłosnego wyznania – uwarunkowania i funkcje (w dawnym liście i diariuszu)*, „Napis” 2011, Seria XVII: *Jawne i ukryte w literaturze i kulturze*, s. 91–94.

nie chce przychodzić, alem ja go postraszyła, że go przed Tobą oskarżę, gdy będzie moich mów unikał, bo to z rozkazu Twego czynię, i tak gdy go złapię, już nie puszczam i mam bardzo dobrą nadzieję o jego nawróceniu. *Adieu.*

(705, s. 158)

Magdalena z Czapskich, żyjąc u boku mężczyzny nieznoszącego sprzeciwu, często okrutnie traktującego swych poddanych, umiała go sobie zjednać, choć i jej w końcu nie wystarczyło sił, by go ciągle obłaskawiać. Zanim jednak do tego doszło, wielokrotnie wykorzystywała siłę listownej perswazji, ujawniającą się także w postscriptum. W tych dopisanych zdaniach deklarowała tęsknotę i wierną miłość, formułowała prośby o szybki powrót i odwzajemnienie uczucia, jak w liście z 28 sierpnia 1748 roku, w którym pisała: „*Adieu, mój Panie, bądź zdrów i kochaj mię statecznie, nie proszę, żeby tak jak ja Ciebie, bo to być nie może, ale tylko dziesiątą część, to będę kontenta*” (704, s. 99). To dopominanie się o afekt wplecione jest w postscriptum, przynoszące informację o godzinie dotarcia do Kurowa, skąd list był wysyłany, i o przebywającym tam ówczynie towarzystwie, które pani chorążyna będzie nazajutrz miała zamiar odwiedzić. Tu objawia się ta cecha postscriptum, o której w swych rozważaniach wspominała Skwarczyńska. Jest ono często następstwem przebiegu zdarzeń narastających w trakcie pisania, oddaje ów „nerw życia”, bieżący rozwój wypadków, o którym chce się jeszcze w ostatniej chwili przed wysłaniem listu powiadomić adresata.

Jak pokazują dotychczasowe uwagi, w badanej korespondencji postscriptum, nawet jeśli nie jest obszerne, może łączyć różne informacje i tym samym realizować różne cele komunikacyjne. Lekturze listów Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej nie towarzyszy jednak wrażenie chaosu. Bywa, że postscriptum pojawia się tam, gdzie wyraźnie trzeba oddzielić podejmowane tematy. Tak jest w liście z 3 czerwca 1745, który w całości został podporządkowany wyznaniom miłosnym, narzekaniom na przedłużającą się nieobecność ukochanego i podkreślanii własnej wierności. Dołączone postscriptum wprowadziło doń inną kwestię, również nasyconą emocjami, jednak zupełnie innego rodzaju:

Oznajmuję [...] bardzo dla mnie żalną nowinę, że brat mój najukochańszy, w pruskim wojsku służący, zabity w batalii. Srodze mię ta nowina zalterowała, gdyż mie ten brat najbardzi kochał i ja jego, i tak był do mnie podobny, że malarz nigdy lepszy kopii nie potrafi, kto wie tedy, jeżeli oryginałowi nie przyńdzie się za niem wybierać.

(704, s. 77)

Z jakiegoś powodu autorka uznała, że tej wiadomości nie powinna włączać w ciąg miłosnych deklaracji. Ów przykład po raz kolejny pokazuje, że była ona korespondentką obdarzoną dużym wyczuciem, która uznawała za stosowne tłumaczyć się adresatowi z ewentualnych epistolarnych uchybień. Tak należy odbierać króciutkie postscriptum z 11 czerwca 1745: „jeżeli w tem

liście co będzie pomięszanego, wybaczone, moje serce, bo z desperacji, nie wiem prawie, co piszę” (704, s. 80). Deklarowana desperacja, która miała wpłynąć na treść tegoż listu, to prawdopodobnie efekt formułowanych przez księcia oskarżeń o niewierność, wynikających z jego obsesyjnej zazdrości. Epistola jest utrzymana w tonie bardzo emocjonalnym, bowiem Magdalena często hiperbolizowała swe uczucia. Nie wydaje się jednak, aby ta cecha listów Radziwiłłowej miała świadczyć o jej niestabilnej naturze, wpływającej negatywnie na charakter badanej korespondencji. Słuszniejsze wydaje się raczej założenie, że autorka umiała wykorzystywać siłę tkwiącą w dobrze napisanym liście. Kiedy sytuacja tego wymagała, potrafiła powściągnąć emocje i zdać Hieronimowi bardzo rzeczową, czasem niepozabawioną złośliwością, relację z kroków podejmowanych w celu zorganizowania sekretnej ślubu. To kolejny temat pojawiający się w postscriptum, często powodujący jego znaczny rozrost. Wtedy taka osobna strona listu (a bywa, że nawet dwie) stanowi coś w rodzaju sprawozdania z wydarzeń. Nie zawsze niestety jest ono dla nas w pełni czytelne, zważywszy na wymieniane tajemniczo nazywane postaci (np. powracający w wielu fragmentach „paneczek”), jednak musimy pamiętać, że korespondenci byli w samym środku rozgrywanej się sprawy, byli świadomi jej niuansów, a takie konspiracyjne knowania sprzyjały wzmocnieniu ich wzajemnej więzi.

W tych rozbudowanych postscriptach odnajdujemy dowody na to, jak trzeźwo potrafiła myśleć korespondentka i z jaką przebiegłością realizować swe plany. To dodatkowo utwierdza w przekonaniu, że listy Magdaleny z Czapskich były „funkcją jej rozumu” (by użyć wspomnianej formuły Stefanii Skwarczyńskiej), podobnie jak dołączane do nich dopiski, nawet wtedy, gdy na pierwszym miejscu eksponowały silne i barwnie opisywane emocje. Korespondentka umiała wyjść poza ramy ówczesnej epistolarnej sztampy, jednocześnie przestrzegając podstawowych reguł sztuki układania listów. Wedle Anny Kałkowskiej skłonność do używania postscriptum „ma wyraźny charakter indywidualny, związany z typem temperamentu i zawartością listu [...]”<sup>28</sup>. Przykład badanej korespondencji tę tezę potwierdza. Niewątpliwie to, jaką kobietą była druga żona Hieronima Radziwiłła i w jakich okolicznościach doń pisała, wpływało zarówno na częstotliwość pojawiania się dopisków, jak i ich zawartość. Nie są one w tym przypadku dowodem niedbałości, roztargnienia czy po prostu braku umiejętności. Postscriptum w owym zbiorze oddaje żywość umysłu autorki, jej zdolność do specyficznej gry z adresatem, jednocześnie odzwierciedla skomplikowane relacje emocjonalne piszącej do siebie pary. Nie jest zatem epistolarnym balastem, a interesującą modyfikacją nadającą tym listom indywidualny, niestandardowy rys, który często trudno odnaleźć w ówczesnej korespondencji kobiecej<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> A. Kałkowska, dz. cyt., s. 64.

<sup>29</sup> Zob. B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003.

## Bibliografia

### Źródła rękopiśmienne

Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów,  
dział IV, sygn. 704, 705, 706,  
dział V, sygn. 2484/3,  
dział VI, sygn. II-80a.

### Źródła drukowane

Radziwiłł H. F. Radziwiłł, *Diariusze i pisma różne*, oprac. i wstęp M. Brzezina, Warszawa 1998.

### Opracowania

- Bogucka M., *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998.
- Dziechcińska H., *Kobieta w życiu i literaturze XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2001.
- Grzesiak D., *Struktura listu romantycznego (na przykładzie epistolografii F. Chopina, A. Mickiewicza, J. Słowackiego i C. K. Norwida)*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Janiak-Jasińska A., *Wyznaczniki sztuki epistolograficznej w świetle listowników z 2 połowy XIX wieku*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Judkowiak B., „Inny głos?” *Wokół ekspresji kobiecości w utworach Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008.
- Kałkowska A., *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982.
- Królkowski B., *Wśród Sarmatów. Radziwiłłowie i pamiętnikarze*, Lublin 2000.
- Kulesza-Woroniczka I., *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*, Poznań–Wrocław 2002.
- Maciejewska I., *Listy miłosne z różnych sfer, czyli epistolograficzne wyznania Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej i Teresy ze Strażyców Wiśnickiej (próba porównania)*, w: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*, t. 3: *Perspektywa historycznoliteracka*, red. P. Borek, M. Olma, Kraków 2013.
- Maciejewska I., *Szyfr w świecie miłosnego wyznania – uwarunkowania i funkcje (w dawnym liście i diariuszu)*, „Napis” 2011, Seria XVII: *Jawne i ukryte w literaturze i kulturze*.
- Maciejewska I., Zawilska K., „...bo do kond bys obrocił twoje drogi Ja choc piechotą wszędzie za Tobą bym poszła”. *O języku wyznań miłosnych Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej*, „Barok” 2011, nr 2.
- Maciejewska I., Zawilska K., *Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa – potulna żona czy mistrzyni intrygi?* [złożone do druku].
- Nowakowski T., *Radziwiłłowie*, Lublin 2005.
- Pawlik-Świetlikowska J., *Korespondencja jako tekst sylwiczny na przykładzie listów Adama Mickiewicza*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Popiołek B., *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003.

Sajkowski A., *Magdeczka i Hierosinek*, w: tegoż, *Staropolska miłość. Z dawnych listów i pamiątek*, Poznań 1981.

Sajkowski A., *Od „Sierotki” do „Rybeńki”*, Poznań 1965.

Skwarczyńska S., *Teoria listu*, oprac. E. Felisiak i M. Leś, Białystok 2006.

### Summary

The paper constitutes an attempt to characterize functions, which postscript can fulfil in the letter. Theoretical arrangements concerning changing over the years rules of letters writing referring them to mentioned in the title source material – collection of letters written by Magdalena Radziwiłłowa in the 1<sup>st</sup> half of the 18<sup>th</sup> century are discussed in the paper. The aim of the paper was to verify the thesis whether presence of postscript in the letter was result of ineptness, or unfamiliarity with writing skills of the correspondent, or easiness of being influenced by emotions. The last cause used to be ascribed to women. The investigated source material proves that postscripts in the letters does not have to be disadvantage of the composition, but can constitute signs of planned action that helps to diversify content and exert a define influence on the addressee. Personality, intellect and linguistic competences of the letter's sender condition the way of use of the postscript.





Paweł Pietrzyk

UWM w Olsztynie

## „Na tropie Józefa Baki”. Barokowe inspiracje w powieści detektywistycznej Marka Krajewskiego

### „On trace of Józef Baka”. Baroque inspirations in detective novel of Marek Krajewski

**Słowa kluczowe:** śmierć, barok, detektyw, uczta, ciało  
**Key words:** death, baroque, detective, regale, body

„Światowa Rozkosz z Ochmistrem...”, wpisując się w nową już epokę Baroku [...], nie chce uczestniczyć w ascezie stoików i mnichów ani tłumić natury – boskiego daru; odkrywanie świata przy pomocy zmysłów, mocniejsze i intensywniejsze zanurzanie się w ponęty ziemskich przyjemności ma jednak swoją cenę: doznanie gwałtowności i agresywności śmierci, równie cielesnej, potęgowanej w naturalistycznych obrazach destrukcji<sup>1</sup>.

Refleksja badacza literatury staropolskiej, dotycząca dzieła napisanego przez Hieronima Morsztyna w początkowej fazie epoki kojarzonej w takim samym stopniu zarówno z frywolną i daleką od moralności aurą erotyków, jak i wanitatywnym przesłaniem kaznodziejskich mów, stanowi wprowadzenie do problematyki niniejszego artykułu. Przyjrzymy się w nim pisarzom i tekstom odległym względem siebie w czasie, ale ujmującym świat w podobnym kształcie i proporcjach. Z jednej strony składa się nań obszar jego zmysłowej urody, z drugiej świadomość okrutnego kresu, śmierci czyhającej na owo nietrwałe piękno.

Zestawienie współczesności z barokiem, wskazywanie ich wspólnych elementów – motywów, tematów, stylu ma już swoją tradycję i doczekało się pokaznej literatury przedmiotu. O tym, że mamy do czynienia z barokiem wciąż żywym<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> A. Karpiński, *Wprowadzenie do lektury*, w: H. Morsztyn, *Światowa Rozkosz z Ochmistrem...*, Warszawa 1995, s. 9.

<sup>2</sup> Tytuł nadany „Poezji” 1977 nr 5/6, poświęconej zagadnieniu obecności nawiązań do baroku u poetów XX wieku.

„tradycją oczywistą”<sup>3</sup>, przekonują nas prace poświęcone poetom współczesnym<sup>4</sup>, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Jarosława Iwaszkiewicza<sup>5</sup>. W ten obszar „międzypokowych uwikłań” warto włączyć pisarstwo popularnego autora powieści kryminalnej, Marka Krajewskiego.

Zanim to uczynimy, przywołamy słowa cenionego badacza literatury w ujęciu komparatystycznym: „Decyzja o tym, »co się z czym porównuje«, nie zależy wyłącznie od zastanego kontekstu realnego, lecz także od decyzji badacza. Jest więc w pewnym sensie subiektywna i arbitralna”<sup>6</sup>. „Materiał dowodowy” zgromadzony dzięki rzetelnej lekturze serii kryminalnej Krajewskiego nie pozwala na to, by potraktować jego twórczość jako zainspirowaną w sposób niepodważalny wybranym pisarzem barokowym. Nie sposób jednak nie dostrzec specyficznej aury, którą powieści o Edwardzie Popielskim czy Eberhardzie Mocku roztaczają, aury przywołującej motywy, stylistykę i, przede wszystkim, wizję świata rodem z XVII i XVIII stulecia (baroku rozpiętego na skrzydłach *Światowej Rozkoszy* Hieronima Morsztyna i *Uwag* Józefa Baki). Poszukamy w „rzeczach” współczesnego pisarza znaków przeszłości „Baką podszytej”, „po Bakowsku” ujmowanej. Rozumiemy przy tym samą obecność przywoływanego poety późnego baroku nie jako „realny dowód” znaleziony w trakcie komparatystycznego „śledztwa”, lecz poetę-metaforę stuleci blasków i cieni, zachwytu nad urodą świata i przestróg przed jego marnością.

Józefa Bakę – późnobarokowego autora *Uwag śmierci niechybnej* i Marka Krajewskiego – współczesnego twórcę cyklu kryminałów o Eberhardzie Mocku i Edwardzie Popielskim łączy pewien rys dotyczący recepcji ich działalności literackiej. Poeta-jezuita przez wiele lat należał do wierszopisów tyleż chętnie czytanych i wznawianych, co pogardzanych i wykpiwanych<sup>7</sup>. Krajewski (niezależnie od jego popularności, poczytności, czytelniczych owacji) uprawia zaś ten obszar literatury, o którym krążą w środowisku naukowym opinie dosyć surowe: „I dziś jednak daje się odczuć pewną ambiwalencję w akademickim dyskursie na temat tego gatunku literackiego, wciąż często traktowanego jako literatura pochodząca z nieprawego łoża, a więc tym samym niegodna (lub godna umiarkowanie) namysłu i pióra badaczy”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> W. Bonowicz, *Tradycja oczywista? Kilka uwag o recepcji baroku w polskiej poezji współczesnej*, „Znak” 1995, nr 482.

<sup>4</sup> E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.

<sup>5</sup> A. Nawarecki, *Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993; A. Łozowska-Patynowska, *Iwaszkiewicz i barok (I)*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011 (9).

<sup>6</sup> E. Kasperski, *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010, s. 58.

<sup>7</sup> A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 6–22.

<sup>8</sup> M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 12.

Czytelnik sięgający po wiersze Baki i powieści kryminalne Krajewskiego powinien mieć świadomość specyficznego traktowania przez nich pisarstwa – niekoniecznie jako „posłannictwa”. Barokowy poeta, poświęcający tak wiele uwagi kluczowemu dla epoki zagadnieniu śmierci, różni się w swoim widzeniu spraw ostatecznych choćby od kaznodziei królewskiego przełomu XVI i XVII wieku, Piotra Skargi, który „rozprawia o śmierci ze szczególnym poczuciem godności kapłańskiej, przejawiającym się w weredycznej surowości, prostocie słowa i powściągliwym dystansie wobec faktu zgonu. Kaznodziejska postawa Baki wydaje się zaprzeczeniem tego wzorca, utożsamiając się w istocie z rolą błazna, który śmieszy i przestrasza, by zawładnąć odbiorcą”<sup>9</sup>. Z kolei twórca postaci Eberharda Mocka to „merkantylista”, który sam klasyfikuje się „degradująco”: „Moim celem jest dostarczyć czytelnikowi godziwej rozrywki. Skrócić mu czas podróży pociągiem, jesiennego popołudnia. Jeśli przy okazji czytelnik się dowie czegoś o przedwojennym Wrocławiu, jeśli ujrzy w innym świetle relacje damsko-męskie, to świetnie. Ale ja przede wszystkim chcę mu dostarczyć słodyczy”<sup>10</sup>.

Zatem z jednej strony błazen posądzany o grafomanię<sup>11</sup>, z drugiej – pisarz stroniący od wikłania jego twórczości w zbyt trudne pytania literaturoznawcze i zagadnienia teoretycznoliterackie. Obaj – w końcowym rozrachunku – jednakowo skuteczni, jeśli za miarę sukcesu Baki uznamy żywą i zmienną (od szyderczej po wielbiącą) kwestię odbioru jego twórczości, zaś za dowód efektywności pióra wrocławskiego filologa klasycznego posłużą liczba sprzedanych egzemplarzy i liczne wznowienia poszczególnych powieści.

## Rekonstrukcja świata. Uwagi o stole i biesiadzie

*Przyjmijmy zatem, że retoryka to umiejętność metodycznego odkrywania tego, co w odniesieniu do każdego przedmiotu może być przekonywające*<sup>12</sup>.

Kiedy na początku XII wieku Wincenty Kadłubek pisał kolejną po Gallowej *Kronikę polską*, posłużył się postaciami duchownych, arcybiskupa Jana i biskupa Mateusza. Pracę szacownych rozmówców, rekonstruujących przeszłość, porównał autor do biesiady<sup>13</sup>. Na końcu książki trzeciej obaj uczeni,

<sup>9</sup> A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992, s. 346.

<sup>10</sup> M. Krajewski, J. Borowczyk, M. Larek, *To miasto wołało do mnie w innym języku (rozmowa)*, „Czas Kultury” 1/2009, nr 148, s. 95.

<sup>11</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 15–16.

<sup>12</sup> Arystoteles, *Retoryka*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 6, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2001, s. 305.

<sup>13</sup> B. Kürbis, *Wstęp* do: Mistrz Wincenty tzw. Kadłubek, *Kronika polska*, Wrocław 1996, s. LXI.

strudzeni „zastawianiem stołu historii”, udają się na spoczynek, pozostawiając prowadzenie uczty kontynuatorom.

O ile metafora biesiadnego stołu odpowiednio „zastawionego” przez pisarza może być odniesiona do każdego dzieła literackiego, o tyle sama dynamika antynomicznych zjawisk – konstrukcji i destrukcji tego, co na stole się pojawia, zyskuje już aurę barokowości (także tę Bakowską). Krajewski dba o biesiadnika, jego „potrawy” są dopracowane w każdym z elementów, po staropolsku „żywe”. Kryminał retro w wykonaniu autora to – jak określa Mariusz Czubaj – „upadek w czas”, historię, szczególnie, kulturowe realia<sup>14</sup>. Czytając tekst, „zjadamy” potrawę pachnącą kuchnią serwującą smaki przeszłości. I nie są one wyłącznie wynikiem odpowiednio pobudzonej, twórczej wyobraźni Krajewskiego. Odtworzenie świata odbywa się z pomocą rzetelnej kwerendy pisarza-badacza, który wertuje dawne gazety czy książki adresowe<sup>15</sup>. Świat ożywiony piórem autora potrafi być tak piękny, jak w Morsztynowej *Światowej Rozkoszy*. Poeta barokowy nie krył zachwytu, gdy poddawał się zmysłom, które, jak okna duszy, prowadziły do refleksji:

[...] Któż oprócz ślepego  
nie widział ślicznych tego świata pozorności?  
Piękny jest. Ten dla człeka Bóg z swej wszechmocności  
stworzyć raczył<sup>16</sup>.

Przedwojnie odtworzone przez Krajewskiego potrafi równie skutecznie przemawiać do czytelnika swoim urokiem:

We Lwowie w 1933 roku rzeczywiście było wtedy piękne lato. Mimo porannej pory w niedzielę 11 czerwca, w czasie kulminacji lwowskich Targów Wschodnich, w parku Stryjskim panował ogromny tłok. [...] Przemysłowcy chowali się przed letnim upałem w pawilonie rolniczym i rozmawiali o interesach przy limonadzie i wodzie mineralnej Naftusia. Rodziny, pokrzepione duchowo na porannych mszach, podziwiały prezentowane w tymże pawilonie wystawy kwiatów. Kobiety płynęły między kioskami w przewiewnych letnich galanteriach, dzieci opędzały się od os, które zuchwale atakowały ich lody i cukrowe waty, a mężczyźni zsuwali kapelusze w tył głowy i rozglądali się za „piwem z kotwiczka”, jak powszechnie nazywano pienisty produkt Browarów Lwowskich<sup>17</sup>.

Autor kreuje w ten sposób nostalgiczny mit miasta, z jego klimatem i nastrojem tak atrakcyjnym dla czytelnika<sup>18</sup>. Dodatkowo, jeśli chodzi o Lwów, wyzyskuje Krajewski jego „nimb ziemi utraconej, arkadii, raj u dzieciństwa

<sup>14</sup> M. Czubaj, dz. cyt., s. 13.

<sup>15</sup> Tamże, s. 14.

<sup>16</sup> H. Morsztyn, dz. cyt., s.15.

<sup>17</sup> M. Krajewski, *Rzeki Hadesu*, Kraków 2012, s. 63.

<sup>18</sup> M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 181.

znanego z własnego życia lub opowieści krewnych”<sup>19</sup>. Prawda „stołu historii” o miastach sprzed kilku dekad to jednak nie tylko słoneczny dzień i spacerujące w jego blasku rodziny. Urok uwodzenia przeszłością, któremu poddaje się odbiorca, bierze się także z wizyt składanych w miejscach zupełnie odmiennych niż wyżej opisane. Razem z głównym bohaterem będziemy przechadzać się po zaułkach, zakamarkach, dworcach, piwnicach, gospodach z ich szemranym towarzystwem, domach publicznych, wszelkich miejscach podejrzanych i niebezpiecznych – jak na czarny kryminał przystało<sup>20</sup>. Aby ożywić obraz, podbudować jego autentyczność, przywoła Krajewski język ulicy. We Lwowie napotymane postaci półświatka „bałakają”, na drodze śledztwa komisarz Popielski często spotyka „dziunie”, a na „pulicaja” spoglądają nieufne oczy „baciarów”<sup>21</sup>. Powieściopisarz stopniowo odsłania tablice z przedwojennymi nazwami ulic, dołącza ich spis, ułatwiając nam topograficzną orientację<sup>22</sup>. Krajewski działa więc wedle kanonu budowania powieści korzystającej z możliwości „upadku w czas”:

Od powieściopisarza wymaga się, by oddał nastrój miejsca znanego bohaterom. Można to osiągnąć, opisując jego wygląd, atmosferę lub pokazując, jacy ludzie tam mieszkają. Nie zarzucajmy jednak czytelnika zbyt dużą ilością informacji. Wpłatajmy je raczej do powieści, by obraz rozrastał się w miarę rozwoju fabuły<sup>23</sup>.

I tak ucza historii, o której opowiada kryminał *noir*, stale wzbogaca się o nowe potrawy, gdy zaś uwzględnimy bogactwo, „krwistość”, konkretność postaci pierwszoplanowych i tych z planu dalszego, będziemy mogli nazwać całą biesiadę odpowiednio sutą, w iście sarmackim stylu<sup>24</sup>. Nie zapominajmy jednak, że dbałość o bogactwo potraw wystawianych na użytek konsumenta-czytelnika, musi uwzględniać – zarówno w twórczości barokowego kaznodziei, jak i współczesnego „kucharza” z jego „przepisem” na Lwów-Breslau – istotę uczyty jako swoistego obrządku. „Głosząc tryumf życia, nie unika

<sup>19</sup> A. Gemra, *Eberhard Mock na tropie. Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego*, w: *Śląskie pogranicza kultur*, t. 1, red. M. Ursel, O. Taranek-Wolańska, Wrocław 2013, s. 126.

<sup>20</sup> Tamże, s. 137.

<sup>21</sup> Marek Krajewski dołącza do swoich lwowskich kryminałów wykaz wyrazów tamtejszego dialektu: *Głowa Minotaura*, Warszawa 2009, s. 339–340.

<sup>22</sup> Anna Gemra zauważa „specyficzność” prawdy o topografii Breslau: „Czytelnicy, zwłaszcza »rodowici wrocławianie«, oprócz zagadki kryminalnej dostali też zagadkę topograficzną. »Wędrując« wraz z bohaterem po Breslau – mieście, o którym myśleli, że je znają, że to po prostu Wrocław, choć przedwojenny – odkrywali nagle, że mają do czynienia z obcą przestrzenią; lekturze mogło więc towarzyszyć uczucie zagubienia, zaskoczenia, które w części tylko niwelowały dołączane do poszczególnych tomów indeksy nazw ulic, placów etc., czy stare plany Breslau. Świadomie bowiem czy nie, autor do żadnego tomu nie dołączył planów dzisiejszego Wrocławia, »zmuszając« tym samym bardziej ciekawskich czytelników do szukania ich i porównywania na własną rękę” (dz. cyt., s. 130).

<sup>23</sup> L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, postowie J. Chmielewska, Kraków 1999, s. 32.

<sup>24</sup> Por. A. Nawarecki, dz. cyt., s. 67–69.

pokazania drugiego bieguna. Narodziny, życie i śmierć uobecniane w symbolicznie uczty stanowią przecież nierozdzielalną całość<sup>25</sup>. Świat ożywiony nosi w sobie załączek zniszczenia, otwiera się na działania śmierci, nieodzownej w *Uwagach* Baki, równie mocno obecnej w kryminalnej tkance fabularnej.

I w tym przypadku będzie Krajewski, jak przystało na pisarza, u którego odnajduje się retoryczne fascynacje, przekonywająco<sup>26</sup>.

### Naznaczenie śmiercią

„Zarówno rzeczywistość stołu, jak i świat *Uwag* są przeznaczone na totalną zagładę<sup>27</sup> – czytamy w przywoływanej już monografii o jezuickim piewcy czarnego karnawału.

Tytułatura serii kryminalnej Krajewskiego, przybliżającej świat sprzed lat, nie pozostawia także żadnych wątpliwości. Przywołuje ona pole semantyczne kresu, końca, piekła, wreszcie wspomnianej śmierci. Niech za przykład posłużą: *Rzeki Hadesu*, *Liczby Charona*, *Dżuma w Breslau*, *Koniec świata w Breslau*, *W otchłani mroku*, *Głowa Minotaura*, *Śmierć w Breslau*. Mroczność świata literackiego kręgu tzw. czarnego kryminału wydaje się czymś oczywistym, niemniej jednak stosowana przez pisarza metoda konsekwentnego zagęszczania owego mroku staje się znakiem firmowym cyklu. Dodajmy, że bohater lwowskiej serii, komisarz Edward Popielski, cierpi na epilepsję fotogenną, promienie słońca przebijające przez gałęzie drzew nie służą ani policjantowi, ani jego śledztwu – prowadzi je prawie zawsze późnym wieczorem, po zapadnięciu zmierzchu, nocą. Wtedy zaś najczęściej popełniana jest zbrodnia, a śmierć zbiera swoje żniwo. Tańczy. Nie zapomina ona również o głównych bohaterach serii.

Marek Krajewski tworząc swój cykl, nie układał go w ciąg chronologiczny<sup>28</sup>. Już w drugiej części przygód Eberharda Mocka (*Koniec świata w Breslau*) oglądamy dzielnego niegdyś policjanta na łożu śmierci, z perspektywy którego żegna się ze światem, opowiadając przyjacielowi historię swojej młodości:

Głowa Mocka spoczywała na szczycie białej góry poduszek. Obok posłania stały kropiółka i stolik zawałony lekarstwami. Wysmukłe buteleczki w pergaminowych kapturkach sąsiadowały z przysadzistymi słoikami pełnymi tabletek. Mock poruszył przebitą igłami dłonią i rzucił Anwaldtowi ironiczny uśmiezek. [...] Śmiech Mocka świstał przez dłuższą chwilę. Zwiotczała skóra napięta się na kościach policzkowych<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Tamże, s. 72.

<sup>26</sup> M. Krajewski, J. Borowczyk, M. Larek, dz. cyt., s. 90.

<sup>27</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 73.

<sup>28</sup> A. Gemra, dz. cyt., s. 124.

<sup>29</sup> M. Krajewski, *Koniec świata w Breslau*, Warszawa 2007, s. 10–11.



Naznaczenie destrukcją zostało zawarte w samym nazwisku policjanta, którego posiadacz „musi być cynikiem, mieć rozchwiane relacje z kobietami, nadużywać alkoholu i nie mieć złudzeń co do tego, że świat można naprawić [...] Mock ma skłonność do niszczenia siebie i wszystkich dookoła”<sup>30</sup>. Ten model egzystencji, niejako zdeterminowany ową jedną „znaczącą” sylabą nazwiska, musi prędzej niż później zakażać opuścić bohaterowi ucztę życia.

Nie inaczej rzecz się ma z samym miastem, po którego zaułkach prowadzi śledztwo. Z jednej strony potrafi ono pociągać urokiem świętej prostoty:

Interesowały go rozjarzone choinkami okna ubogich kamienic skupionych na obwodzie Ritterplatz, gdzie spracowany ojciec, czekając na kolację, odkłada na bok fajkę dymiącą tanim tytoniem i podrzuca siedzące mu na kolanach dzieci, które wrzeszczą radośnie, a ich dzikie okrzyki nie denerwują ani ojca, ani przepasanej fartuchem matki, która ustawia na gorących fajerkach garnek z męzowską zupą; codziennie to samo – krupnik z wędzonką, zadowolone i syte beknięcia, pocałunek po kolacji, usta pełne dymu, łajanie dzieci i zaganianie ich do kąpieli w parującej balii, ich zaróżowione od snu buzie, męzowskie ręce pod ciężką pierzyną. Codziennie to samo – wiara, nadzieja i miłość<sup>31</sup>.

Breslau pokazuje też drugie, ambiwalentne (w barokowym duchu) oblicze i objawia się jako „nienaturalny, spotworniały twór – »pożera« swoich mieszkańców”<sup>32</sup>. Nikt nie jest bezpieczny:

W mieście Wrocławiu po wielkiej wojnie  
Nikt już nie może bezpiecznie żyć,  
Bo oto wampir, wampir straszliwy,  
Przędzie jak pajak swą krwawą nić<sup>33</sup>.

„Upadek w czas” realizuje się po to, by zakończyć się w „otchłani mroku”, w której toczy się akcja ostatniej, jak dotąd, powieści o przyjacielu Mocka – Edwardzie Popielskim (wiatr historii zanoszą go do powojennego Wrocławia). Ujawnia się w niej jedno z najważniejszych znamion śmierci – jej sowieckie oblicze. Nie ma wątpliwości, że przybycie nad Odrę postaci „wyzwolicielei” ze Wschodu zapowiada kres cywilizacji w tym kształcie, który prócz grozy potrafił wywoływać nostalgię. Pozostanie bezradność wobec skutków „bolszewickiej zarazy”: „Napadali na mieszkania Polaków, terroryzowali ich i zabierali stamtąd wszystko, co miało jakąkolwiek wartość”<sup>34</sup>.

„Sowieckość” śmierci zadawanej światu każe przywołać postać uosabiającą czyste, bezmyślne zło – Minotaura. Trzej żołnierze „armii zaprzyjaźnionej”

<sup>30</sup> W. Orliński, M. Krajewski, *Poprawki w mundurze esesmana. Z Markiem Krajewskim rozmawiał Wojciech Orliński*, dostępne w Internecie: <<http://wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4950784.html?as=2>> [dostęp: 1.03.2014].

<sup>31</sup> M. Krajewski, *Koniec świata w Breslau*, s. 177.

<sup>32</sup> A. Gemra, dz. cyt., s. 141.

<sup>33</sup> M. Krajewski, *Widma w mieście Breslau*, Warszawa 2012, s. 189.

<sup>34</sup> Tegoż, *W otchłani mroku*, Kraków 2013, s. 50.

– Borofiejew, Kekilbajew i Kołdaszow gwałcający polskie kobiety, traktują je z taką samą „wrażliwością”, jak Minotaur miażdżący ptaszka, przedstawiony na obrazie przez Georga Federicka Watta: „Spogląda gdzieś w dal ku horyzontowi, zda się ani nie interesuje się swą ofiarą, ani nawet nie wiedząc, że ją uśmiercił; ten potwór beznamiętnie niszczy wszystko, czegokolwiek się dotknie”<sup>35</sup>.

Świat Breslau i Lwowa żyje pod presją śmierci, nieustannie musi się z nią liczyć, nosi jej zarzewie w sobie, ale zanim ujrzy swój kres, uda się na ucztę. Razem z Mockiem, Popielskim i innymi towarzyszącymi im postaciami w wędrówce przez mrok.

## Uczta dla zmysłów i ducha. O sile i słabości iluzji

*Dzisiaj rozkosz i bogactwo,  
Jutro ropa i robactwo.*<sup>36</sup>

Bohaterowie Krajewskiego noszą w sobie barokowe dziedzictwo. Widać to wielokrotnie. Reprezentują wymiar sprawiedliwości z męskiego punktu widzenia, kobiety zdecydowanie nie są równouprawnionymi partnerkami dialogu w świecie zdominowanym przez Mocka i Popielskiego<sup>37</sup>. „Ciężki” i właśnie „męski” barok, z jego preferencją do *gravité*, znalazł kobiecego adwersarza w roku<sup>38</sup>, kryminały wrocławskiego filologa świadomie przeciwstawiają się wizji rzeczywistości rodem z literatury feministycznej.

Dwaj policjanci obcuja ze śmiercią częściej niż inni lwowianie czy mieszkańcy Breslau. Niemal na co dzień widzą oblicze rozpadu, zniszczenia, brutalnego kresu ludzkiego ciała. Może właśnie dlatego przeciwstawiają okrutnym aktom destrukcji działania sygnalizujące pragnienie życia, pełnego, ostentacyjnego, wystawnego, w یشie barokowym stylu. Sam sposób „noszenia się” przypomina staropolskich przodków<sup>39</sup>. Elegancja wierzchniego okrycia,

<sup>35</sup> K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003, s. 27. Por. fragment *W otchłani mroku*: „Potem pojechali na Gajowice i wykopali dziewczynę w krzaki. Miała złamaną rękę. Wszystko było tak jak zwykle. Kekilbajew i Kołdaszow wciąż się droczyli, a Borofiejew miał melancholię w oczach – tę samą co zawsze po wyładowaniu żądy. Był doskonałym przykładem Arystotelesowego spostrzeżenia: »*Omne animal post coitus triste*«. Tylko jedna rzecz była nietypowa. Janina Maksymońko, gdy lądowała wśród kolczastych tarnin, już nie żyła”, s. 117.

<sup>36</sup> J. Baka, *Uwagi*, opracowanie, komentarz i posłowie A. Czyż, A. Nawarecki, Lublin 2000, s. 102.

<sup>37</sup> Por. M. Czubaj, dz. cyt., s. 307.

<sup>38</sup> W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 2005, s. 18–19.

<sup>39</sup> Por. fragment opisu stroju szlacheckiego: „Jeszcze bardziej związana ze statusem społecznym była odzież. Szlachta nie żałowała pieniędzy na stroje, szyte najczęściej z kosztownych, zagranicznych tkanin. [...] Tak ukształtował się pyszny, mieniący się wspaniałymi barwami strój staropolski, który z niewielkimi zmianami przetrwał aż po czasy oświecenia. Składały się nań spodnie, szyte przez zamożniejszych z sukna karmazynowego lub

wręcz pokazowego niczym u dandysa, za każdym razem objawia się w opisach ubioru Popielskiego czy jego wrocławskiego przyjaciela.

W salonie grube zielone kotary były zaciągnięte, a wśród sufitowej sztukaterii palił się zyrandol. Edward Popielski siedział w fotelu pod stojącym zegarem i strzepywał popiół z papierosa do popielniczki w kształcie muszli. Był ubrany w spodnie z grubego sukna, skórzane, lśniące od pasty, domowe pantofle oraz wiśniową bonżurkę z czarnymi, aksamitnymi wyłogami. Na jego łysej głowie widać było ślady mydła do golenia i jedno małe zacięcie. Pociągnięte czernidłem, krótko przycięte wąsy i broda otaczały jego usta<sup>40</sup>.

Bohater nosi „wypastowany trzewik *Salamandra*, pięknie obszyty, dziurkowany but za pięćdziesiąt złotych”<sup>41</sup> nawet wtedy, gdy podczas śledztwa musi kierować kroki w stronę mrocznego podwórza pełnego nieczystości. Dba z jednakową powagą zarówno o jakość dochodzenia, jak i swojego wyszukanego obuwia:

Na szczęście wdepnął jedynie w rozgotowany ziemniak, który komuś wypadł z talerza. Przejechał podeszwą po szorstkim podłożu i pozbył się przyklejonej pulpy. Teraz obcas był czysty. Porysowany, poorany, ale czysty. Ścięty na końcu pod kątem prawie takim jak obcas westernowych herosów, gwałtownie domagający się podzelowania, żałośnie proszący o reperację, ale lśniący od świeżo nałożonej pasty<sup>42</sup>.

Te konsekwentnie powtarzane dowody na pedanterię bohaterów Krajewskiego znajdują swoje wytłumaczenie w komentarzu badacza-antropologa: „Refleksja nad brudem [...] jest sposobem dyskusowania o porządku i chaosie, strukturze i jej braku, życiu oraz śmierci”<sup>43</sup>.

Nie inaczej rzecz wygląda, gdy wespół z Eberhardem Mockiem zasiadamy do stołu. Sceny ucztowania bohatera, manifestującego w ten sposób swoją witalność i zamiłowanie do ładu, regularnie wnikają w tkanek powieściową cykl. Współtworzą rytm kryminalnej historii (oczywiście obok scen zadawanej śmierci). Skazanemu na zagładę świata przeciwstawiona została „pojemność żołądka” detektywa i misterny plan jego wypełnienia<sup>44</sup>:

pasowego, często także z atlasu i adamaszku błękitnego, nierzadko szamerowane galonami srebrnymi lub złotymi. [...] Spodnie wpuszczano w buty sporządzane z kolorowej, najczęściej czerwonej lub żółtej skóry safianowej”: M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 110; por. H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 107.

<sup>40</sup> M. Krajewski, *Głowa Minotaura*, s. 17.

<sup>41</sup> Tamże, s. 58.

<sup>42</sup> M. Krajewski, *Liczy Charona*, Kraków 2011, s. 24.

<sup>43</sup> M. Czubaj, dz. cyt., s. 310.

<sup>44</sup> Eberhard Mock to policjant niemiecki, ale jego żołądek charakteryzuje tradycyjna polskość, jeśli chodzi o „zapotrzebowanie kaloryczne”: por. M. Bogucka, dz. cyt., s. 119 „[...] senatorowie i dygnitarze cudzoziemscy byli pełni podziwu dla pojemności polskiego żołądka, widząc wszystkich tylekroć dnia tego jedzących i zawsze ku ich zdumieniu z odradzającym się wraz z nowym głodem apetytem”.

Rozwiązał muszkę, zdjął gors, kołnierzyk, a potem rozpiął trzy guziki koszuli. Na stole pojawiły się potrawy. Najpierw lekko czerstwe bułki i kula masła przystrojona pietruszką. Potem jajecznicą rozłożoną równomiernie na grubych plastrach przysmażonego boczku. Na niewielkiej salaterce przybyły śledzie marynowane, chrzan, ogórki kiszzone, a potem wjechały dwa podłużne półmiski, na których zwijały się rolki szynki, piętrzyły kulki wątrobianki z pietruszką. Na drugim z nich ułożono również piramidę z polskich kiełbasek na gorąco i suchych krancwurstów. Mock był wirtuozem smaku. Metodycznie smarował bułkę masłem, wątrobianką i układał na tym wszystkim plastry szynki. Odgryzał część tej kanapki, po czym napępiał usta jajecznicą, boczkiem i kawałkiem kiełbaski polskiej lub plasterem krancwurstu. Kolejny kęs to był śledź z chrzaniem i ogórkiem. I tak dalej. Na zmianę. W militarnym porządku narzuconym przez smakosza pedanta<sup>45</sup>.

Nawet jeśli w niedługim czasie śmierć znowu dowiedzie kruchości ludzkiej egzystencji, to życie (mimo że ulotne) zdołało zaprezentować swoje walory.

Kolejny rys owej barokowej aury towarzyszącej wizerunkowi bohaterów odnajdujemy w ich uwielbieniu nie tylko dla urody stołu, lecz także łoża. W zasadzie każdy z tomów serii dowodzi, że „nie stronili od towarzystwa upadłych kobiet”<sup>46</sup>. Wiele z nich pojawi się potem w innej roli na stole prosektoryjnym (znowu Bakowski trop). Póki jednak żyją, dostarczają rozkoszy zmysłowych mężczyznom uciekającym w świat daleki od królestwa Tanatosa:

Mock i Popielski natychmiast się przenieśli do [...] luksusowego przedziału, i to w towarzystwie dwóch młodych dam [...]. Potem już tylko lał się alkohol, salonka trzeszczała w szwach, części garderoby fruwały, młode damy oblewały szampanem swe nagie ciała, krzyczały i jęczały, a Mock i Popielski wznosili się na wyżyny sił witalnych, a nad ranem wymienili się partnerkami, wypijając przy tym bruderszaft<sup>47</sup>.

I tak Morsztynowa „Światowa Rozkosz” przechadza się wraz z orszakiem panien po ulicach Breslau, Lwowa, wreszcie odwiedza pociąg z wagonami sypialnymi, oferującymi odpowiedni klimat dla zmysłowych gier damsko-męskich<sup>48</sup>.

Mock i Popielski przypominają tym samym sarmackich wielbicieli czerpania z życia pełni jego uroków. Piękna iluzja pociąga ich jak człowieka baroku, do czasu skutecznie równoważąc lęk przed tym, co można wyczytać w *Uwagach*:

<sup>45</sup> M. Krajewski, *Głowa Minotaura*, s. 33.

<sup>46</sup> Tamże, s. 205.

<sup>47</sup> Tamże, s. 182.

<sup>48</sup> Oczywiście istnieją w cyklu powieści Krajewskiego takie momenty (mniej liczne), które dowodzą, że nie zawsze mężczyzna jest głównodowodzącym w „uczcie rozkoszy”: „To była gimnastyka Erosa, cielesne układy, do których go zmuszała. Ona dowodziła. Ta kobieta, która jeszcze niedawno siedziała przed nim z buzią w ciup, w skromnej sukience i z kolanami ściśle przylegającymi do siebie, teraz stała się erotycznym dyktatorem. Nie oponował. Chciał się poddać tej dyktaturze”. M. Krajewski, *Liczy Charona*, s. 166.

Aza nie wiesz, że śmierć jak jeź.  
 Ma swe głogi, w szpilkach rogi?  
 Ukoli do woli  
 Aż jękniesz i pęknieś!<sup>49</sup>

Nawet jeśli ten napompowany balon doczesności, owa „bańka mydlana”, „rybi pęcherz”<sup>50</sup> miały z hukiem pęknąć, to detektywi oddają się porywom szczęścia, odnosząc w alkwie pozorne zwycięstwo nad śmiercią. O złudności swego sukcesu przekonują się rychło, na kształt doświadczeń barokowych przodków. Wystarczy otworzyć oczy na prawdę o przemijaniu, by ujrzeć:

[...] widok obu dziewcząt, które wczoraj wydawały się powabne i atrakcyjne, a dzisiaj ostre białe światło poranka obnażało bezlitośnie porowatą skórę ich twarzy, tusz sklejącają rzęsy, tłuste włosy, zbytnią obfitość kształtów i braki w uzębieniu<sup>51</sup>.

Kulinarne przewagi Mocka i Popielskiego, suto zakrapiane alkoholem, można by również skomentować, korzystając z kaznodziejskich przestróg Baki:

Żal mi klocu! Brzuch machina  
 Rozpłynie się jako glina:  
 Drżysz z febry, a cebry  
 Nie zmylisz, wychylisz<sup>52</sup>.

Pozostaje tylko gra ze smutną prawdą, przypominającą o pewnym popularnym motywie staropolskiej poezji, opisującym życie Mocka i Popielskiego: „Pozór to jeden z centralnych tematów baroku. Wiąże się on ściśle z tematem zmienności i niestałości”<sup>53</sup>. Wypowiedzenie wojny śmierci kończy się fiaskiem. Kobięcy urok działa zbyt krótko, dokonania za stołem powodują finał wyrażony „bólem poranka”, a wyszukany strój łatwo narazić na trwałe uszkodzenie w świecie naznaczonym zbrodnią i jej odrażającą fizycznością<sup>54</sup>.

Katalog nieskutecznych sposobów na ucieczkę przed grozą śmierci zamknijemy przykładem związanym z postacią przewodnika Mocka po świecie mrocznego, podziemnego Breslau, lojalnego wobec detektywa przestępcy, Corneliusa Wirtha:

<sup>49</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 62.

<sup>50</sup> Określenia zabaw w ramach „gry w zabijanego”, w której uczestniczą śmierć i człowiek: A. Nawarecki, dz. cyt., s. 96–97.

<sup>51</sup> M. Krajewski, *Głowa Minotaura*, s. 181.

<sup>52</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 95.

<sup>53</sup> A. Vincenz, *Wstęp do: Helikon sarmacki. Wątki i tematy poezji barokowej*, oprac. M. Malicki, Wrocław 1989, s. LXXXI.

<sup>54</sup> Bohaterowie powieści przeciwstawiają się chaosowi świata także na inne sposoby: preferują klasyczne języki- fundament tego, co trwałe w kulturze, uwielbiają cytować starożytnych, grają w szachy i brydża.

[...] Wirth zgromadził piękną kolekcję. Na ścianach jego salonu wisiały barokowe obrazy śląskich mistrzów i osiemnastowieczne grafiki przedstawiające sceny mitologiczne. Obrazy koily nerwy Wirtha i pozwalały mu zapomnieć o przejmującym, ostrym dźwięku, jaki wyprodukował jego mózg na wieść o zamknięciu kleszczy oblężenia wokół miasta.(...) Miasto Breslau znalazło się w celi, a wraz z nim – on sam. Jedyne portrety pyzaty chłopów i dumnych arystokratów, które tworzyli pracowici rzemieślnicy z warsztatu Willmanna, oraz przedstawienia zbrojnych konfliktów ludzi, bogów i centaurów przenosiły na chwilę myśli Wirtha w krainę ułudy i fantazmatów<sup>55</sup>.

Sztuka (chyba nieprzypadkowo barokowa) nie powstrzyma śmierci, niecierpliwie gotującej się do uczyty.

### Ciało i śmierć. Jeszcze o stole

*On nade wszystko chciał powrotu do wspaniałych parków i łagodnych pagórków Lwowa, odrzucał a limine to cmentarne miasto, z którego piwnic wysypywały się nocami roje szczurów pasyjnych ludzkim ściernem*<sup>56</sup>.

Istotnym elementem koncepcji czytania *Uwag* Baki przez Aleksandra Nawareckiego było dostrzeżenie przez badacza prawidłowości rządzących wizją świata obecną w wierszach jezuita. Składają się na nią metamorfozy tego wszystkiego, co stanowi o urodzie życia, z drugiej zawiera w sobie pierwiastek zniszczenia. I tak stół biesiadny – miejsce ucztowania przeobraża się w katafalk, z którego wiedzie już prosta droga do miejsca, w którym nie może zabraknąć pewnego typu konsumentów<sup>57</sup>.

Świat gomułka, tyś pigułka,  
Ale smaczna szczurom skórka:  
Gdy zwleką, opieką.  
Wywędzą łez nędzą<sup>58</sup>.

Ten typ ucztującego (obok robaków najczęstszy u Baki) wiąże się ściśle z obrazem ciała ludzkiego, którego fizyczność, przedmiotowość staje się podstawą kulinarnych uciech biesiadników-kanibali.

„Fotografia” Breslau – ujętego w „piwnicznym klimacie” powojennych zniszczeń (także moralnych jego mieszkańców), budzi oczywiste skojarzenia z „czarnym karnawalem” Baki, w czasie którego skazany na zagładę świat wiruje ku ziemi i krypcie cmentarnej. Temu całościowemu wizerunkowi przeoranej przez szczury struktury upadającego miasta-organizmu towarzyszą

<sup>55</sup> M. Krajewski, *Festung Breslau*, Warszawa 2011, s. 154–155.

<sup>56</sup> Tegoż, *Rzeki Hadesu*, s. 27.

<sup>57</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 77.

<sup>58</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 63, w. 49–52.



spotkania ze śmiercią w indywidualnym wymiarze. Za każdym razem, zgodnie z wymogami gatunku, mamy do czynienia z depersonalizacją ofiary<sup>59</sup>. Jej ciało najpierw jest przedmiotem okrutnych zabiegów oprawcy, potem staje się preparatem na stole prosektoryjnym, względnie „ciałem ekshumowanym”, niezbędnym do eksperymentu detektywa bądź potwierdzenia jego toku myślenia w śledztwie. Może stanowić element w drastycznej „układance”:

Dwaj grabarze wydobyli trumnę z grobu. [...] Jeden z grabarzy wyciągnął gwoździe z wieka, a drugi przesunął je po leżance tak, że odsłoniło ono górną i dolną część nieboszczki. [...] Deszcz lał się po sonej twarzy Berty Flogner, wsącał w jej małżowiny, na których naskórek był podeschnięty, a skóra sinozielona, chłostał po jej kwiecistej sukience z perkalu i po lewej dłoni a o szerniałych paznokciach. Lasarius ujął jej prawą rękę i podciągnął rękaw. Mock wyjął z kieszeni niewielkie zawiniątko i po raz drugi tego dnia je rozwinął. Lasarius wyciągnął z kuchennego ręcznika uciętą dłoń i przyłożył ją do przegubu<sup>60</sup>.

Zanim ciało wyzionie ducha, wejdzie w rolę „żywego kawałka mięsa” ciętego przez zręcznego chirurga-rzeźnika:

Chwyił wiszącego za stopę i wraził lśniące ostrze pomiędzy dwa ostatnie palce. Klinga zgrzytnęła po kości. Wiszący dławił się i wierzał, pomocnik kata przeklinał tępą brzytwę i – obryzgiwany strugami krwi – rznął nią między paliczkami, aż wrył się do połowy stopy. Potem się odsunął i z uznaniem spojrzął na to, czego dokonał. pomiędzy najmniejszym palcem stopy a czterema pozostałymi ziała rana długości około dziesięciu centymetrów<sup>61</sup>.

Nie zabraknie u Krajewskiego „pięciu minut” dla patologa. Obserwujemy działania profesjonalisty, przebywającego w przestrzeni stworzonej do „porcjowania” i sprawiania nagiego ciała-preparatu, z jego czystą fizycznością skóry, mięśni i ścięgien:

W królestwie doktora Lasariususa panowała cisza przerywana jedynie zgrzytem wózków wiozących ciała i zalegała woń podobna do woni gotowanej marchwi. Nikt tutaj jarzyn nie gotował. Z kulinariami mogło się kojarzyć jedynie ostrzenie noży. [...] Asystent doktora Lasariususa naostrzył nóż, zbliżył się do leżącego na kamiennym stole nieboszczyka i dokonał cięcia – od obojczyka aż po owłosienie łonowe. Skóra rozeszła się na boki, ukazując warstwę pomarańczowego tłuszczu. [...] Asystent Lasariususa podniósł nieco czaszkę zmarłego, zanurzył czubek noża za jego uchem i dokonał kolejnego cięcia. Chwyił następnie naciętą skórę na potylicy i białawą błonę i naciągnął obie warstwy na oczy, których nie było. Zostały bowiem wykłute<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> M. Czubaj, dz. cyt., s. 306.

<sup>60</sup> M. Krajewski, *Festung Breslau*, s. 93.

<sup>61</sup> M. Krajewski, *W otchłani mroku*, s. 183.

<sup>62</sup> Tegoż, *Widma w mieście Breslau*, s. 66–67.



Cielesność ofiary oderwana zostaje od podmiotowości osoby, traci swoje kontury, staje się czymś niemal anonimowym, kojarzonym z czeluścią średniowiecznego piekła, w której potępieni stają się „kłębowiskiem”:

Przed jego oczami rozciągał się osobliwy widok – jakby ktoś ułożył stos pod wielkie ognisko. Tylko zamiast chrustu i suchych konarów były cztery ludzkie korpusy, od których pod różnymi kątami odstawały głowy, nogi i ramiona. Ponadto wszystkie te członki wchodziły między sobą w przeróżne relacje: a to spod jakiejś pachy wystawała stopa, a to nad obojczykiem wyrastało kolano, a między łydkami pojawiało się ramię. W wielu miejscach skóra zmarłych była przebita przez kości, a ostre odłamki wystające ponad powierzchnię ciał ginęły w sinych opuchliznach. Aby powykręcane ludzkie członki osadzić na osi „góra – dół” oraz „prawo – lewo”, Mock zaczął szukać wzrokiem jakiejś głowy<sup>63</sup>.

Wreszcie „ten, który kroi”, sam mistrz skalpela, będzie podlegał takim samym prawom. Jego ciało zjadane (kolejny, drastyczny „kulinarny” trop) przez nowotwór skończy w miejscu tak dobrze sobie znanym:

Na stole sekcyjnym leżał nagi doktor Lasarius, a obok niego opróżniona butelka. Oczy miał wytrzeszczone i utkwione w suficie. Trzy niesforne pasma włosów oplatające jego łysiejącą czaszkę były wilgotne. W zębach zaciskał zwiniętą w rulon kartkę papieru<sup>64</sup>.

Stary Lwów czy jego „bliźniaczy” partner znad Odry zostają najpierw pieczołowicie zrekonstruowane, zasiedlone wielbicielami życia, umiejącymi korzystać z jego uroków. Literacko wskrzeszona przeszłość wydana jednak zostanie na pastwę zniszczenia. Zapełniony potrawami „stół opowieści”, z jego zastawą i biesiadnikami czeka los bohaterów *Uwag*. I w tej dynamice zmienności rozgrywa się historia, między bankietem restauracyjnym a wizytą na cmentarzu, łóżem rozkoszy cielesnej a trumną, w której nie zawsze można znaleźć wytchnienie. Spotkanie tych dwóch porządków – niegdysiejszego piękna i znaków jego smutnego kresu – wyczytać można z opisu Eberharda Mocka. Postać bohatera podlega wszelkim procesom świata, z którym jest on związany:

Przez długą chwilę lustrował elegancki strój Eberharda: wypastowane lakierki, nienagannie skrojony dwurzędowy garnitur z granatowej wełny przetykanej srebrnymi prążkami, białą koszulę i krawat koloru wina, któremu towarzyszyła trójkątna chustka tejże barwy, zatknięta w kieszonce. Spod kapelusza patrzyły na niego wylupiaste oczy, które były jedynymi żywymi punktami w wypalonych martwych fałdach skóry<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Tamże, s. 26.

<sup>64</sup> M. Krajewski, *Festung Breslau*, s. 98.

<sup>65</sup> Tamże, s. 33–34.

## Uwagi wszystkim stanom i gra w zabijanego

*Córa to grzechowa,  
Świat skazić gotowa;  
Wszystko, co sie rodzi,  
Bądz po ziemi chodzi [...]*<sup>66</sup>

Już ponad dwie dekady temu Antoni Czyż, wydający wspólnie z Aleksandrem Nawareckim tomik jezuickiego kaznodziei, konstatował w jednym z artykułów: „*Uwagi* stają się tekstem rdzennie metafizycznym, rytuałem inicjacyjnym, wejściem w dobro i światło poprzez cierpienie i mrok”<sup>67</sup>. Cała ta dynamiczna „gra w zabijanego” zapisana „siekańcem” przywodzącym skojarzenia z odgłosami dochodzącymi ze stołu kuchennego, za którym stoi szczególnie mistrz noża, miałyby być opowieścią o potrzebie odnowy. Oczekiwany kształt człowieka dotyczyłby wszystkich stanów społecznych (starych, młodych, bogaczy, panów, panien, duchownych, dworskiej młodzie, rycerzy, cudzoziemców...). Poeta odczuwał i przeżywał „gaśnięcie i rozpad swojej formacji, kres pewnej Całości, jej schyłek w tamtym stuleciu”<sup>68</sup>. Gry z rodzajem ludzkim prowadzone przez śmierć – siostrę Fortuny<sup>69</sup> znajdują tedy moralne uzasadnienie. Zawsze szybsza od uciekiniera<sup>70</sup>, ruchliwsza, przy tym bezwzględna i demokratyczna, skutecznie przyspieszy kres tego, co w nas zepsute i woła o nowego człowieka.

Marek Krajewski projektując swoją powieść w stylu retro, odwoływał się, o czym już pisaliśmy, do sentymentów czytelnika szukającego w książkach tego, co przeminęło, a wydawało się piękniejszym niż powojenna rzeczywistość spod znaku sierpa i młota. Wiedział, że ten świat odszedł bezpowrotnie. Kryminał współczesnego pisarza na innych jednak zasadach niż u Baki dopuścił śmierć do udziału w „ulicznych grach”. O ile w *Uwagach* ma ona tradycyjny charakter, występuje jako gwarant sprawiedliwości, przeraża w jednakowym stopniu i młodego, i starego, o tyle w cyklu Krajewskiego „ponury żniwiarz” przychodzący nagle i niespodziewanie – zawsze stanowi zaburzenie porządku. Policjant ma być tym, który go przywróci<sup>71</sup>. Wchodzi

<sup>66</sup> M. Sęp Szarzyński, *Poezje*, wstęp i opracowanie J. S. Gruchała, Kraków 1997, s. 68.

<sup>67</sup> A. Czyż, *Pobożne niedole cnoty. Jeszcze o Bace*, w: tegoż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. 261.

<sup>68</sup> A. Czyż, *Retoryka księdza Baki. Wokół „Uwag”*, w: tegoż, *Światło i słowo...*, s. 285.

<sup>69</sup> J. Sokolski, *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996, s. 114–118.

<sup>70</sup> A. Nawarecki mówi o „sportowej sprawności psychomotorycznej” śmierci (*Czarny karnawał...*, s. 91).

<sup>71</sup> W tym momencie warto zacytować fragment powieści Marka Krajewskiego pisanej wspólnie z Mariuszem Czubajem, mówiący o zadaniu stojącym przed głównym bohaterem: „W książkach starego mistrza kończy się zwykle cudownym ocaleniem, bohater ostatkiem sił zabija swojego kata i cały chaos świata się uspokaja, burza cichnie, a czytelnik zasypia” (*Aleja samobójców*, Warszawa 2008, s. 263).

więc po części w rolę, którą u Baki odgrywała śmierć. Ten stróż pilnujący zachowania w mieście względnie „ładu sprzed zbrodni” ma zatrzymać machinę zniszczenia, by Breslau (Lwów), mimo że niedoskonałe, mogły trwać. Niezwykle istotne jest też wpisanie postaci Eberharda Mocka czy Edwarda Popielskiego w etos detektywa „wymierzającego sprawiedliwość widzialnemu światu”. Tego oczekują od niego „zwykli ludzie”:

Oczy wyklute, serca przebite –  
Tak wampir sprawia ofiary swe.  
Och, komisarzu, kiedyż się skończy  
Tego wampira zbrodnicza pieśń.

To wie komisarz, tylko on jeden,  
Na całym świecie tylko sam,  
Och, komisarzu – kiedyż przestanie?  
Czemu zabija? Powiedz to nam<sup>72</sup>.

W przeciwieństwie do jednoznaczności relacji myśliwy–ofiara uchwyconej w *Uwagach*, na terenie miasta dochodzi do zbrodni. W „czarnych łowach” prym wiedzie przestępca. Jednocześnie odbywa się „białe tropienie” zwierzyny, któremu przewodzi spółka Mock & Popielski. Nie brak (zgodnie z prawidłami gatunku) gier prowadzonych między antagonistami, swoistych podchodów sprawdzających kompetencje ścigającego<sup>73</sup>. Sam policjant stoi niejako ponad prawem i nierzadko stosuje metody stojące w jawnej z nim sprzeczności, co rodzi skojarzenia z reprezentującymi kulturę popularną filmowymi seriami pokroju *Brudnego Harry’ego* czy *Życzenia śmierci*. Cel uświęca środki – detektyw ma „licencję na zabijanie” wręczoną przez społeczeństwo niepewne jutra:

Nic nie gwarantuje bezpieczeństwa: ani to, że jest się dobrym dla innych i nie ma się wrogów, ani pieniądze, ani pozycja społeczna, ani zawód. Ofiarą morderstwa może paść prostytutka, panna z dobrego domu, policjant, złodziej, lekarz, sutener, przedsiębiorca – zbrodnia jest bardzo demokratyczna [...] <sup>74</sup>.

Po Bakowsku – kryminał to także *Uwagi śmierci wszystkim stanom służące*, ale w wersji zdecydowanie zmodyfikowanej, jeśli chodzi o moralny aspekt aktu destrukcji. Śmierci kreślonej piórem jezuita można byłoby przypisać (jak widział to Antoni Czyż) głębsze uzasadnienie, zbrodni popełnianej na którejkolwiek ofierze wyrwanej „organizmowi miejskiemu” nie opiszemy w kategoriach „odnowy świata”.

<sup>72</sup> M. Krajewski, *Widma w mieście Breslau*, s.191.

<sup>73</sup> Ich katalog być może nie jest tak imponujący jak w przypadku Baki, ale można znaleźć przynajmniej kilka propozycji rozgrywki między przestępcą a śledczym (najczęściej są to zagadki matematyczno-filologiczne).

<sup>74</sup> A. Gemra, dz. cyt., s. 141.

\*

Pełne zmysłowości, zachwytu nad urodą świata, ale i naznaczone piętnem destrukcji wizje przedwojennego Breslau i Lwowa zachęcają do dalszego szukania w nich barokowych inspiracji. Pozostaje nadzieja, że niniejsze rozważania mogą stanowić przyczynek do dalszych badań nad wyobraźnią literacką Marka Krajewskiego.

## Bibliografia

### Źródła

- Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t.6, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2001.  
Baka J., *Uwagi*, opracowanie, komentarz i postłowie A. Czyż, A. Nawarecki, Lublin 2000.  
Morsztyn H., *Światowa Rozkosz z Ochmistrem...*, wydał A. Karpiński, Warszawa 1995.  
Krajewski M., Czubaj M., *Aleja samobójców*, Warszawa 2008.  
Krajewski M., *Festung Breslau*, Warszawa 2011.  
Krajewski M., *Głowa Minotaura*, Warszawa 2009.  
Krajewski M., *Koniec świata w Breslau*, Warszawa 2007.  
Krajewski M., *Liczy Charona*, Kraków 2011.  
Krajewski M., *Rzeki Hadesu*, Kraków 2012.  
Krajewski M., *Widma w mieście Breslau*, Warszawa 2012.  
Krajewski M., *W otchłani mroku*, Kraków 2013.  
Sęp Szarzyński M., *Poezje*, wstęp i opracowanie J. S. Gruchała, Kraków 1997.

### Opracowania

- Bogucka M., *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994.  
Bonowicz W., *Tradycja oczywista? Kilka uwag o recepcji baroku w polskiej poezji współczesnej*, „Znak” 1995, nr 482.  
Czubaj M., *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.  
Czyż A., *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995.  
Dąbrowska E., *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.  
Dziechcińska H., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996.  
Gemra A., *Eberhard Mock na tropie. Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego*, w: *Śląskie pogranicza kultur*, t. 1, red. M. Ursel, O. Taranek-Wolańska, Wrocław 2013.  
Grant-Adamson L., *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, postłowie J. Chmielewska, Kraków 1999.  
Karpiński A., *Wprowadzenie do lektury*, w: H. Morsztyn, *Światowa Rozkosz z Ochmistrem...*, Warszawa 1995.  
Kasperski E., *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010.  
Kowalski K., Krzak Z., *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003.  
Krajewski M., Borowczyk J., Larek M., *To miasto wołało do mnie w innym języku (rozmowa)*, „Czas Kultury” (1/2009), nr 148.  
Kraska M., *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013.

- Kürbis B., *Wstęp do: Mistrz Wincenty tzw. Kadłubek, Kronika polska*, Wrocław 1996.
- Łozowska-Patynowska A., *Iwaszkiewicz i barok (I)*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011 (9).
- Nawarecki A., *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
- Nawarecki A., *Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
- Nowicka-Jeżowa A., *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992.
- Sokolski J., *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996.
- Tomkiewicz W., *Rokoko*, Warszawa 2005.
- Vincenz A., *Wstęp do: Helikon sarmacki. Wątki i tematy poezji barokowej*, oprac. M. Malicki, Wrocław 1989.

### **Źródła internetowe**

- Orliński W., Krajewski M., *Poprawki w mundurze esesmana. Z Markiem Krajewskim rozmawiał Wojciech Orliński*, dostępne w Internecie: <<http://wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4950784.html?as=2>> [dostęp: 1.03.2014].

### **Summary**

This article has comparative character. It concerns some baroque inspirations in creation of Polish writer Marek Krajewski. Among others motive of regale appears in it – at first on honour of life. Then it is transformed to banquet of death (with rats as banqueters). These conversions remember baroque poetry of Józef Baka. The manner of describing of human body on banquet of death – this is the next similarity. Besides, detectives (main heroes of novels – Eberhard Mock and Edward Popielski) have certain features of our old polish ancestors. They like rich apparels, abundant meals and feminine body. Baroque elements co-create climate of antiquity in novels of Krajewski.

Lidia Urbańczyk

Uniwersytet Opolski

## Horror dla dzieci – korzyści i zagrożenia

### Horror story for children – benefits and menaces

**Słowa kluczowe:** edukacja, fantastyka grozy, kultura popularna, literatura dla młodego odbiorcy

**Key words:** education, fiction horror, popular culture, literature for young readers

Horror literacki jest nazywany „baśnią dla dorosłych”, pełną symboli i alegorii, składającą się z dwóch warunkujących się naprzemiennie warstw (to, co widoczne od razu i sensory dodatkowe)<sup>1</sup>. A co z utworami grozy adresowanymi do młodych odbiorców? Czym właściwie są te teksty? Krystyna Kuliczowska twierdzi, że „fantastyka grozy w formie *czystej* rzadko trafia do młodego czytelnika, chyba że będzie to groza złagodzona przebiegami (duchy w prześcieradle), ale wtedy nie można mówić o fantastyce”<sup>2</sup>. Badaczka literatury dziecięcej wolałaby te „współczesne” utwory nazywać „nowoczesnymi baśniami metaforycznymi”. Czym powinna się cechować taka baśń? Po pierwsze, jej atrybutami są: aluzja, niedomówienie i metafora. Po drugie, wynikają z niej sensory uniwersalne i egzystencjalne (można z niej odczytać coś, co nie zostało wyrażone w narracji; poruszana jest np. problematyka społeczno-obyczajowa), wówczas ważną cechą dzieła staje się wielowarstwowość. Po trzecie, cechują się wyższym stopniem artyzmu niż tradycyjne utwory. Po czwarte, schematy przygodowe służą budowaniu napięcia, angażują emocjonalnie i zaspokajają zastępczo marzenia o przeżyciu rzeczy

---

<sup>1</sup> Dla Rogera Caillois czysta fantastyka to właśnie fantastyka grozy, przerażenia, manifestacja skandalu oraz rozdarcia. To, co nadprzyrodzone, wkrada się do rzeczywistości i niszczy jej prawa – wytrącenie z normalności powoduje lęk (zob. R. Callois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żukrowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967, s. 35–36). Natomiast Noël Carroll jako najważniejszy znacznik gatunkowy horroru wskazuje obecność potwora, który wzbudza lęk i obrzydzenie (zob. N. Carroll, *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, przekład i posłowie M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, 78–79).

<sup>2</sup> K. Kuliczowska, *Baśń i metafora*, w: *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 57.

niezwykłych; schematy te rozwiązują się w sferze wartości – wygrywa dobro<sup>3</sup>. Kolejno – aluzja i ujęcia metaforyczne służą jako odnośnik do innych treści i utworów (nawiązania intertekstualne). Wyznaczając granice fantastyki w twórczości dla młodego odbiorcy kultury, Kuliczowska pisze: „Zdałoby się, że tutaj właśnie przebiega granica fantastyki, tej, którą chcemy udostępnić dzieciom. Granica tragizmu, koszmaru, beznadziejności, tego wszystkiego, przed czym staje bezradna dziecięca wrażliwość. A jednak... i te sądy ulegają podważeniu”<sup>4</sup>. Najlepszym tego przykładem jest np. twórczość Clive’a Barkera (cykl *Abarat*) i Neila Gaimana (*Koralina*, *Wilki w ścianach*, *Księga cmentarna*).

### Głosy w dyskusji (potępienie i apologia)

W roku 1977 odbyła się sesja naukowo-literacka pt. *Funkcja baśni i literatury fantastycznej w wychowaniu i kształceniu osobowości dziecka*, zorganizowana przez Klub Literatury dla Dzieci i Młodzieży Oddziału Warszawskiego ZLP przy współudziale warszawskiej i poznańskiej biblioteki publicznej oraz miesięcznika „Nurt”<sup>5</sup>. W burzliwej dyskusji rozwodziono się na temat baśni przepelnionych krwawymi i sadystycznymi scenami, rozpatrywano poetykę utworów alegorycznych, aluzyjnych (z tzw. podtekstami), które obciążają wyobraźnię czytelnika zawiłą problematyką, starano się dostrzec sensory uniwersalne w literaturze fantastycznej (podawano przykłady o wysokiej randze artystycznej, np. baśnie Andersena), po którą chętnie sięgają dzieci. A „dyskusja na temat literatury fantastycznej i związanego z nią problemu kształtowania – a nie tylko schlebiana – gustom czytelniczym toczy się do dzisiaj, są to problemy zawsze żywe”<sup>6</sup>. Książki tego typu są często wybierane przez młodych odbiorców kultury (lektura spontaniczna), toteż na rynku wydawniczym pojawia się wiele nowych pozycji. Większość to jednak teksty trywialne (pozycje ukierunkowane na osiągnięcie sukcesu komercyjnego), np. utwory pełne absurdów, epatujące grozą i makabrą. Na wspomnianej sesji sporo miejsca poświęcono właśnie elementom grozy w literaturze dla dzieci i młodzieży:

Znaleźli się przeciwnicy scen okrutnych, budzących strach ze względu na wrażliwość dziecka, większość dyskutantów jednak stała na stanowisku, że dzieci reagują zupełnie inaczej niż dorośli, że „lubią się bać”, i takie momenty są im w jakimś sensie od strony emocjonalnej potrzebne<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Zob. tamże, s. 59.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Dane za: K. Kuliczowska, *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 143.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.



Blisko trzydzieści lat po tej sesji, w styczniu 2004 roku, w warszawskim EMPiK-u, odbyło się spotkanie otwarte poświęcone literaturze dziecięcej i młodzieżowej, pt. *Sierotki w tarapatach. Granice makabry we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*<sup>8</sup>. Rodzice doskonale wiedzą, że ich pociechy uwielbiają się bać i chętnie raczą się opowieściami noszącymi różnego rodzaju znamiona horroru. Dzieci zapytane, dlaczego lubią takie historie, udzielią pewnie typowej odpowiedzi – „bo to fajne”. A co na to eksperci, badacze literatury? Justyna Świąćicka stwierdza, że „z dorastaniem wiążą się frustracje i rozmaite emocje związane także ze złością. Współcześni bohaterowie książek dla dzieci są pełni sprzecznych uczuć i często podejmują dziwne decyzje”<sup>9</sup>, czytelnik może się więc z nimi utożsamić, znaleźć w bohaterze partnera, którym kierują podobne uczucia. Dzieci w horrorze odnajdują po prostu własne doświadczenie. Problem zaczyna się wtedy, kiedy lęki, przedstawiane uczucia są zbyt skomplikowane, nieadekwatne do stanu rozwoju psychicznego młodego odbiorcy kultury. Joanna Papuzińska zwraca zaś uwagę na psychologiczne podwaliny niezwykłego strachu. Istotne jest to, czy dziecko ma kontrolę nad lękiem, czy nie (mowa o bezpiecznym przeżywaniu strachu). Gdy tak jest, literatura usiana makabreskami może pełnić funkcję kompensacyjną, może stanowić źródło przyjemności. Nie da się wychować dziecka bez strachu, który jest przecież składową ludzkiego rozwoju.

Wciąż nie cichną głosy dyskusji na temat grozy w literaturze dla dzieci i młodzieży. W księgarniach i bibliotekach stale pojawiają się nowe tytuły. Oto kilka przykładów: Philip Ardagh, seria *Szaleństwa rodzeństwa*; Pierdomenico Baccalario, seria *Will Moogley. Agencja duchów*; Lisi Harrison, seria *Monster High*; Anthony Horowitz, *Upiorna szkoła*; Derek Landy, *Kościany Przyjemniaczek*; Marcin Pałasz, *Straszyć nie jest łatwo i Zwłokopolscy*; Chris Priestley, *Opowieści grozy wuja Mortimera*; Justin Somper, seria *Wampiraci*; Lemony Snicket, *Seria niefortunnych zdarzeń*; Pernilla Stalfelt, *Mała książka o strachach*; Ahmet Zappa, *Makabryczne Memuary Mocarnej McMężnej*; zbiory opowiadań – *Straszne opowieści i Wielka księga strachu*.

To tylko wybrane pozycje o dość sugestywnych tytułach. Katalog ten można wzbogacić o wciąż pojawiające się książki utrzymane w poetyce grozy, przeznaczone dla młodych czytelników. W witrynach księgarskich pojawiają się również naukowe opracowania dotyczące kultury grozy, np. dzieło Marii Janion *Wampir. Biografia symboliczna* lub Anity Has-Tokarz *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Zaś sam gatunek (usytuowany w obrębie literatury fantastycznej dla młodych odbiorców kultury) nawiązujący do popularnej formuły horroru, można określić za Kaliną Jerzykowską mianem „horroru”. Użyła ona tej nazwy w odniesieniu do swojej powieści zatytułowanej

<sup>8</sup> Dane za: J. Kułakowska, *Groza w literaturze dziecięcej, korzyść czy krzywda dla dziecka?*, „Gazeta Szkolna” 2004, nr 26, s. 12.

<sup>9</sup> Tamże, s. 13.

*Widma z ulicy Wydumowej* (seria *Upiorne przygody Koszmariusza i Horroraty*). W badaniach nad twórczością dla dzieci i młodzieży funkcjonują także inne określenia, np. „dziecięca powieść grozy”<sup>10</sup> oraz „horror dla maluczkich”<sup>11</sup>. Drugie określenie wydaje się szczególnie problematyczne, ponieważ słowo „maluczki” kojarzy się z prostym, skromnym człowiekiem, a nie dzieckiem. Bezpieczniej byłoby użyć sformułowania „horror dla miniaturowego dorosłego” – tym mianem we współczesnej kulturze określa się dziecko, które podobnie jak dorosły musi dostosować się do dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości. Michał Rusinek proponuje z kolei, by teksty grozy dla dzieci po prostu nazywać „horrorem dla dzieci” (tak określił tłumaczoną przez siebie książeczkę pisarza Lemony Snicketa i ilustratora Johna Klassena *Laszlo boi się ciemności*). W swoich badaniach posługuję się nazwą „horrorek”, ponieważ większość tekstów dla młodych odbiorców nawiązuje do horrorów dla dorosłych (często je parodiując), a natężenie grozy jest dostosowane do wieku czytelnika; sądzę, że to określenie podkreśla specyfikę tekstów dla dzieci, w których bohaterowie zwykle zwyciężają z ucieleśnionym złem, a potwór częściej bawi, niż straszy.

### Ku antropologii nowego gatunku

Baśnie literackie i ludowe od wieków zawierały elementy grozy, która nie była celem samym w sobie. Literatura strachu stanowiła dawniej skuteczny instrument wychowawczy, prowokujący lęk przed konsekwencjami niewłaściwego zachowania<sup>12</sup>, ale makabra i groza służyły także (i wciąż służą) pogłębieniu refleksji dotyczącej spraw egzystencjalnych, wyolbrzymieniu uniwersalnych przesłań (charakteryzuje je wymiar terapeutyczny i oczyszczający). Groza w literaturze dla dzieci i młodzieży nie jest więc niczym nowym, współcześnie można zauważyć jednak spotęgowanie tego zjawiska, a to za sprawą dużej popularności horrorów dla dorosłych oraz wpływu antypedagogiki (teksty operujące motywami strachu zostały uwolnione z reżimu dydaktyzmu, ich celem jest rozrywka – przeżycie intensywnych emocji w kontrolowanych warunkach odbioru).

Za przykład wzorcowej wręcz opowieści grozy dla dzieci wielu badaczy literatury dla młodych odbiorców kultury wskazuje *Koralinę* (2002) Neila Gaimana. Tytułowa bohaterka wraz z rodzicami przeprowadza się do nowego domu, gdzie odkrywa tajemnicze drzwi – przejście do równoległego wymiaru,

<sup>10</sup> Zob. K. Slany, *Puer Horroris w literaturze i kulturze dziecięcej*, „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe” 2009, nr 1–2, s. 147.

<sup>11</sup> Zob. G. Leszczyński, *Współczesna literatura dla dzieci – gatunki, tematy*, w: *Dziecko i książka. Materiały z ogólnopolskiej konferencji. BN 27–28 października 2003 roku*, red. G. Lewandowicz-Nosal, Warszawa 2004.

<sup>12</sup> Zob. M. Chrobak, *Andersenowskie horrory, nie całkiem straszne*, „Guliwer” 2005, nr 1, s. 52–60.

przypominającego rzeczywistość znaną dziewczynce. Drzwi stają się progiem rozgraniczającym to, co znane, oswojone i bliskie, od tego, co groźne, niesamowite oraz nieprzewidywalne. W drugim świecie mieszka istota bardzo podobna do matki Korliny – nazywa samą siebie drugą matką (odmienność skupia się na guzikach zastępujących oczy). Dziewczynka jest początkowo zafascynowana odkrytą krainą, gdzie spełniają się jej marzenia; niechętnie wraca do prawdziwego domu, nudnej i szarej rzeczywistości, w której rodzice – zajęci swoimi sprawami – nie poświęcają zbyt wiele uwagi córce. Druga matka okazuje się jednak wiedźmą, czerpiącą siłę z oddania bohaterki, chce zawładnąć duszą dziewczynki – symbolem utraty duszy są guziki, oczy są bowiem zwierciadłem duszy. Korlina podejmuje grę z wiedźmą, by uratować prawdziwych rodziców i wyzwolić duchy poprzednich ofiar okrutnej władczyni. Dziewczynka pokonuje drugą matkę, udaje jej się zablokować przejście do świata, który rozpada się, ukazując makabryczne obrazy (wściekła wiedźma nie potrafi podtrzymać wizji, stworzona przez nią kraina to ułuda), jednak do rzeczywistości bohaterki przedostaje się oderwana ręka wiedźmy, uwięziona następnie w studni.

Opowieść Gaimana może być odczytana na dwa sposoby. Po pierwsze, Korlina to bohaterska dziewczynka, która podejmuje walkę i zwycięża. Początkowo zauroczona obietnicami wiedźmy, nie daje się oszukać; po przeżytej przygodzie zaczyna doceniać uroki prostego życia i starania prawdziwych rodziców. Po drugie, Korlina to dziewczynka z poważnymi problemami psychicznymi – nudzi się i tworzy w swojej wyobraźni straszne, groteskowe wizje, które ją przytłaczają, paraliżują. Tu drzwi stają się symbolem łatwych rozwiązań, np. narkotyków, zaś oderwana dłoń wiedźmy to znak powracających koszmarów i problemów. Ta wielość odczytań jest tylko dowodem świadczącym o wielowarstwowości literatury dla młodych odbiorców kultury.

Na uwagę zasługuje także obrazkowa książeczka dla młodych czytelników. Bohaterka *Wilków w ścianie* (2003) jest przeświadczona o tym, że w ścianach jej domu mieszkają wilki. Nikt jej nie wierzy, ale pewnego dnia wilki wychodzą z ukrycia, by rozpanoszyć się po całym domostwie. Rodzina musi opuścić budynek i poszukać nowego miejsca zamieszkania, w końcu postanawia jednak wrócić i wygonić zwierzęta. Ludzie zaskakują dzikich lokatorów. Opowieść w przewrotny sposób pokazuje, że wyobraźnia dziecka ma ogromną moc i nie można bagatelizować tego, że postrzega ono świat inaczej niż dorośli. Młody człowiek stara się zorganizować otaczającą go rzeczywistość; to, co nieznanne, stara się nazwać, oswoić, w tym celu stwarza np. potwory. Dorosłym taki sposób postrzegania świata może wydać się dziwny, śmieszny, ale dziecko przeżywa autentyczne i bardzo silne emocje, szuka oparcia i zrozumienia dla własnych lęków.

Współcześnie dużą popularnością cieszy się seria *Monster High*, a to za sprawą całej kolekcji rozmaitych gadżetów jej towarzyszących – od zabawek (lalek), przyborów szkolnych, przez przedmioty użytkowe i ubrania, po filmy

animowane i czasopisma tematyczne. Powstały również książki opowiadające o losach nastoletnich potomków sławnych potworów (*Upiorna szkoła, Upiór z sąsiedztwa, O wilku mowa..., Po moim trupie*). Historie Lisi Harrison to postmodernistyczne igraszki z utrwalonymi w kulturze popularnej wizerunkami potworów (parodia horroru), próba mówienia o inności, ukazanie nowej odsłony powieści obyczajowej dla dziewcząt (tematy pierwszej miłości, przyjaźni, dorastania i mody). *Monster High* to przede wszystkim produkt, twór intermedialny, w którym „tekst literacki jest już w momencie dostarczenia go do rąk czytelników wkomponowany w wiele innych tekstów (film, gra interaktywna), które razem tworzą swoistą hybrydę cechującą się heterogenicznością i jednocześnie uniwersalizmem”<sup>13</sup>, oraz zapowiedź książki konwergencyjnej, która ma być formatem otwartym, „część papierowa takiej książki stanowiłaby rdzeń, od którego mogłaby rozpoczynać się dalsza medialna eksploracja narracji”<sup>14</sup>. Na tym przykładzie można stwierdzić, że literatura dla dzieci i młodzieży przeszła długą drogę od dydaktyzmu do artyzmu. Dzisiaj kierunek jej rozwoju zmierza od artyzmu do gotycyzmu, wykorzystując to, co populistyczne i komercyjne.

Horror to gatunek zaadresowany do młodego odbiorcy. Jest związany z tekstami grozy dla dorosłych (podobne schematy i motywy, wykorzystywanie tych samych postaci, np. menażeria znanych potworów); wiek bohatera danej opowieści jest zwykle wskazówką, odnoszącą się do wieku wirtualnego czytelnika. Pobłażliwa nazwa nowego gatunku wyraża swoistość tekstów dla dzieci – rzadko bowiem mamy tu do czynienia z grozą w czystej postaci (utwory Gaimana), a raczej z ośmieszeniem, sparodiowaniem grozy (seria *Monster High*)<sup>15</sup>. W horrorach pojawia się potwór, który budzi nie tylko lęk, lecz także śmiech. Potwór – ucieleśnione niesamowite – jest reprezentantem sfery nadprzyrodzonej. To właśnie zjawiska paranormalne, stanowiące integralny element świata przedstawionego, są domeną horroru. „Wszelkie motywy nadprzyrodzone służą tu głównie do wywołania i spotęgowania strachu

<sup>13</sup> K. Tałuc, *Horror w tekstach dla młodego odbiorcy (rekonesans badawczy)*, w: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013, s. 52–53.

<sup>14</sup> M. Zając, *Książka czasu przemian*, w: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku – diagnozy i postulaty*, red. D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński, M. Zając, Warszawa 2008, s. 208.

<sup>15</sup> Marek Wydmuch proponuje, by obok horroru wyróżnić pojęcie terroru. W opowieściach grozy typu horror pojawiają się konkretne zjawiska budzące strach i lęk, zaś terror wiąże się z bliżej nieokreślonym nastrojem. Zob. M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 68–69. Terror to „groźniejsze i bardziej niesamowite” oblicze grozy, teksty z tej grupy zbliżają się do grozy w czystej postaci, to głównie utwory nawiązujące do tradycji powieści gotyckiej. W literaturze dla dzieci i młodzieży przykładem terroru są *Opowieści grozy wuja Mortimera* Chrisa Priestleya. Edgar wysłuchuje niesamowitych opowieści swojego krewnego. Bohaterami kolejnych opowieści są dzieci, które giną w tajemniczych okolicznościach – za sprawą czarcich mocy, przeklętych przedmiotów, itp.

u odbiorcy<sup>16</sup>. Horror epatuje grozą i irracjonalnością, hiperbolizując kolejne obrazy świata. Tu „świat nadprzyrodzony pozostaje niezwykle często nieodgadniony, nienazwany, bezosobowy i bezprzedmiotowy”<sup>17</sup>. Nadprzyrodzony składnik stopniowo wypiera rzeczywistość, by w końcu osiągnąć punkt kulminacyjny. Tego typu zjawiska są wprowadzane do literatury dla dzieci i młodzieży na wiele różnych sposobów. W utworach dla najmłodszych pojawiają się treści cudowne, nierzeczywiste, tajemnicze, ale raczej niezbyt groźne. Dominuje przygoda, baśń i poetyka snu. W dziełach zaadresowanych do młodzieży to, co niezwykle, jest przyobleczone w szatę symbolu i domysłu. Zagadki nadprzyrodzonego rozbudzają wyobraźnię, siłą napędową jest ciekawość odkrywania natury potwora.

Liczba dorosłych pasjonatów horrorów od lat utrzymuje się na tym samym poziomie, wzrasta natomiast liczba młodych odbiorców tego typu literatury<sup>18</sup>; wciąż powstają nowe dzieła, a nawet całe serie wydawnicze, np. *TO LUBIĘ z nietoperzem* Wydawnictwa Literatura. I tu znowu nasuwa się pytanie o przyczynę popularności fantastyki grozy. Odpowiedź zaś można sprowadzić do krótkiego stwierdzenia, iż horror pełni swoistą funkcję poznawczą. Pozwala na zaspokojenie fascynacji obcością świata łamiącego tabu – odbiorca doświadcza uczuć wykluczonych z normalnego życia, uczuć dewiacyjnych, które są potępiane. Duży ładunek emocjonalny zawarty w przekazie umożliwia psychiczne oczyszczenie i przeżycie strachu w kontrolowanych warunkach. Horror to doznanie niemal mistyczne, to mitologia XXI wieku, ujawniająca ludzką tęsknotę za tym, co nieznanne. „Groza jest kategorią wpisaną w sferę symbolu, więc tekst taki opowiada o złu językiem czysto wyobrażeniowym”<sup>19</sup>. Dziecko potrafi odczytać język archetypów i symboli, bowiem operowanie tymi kategoriami jest czynnością naturalną. Makabra to nic innego jak „symboliczne odzwierciedlenie destruktywnej siły drzemiącej w każdym człowieku”<sup>20</sup>.

W utworach dla dzieci groza pełni także inne funkcje. Gra ze strachem, gra z fikcją może czasem prowadzić do demaskacji, ośmieszenia grozy. Obok gotycyzmów pojawiają się karykatura i groteska. Potwory zostają oswojone, następuje szczęśliwe zakończenie:

---

<sup>16</sup> P. Jankowski, *Zjawiska paranormalne w literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Guliwer” 2001, nr 2, s. 76.

<sup>17</sup> Tamże, s. 77.

<sup>18</sup> Badania czytelnictwa fantastyki grozy prowadziła m.in. Anita Has-Tokarz. Zob. A. Has-Tokarz, *Spoteczny obieg literatury grozy w uczniowsko-studenckim środowisku*, „Folia Bibliologica” 1996/1997, R. XLIV/XLV oraz teżże, *O przyjemności płynącej z grozy..., czyli dlaczego młodzież czyta i ogląda horrory*, w: *Homo kreator czy homo ludens? Nowe formy aktywności i spędzania czasu wolnego*, red. W. Muszyński, M. Sokołowski, Toruń 2008, s. 332–344.

<sup>19</sup> K. Slany, *Odnaleźć komizm w koszmarze, czyli o gotycyzmach we współczesnej literaturze dla dzieci*, „Guliwer” 2008, nr 1, s. 55.

<sup>20</sup> Tamże.



Wynaturzone elementy typowe dla świata dziecka oraz zdemonizowane dziecko mogą budzić niepokój, ale w finale już tylko bawia, czemu dodatkowo sprzyjają oswojone potwory i upiory tak znamienne dla postmodernistycznych gier reinterpretacyjnych [...]. Groza nie przeraża jak w baśniach czy utworach gotyckich, bo jest to groza skarykatyzowana, co intuicyjnie wyczuwa dziecko<sup>21</sup>.

Zaadresowanie horroru do dzieci wymogło zmiany w samej jego formule. Po pierwsze, to wspomniane już osvajane monstra, pomagające w racjonalizacji dziecięcych lęków<sup>22</sup> – okazuje się nawet, że to człowiek może być bardziej okrutny i przerażający. Po drugie, wyprowadzanie ograniczeń związanych z wiekiem odbiorcy, np. w horrorach dla młodego czytelnika nie są naruszane wszystkie sfery tabu, szczególnie te związane z seksualnością, natężenie grozy jest mniejsze, a czasem też groza jest ośmieszana (trzeba bowiem pamiętać, iż nawet fikcyjny strach może podsycać realny niepokój, a wyobrażenia i psychika dziecięca mogą nie poradzić sobie z tak znacznym obciążeniem emocjonalnym). Po trzecie, a właściwie najistotniejsze, w omawianym gatunku jest ukazana specyfika dziecięcego świata, zaś głównym bohaterem opowieści jest dziecko.

Literatura dla dzieci już od dawien dawna operuje strachem, który początkowo pełnił funkcję dydaktyczno-moralizatorską. W XIX wieku powstała tzw. opowiadka ostrzegawcza, oparta na schemacie przestroga – nieposłuszeństwo – kara<sup>23</sup>; przed byciem niegrzecznym przestrzegała np. *Złota różdżka* Heinricha Hoffmana (1845). Obok lęku pojawiało się także współczucie, wynikające z identyfikacji czytelnika z bohaterem. Później – w XX wieku – utwory dla dzieci zostały pozbawione grozy, zgodnie z założeniami koncepcji szczęśliwego dzieciństwa (disneyzacja literatury dla dzieci). Groza jednak powraca w XXI wieku, a strach spełnia teraz przede wszystkim funkcję ludyczo-kompensacyjną.

Joanna Papuzińska dokonuje typologii utworów grozy dla dzieci<sup>24</sup>. Pierwsza grupa to utwory, w których strach zostaje skompromitowany, ośmieszony lub jest jedynie iluzją. Zabawa ze strachem to konwencja przyjmowana zarówno przez autorów, jak i czytelników. W tej grupie mieszczą się parodie znanych horrorów, serie takie jak *Koszmary Karolek* czy *Szkoła przy cmentarzu* (tu mieści się większość horrorów). Druga grupa to właściwa „literatura strachu”, czyli teksty odwołujące się do pierwotnego, archetypicznego lęku, odnoszące się do prawideł rządzących ludzką psychiką (to domena baśni metaforycznych i utworów fantazmatycznych). W tej grupie mieszczą się utwory Clive’a Barkera i Neila Gaimana (szczególnie jego

<sup>21</sup> Tamże, s. 60.

<sup>22</sup> Zob. A. Gemra, *Oswajanie grozy. Od gotyckiego łotra do zaprzyjaźnionego wampiurka*, „Polonistyka” 2011, nr 2, s. 23.

<sup>23</sup> Zob. J. Papuzińska, *Atelier strachu*, w: tejeże, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996, s. 75.

<sup>24</sup> Tamże, s. 81–88.

krótkie opowiadania). Jednak dzieła wspomnianych autorów są na tyle wielowarstwowe i wielowarstwowe, że można je także włączyć do trzeciej grupy tekstów. To książki dotyczące trudnych tematów, a więc już nie tylko strachu samego w sobie czy wywoływanego przez fantastyczne byty, lecz także np. lęku związanego z terrorem wojny, śmiercią, cierpieniem, walką ze złem. Stworzenie powyższej typologii jest możliwe, gdy zdamy sobie sprawę z trzech kwestii. „Dzieci to lubią” (literaturę grozy), bo lubią się bać, a zmierzenie się ze strachem może polegać na zabawie i żarcie, na tworzeniu i unicestwianiu potworów wyobraźni. „Dzieciom to pomaga” – gdyż lęk pojmowany jako kategoria artystyczna spełnia funkcję terapeutyczną, młody odbiorca dzięki lekturze może zgłębić własny strach i nazwać to, co go przeraża i przytłacza. I wreszcie: „dzieciom trzeba mówić prawdę” – stąd podejmowanie trudnych tematów, które wiążą się z potrzebą ukazywania dziecku nie tylko pozytywnego obrazu świata, lecz także jego mrocznej strony.

### **W służbie edukacji (korzyści i zagrożenia)**

Obok wybitnych i wyrafinowanych książek dla ambitnego odbiorcy, łatwo też znaleźć teksty pozbawione wszelkich walorów (np. estetycznych, dydaktycznych) – to książki trywialne, skierowane do niewymagającego czytelnika:

Identyczny schemat fabularny dla całej serii jest znacznym ułatwieniem w przewidywaniu toku fabuły, pełnej mimo to niespodzianek i zaskoczeń na poziomie pojedynczych zdarzeń. Pojawiają się tu wyraźne nawiązania do doświadczeń dziecka wychowanego na telewizji i innych mediach wizualnych. Stąd liczne odwołania, często prześmiewcze, do kanonicznych postaci z filmów grozy, seriali i kryminałów, zwłaszcza zaś do ich parodii, czyniących z uznanych idoli kultury masowej groteskowych „antbohaterów”<sup>25</sup>.

Czy horrorki to książki budzące niezdrową fascynację i banalizujące ważne tematy? A może dzieła wielowymiarowe, podejmujące grę z tradycją? I czy utwory grozy mogą być wykorzystane w edukacji? Jedno jest pewne, iż „nie da się ominąć problemu, uznając lekturę horrorów za sposób oswojania młodzieńczych czy wręcz dziecięcych lęków przez dostarczanie im fikcyjnych imitacji tych przeżyć”<sup>26</sup>; wśród horrorów znajdują się zarówno opowieści godne uwagi, jak i bezwartościowe. Nie sposób powstrzymać dzieci od czytania horrorów, może więc trzeba literaturę grozy uczynić przedmiotem edukacji? Rodzice, nauczyciele i bibliotekarze powinni wykorzystać powszechność obcowania z horrorem i nauczyć młodych czytelników świadomego odbioru, analizy i interpretacji literatury grozy. Najważniejszym celem jest to, by

<sup>25</sup> J. Papuzińska, *Dziecięce spotkania z literaturą*, Warszawa 2007, s. 128.

<sup>26</sup> K. Koziołek, *Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści podróżniczej do kryminału i horroru*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży po roku 1980*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 192.



uczeń stał się świadomy estetycznej gry, jaka wiąże się z formułą horroru, by nie był odbiorcą naiwnym, mylącym rzeczywistość z fikcją. Celem nauczyciela-wychowawcy jest pomóc uczniowi stać się odbiorcą kompetentnym, który jest w stanie wybierać wartościowe teksty kultury, mające ogromny potencjał znaczeniowy. A „horror posiada oczywiste wartości dla pedagogiki, gdyż metaforycznie, aczkolwiek niejednokrotnie bardzo sugestywnie, pokazuje ścieranie się Dobra i Zła, zwracając się do stałych i ciągle żywotnych archetypów ludzkiej świadomości”<sup>27</sup>.

Za włączeniem horroru do dyskursu edukacyjnego przemawiają następujące tezy:

- Formuła horroru jest niezwykle atrakcyjna (nawet dla najmłodszych); młody odbiorca sięga po literaturę grozy spontanicznie i dobrowolnie. Formuła horroru ma charakter rozrywkowy (funkcje ludyczne).
- Obcowanie z tekstami grozy wiąże się z potrzebą bezpiecznego przeżycia strachu oraz potrzebą wewnętrznego oczyszczenia, wyzbycia się negatywnych emocji czy pokonania dręczących fobii.
- Horrory są podobne do baśni – pozwalają odnaleźć sens życia, pomagają w ukształtowaniu, integrowaniu osobowości, przedstawiają odwieczny konflikt Dobra ze Złem, konfrontację Piękna z Brzydotą.
- Horror to medium rzeczywistości – opisuje rzeczywistość (groza to kategoria wpisana w sferę symbolu).

Obok korzyści warto zwrócić uwagę na zagrożenia:

- Fantastyka grozy jest oskarżana o demoralizowanie młodych ludzi, także o powodowanie zaburzeń psychicznych (nerwice, psychozy) oraz znieczulenia.
- Teksty grozy propagują przemoc, agresję; obniżają wrażliwość na sytuacje makabryczne w świecie rzeczywistym<sup>28</sup>.

Ciekawą propozycję metodyczną dla nauczycieli młodszych uczniów przedstawiła Katarzyna Slany – jest to cykl lekcji związanych z lekturą *Wampirek* Angeli Sommer-Bodenburg<sup>29</sup>. Autorka projektu zwraca uwagę, że współczesna literatura dziecięca (w tym teksty grozy) porusza problemy ważne dla dzieci, parodiuje stereotypy, ukierunkowuje odbiorcę na wartości humanistyczne, ukazuje dziecięcą podmiotowość. Sama zaś lektura *Wampirka* zwraca uwagę na kwestie inności, odmienności (może zachęcić do dyskusji na temat tolerancji). Wampir Rydygier to postać niejednoznaczna, egzemplifikacja osobowości dziecka – to symbol dwoistości natury ludzkiej. Każdy człowiek, także dziecko, nosi w sobie potwora, który ucieleśnia mroczne emocje.

Jak Slany wychwala *Wampirka*, tak Violetta Wróblewska krytykuje to dzieło: „Warto dodać, że często zaanektowanie gatunku dla dorosłych, jak

<sup>27</sup> A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, s. 447.

<sup>28</sup> Opracowano na podstawie: A. Has-Tokarz, *Horror w kształceniu współczesnym – zagrożenie czy szansa edukacyjna?*, w: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005, s. 361–370.

<sup>29</sup> Zob. K. Slany, „*Wampirek*” w szkole, czyli gotyckie teksty dla dzieci, „*Nowa Poliszczyna*” 2008, nr 5, s. 19–21.

romans czy horror, bywa pretekstem do dziwnej, gdyż bezcelowej zabawy konwencją, co niekiedy wydaje się raczej świadectwem nieudolności pisarza, nie znajdującego ciekawszego materiału literackiego, niż elementem udanej postmodernistycznej parodii<sup>30</sup>. Badaczka postrzega opowieść jako dzieło balansujące na granicy kiczu, cechujące się niezrozumiałym eklektyzmem, w którym na model powieści grozy został nałożony model powieści obyczajowej. Rydygier nie ucieleśnia wymarzonego przyjaciela, to przecież upiór, należący do spijających krew istot, odwiecznych wrogów człowieka.

## Horror – zwierciadło współczesności

Trudno wyjaśnić fenomen popularności opowieści grozy. Sądzę, że wynika to przede wszystkim z plastyczności gatunku, z jego dynamicznie zmieniającej się formuły, ale także ze swoistej aktualności tematów, treści oraz rozpoznawalnych rozwiązań (stały zespół schematów fabularnych, postaci, rekwizytów). Literatura dla dzieci i młodzieży – zresztą jak każdy typ twórczości – wyrasta z praw kulturowych swoich czasów, nie powstaje w izolacji, w oderwaniu od modnych nurtów i konwencji. Stąd przeniesienie na grunt tej literatury – zwanej „czwartą”, „osobną” – formuły horroru. Sądzę, że twórczość grozy dla młodych odbiorców kultury wymaga głębszego zbadania i opisania, podobnie jak wiele innych zjawisk związanych z horrorem, który jako dział kultury popularnej został zaniedbany w badaniach naukowych.

Zainteresowanie grozą, strachem już wśród najmłodszych dzieci nie jest zjawiskiem patologicznym. Lęk jest wpisany w ludzkie DNA, jest wynikiem ewolucji. Współcześnie ludzkość została pozbawiona lęków, które były udziałem naszych przodków, dlatego człowiek odczuwa potrzebę przeżycia silnych emocji, których uwolnienie spełnia funkcję oczyszczającą i terapeutyczną. Natomiast groza jako środek artystycznego wyrazu, integralny element dzieła literackiego, pojawia się w wielu utworach dla młodego odbiorcy, w których obecne są obrazy nie tylko wywołujące strach, lecz także zmuszające do refleksji. Śmiałe wizje artystyczne rozwijają wyobraźnię i wrażliwość. Śledząc losy bohaterów, ich fantastyczne i niecodzienne przygody, czytelnik może dowiedzieć się czegoś o sobie – zdobywa bardzo przydatną wiedzę w rzeczywistym świecie.

## Bibliografia

- Chrobak M., *Andersenowskie horrory, nie całkiem straszne*, „Guliwer” 2005, nr 1.  
Gemra A., *Oswajanie grozy. Od gotyckiego łotra do zaprzyjaźnionego wampiurka*, „Polonistyka” 2011, nr 2.

<sup>30</sup> V. Wróblewska, *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, w: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac, Warszawa 2006, s. 109.

- Has-Tokarz A., *Horror w kształceniu współczesnym – zagrożenie czy szansa edukacyjna?*, w: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Has-Tokarz A., *O przyjemności płynącej z grozy...*, czyli *dlaczego młodzież czyta i ogląda horrory*, w: *Homo kreator czy homo ludens? Nowe formy aktywności i spędzania czasu wolnego*, red. W. Muszyński, M. Sokołowski, Toruń 2008.
- Has-Tokarz A., *Spoteczny obieg literatury grozy w uczniowsko-studenckim środowisku*, „Folia Bibliologica” 1996/1997, R. XLIV/XLV.
- Jankowski P., *Zjawiska paranormalne w literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Guliwer” 2001, nr 2.
- Koziółek K., *Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści podróżniczej do kryminatu i horroru*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży po roku 1980*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008.
- Kuliczkowska K., *Baśń i metafora*, w: *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Kuliczkowska K., *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983.
- Kuśkowska J., *Groza w literaturze dziecięcej, korzyść czy krzywda dla dziecka?*, „Gazeta Szkolna” 2004, nr 26.
- Papuzińska J., *Atelier strachu*, w: *też: Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996.
- Papuzińska J., *Dziecięce spotkania z literaturą*, Warszawa 2007.
- Slany K., *Odnaleźć komizm w koszmarze, czyli o gotycyzmach we współczesnej literaturze dla dzieci*, „Guliwer” 2008, nr 1.
- Slany K., *„Wampirek” w szkole, czyli gotyckie teksty dla dzieci*, „Nowa Poliszczyna” 2008, nr 5.
- Tałuć K., *Horror w tekstach dla młodego odbiorcy (rekonesans badawczy)*, w: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013.
- Wróblewska V., *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, w: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac, Warszawa 2006.
- Zajac M., *Książka czasu przemian, w: Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku – diagnozy i postulaty*, red. D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński, M. Zajac, Warszawa 2008.

### Summary

Author of the article entitled *Horror story for children – benefits and menaces* shows, that children – as well as adult – like to experience intense emotions such as fear, anxiety. The experience of emotions in conditions controlled conducive to receiving a peculiar catharsis. Therefore it's not surprising emergence of new genre – horror (road from the „artistry to gothic”). Historically, literature served as an educational instrument, provocative fear of the consequences of inappropriate behavior. Today horror fiction for children are books read for entertainment, but also works that refer to permanent and vital archetypes of human consciousness, for deep existential reflection, exaggerate universal messages – therapeutic and catharsis dimension of horror. The horror story for children need more attention; it's certain that horror is a category of art that can develop imagination and sensitivity, but it can also lead to the appearance of unwarranted fears and mental disorders. The role of parents and educators is to teach the conscious reception of various cultural texts, showing that with the receipt of horror formula is connected game of satisfaction.

Mateusz Kotwica  
Uniwersytet Wrocławski

## Poetyka epifanii we wczesnej twórczości Jamesa Joyce'a

### Poetics of epiphany in James Joyce's early novels

**Słowa kluczowe:** epifania, powieść, modernizm, poetyka  
**Key words:** epiphany, novel, modernism, poetics

James Joyce był jednym z tych artystów, którzy z pełną świadomością wpisywali w swoje utwory założenia poetyki tak, aby czytelnik miał możliwość równoległego wglądu w tekst oraz sposób jego tworzenia. Irlandzki autor nie tylko obudowywał swoje dzieła krytycznymi komentarzami czy tekstami teoretycznymi, ale pozwalał, by artystyczne wyznaczniki były wyrażane przez samych bohaterów jego powieści, tworząc dwupoziomowe odczytywanie dzieła<sup>1</sup>. W początkowej fazie twórczości Joyce zafascynowany był pojęciem epifanii, która sytuowała się w centrum jego literackiego światopoglądu. Autor nie tylko tworzył małe formy prozatorskie, które opatrzył wspólnym tytułem *Epifanie*<sup>2</sup>, ale tak modelował narracje utworów powieściowych, by ich bohaterowie również mieli możliwość ich przeżywania.

Epifania była więc dla Joyce'a nie tylko gatunkiem, wypełnianym odpowiednią treścią, ale zarazem kategorią estetyczną, co wyraźnie podnosiło status jego twórczości. Dlatego postaram się zrekonstruować, podejście autora do tego pojęcia. Interpretacji poddam przede wszystkim fragmenty *Stefana Bohatera*<sup>3</sup>, jednak pod koniec odniosę się tylko do komentarza umieszczonego w *Ulissiesie*<sup>4</sup>, który będzie pełnił funkcję klamry wobec konstruowanego gatunku i techniki twórczej.

Na osobną uwagę zasługuje *Portret artysty w wieku młodzięcym*<sup>5</sup>, który sytuuje się pomiędzy dwiema wymienionymi powieściami. Nie zostały

<sup>1</sup> U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, przeł. M. Koźnik, Warszawa 1998, s. 5.

<sup>2</sup> J. Joyce, *Epifanie*, przeł. A. Poprawa, „Literatura na Świecie” 2007, nr 11–12, s. 5–24.

<sup>3</sup> Tegoż, *Stefan Bohater*, przeł. K. F. Rudolf, Poznań 1995.

<sup>4</sup> Tegoż, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2001.

<sup>5</sup> Tegoż, *Portret artysty w wieku młodzięcym*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 2005. Warto odnotować, że jest to drugi przekład tego utworu Joyce'a. Wcześniejsze tłumaczenie,

w nim zawarte bezpośrednie wypowiedzi na temat epifanii, ale takie, które odgrywają istotną rolę w narracji. Jeżeli *Stefan Bohater* wyraża założenia techniki epifanii, to *Portret* wprowadza je w życie. Główny bohater powieści, Stefan, już od najmłodszych lat doświadczał epifanii, aż w pewnym momencie stały się one podstawą jego artystycznych działań. Co ciekawe, objawienia chłopca były niemal dokładnym przeniesieniem niektórych stworzonych wcześniej przez Joyce'a *Epifanii*.

Nie uważam, żeby takie działanie autora tj. korzystanie z kiedyś stworzonych fabuł, wynikało z traktowania tych wczesnych utworów jako niedokończonych i nadających się wyłącznie do włączenia w większe utwory powieściowe. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że ich umieszczenie w narracji *Portretu...* stanowi stworzenie autointertekstualnego napięcia pomiędzy poprzednim zbiorem a powieścią. Po włączeniu dawnych fabuł w obręb narracji powieści sens konkretnych *Epifanii* ulegał przemianie, związanej z funkcjonowaniem utworu w zupełnie nowym kontekście<sup>6</sup>. Opis tych relacji semantycznych wykracza jednak poza zakres moich rozważań.

Pojęcie epifanii oczywiście nie było całkowicie nowe, ale posiadało długą i bogatą tradycję. Joyce zaadaptował tę koncepcję do swoich celów, czerpiąc przede wszystkim z założeń Waltera Patera<sup>7</sup>. Nie powiełał jednak gotowych poglądów, ale aktualizował je, pomijając stwierdzenia w jego opinii, naiwne, co było charakterystyczne dla modernistów. W ten sposób epifania Joyce'a stawiała w swoim centrum artystę, który stwarzał rzeczywistość dzięki sztuce<sup>8</sup>. Teoria ta była rozwijana już wtedy, kiedy uczęszczał do szkoły. Pisane przez niego teksty teoretyczne i krytyczne zwracały uwagę właśnie na miejsce twórcy w świecie i dwoistą naturę sztuki. Miała być ona z jednej strony wierna rzeczywistości, z drugiej zaś posiadała symboliczny charakter. Joyce proponował, by środek ciężkości nie opierał się na doznaniu mistycznym, ale właśnie na osobie autora. Takie podejście do sprawy znajduje swoje odzwierciedlenie w kolejnych utworach Joyce'a, w których postać najpierw dorastającego, później dojrzałego artysty stanowiła narracyjne centrum powieści.

Najpełniej eksplicytna poetyka epifanii omówiona została na kartach *Stefana Bohatera* – utworu poprzedzającego *Portret artysty*. Główny bohater w rozmowach charakteryzował podstawowe założenia tej poetyki. Jego wypowiedzi można odbierać jak literacki i światopoglądowy manifest młodego twórcy:

Pod pojęciem epifanii rozumiał nagłe, duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź też w godnym zapamiętania stanie samego umysłu.

---

zatytułowane *Portret artysty z czasów młodości*, wydane zostało po raz pierwszy w 1931 roku, a jego autorem był Zygmunt Allan.

<sup>6</sup> Większość *Epifanii* Joyce przeniósł niemal bez zmian, jednak niektóre zostały poddane wyraźnym przekształceniom, a najmniejsza grupa występuje w *Portrecie...* wyłącznie w formie aluzji.

<sup>7</sup> U. Eco, dz. cyt., s. 49.

<sup>8</sup> Tamże, s. 50.

Wierzył, że właśnie człowiek pióra powinien zapisywać owe epifanie z niezwykłą troską, świadom ich wyjątkowej delikatności i ulotności. Powiedział Cranly'emu, że zegar na budynku Ballast Office też może być przedmiotem epifanii<sup>9</sup>.

Z powyższych rozważań wynika przede wszystkim poważny stosunek do przeżycia epifanii w powiązaniu z literackim zapisem tego zjawiska. Przymiotniki, jakie wykorzystane zostały do jego opisu, wskazują na ulotny charakter przeżycia. Liczy się wyłącznie chwila, którą artysta powinien zarejestrować. Epifania była zdarzeniem wzniosłym, jej treść miała zostać zrozumiana i przeżyta wyłącznie przez wybitną jednostkę. Najważniejszy pozostawał fakt, że dane wydarzenie wydało się Stefanowi w powieści, a Joyce'owi w życiu, istotne. To artysta miał nadawać sensy elementom rzeczywistości, bez niego pozostawałyby ciągle niezauważone<sup>10</sup>.

Jedną z głównych cech tak pojmowanej techniki twórczej jest niespodziewane nadejście epifanii. Zazwyczaj w narracji dzieła literackiego umieszczone zostają przesłanki, wskazujące, że bohater zbliża się do przeżycia iluminacji, jednakże w większości przypadków doświadczenie to jest dla niego niezapowiedziane<sup>11</sup>. Z tego właśnie wynika widoczna zmiana w sposobie prowadzenia narracji, która w momencie epifanii staje się bardziej chaotyczna i niespójna, przesycona symbolami.

Kolejna z istotnych cech to „duchowość” przeżycia. Jest ono reakcją świadomości bohatera na fragment rzeczywistości, który stał się podstawą objawienia. Pomimo że to właśnie rzecz jest bezpośrednią przyczyną epifanii, nie może ona całkowicie się z nią pokrywać<sup>12</sup>. Nadane natomiast zostają mu cechy, których przed objawieniem ów przedmiot nie posiadał, element rzeczywistości jest w tym wypadku jedynie figurą przejmującą zupełnie nową charakterystykę.

W momencie epifanii to właśnie rzeczywistość staje się punktem centralnym narracji<sup>13</sup>. Z przedmiotem identyfikowane są zupełnie nowe cechy, które wcześniej nie charakteryzowałyby obiektu wywołującego objawienie<sup>14</sup>. W takim wypadku nie można oddzielić go od sposobu wyrażenia, które zależy wyłącznie od pracy świadomości, jest przeżyciem opartym na subiektywnym języku, nadbudowującym znaczenie na „obiektywnej” rzeczywistości<sup>15</sup>.

Co ciekawe, Joyce wyróżniał dwa, skrajnie kontrastujące, typy przeżyć epifanicznych – Stefan wyraźnie odgranicza „godny zapamiętania stan umysłu” od

<sup>9</sup> J. Joyce, *Stefan...*, s. 208.

<sup>10</sup> A. Poprawa, *Niecałą mahamanwantarę później*, „Literatura na Świecie” 2007, nr 11–12, s. 27–30.

<sup>11</sup> Tamże, s. 26.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 8.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.



„pospolitości mowy i gestu”. Bardziej rozbudowaną konstrukcję mają te pierwsze, gdyż występują one jako liryczne fragmenty wywoływane wydarzeniem lub przedmiotem, do którego się odnoszą. Często ich inspiracją były sny lub stany do nich podobne, w których mogły osadzać się wizje bohatera. Miejszem ich powstawania są nieodzownie wyobrażenia artysty i umysł, w przeciwieństwie do drugiego typu<sup>16</sup>. Drugi rodzaj to przeżycia zakorzenione w otaczającej rzeczywistości i opierające się na dostrzeżeniu przez bohatera sytuacji, dialogów czy wydarzeń, kryjących w sobie głębsze przesłanie niż tylko dosłowny sens usłyszanych słów. Są one mniejszych rozmiarów niż epifanie liryczne, a przy tym mają mniej wzniosły charakter, balansując między uniesieniem a prostotą<sup>17</sup>.

Ogólny obraz uzyskać jednak można dopiero wtedy, gdy odnosi się wszystkie epifanie bezpośrednio do siebie, nie pozostawiając ich w izolacji, gdyż tracą wtedy część swojego znaczenia. Tak traktowane pełnią funkcję ramy dla późniejszych i większych utworów, prezentując najbardziej znaczące wątki, które następnie są rozwijane w inny sposób. Objawienia te otrzymują więc nowe znaczenie dopiero w kontakcie z późniejszymi powieściami Joyce’a, jednakże nadużywanie tej funkcji, która polega na sytuowaniu epifanii jako wchłoniętej z części składowych większych dzieł, pomniejsza ich znaczenie<sup>18</sup>.

Stefan tłumaczy również, w jaki sposób powstaje samo zjawisko oraz jakie działania musi podjąć świadomość, aby je utrwalić:

Przez długi czas nie mogłem zrozumieć, o co chodzi Akwinacie. Używa słowa w sensie przenośnym (rzecz u niego niezwykła), lecz udało mi się ten problem rozwiązać. Claritas to jest quidditas. Po analizie, pozwalającej odkryć drugą cechę, umysł przeprowadza jedynie logiczną syntezę i odkrywa cechę trzecią. To właśnie jest chwila, którą nazywamy epifanią. Najpierw uznajemy, że przedmiot jest jedną integralną rzeczą, potem uznajemy, że jest strukturą złożoną i zorganizowaną, to jest rzeczą, a na koniec, gdy stosunek części jest doskonały, gdy te części odnoszą się do specjalnego punktu, uznajemy, iż właśnie ta rzecz istnieje. Jej dusza, rdzeń jej istoty, wyskakuje ku nam wyzwolona z szaty pozorów. Dusza najzwyczajszej rzeczy, której struktura jest tak dobrze dopasowana, wydaje się nam promienną. Taki przedmiot staje się epifanią<sup>19</sup>.

Uwagę zwrócić należy na podniosły styl wypowiedzi – tok rozumowania przedstawiony został w formie filozoficznego wywodu, którego wydzźwięk przypomina manifestację własnej teorii. Bohater skupia się jednak na twierdzeniach św. Tomasza z Akwinu, przewartościowuje je i podporządkowuje

<sup>16</sup> M. Delville, *Epifanie i poematy prozą: James Joyce a poetyka fragmentu*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2007, nr 11–12, s. 36–38.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> V. Mahaffey, *Joyce’s shorter works*, w: *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. D. Attridge, Cambridge 1990, s. 187–189.

<sup>19</sup> J. Joyce, *Stefan...*, s. 210.



własnej ideologii artystycznej. Przyjęta formuła wskazuje, że wypowiedane twierdzenia traktowane są zarówno przez bohatera, jak i autora niezwykle poważnie, stanowią wręcz podstawę dzieł z tego okresu. Podejście to sytuuje epifanie w centrum literackiego światopoglądu Joyce'a, który przez postać Stefana daje czytelnikowi do zrozumienia, że to właśnie „objawienie” stanowi podstawowy nośnik znaczeń jego dzieł. Na tym etapie autor podchodził do tej techniki opisu z pełnym przekonaniem o jej użyteczności w kształtowaniu dzieł literackich.

Umberto Eco wskazuje, że rozważane przez Stefana trzy warunki piękna są podstawą całej teorii oraz jej bezpośrednią inspiracją i łączą się przy tym z takimi wątkami, jak rola poety czy akt tworzenia literatury<sup>20</sup>. Wprowadzają one przy tym epifanię w rejony, gdzie rozpatruje się ją w kategoriach artystycznego potwierdzenia przez artystę istnienia danego przedmiotu, a szerzej - całej rzeczywistości. Wyrażony jest więc pogląd o powadze roli, jaką przyjmuje człowiek, który staje się twórcą. Jego działania ustanawiają nowy stan rzeczy i określają, jak funkcjonuje świat. Trzy warunki piękna przekłada Stefan na: „zawartość, harmonię i blask”<sup>21</sup>. Harmonia wynika bezpośrednio z zawartości, zaś blask nie może występować bez obecności harmonii. Wszystkie one odnoszą się do rzeczywistości w jej teraźniejszym wariacie. Jeśli nie zostanie ona poddana procesowi epifanizacji, wtedy przypadnie i nie będzie już do niej dostępu<sup>22</sup>.

Warto zwrócić przy tym uwagę na ostatnie z pojęć – blask – które ustawia epifanie w rejestrach świetlnych. Po spełnieniu dwóch pozostałych warunków piękna, aby ujawniło się ono w pełni, osoba przeżywająca musi zostać olśniona, ponieważ objawia się jej przedmiot już pozbawiony swojej powłoki. Nie każdy może przeżyć takie zdarzenie – możliwe jest to jedynie wtedy, kiedy posiada się odpowiedni talent, a w omawianym przypadku, gdy jest się artystą. Po spełnieniu tych warunków epifanicznemu oglądowi może zostać poddane wszystko, każda rzecz, która z obiektywnego punktu widzenia może nie mieć nic wspólnego ze sztuką. To artysta i jego świadomość decyduje, co zostanie uwiecznione i w tym właśnie wyraża się kreacyjna siła twórcy.

W Joyce'owskim ujęciu epifania usytuowana zostaje w dwóch różnych rejestrach: z jednej strony utrwala to, co zaszło, z drugiej zaś ujawnia naturę tego zdarzenia i podkreśla jego obecność w świecie. Przeżycie, utrwalone w piśmie, jest samowystarczalne, ale przy tym ujawnia swój sens w relacji z innymi elementami rzeczywistości.

Zupełnie inaczej Joyce podchodzi do gatunku epifanii w *Ulissiesie*, a więc dziele, które obok *Finneganów trenu* najmocniej wyraża poetykę, do której

<sup>20</sup> U. Eco, dz. cyt., s. 27.

<sup>21</sup> Tamże, s. 44.

<sup>22</sup> Tamże, s. 41.

dążył autor. Ten sposób obrazowania ujmowany jest już wtedy w kategoriach bardziej ironicznych, co podkreśla jedyny dłuższy fragment dotyczący epifanii:

Przypomnij sobie swoje epifanie, pisane na owalnych zielonych kartkach, głęboko głębokie, których kopie w przypadku twojej śmierci miały być wysłane do wszystkich bibliotek świata, z aleksandryjską włącznie. Ktoś miał je tam przeczytać po paru tysiącach lat, taka mahamanwantara. Jak Pico della Mirandola. W istocie, wielce jak wieloryb<sup>23</sup>.

Stylistyka przytoczonego fragmentu wyraźnie kontrastuje z przedstawioną w *Stefanie Bohaterze*. Joyce zrezygnował całkowicie z prezentacji artystycznych poglądów na rzecz małej wzmianki na temat objawień. Charakterystyczne jest, że to nie Stefan Dedalus wspomina swoje zapiski, ale są mu one przypominane w formie pytania. Może to wskazywać na pewien szczegół – epifanie zostały już przez Stefana zapomniane, nie istnieją już w jego świadomości, a refleksja na ich temat jest pominięta. Świadczy to o tym, że w momencie tworzenia *Ulissesa* Joyce uważał już technikę epifanii za nieefektywną i porzucił ją na rzecz nowego sposobu obrazowania. Taką meta-krytyczną informację przekazuje odbiorcy za pomocą słów swoich bohaterów. Wiąże się to również z odrzuceniem w tym fragmencie poetyki traktatu artystycznego i filozoficznego, tak charakterystycznego dla wcześniejszych dzieł. Zabiegi te mają na celu usytuowanie tworzonych epifanii poza aktualną twórczością, a w rezultacie wskazanie, że technika ta została przez Joyce'a zarzucona. Przewartościowana została też rola poety. Poprzednio twierdzenia Stefana opierały się na przeświadczeniu, że twórca nadaje sens rzeczywistości, w *Ulissesie* natomiast autor pokazuje świat, którego nie może objąć żadna świadomość, dociera on do nas jedynie pod postacią chaotycznych elementów.

Wydaje się, że podstawową techniką, jaką wykorzystał Joyce do zbudowania zacytowanego wyżej fragmentu, jest ironia. John Paul Riquelme podkreśla, że ten fragment przekazuje odbiorcy informację o bardzo istotnym miejscu wczesnych epifanii zarówno w refleksji Stefana, jak i Joyce'a. Jednakże najważniejsze jest to, że są one traktowane jako zdarzenia przeszłe, wyraźnie przestarzałe i odrzucone przez autora. Jako element rozważań młodego i dorastającego artysty odgrywały istotną rolę. W trakcie pracy nad *Ulisesem* – wraz z dojrzewaniem artystycznym – ten projekt musiał zostać zamknięty<sup>24</sup>.

Ironię wyraża stwierdzenie, że epifanie są „głęboko głębokie”<sup>25</sup>, takie powtórzenie pozbawia bowiem objawienia ich podniosłego charakteru. Joyce

<sup>23</sup> J. Joyce, *Ulisses*, s. 47.

<sup>24</sup> J. P. Riquelme, *Stephen Hero, Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man.: styles of realism and fantasy*, w: *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. D. Attridge, Cambridge 1990, s. 106.

<sup>25</sup> A. Poprawa, dz. cyt., s. 25.

podkreślił błędy w swoim przeszłym myśleniu, w którym epifanie definitywnie wiązały się z nieoczekiwanym i natchnionym momentem<sup>26</sup>. Sformułowanie użyte w *Ulissiesie* sugeruje rzecz odwrotną, co pozwala traktować je w innych kategoriach, niż nakazywała narracja w *Stefanie Bohaterze*.

Drugim ironicznym zabiegiem jest sformułowanie dotyczące bibliotek. Nakaz rozesłania epifanii do „wszystkich bibliotek świata” jest tak szeroki, że od razu narzuca odbiorcy poczucie niemożliwości takiego rozwiązania. W momencie tworzenia *Ulissesa* autor nie chce, aby jego objawienia z wczesnych utworów zostały dostrzeżone. Uwaga odbiorców skupiać się miała przede wszystkim na dojrzałych utworach. Wzmocnieniem takiej interpretacji jest jedyna wymieniona z nazwy biblioteka aleksandryjska, do której wysłane miały być epifanie. Wiadomo jednak, że nie istnieje ona materialnie, nie można więc do niej przekazać żadnych utworów. Biblioteka ta umieszczona została wyłącznie w myślach bohatera, który na tej podstawie rozważa kwestie związane z przemijaniem człowieka. Aleksandryjska czytelnia symbolizuje tutaj trwanie w pamięci, które staje się jedyną obecnością artysty w świadomości innych ludzi<sup>27</sup>.

O umieszczeniu epifanii poza rzeczywistością świadczy również *mahamanwantara*, czyli bardzo duża jednostka czasowa<sup>28</sup>. Takie usytuowanie utworów pozwala na stwierdzenie, że miały one pozostać nieprzeczytane lub też odczytane w zupełnie innej sytuacji kulturowej niż ta, w której żył Joyce. Status epifanii jest przez autora nieustannie podważany, co wyrażone jest również w zamykającym fragment sformułowaniu, który podkreśla jego ironiczną i komiczną naturę. Brak tu już wcześniejszego zachwyty nad zdolnościami artysty i jego świadomości. Poglądy te należą już teraz do zamkniętego okresu dorastania literackiego.

Wypowiedzi rozsiane w różnych powieściach, ale de facto jednego bohatera, świadczyły bardzo wyraźnie o aktualnych poglądach autora na literaturę, przez co możliwe było rozpatrywanie ich nie tylko jako dzieł literackich, lecz także jako traktatów teoretycznych. Podkreślanie najważniejszych wyznaczników epifanii można więc uznać za istotną cechę poetyki Joyce'a we wczesnej twórczości.

Pomimo utraty zainteresowania epifaniami przez Irlandczyka, technika ta wydaje się dzisiaj jedną z najważniejszych dla współczesnej literatury, co świadczy o bardzo dużej sile oddziaływania teorii Joyce'a. W jego rozważaniach epifania mogłaby scalić rodzaje literackie w jeden. Literatura natomiast wykorzystała tę poetykę osobno w każdym z nich, dzięki czemu możemy zaobserwować, jej funkcję w poezji, prozie oraz dramacie.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> J. P. Riquelme, dz. cyt., s. 106.

<sup>28</sup> 4320000000 lat – podaję za: A. Poprawa, dz. cyt., s. 25.

## Bibliografia

### Źródła

Joyce J., *Stefan Bohater*, przeł. K. F. Rudolf, Poznań 1995.

Joyce J., *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2001.

### Opracowania

Delville M., *Epifanie i poematy prozą: James Joyce a poetyka fragmentu*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2007, nr 11–12, s. 33–57.

Eco U., *Poetyki Joyce’a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998.

Joyce J., *Epifanie*, przeł. A. Poprawa, „Literatura na Świecie” 2007, nr 11–12, s. 5–24.

Joyce J., *Portret artysty w wieku młodości*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 2005.

Mahaffey V., *Joyce’s shorter works*, w: *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. D. Attridge, Cambridge 1990, s. 185–211.

Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Poprawa A., *Niecałą mahamanwantarę później*, „Literatura na Świecie” 2007, nr 11–12, s. 25–32.

Riquelme J. P., *Stephen Hero, Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: styles of realism and fantasy*, w: *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. D. Attridge, Cambridge 1990, s. 103–130.

### Summary

The poetic of epiphany was very important in early works of James Joyce. The writer put into his novels many comments about epiphanies as a genre. However, later his attitude to the technique changed – from affirmation and setting it in the centre of his literary world-view to critical comment, which was put into *Ulisses*.

Wojciech Boryszewski

UWM w Olsztynie

## The Literary Portrayal of the Madonna-Whore Complex in John Fowles's Novels *The Collector* and *The Magus*

### Literacki obraz zespołu madonny i ladacznicy w powieściach Johna Fowlesa *Kolekcjoner* i *Mag*

**Key words:** Fowles, madonna, whore, Freud  
**Słowa kluczowe:** Fowles, madonna, ladacznica, Freud

*Where such men love they have no desire  
and where they desire they cannot love.  
S. Freud, "A Special Type of Object Choice  
Made by Men" (1910)*

While writing his novels, John Fowles<sup>1</sup> was strongly influenced by various scientific theories, especially those of Sigmund Freud and Carl Gustav Jung. Although a lot of critical papers have already been written about Freudian and Jungian influences on Fowles's oeuvre<sup>2</sup>, not much critical attention has been given to the phenomenon known as the madonna-whore complex, originally created by Freud, and further developed by other

---

<sup>1</sup> John Robert Fowles (1926–2005) was a British writer educated at Oxford and specializing in French literature. His oeuvre is not substantial, as he wrote only a few novels: *The Collector* (1963), *The Magus* (1966, revised version 1977), *Daniel Martin* (1977), *The French Lieutenant's Woman* (1969), *Mantissa* (1982), *A Maggot* (1985). He is also the author of *The Aristos* (1964) – a book of philosophical essays – and a collection of short stories entitled *The Ebony Tower* (1974). He also wrote poems and books of non-fiction, including his journals, but he earned his acclaim thanks to his novels, three of which – *The Collector*, *The Magus* and *The French Lieutenant's Woman* – have been adapted on screen. His writing style was heterogeneous and each of his books is different from the others. Literary critics often place him between tradition and postmodernism. On the one hand, he writes in a way typical of realism. On the other hand, he uses various experimental techniques characteristic of postmodernist writing, such as multiple viewpoints, alternative endings, metafiction, elements of magic realism.

<sup>2</sup> One example might be *Psychology in the Novels by John Fowles* by Christine Hneusheva: [https://www.academia.edu/1609419/Psychology\\_in\\_the\\_Novels\\_by\\_John\\_Fowles](https://www.academia.edu/1609419/Psychology_in_the_Novels_by_John_Fowles) [Accessed June 7, 2014]

psychoanalysts. Generally speaking, the madonna-whore complex is a kind of sexual/personality disorder which affects the way men perceive women. A man suffering from the complex divides women into only two categories: madonnas, that is honourable, respectable and pure women, and whores – dirty, promiscuous sex toys. The main problem for the sufferer – and the reason why the complex should be treated as a serious disorder – is the man's inability to combine love and sex in relation to a single female object. Such a man loves and respects the madonna figure, who often happens to be his wife, but is usually unable to have sexual relationship with her. This is the reason why a lot of men commit adultery and turn to the whore figure, with whom the relationship is based on sexual act without love. Pat Gaudette, the author of *Madonna/Whore Complex*, defines the disorder as a “sexual dysfunction in which some men believe that sex is a dirty act that is only enjoyed by «bad» women – whores. For these men, all women are divided into two very different groups: the whores/prostitutes/harlots, women who are easily seduced and who enjoy the dirty act of sex; and the Madonnas/virgins (...) pure women of virtue who would never enjoy sex and who would not be degraded by the sex act”<sup>3</sup>.

Typical of the complex is the dissociation of the “tender” and the “sensual” (or love and desire), which is caused by the fact that in the sufferer's mind the madonna figure is in fact a representation of the mother figure, either real or imaginary if the man did not have a mother or the relationship with her was devoid of warmth and affection. In both cases the man is unable to have a sexual relationship with the madonna figure for fear of committing incest, which consequently leads to erectile dysfunction called by Freud “psychical impotence”, which means that “this failure may (...) happen only with certain women [madonnas]”, whereas otherwise “the man may be fully functional”<sup>4</sup>. Moreover, a man who is romantically involved with the madonna figure needs some outlet for his sexual drive, and thus he starts looking for the whore figure, someone totally different from his real or projected vision of the mother, someone “ethically inferior”. The phenomenon is often referred to as “the degradation of the sexual object”<sup>5</sup> and is the subject-matter of Freud's seminal essay entitled “On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love” (1912). Nowadays, the complex is seen as quite a common sexual disorder and is often mentioned in popular culture and tabloid articles<sup>6</sup> as well as medical

<sup>3</sup> P. Gaudette, *Madonna/Whore Complex. Love without Sex. Sex without Love*, Lecanto, 2011, p. 9.

<sup>4</sup> U. Hartmann, *Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction* [in:] “Journal of Sexual Medicine” 2009, Aug 6 (8), p. 2335.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 2335.

<sup>6</sup> A lot of celebrities and public figures are said to have the madonna-whore complex, for example Bill Clinton, Franz Kafka, Elvis Presley, to name but a few. See Gaudette, *op. cit.*

and sociological journals, but in Fowles's lifetime it was not so widely known. Nevertheless, Fowles's novels contain clear evidence that the writer heard about the phenomenon and undoubtedly utilized it extensively while creating his literary characters.

The aim of the following paper is to trace the elements of the madonna-whore complex in two of Fowles's novels, namely *The Collector* and *The Magus*. Since the disorder afflicts men, I concentrate on the male protagonists – Frederick Clegg and Nicholas Urfe respectively. The main objective is to analyze the way the madonna-whore complex shapes these protagonists' personalities and influences the way they perceive women in general, as well as how they create and maintain (or destroy) relationships with particular female protagonists. In fact, the madonna-whore complex may be treated as a scaffolding on which the relations between male and female protagonists are built up. Each of the two novels, however, does it in a slightly different way.

*The Collector* (1963) presents a male protagonist – Frederick (Ferdinand) Clegg – who suffers from more than one disorder. In fact, he exhibits a very broad spectrum of psychological, sexual and personality disorders. Not only is he a typical psychopath, but he shows signs of various sexual perversions, such as sadism and masochism, fetishism, voyeurism and various paraphilias. These deviations, however, are non-threatening in comparison with the madonna-whore complex. This disorder is the driving force behind all of Clegg's actions concerning Miranda and the way he treats her throughout her plight is dictated by this particular condition. The complex is also to blame for Miranda's death at the end of the novel. Frederick Clegg may be a despicable character, but he is in fact a sick man. His actions are beyond his control and, consequently, he should not be condemned but sympathized with.

According to Freud, the cause of the complex is connected with the sufferer's relationship with his mother during childhood (or lack of such)<sup>7</sup> and the same may be said about the origin of Clegg's dysfunction. Clegg's childhood and his relationship with his mother are the main reasons why he has become what he is. His father was killed in a car crash when Clegg was two years old and his mother abandoned him soon afterwards. It is clear that Clegg has never forgiven her. While describing his early youth and his mother, for instance, Clegg, the Hero-narrator, comments: "Aunt Anne's always said good riddance in so many words, and I agree"<sup>8</sup>. After being forsaken by his mother, Clegg is raised by Aunt Annie and Uncle Dick, who also have a disabled daughter Mabel. Clegg has quite a good relationship

---

<sup>7</sup> More information about the origin of the complex can be found in Freud's essay "A Special Type of Object Choice Made by Men" (1910).

<sup>8</sup> J. Fowles, *The Collector*, London, 1998, p.11. Since all the quotations come from this edition of the novel, we will give the page numbers in parentheses.



with his uncle, but Dick dies when Clegg is fifteen and the young man spends his adolescence in the company of Aunt Annie and Mabel, both very bossy, inquisitive, frustrated, bitter and miserable.

After being immersed in such a toxic atmosphere for many years, Clegg becomes a hardened misogynist. As Andrew Brink puts it, “the novel works out the terrifying effects of Clegg’s hostility to the women who brought him up, or failed to do so”<sup>9</sup>. Misogyny, which may be defined as “a loathing and hatred of women by men (...) just because they are female”<sup>10</sup>, is strictly connected with the madonna-whore complex. As Sacco and Laino put it, “some men use women sexually not only in order to build up their own egos (...) but also (...) because they are angry with women in general. Exploitation through sex is a means some men use to get even with women. Moreover the women they use for sex are representatives of the women who have hurt them in the past through neglect and rejection”<sup>11</sup>.

However, Clegg does not hate all women. After all, he falls in love with Miranda who becomes his obsession, but he loves her anacritically<sup>12</sup>, not sexually. As a typical sufferer of the madonna-whore complex, he divides women into only two categories – saint madonnas and dirty whores. Of course, Miranda is the madonna whereas all the other women are – like his mother – “women of the streets” (C 11). Clegg’s perception of his love object is clearly based on this dichotomy; the narrator often makes comparisons between Miranda and other girls he knows. For instance, Clegg compares Miranda with his colleague’s girlfriend saying: “She was all Miranda wasn’t. I always hated vulgar women, especially girls” (C 12). At some other point he says: “She was not like some woman you don’t respect so you don’t care what you do, you respected her and you had to be very careful” (C 38).

Before the abduction and for most of Miranda’s imprisonment, he treats her with respect and he has no intention of abusing her sexually, and this lack of sexual drive is also typical of someone who has the madonna-whore complex. A madonna is someone to be admired and cherished, and this is how Clegg treats Miranda. He idolizes and idealizes her, he believes her to be innocent and pure: “people only married for love, especially girls like Miranda” (C 13). This kind of behaviour is also very characteristic of the

---

<sup>9</sup> A. Brink, *Obsession and Culture. A Study of Sexual Obsession in Literature.*, Cranbury-London-Mississauga, 1996, p. 149.

<sup>10</sup> P. Sacco, D. Laino, *Madonna Complex. Why men are wired to cheat on women*, Brentwood, 2011, p.23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> According to Merriam-Webster Dictionary, *anacritic* means “relating to, or characterized by the direction of love toward an object (as the mother) that satisfies nonsexual needs”. In this kind of attachment, “falling in love is based (...) on confusion of the object with a preexisting ideal image we have in our heads: we equate the partner with our mother, father, or some other primary caretaker.” B. Fink, *Freud and Lacan on Love: A Preliminary Exploration* [in:] “Filosofski vestnik” 2006, Volume XXVII, Number 2, p. 265.

madonna-whore complex, in which “a man suffering from the complex chooses a sexually inexperienced woman for his wife and places her on a very high and lonely pedestal in order to worship her goodness and virtue”<sup>13</sup>. Hence, the complex is often referred to as the pedestal/gutter syndrome. Because of the idealization, the phenomenon is often linked with the concept of Marianismo, in which “moral virtue (...) places women on a somewhat semi-divine level”<sup>14</sup>. In the case of Clegg, such an idealistic perception of the kidnapped girl stems from the fact that he is looking for a substitute for his absent mother. This is what Miranda herself notices at one point: “I expect it’s your mother. You’re looking for your mother” (C 59)<sup>15</sup>.

At the same time Clegg channels his sexual desires somewhere else – he visits a prostitute, he photographs couples having sex in public places, he buys books of pornography<sup>16</sup>. However, he is ashamed of these activities: “(...) I bought all the books I wanted, some of them I didn’t know such things existed, as a matter of fact I was disgusted (...) it’s a lot different from what I used to dream of about Miranda and me” (C 17). Although he does fantasize about Miranda, his fantasies are innocent and devoid of sexual undertones. At one point, the narrator says: “I used to have dreams about her, I used to think of stories where I met her, did things she admired, married her and all that. Nothing nasty...” (C 10). According to Thomas C. Foster, Clegg sees himself and Miranda as “partners in life, in butterfly collecting, in art, but not in bed”<sup>17</sup>.

When Clegg starts to observe Miranda, he treats her as if she were a butterfly: “Like burnet cocoons (...) I was catching a rarity (...) A Pale Clouded Yellow, for instance.” (C 9). Because Clegg is an amateur entomologist and collecting butterflies<sup>18</sup> is the only thing he is passionate about, such a comparison shows the depth of his affection for Miranda. However, the way Clegg treats Miranda changes throughout the novel. Since the girl is very desperate to regain freedom, she tries everything to achieve

<sup>13</sup> P. Gaudette, op. cit., p. 14.

<sup>14</sup> P. Sacco, D. Laino, op. cit., p. 20.

<sup>15</sup> In a way, Clegg is like a man who was given up for adoption as a child, who – according to Pat Gaudette – “never was able to experience the early bonding of infant to mother” and, consequently, “may look for a mother substitute to fulfill that need” (P. Gaudette, op. cit., p. 10). The concept is known as “transference” (See P. Sacco, D. Laino, op. cit.), since certain feelings are transferred from the mother to the wife/girlfriend.

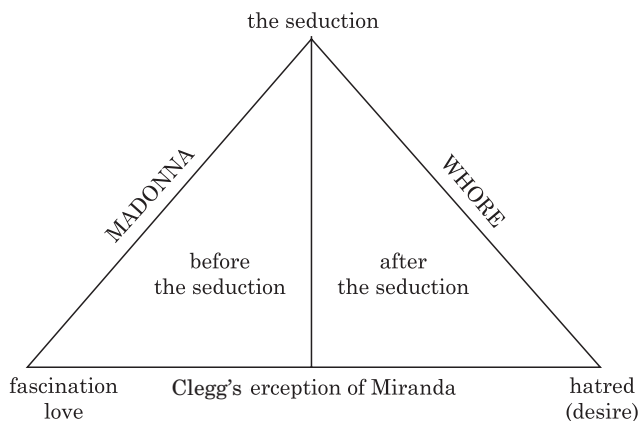
<sup>16</sup> Contemporary studies show very clearly that there is a connection between the complex and pornography. As Gaudette writes, “this belief [that is the belief in the good girl-bad girl dichotomy] on the part of the man is frequently most manifest by his arousal to erotic literature, magazines, movies and fantasies, but not to his partner” (P. Gaudette, op. cit., p.12).

<sup>17</sup> T. C. Foster, *Understanding John Fowles*, Columbia, 1994, p. 24.

<sup>18</sup> Clegg’s personality and attitude to life are also shaped by the collector mentality. He appreciates those things and people that might be useful specimens in his collection. In many respects, he treats Miranda in the same way he treats the butterflies and collecting is the central metaphor on which the novel is constructed.

this aim, including seducing Clegg. At first she does it very subtly, but without success, so she finally decides to make the ultimate sacrifice. On November 30th she gets herself and her captor undressed, tries to kiss him and encourages him to have sex with her, but in vain. It turns out that Clegg is an impotent. After this event he starts to hate Miranda, not only because he feels extremely humiliated by what happened between them, but also because his perception of the girl as a saintly madonna is shattered; Miranda appears to be yet another “woman of the streets”.

What is unusual about Clegg’s case is that he fuses his opposing views of women as madonnas and whores in a single object, which is illustrated by the following diagram:



Another difference between Clegg and a typical sufferer of the complex is Clegg’s inability to have sex with “whores”. In fact, any kind of physical contact makes him feel uneasy and disgusted. For him, sex is a vulgar and primitive activity: “I never had anything to do with women, I never thought about women much before Miranda. (...) It’s some crude animal thing I was born without” (C 13). This is why he is unable to get excited during his encounter with a prostitute, which he describes as follows:

I won’t say what happened, except that I was no good. I was too nervous, I tried to be as if I knew all about it and of course she saw, she was old and she was horrible, horrible. I mean, both the filthy way she behaved and in looks. She was worn, common. Like a specimen you’d turn away from, out collecting. I thought of Miranda seeing me there like that. As I said, I tried to do it, but it was no good and I didn’t try hardly. (C 14-15)

In fact, he is so ashamed to talk about sex openly that he often refers to it euphemistically as “the obvious”.

This is why the events described in the seduction scene are so traumatic for the protagonist. Miranda crosses the border which should not be crossed, which eventually leads to her death. In fact, the seduction scene is the

climax of the novel, so it is worth looking at the scene in question more closely. As was said, the event takes place on November 30th. A few days earlier Miranda severely cuts Clegg with an axe during one of her several attempts at freeing herself. When he forgives her the attack, she asks: "Tell me what I must do to be set free. (...) If I went to bed with you?" (C 94), to which Clegg replies: "I didn't know you were that sort" (C 94). This is not the only occasion when Miranda implies that she is ready to do anything, including "the obvious", to be set free. However, Clegg does not treat her suggestions seriously, which shows how strongly he believes her to be the madonna, the mother-figure whom he wants to love only emotionally, not physically.

While introducing the seduction scene, Clegg-the narrator says:

I know what some would think, they would think my behaviour peculiar. I know most men would only have thought of taking an unfair advantage and there were plenty of opportunities. I could have used the pad. Done what I liked, but I am not that sort, definitely not that sort at all. (...) What she never understood was that with me it was just having. Having her was enough. Nothing needed doing. I just wanted to have her, and safe at last. (C 95)

The above passage gives a lot of information about Clegg's way of thinking. First of all, he wants to be seen as someone different, as his is only one of many occasions when he compares himself to other men whom he describes as vulgar, primitive etc. What makes him different is his total lack of sexual drive towards Miranda, or anyone else. Secondly, the passage explains his motives for kidnapping the girl, which is just "having". Finally, the words "safe at last" are quite ambiguous and may imply that it is Clegg himself who wants to feel safe thanks to having Miranda, which supports the theory that he perceives her as a mother-figure. Miranda represents the motherly warmth, care, affection and love which he was denied as a child.

Not surprisingly, therefore, he describes the events of November 30th with emotions reminiscent of a rape victim. While describing the scene with Miranda undressing in front of him, he says: "It was terrible, it made me feel sick and trembling, I wished I was on the other side of the world. It was worse than with the prostitute; I didn't respect her, but with Miranda I knew I couldn't stand the shame" (C 99). In fact, the word "shame" appears several times in the description of these events. What is also worth noting is the fact that Clegg remains extremely passive throughout the scene; it is Miranda who does things to Clegg, not vice versa, he is so shocked that he is unable to do anything, which also makes him similar to a victim of sexual abuse. After stripping herself, Miranda undresses Clegg and tries to make love to him:

I kept thinking, stop it, stop it, it's wrong, but I was too weak. The next thing was I was naked and she was against me and holding me but I was all tense, it was like a different me and a different she. I know I wasn't normal then, not

doing the expected, she did some things which I won't say except that I would never have thought it of her. She lay beside me on the sofa and everything, but I was all twisted inside. (C 99-100)

Later on he confesses to be an impotent, which may or may not be true. What is certain is that he is unable to get excited with Miranda because for him having sex with her is like an act of incest. Thus, Clegg may suffer from what Freud calls "psychical impotence". At the end of the scene Clegg is mad and disappointed, he talks about his losing respect for Miranda: "(...) she didn't see how to love me in the right way. There were a lot of ways she could have pleased me" (C 102), "I never respected her again. It left me angry for days." (C 103), "(...) she had killed all the romance, she had made herself like any other woman, I didn't respect her any more, there was nothing left to respect" (C 103-104). While talking about the situation to Miranda a few days afterwards, he tells her: "You're not better than a common street-woman (...) I used to respect you because I thought you were above what you done [the seduction]. Not like the rest. But you're just the same. You do any disgusting thing to get what you want" (C 107).

Therefore, Clegg's perception of the girl totally changes after the seduction; the madonna changes into the whore, whereas fascination is replaced with hatred. Not only does he call her a "common street-woman", but he starts to treat her as such. Soon after the incident he offers to let her free if she poses for "obscene photographs", but she declines. Later, he makes her pose for the photographs by using violence. However, "the best ones were with her face cut off" (C 110), which may be interpreted in two ways. Clegg cannot look at her face because he is ashamed of what he has done to her or he cannot look at her face because he despises her for what she has done. In the light of the earlier remarks the latter explanation seems much more plausible – Clegg cannot stand the sight of Miranda's face because – in his perception – she is the whore and this is why she has to be degraded. What is unusual, the degradation of Miranda from the madonna into the whore does not entail Clegg's sexual attraction towards Miranda. Thus, love is not replaced with desire. However, he does rape her, not literally, but metaphorically, when he takes "obscene photographs" of her. As Pamela Cooper notes, "once Miranda (...) has crossed Clegg's psychic dividing line between the stereotypes «madonna» and «whore», he abandons his disproportionate chivalry and expresses his brute power through his camera. The relationship between Miranda and Clegg culminates in a photographic «rape»..."<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> P. Cooper, *The Fictions of John Fowles. Power, creativity, femininity*, Ottawa, 1991, p. 27.

Eventually, Clegg's hostile and cold attitude towards Miranda – made even more so after discovering her diary – leads to neglect and the girl's death. However, she is not a victim of Clegg-a criminal, but Clegg-a sick man, since the madonna-whore complex is a psychological disorder beyond the sufferer's control. Unfortunately, there is no one to help him, he has no family or friends. At the end of the novel he starts looking for another victim and it is very likely that her fate will be the same as Miranda's. At the same time Clegg's next victim is a simple shop-assistant, which means that the sexual object had been degraded<sup>20</sup>.

A slightly different portrayal of the madonna-whore complex is presented in *The Magus*. Contrary to Frederick Clegg, the main protagonist of this novel – Nicholas Urfe – is everything but a sexual abstainer. On the contrary, at the beginning of the novel he – as the narrator of the story – presents himself as a sexual predator<sup>21</sup>, an attitude which is often typical of the madonna-whore complex<sup>22</sup>:

I didn't collect conquests, but by the time I left Oxford I was a dozen girls away from virginity. I found my sexual success and the apparently ephemeral nature of love equally pleasing. It was like being good at golf, but despising the game. One was covered all round, both when one played and when one didn't. I contrived most of my affairs in the vacations, away from Oxford, since the new term meant that I could conveniently leave the crime scene. There were sometimes a few tedious weeks of letters, but I soon put the solitary heart away, «assumed responsibility with my total being» and showed the Chesterfieldian mask instead. I became almost as neat at ending liaisons as at starting them<sup>23</sup>.

Not only is he proud of his “technique”, but the way he speaks of women is also devoid of subtlety and reflects his lack of respect towards them<sup>24</sup>. Sexual gratification and satisfying his ego are the only reasons Nicholas

<sup>20</sup> More information about the phenomenon can be found in Freud's essay entitled “On the universal tendency to debasement in the sphere of love” (1922).

<sup>21</sup> Such a view of the main protagonist is additionally emphasized by the epigraphs preceding each of the three parts of the novel and taken from *Les Infortunes de la Vertu* by De Sade. The epigraph to Part 1 refers to “un débauche de profession” – professional promiscuity or someone who is extremely promiscuous – which is a very good description of Nicholas before the transformation.

<sup>22</sup> According to Gaudette, men suffering from the complex often lead a “sexually active lifestyle”, which simply means they are promiscuous.

<sup>23</sup> J. Fowles, *The Magus*, London, 1997, p. 21. Since all the quotations come from this edition of the novel, we will give the page numbers in parentheses.

<sup>24</sup> For example: “There was also a girl I was tired of.” (M 18), “She was about thirty, a born spinster, with a lack of sexuality so total that her smart clothes and too heavy make-up made her pathetic; like an unsuccessful geisha.” (M 20), “I passed a couple of uninteresting-looking girls on the stairs...” (M 22), “The ugly girls – they always arrive first...” (M 22). Such an attitude towards women may suggest that Nicholas, just like Clegg, is a misogynist, sexism and sexual exploitation being symptoms of such a stance: “A key component of misogyny is degradation brought about through the devaluing of women” (P. Sacco, D. Laino, op. cit., p. 63).



initiates and maintains relationships with women. As such a “Don Juan”, he meets and begins a relationship with an Australian girl called Alison Kelly. However, their relationship is based mainly on sex – subconsciously, Nicholas treats Alison as a whore-figure, he does not love her anaclitically. In fact, he uses her only to satisfy his sexual needs, for him Alison is only a sex object. When he feels that the girl would like to be more than just a lover, he leaves her and escapes to a Greek island to teach English, since he is scared of intimacy and is unable to combine desire with love because, as Sacco and Laino suggest, “love and sex do not match up for a man seeing the world through the lenses of the Madonna complex”<sup>25</sup>.

On the island, Nicholas gets entangled in a bizarre psychodrama directed by a mysterious millionaire Maurice Conchis. During the experiment, Nicholas meets and falls in love with a girl called Lily. In many ways his fascination with the girl resembles Clegg’s fascination with Miranda, but Nicholas’s infatuation is not devoid of sexual undertones. The hero is denied sexual contacts with Lily, however, which leads to his frustration. Thus, the image of Lily in Nicholas’s mind oscillates between the madonna and the whore. At the same time, the aim of Conchis and his cabal is to show to Nicholas that it is Alison who should be seen as the madonna, not Lily. At the end of the experiment, the image of Lily as the whore wins over her madonna-like qualities, whereas the anaclitic aspect of this relationship is shifted from Lily to Alison. Finally, Nicholas is cured of the complex and is capable of forming a healthy relationship with his Australian girlfriend, with love and passion combined.

Nicholas’s treatment is a long and elaborate process which bears a great resemblance to psychoanalysis<sup>26</sup>. In fact, the characters refer to Freud and Jung very frequently, there is also a scene in which Nicholas is hypnotized. On some other occasion he is presented with a very detailed description of his own personality, which contains a lot of psychoanalytical jargon. The report in question may seem strongly exaggerated, but there is also some truth in it, some of the remarks concerning Nicholas’s personality seem very accurate. For instance, the report draws attention to the fact that the beginnings of the hero’s problems are to be found in his childhood, which is typical of the madonna-whore complex. While describing his background, Nicholas-the narrator says:

I had long before made the discovery that I lacked the parents and ancestors I needed. My father was (...) a brigadier; and my mother was the very model of a would-be major-general’s wife. That is, she never argued with him and always behaved as if he were listening in the next room, even when he was thousands of miles away. (M 15)

<sup>25</sup> P. Sacco, D. Laino, op. cit., p. 39.

<sup>26</sup> Psychoanalysis, along with group therapy, is regarded as the best treatment for the madonna-whore complex. See P. Sacco, D. Laino, op. cit., p. 85.

His father was very demanding and strict, whereas his wife was totally submissive to him, which had a great impact on the relationship with her son. Nicholas-the narrator does not say much about his mother, which is very symptomatic of his lack of attachment to her, he was probably indifferent to her and did not respect her<sup>27</sup>. Not surprisingly, thus, Nicholas accepts the news of his parents' tragic death without much emotion: "After the first shock I felt an almost immediate sense of relief, of freedom" (M 16). Undoubtedly, his lack of a close relationship with his mother – however cynical and indifferent he may pretend to be – made him an unhappy child and has had a great impact on the way he treats women, including the main female protagonists, Alison and Lily.

In order to examine Nicholas's disorder in more detail, it is necessary to look at these heroines through Nicholas's eyes and see how his perception of them changes throughout the novel. As was said, from the beginning of their relationship Nicholas treats Alison as a sex object only, which stems from the fact that, as Katherine Tarbox notes, he "has always difficulty understanding the complex relationship between sex and love. He divides women into two classes: those who are meant to be loved and those who are meant to be used. Consequently, his affairs with women are deformed by his inability to see beyond arbitrary categories"<sup>28</sup>. Thus, the relationship with Alison – and all the women before her – is based solely on sex. What Nicholas wants Alison to do is only to satisfy his sexual appetite, he does not have any other expectations. From the first meeting, he sees her as an easy girl and a "colonial": "She had candid grey eyes, the only innocent things in a corrupt face, as if circumstances, not nature, had forced her to be hard. (...) She was bizarre, a kind of human oxymoron" (M 24). There are many moments when Nicholas looks down on Alison, thus degrading her in a way typical of the complex: "(...) I was teaching her, anglicizing her accent, polishing off her roughness, her provincialisms; in bed she did the teaching..." (M 35).

It is true that Alison is far from being a prude – after all, they go to bed on the same evening they meet – and she has quite a baggage of experience, including unhappy relationships and an abortion, but her expectations concerning the relationship with Nicholas go far beyond pure sex. She loves him, but at the same time she realizes that he is unable to offer more than

---

<sup>27</sup> He fits very well Gaudette's statement that "some men with the complex despise their mothers" (P. Gaudette, op. cit., p. 16). Sacco and Laino also observe that "most males who possess the Madonna complex have searched for intimacy with their own mothers but have faced rejection. Their mothers are usually cold women who may or may not take care of them physically, but the lack of emotion is a constant..." (P. Sacco, D. Laino, op. cit., p. 29). This statement explains very well the origins of the complex in both Clegg and Nicholas.

<sup>28</sup> K. Tarbox, *The Art of John Fowles*, Athens-London, 1988, pp. 21-22.

sexual desire. In fact, Alison is fully aware of Nicholas's perception of her as the whore figure. During one of their numerous quarrels, she shouts: "I'm a whore and a colonial" (M 35), expecting Nicholas to deny, but he only says: "I wish you wouldn't use that word" (M 35). Later on, she calls him "a snob, a prig, a twopenny-halfpenny Don Juan" (M 40).

When Nicholas leaves Alison, he feels a relief, but also satisfaction. While exchanging letters with her, he deliberately wants to hurt her even more: "I wrote a letter in reply to say that I had been expecting her letter, that she was perfectly free. But I tore it up. If anything might hurt her, silence would; and I wanted to hurt her" (M 55). At the same time, however, he sometimes thinks of Alison, but these are usually moments of sexual frustration: "I began to think erotically of Alison again; of the dirty week-end pleasures of having her in some Athens hotel bedroom..." (M 159). In fact, his fantasy comes true some time later – Nicholas and Alison meet in Athens and go on a trip to Parnassus. The encounter presents Nicholas with yet another occasion to use and hurt her. His behaviour during their encounter and what he says about it only confirm that his perception of Alison as the whore has not changed since they parted. He decides to meet her for very selfish reasons, "out of a desire to play my own double game with Conchis" (M 245) and derives a lot of pleasure from this "duplicity" (M 249), i.e. lying to both Alison and Conchis. Nick describes Alison with the following words: "There was something about Alison's manner and appearance; if a man was with her, he went to bed with her" (M 248), thus trying to blame her for the fact that she is treated as a sex object.

What is more, Nicholas is dishonest with Alison. In order to avoid having sex with her – not for noble reasons, but because he is already fascinated with Lily – he says he is not allowed to have sex because of syphilis which he contracted in a brothel in Athens<sup>29</sup>. He also decides not to mention the other girl to Alison<sup>30</sup>.

However, they end up making love twice, first in the chalet, then by a lake in the forest. This is how Nicholas describes the scene in the chalet:

She undressed me completely (...) As she caressed me, I thought, it's like being with a prostitute, hands as adept as a prostitute's, nothing but a matter of pleasure ... and I gave way to the pleasure she gave me (...) Alison murmured, shifted, bit me, swayed over me in a caress she called the pasha caress, that she knew I liked, all men liked; my mistress and my slave. (M 263–264)

Throughout the scene Nicholas creates an impression of being a passive victim of the circumstances, which resembles Clegg's behaviour during the seduction scene. In the next love-making scene, however, he is more active

<sup>29</sup> The fact that he finds it easy to talk about venereal diseases, but not his emotions, is symptomatic of his fear of intimacy, which is yet another manifestation of the complex.

<sup>30</sup> Likewise, he initially does not tell Lily about meeting Alison in Athens. He only does it much later and for particular reasons.

and more aware of the implications of his actions, which is connected with the change already taking place in his mind, and which will be discussed later. The meeting with Alison ends with a big row and more accusations. The girl says: "Christ, you're not just afraid of the *thing* love. You're even afraid of using the word now. (...) You think love is sex" (M 273), which very well summarizes their relationship and Nicholas's attitude towards women in general. The way Nicholas treats Alison on Mount Parnassus is partly connected with the fact that he is already deeply infatuated with Lily, who – as was said – oscillates in his mind between the madonna and the whore.

From the beginning of his acquaintance with Lily Nicholas tries to idealize the girl in the same way as Clegg idealizes Miranda. Here the situation is additionally complicated by Lily's constantly changing identity. First, she is presented to the hero as a ghost of Conchis's dead fiancée. Although Nicholas knows it is just a game, he willingly accepts the invitation to play it and pretends to believe in the girl's supernatural provenance. However, such a perception of her creates distance because Nicholas may feel uncomfortable about desiring someone else's (Conchis's) woman and because Lily behaves in a very old-fashioned and prudish way. In one of the scenes, for instance, Lily says: "Are you asking me to commit osculation?" (M 198), which amuses Nicholas instead of exciting him. Later, the girl is presented as Conchis's schizophrenic relative called Julie Holmes. In this case, Conchis openly forbids Nicholas to make advances on her as he does not want his "patient" to get confused or hurt.

At the same time, the main protagonist makes comparisons between Lily and Alison. His perception of the two women is clearly based on the dichotomy madonna – whore, which is particularly visible in his account of the Parnassus episode. Nicholas sees Alison as less attractive physically – "Pretty enough body, pretty enough clothes, a good walk, the same old wounded face and truth-seeking eyes. Alison might launch ten ships in me; but Julie [Lily] launched a thousand" (M 246)" – but also less enticing intellectually, less sophisticated.

Nicholas thinks of Lily during his intercourse with Alison and – after coming back from Athens – feels guilty about sleeping with his ex-girlfriend. Although he is not in a relationship with Lily, he feels as if he has cheated on her: "On my side I knew the ghost of Alison, of what had happened on Parnassus; a flicker of adultery, a moment's guilt" (M 283). Thus, Nicholas's perception of the two girls resembles a triangle typical of the madonna-whore complex, the relationship involving three people, a man, his wife and his lover. In this case, however, the situation is created artificially by Conchis and Lily, whereas lack of sex is the result of denial on Lily's side, not Nicholas's "psychical impotence". Thanks to this imposed abstinence, the protagonist learns to appreciate other aspects of femininity.

Nevertheless, he finds it extremely difficult not to fantasize about the young girl. Nicholas craves Lily sexually and everything he does seems to be dictated by his hope that he will finally be given a chance to sleep with her. He is patient, but at the same time he cannot live without sex. This is why he masturbates so much, this is why he visits a brothel in Athens, finally, this is why he sleeps with Alison. He is so frustrated sexually that he even considers becoming a homosexual<sup>31</sup>.

Lily is fully aware of his sexual frustration and she develops their relationship in such a way on purpose. When she is finally ready to have sex with Nicholas, she claims to be having her period and only masturbates him. Later, when they finally have an intercourse, she behaves like a prostitute. She dresses quickly after the intercourse, whereas a group of men enter the room and kidnap Nicholas. However, the protagonist is shocked more by Lily's indifference rather than by being snatched by the men.

His idealized perception of Lily is further subverted during Nicholas's symbolic trial, when he is made to watch Lily in a pornographic film, where she is shown as a "whore" of a black "monster of the Mississippi" played by Joe. Later, Nicholas is presented with a live scene of the above mentioned characters continuing their sex act in front of his eyes. The scene is called "disintoxication", which Nicholas describes as "a metaphorical (...) flogging" (M 521) and its main purpose is to cure Nicholas of Lily, but also to cure him of the madonna-whore complex. The event totally subverts Nicholas's preconceptions about women: "Everything I have ever thought to understand about women receded, interwove, flowed into mystery, into distorting shadows and currents, like objects sinking away, away, down through shafted depths of water" (M 529).

The twist of events described above not only draws Nicholas's attention to Lily's real role in the game and his relationship with her, but it also makes him aware of his real feelings towards Alison. He slowly comes to see madonna qualities in his ex-girlfriend, whereas Lily becomes – literally and metaphorically – the whore. Nicholas's perception of Alison as the madonna figure does not come as a sudden revelation, though. While looking at the events from temporal distance, Nicholas realizes that there were many signs that Alison was more than just a lover. One of such signs appeared during the trip to Parnassus, when Alison stopped to talk to some local children. Seeing her with the kids Nicholas felt an unidentified emotion which much later appeared to be love. Only after the disintoxication does he realize that he loves Alison anacritically. Thus, his feelings towards Lily are authentic, but the recipient should be different. The realization that he is able to love is the first step towards becoming a healthy man. Unfortunately, it comes at

---

<sup>31</sup> Nicholas shows a lot of symptoms of being a sex addict, which is another feature of the madonna-whore complex.

a moment when Nicholas thinks Alison is dead. The situation was devised by Conchis and it helps Nicholas appreciate Alison even more. When he learns that her suicide was just a fake, he is certain he wants to be with her not as a lover, but as a partner in life.

At the same time Nicholas starts to appreciate women in general. In Part 3 of the novel he makes friends with two females (Kemp and Jojo), which would be impossible for the Nicholas from Part 1. Thus, he stops seeing women as either madonnas or whores, he does not look at every woman as a prospective sex toy. As for the sphere of relationships, he undergoes a tremendous change, too. As Pat Gaudette states, in order to be cured a man suffering from the complex “must want to change and be motivated to do the work necessary in order to treat all women as whole persons – both good and bad”<sup>32</sup>. Undoubtedly, Nicholas is highly motivated to change and he does change in the end. He sees Alison as a single entity, a woman whom he loves and desires at the same time, without incest anxiety. Nicholas is no longer afraid of intimacy and begins to express his emotions more openly. Thus, he is finally cured of the madonna-whore complex.

Summing up, *The Collector* and *The Magus* present the same psychological phenomenon. Both protagonists suffer from the madonna-whore complex and, consequently, there are many similarities between their personalities and relationships with women. Both Clegg and Nicholas divide females into only two categories – madonnas and whores – and are unable to combine love and desire. What makes the characters different is mainly their attitude towards sex. Nicholas is promiscuous, whereas Clegg is an impotent. Moreover, only one of them (Nicholas) gets cured, whereas the other one (Clegg) will always divide women into these two groups, which makes him an extremely tragic figure. Thus, the two novels present two distinct literary portrayals of the madonna-whore complex, one optimistic and the other pessimistic, which reflects the nature of the complex itself – if not treated, the complex destroys the sufferer and the people close to him.

It is also worth noting that *The Collector* and *The Magus* are not the only novels by John Fowles in which traces of the madonna-whore complex can be found. Other male protagonists, such as Charles Smithson of *The French Lieutenant's Woman*, or the eponymous protagonist of *Daniel Martin*, seem to display some symptoms of the complex, too. At the same time, all female protagonists created by Fowles appear to fall into one of the two categories, they are either saint madonnas or dirty whores, or a combination of the two types.

---

<sup>32</sup> P. Gaudette, op. cit., p. 38.



## Bibliography

- Brink, Andrew. *Obsession and Culture. A Study of Sexual Obsession in Literature.*, Associated University Press, Cranbury-London-Mississauga, 1996.
- Cooper, Pamela. *The Fictions of John Fowles. Power, creativity, femininity.* University of Ottawa Press, Ottawa, 1991.
- Fink, Bruce. "Freud and Lacan on Love: A Preliminary Exploration" [in:] "Filosofski vestnik" 2006, Volume XXVII, Number 2, pp. 263–282.
- Foster, Thomas C. *Understanding John Fowles*, University of South Carolina Press, Columbia 1994.
- Fowles, John. *The Collector*, The Random House Group Limited, London, 1998.
- Fowles, John. *The Magus*, The Random House Group Limited, London, 1997.
- Gaudette, Pat. *Madonna/Whore Complex. Love without Sex. Sex without Love*, Home and Leisure Publishing, Inc., Lecanto, 2011.
- Hartmann, Uwe. "Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction" [in:] "Journal of Sexual Medicine" 2009, Aug 6 (8), pp. 2332–2339.
- Sacco, P., Laino D. *Madonna Complex. Why men are wired to cheat on women*, chipmunkpublishing, Brentwood, 2011.
- Tarbox, Katherine. *The Art of John Fowles*, The University of Georgia Press, Athens-London, 1988.

## Streszczenie

Artykuł zaczyna się od krótkiej charakterystyki zespołu madonny i ladacznicy, gdyż celem pracy jest znalezienie elementów tego syndromu w sposobie kreowania bohaterów w dwóch powieściach Johna Fowlesa, *Kolekcjonerze* i *Magu*. Pisarz stara się dowiedzieć, że główni bohaterzy tych utworów – Frederick Clegg i Nicholas Urfe – cierpią na zespół madonny i ladacznicy, co wpływa na ich życie, zwłaszcza relacje z kobietami, a także jest siłą napędową ich działań i podejmowanych przez nich decyzji. Mimo licznych podobieństw między bohaterami, literackie obrazy kompleksu w tych dwóch powieściach są różne. Nicholas zostaje wyleczony i powieść kończy się szczęśliwie, podczas gdy choroba Clegga zdaje się być nieuleczalna, co prowadzi do śmierci Mirandy, a także przypuszczalnie przyczynia się do tragedii kolejnych kobiet w przyszłości.

Zbigniew Chojnowski

UWM w Olsztynie

## Personalizm poetycki Leszka Aleksandra Moczulskiego

### Leszek Aleksander Moczulski's poetical personalism

**Słowa kluczowe:** personalizm poetycki, polifonia, portret trumienny, regionalizm, Suwalszczyzna

**Key words:** poetical personalism, polyphony, coffin portrait, regionalism, Suwalki

„Jest słowo z brzmienia, jest z ducha”  
fragm. pieśni *Tyrteja z Za kulisami* Cypriana Norwida

Kontekst pokoleniowy samodzielnego książkowego debiutu Leszka Aleksandra Moczulskiego *Nawracanie stracha na wróble* (1971)<sup>1</sup> wskazywałby na powinowactwa nowofalowe, co jest mylnym tropem. Poetę od nowofalowców dzieli nie tylko różnica wieku (urodził się 18 lutego 1938 roku w Suwałkach), lecz także istotny fakt biograficzny: przyszedł na świat przed wojną i przeżył ją jako dziecko. Konstruowanie zarówno domniemanych generacyjnych powinowactw, jak i ideowo-literackich powiązań może wprowadzić na tory mylnych interpretacji. Owszem, bunt poety przeciw zafałszowanemu życiu politycznemu i społecznemu przypomina sprzeciw oraz nieufność Nowej Fali, lecz ze względu na żywy związek z chrześcijańską duchowością i etyką, a wreszcie personalizm poetycki, odróżnia tę poezję od np. skrajnie lingwistycznej oraz intensywnie zintelektualizowanej twórczości Stanisława Barańczaka.

Poezja Leszka Aleksandra Moczulskiego jest paradoksalna, prosta i złożona, subtelna i dosadna, osobista i wspólnotowa, poetycka i niepoetycka; odwołuje się do tego, co widzialne, aby wskazywać na niewidzialne lub czyni odwrotnie; rozgrywa się w miejscach definiowanych geograficznie i w przestrzeni

---

<sup>1</sup> Po 1956 roku wielu poetów zaczęło odnawiać przymierze poezji ze źródłami moralności. W wierszach pojawiają się sprawy życia społecznego; stanowią one swego rodzaju świadectwo ludzkiej wspólnoty. Świat wierszy Leszka Aleksandra Moczulskiego wywodzi się z tamtego fermentu. Poeta był współautorem tomiku *Próba porównania* (1962), w którym znalazły się także utwory Beaty Szymańskiej, Mieczysława Czumy i Wincentego Fabera.

duchowej, znaczonej chrześcijańską symboliką serca; nie upiększa, a rozświetla oczyszczające piękno wiary w prawdę, nadzieję i miłość; nie poucza, a daruje mądrość; nie namawia do dobrego, a wzbudza chęć bycia dobrym. Poeta nie wstydzi się subtelnej dydaktyki lirycznej, polegającej na świadczeniu wartościom, które praktykuje.

Tym, co odróżnia Moczulskiego od wielu innych poetów, których większa część życia przypadła na XX i część XXI wieku, jest to, że swoje słowo oparł na spersonalizowanej ufności. Z zaufaniem wobec rodziców, bliźniego swego i rzeczywistości człowiek przychodzi na świat. Ufność dziecięcą niezwykle trudno jest podtrzymać w sobie, musi ona dojrzewać wraz z osobą, z jej cierpieniem, z odchodzeniem kolejnych iluzji szczęścia, z realizacją życiowych zadań i wyzwania. Znakiem postawy ufnej w tej liryce jest cisza i czynienie za pomocą słów milczenia oraz kontemplacji miejsca dla obecności ludzi i myśli, a wreszcie Stwórcy:

Ta cisza rany goi,  
ta cisza krzywdy koi  
tak trudna, aż ucieka  
i serce jej się boi.

O, zejść do ciszy głębi  
gdybym ja zewsząd mógł.  
Roztopić się w ufności.  
Bo na dnie ciszy Bóg<sup>2</sup>.

Moczulski wybiera ufność, czego potwierdzeniem jest jego postawa protestu, wyrażona w liście do mnie po tym, jak niefortunnie wtłoczyłem jego osobowość twórczą w nurt Nowej Fali<sup>3</sup>, którą w dużej mierze określa nieufność, podejrzliwość, intencja destrukcji zastanego ustroju, co na ogół było motywowane politycznie, a więc doraźnie.

Spośród słynnych nowofalowców najbliższy Moczulskiemu jest Ryszard Krynicki (niektóre wiersze tego pierwszego z gnomicznego tomu *Powitania* (1983) splatają się intertekstualnie z wersami zaczerpniętymi z utworów tego drugiego). Obu zbliża moralna wrażliwość, asceza słowa, przeciwstawianie się w poezji nihilizmowi i odczuciu paraliżującej wewnętrznie absurdalności istnienia czy fascynacja twórczością Norwida<sup>4</sup>. Każdy z nich jednakże wytworzył odmienną i niepowtarzalną formę poetycko-duchową. U Moczulskiego

<sup>2</sup> L. A. Moczulski, *Cisza ufności*, w: tegoż, *Notatki pisane na skrawku ciemności o miłości*, Kraków 2004, s. 111.

<sup>3</sup> Zob. Z. Chojnowski, *Refleksja moralna w wierszach Leszka A. Moczulskiego*, w: *Studia i szkice o literaturze współczesnej*, red. A. Staniszewski, Olsztyn 1992, s. 117–124. Niektóre idee interpretacyjne zawarte w tym artykule kontynuuję krytycznie.

<sup>4</sup> K. Kuczyńska-Koschany, *Krynicki czyta Norwida*, „Ruch Literacki” 2006, z. 4–5, s. 492–505.

jest, nieobecna u Krynickiego, liryczna śpiewność<sup>5</sup> i ekspozycja czynnej postawy chrześcijańskiej, z której narodził się personalizm poetycki<sup>6</sup>. Według niego, tworzenie poezji równoważy się z osobowo-wspólnotowym postrzeganiem rzeczywistości, umiejętnością kochania, pamiętania, obdarowywania dobrem, dawania poczucia bezpieczeństwa.

Źródła niezgody w wierszach Moczulskiego wypływają ponadto nie z idei lewicowych czy inspiracji Awangardą Krakowską, lecz z tradycji, aksjologii i wyobraźni chrześcijańskiej. Poeta diagnozuje człowieka współczesnego nie ze względu na „świat nie przedstawiony” i kondycję społeczną, a nade wszystko uwzględnia duchową, moralną, religijną sferę osoby i jej zdolność do „bycia z”. Nad kontestacją dominuje konsolacja, nad destrukcją - poszukiwanie instrukcji do życia według cnót kardynalnych: Wiary, Nadziei, Miłości. Bycie poetą spełnia się w wyprowadzaniu z domu słowa nieufności, która niszczy wszelką komunikację. Toteż, cytując Hansa Georga Gadamera, ufność w liryce Moczulskiego jest tym,

czego trzeba się nauczyć, od początku. Widać została utracona, zagubiono to najprostsze, co leży u podstaw wszelkiego trwania w życiu, wszelkiej trwałej mowy, ABC [...]. To rzeczywiście najtrudniejsze abecadło – wciąż zapominane, wciąż gubione<sup>7</sup>.

Wiersze Moczulskiego odbudowują zaufanie. Temu służy dostrzeżona przez Bronisława Maja po całościowej lekturze liryków autora *Nawracania stracha na wróble* ich polifonia:

Poeta [...] przemawia wieloma głosami, wielu poetyckich języków używa; jego poezja to [...] cały poetycki archipelag, rozległy, wiele stref ogarniający, z mnóstwa wysp i wysepek, nieraz tak odmiennych, złożony...<sup>8</sup>.

Mówienie wieloma językami, wskazane wyżej metaforycznie i nieco zawile, objawia się wielością konwencji wypowiedzania się. Polifonię tworzą: liryczna elegijność i hymniczność, teksty psalmiczne i psalmopodobne, wiersze biblijne, przykłady poezji konkretnej i archaizowanej, liryki paraboliczne, ewangelizujące, sztambuchowe, mądrościowe, modlitewne, testamentalne,

---

<sup>5</sup> Od lat sześćdziesiątych XX w. popularni piosenkarze, m.in. Andrzej i Jacek Zielińscy z zespołu „Skaldowie” czy Marek Grechuta, komponowali muzykę do tekstów i wierszy Moczulskiego. Piosenki i poetycką twórczość poety trzeba rozdzielać. Dorobek Moczulskiego jako znakomitego tekściarza podsumowuje tom *Cała jesteś w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów* (Kraków 2013).

<sup>6</sup> Personalizm poetycki Moczulskiego jest bliski temu, co głosił na temat personalizmu chrześcijańskiego, *toutes proportions gardées*, Karol Wojtyła np. w dziele *Miłość i odpowiedzialność*.

<sup>7</sup> H. G. Gadamer, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 125.

<sup>8</sup> B. Maj, *Wiersze z ciszą...*, w: L. A. Moczulski, *Antologia*, Warszawa 2012, s. 8.

wiersze opisowe i narracyjne, epitafia, sentencje, zapiski/notatki gnomiczne, epifanie, liryczne moralizatorstwo (w najlepszym znaczeniu tego słowa) czy też liryka duchowo-moralnej perswazji, liryka czulej pamięci, pielęgnująca perspektywę wiecznościową istnienia osoby, liryka obywatelska, liryka pochwalna, a wreszcie wiersz dziecięcy (w rozumieniu Jerzego Cieślukowskiego<sup>9</sup>).

Niezależnie od przyjętej formy genologicznej obrazowanie i tok lirycznego wysławiania się określa wiara w sensowność bytu (jest on podstawą zaufania), ale również wiąże się z rozumieniem wiersza jako miejsca rekonstrukcji i tworzenia bliskich relacji oraz więzi międzyosobowych. Świat jawi się z personalnego punktu widzenia i poprzez persony. Język ma charakter systemowy, wspólnotowy, historyczny, ale realizuje się w wymiarze interpersonalnym. Porozumieć się z drugim człowiekiem znaczy tu również chcieć przynajmniej trochę mówić jak on, stąd również bierze się polifonia. Ma ona też umocowanie w wysokiej kulturze literackiej poety, subtelnie tkającego swe wiersze z aluzji do poezji Jana Kochanowskiego, Franciszka Karpińskiego, Adama Mickiewicza, Tomasza Zana, Cypriana Norwida, Leopolda Staffa, Borysa Pasternaka, Osipa Mandelstama, Jerzego Lieberta, Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, Konstantego I. Gałczyńskiego, Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej, Ryszarda Krynickiego czy Księgi Psalmów, *Hymnu o miłości* Pawła Apostoła (1 Kor 13,1-13), Apokalipsy św. Jana, spuścizny św. Franciszka i innych.

Poezja Moczulskiego, która jest powrotem do osób i pamięci, do krajobrazów napełnionych obecnością człowieka i pamięcią o nim, do wydrążonych w różnych obiegach komunikacji społecznej sakralnej semantyki słów i symboli, ponawia wciąż próbę odnowienia przymierza osoby z samą sobą, bliźniemi oraz przyrodą, a ostatecznie Stwórcą. Odbudowa integralności jednostkowej i wspólnotowej ludzi, aby dokonać się realnie, musi urzeczywistnić się m.in. w poezji; to wyjątkowa idea poetycka na tle katastroficznych tendencji drugiej połowy XX wieku i początku następnego stulecia.

Wszystko w tej poezji jest „modlitwą i pracą”, „pięknym buntem”, opowiadaniem się za dobrocią, sumieniem, prawem, łączeniem, a nie dzieleciem, nie za skandalem i obalaniem, lecz za równowagą. Wiersze Moczul-

---

<sup>9</sup> J. Cieślukowski definiował „wiersz d z i e c i ę c y” jako „gatunek niezależny od adresata”, „uwarunkowany typem w y o b r a ż n i d z i e c i ę c e j. Gatunek, w którym funkcjonuje i sprawdza się określony rodzaj wyobrażeń, oglądów, pamięci czy emocji właściwy dziecku, ale i dorosłemu [...] zachowując niejednokrotnie cechy wiersza dla dzieci, nie poddaje się lub pozostaje obojętny wobec «dziecięcych» norm – pedagogicznych bądź psychologicznych” (J. Cieślukowski, *Wiersz dziecięcy*, w: tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 106). Warto przypomnieć, że Moczulski wydał wiele książeczek dla dzieci: *Siedem dni stworzenia świata* (Kraków 1989), *Te Deum w lesie. Ciebie Boże wychwalamy* (Kalwaria Zebrzydowska 1989), *Siedem darów Ducha Świętego dla dzieci* (Kalwaria Zebrzydowska 1992), *Wakacje kotka* (Kraków 1992), *Wilk z Gubbio i święty Franciszek* (Kraków 1993), *Dingo król kundelków* (Kraków 1992), *Małeńki żeglarz* (Kraków 1993), *Moje kotki* (Kraków 1993), *Tajemnice radosne* (Kalwaria Zebrzydowska 1993), *Mój przyjaciel kundel rudy* (Kraków 2007), *Przygody Oszotomka i jego przyjaciół* (Kraków 2010).

skiego zaczynają się jakby od zasłyszanych dialogów i codziennych zdziwień, od przypomnianych w rozbłysku nazwisk i imion, nazw rzek, miast, wsi, przedmiotów. Liryka Moczulskiego niezmiennie, choć na różne sposoby, odwołuje się do Dobra. Cel ludzkiego istnienia i poezji określa to samo: „równowaga wewnętrzna, pogoda ducha, stałość charakteru”. Nierozzerwalna jest tu refleksja o własnych i zarazem wspólnotowych powinnościach<sup>10</sup>.

Moczulski poetycko transponuje doświadczenie, polegające na tym, że to, co oczywiste, przeszło w sferę inności, czyli tego, co nieoczywiste. Wymaga więc rozpoznania na nowo, potrzebuje restytucji. Ponawiane sytuacje powrotów objęte ramami wiersza na planie poznawczym są odpoznawaniem, tj. rozpoznawaniem czegoś dawniej znanego, a utraconego. Powrót przeżywany świadomie daje wiedzę o tym, co zostało zagubione i może być w pewien sposób, choć nigdy dosłownie, odzyskane, a jednocześnie wzbogacone duchowo, intelektualnie, moralnie. Co nie znaczy, że są tu kreślone obrazki łatwej pociechy i wszystkie oczekiwania oraz życzenia zostaną nagle spełnione – prawdziwa pociecha jest trudna, bo wymaga czasu, namysłu, przyjęcia, uwewnętrznienia, akceptacji, kompromisu. Powrót, który nigdy nie jest powrotem w ścisłym znaczeniu tego słowa, umożliwia zdobycie dystansu, co skutkuje wyrazistszym oglądem przeznaczenia.

Mówiąc wprost: inność budzi nieufność, a „ja” liryczne ma potrzebę mówienia bez masek i przewycięzania obezwładniającego władze poznawcze i moralne odczucia obcości. Ta poezja od początku rozwijała się ku etyce i dla etyki, włączając się w żywotny i odkrywczy nurt poetyckiej refleksji moralnej i metafizycznej (bliski np. Annie Kamińskiej). Toteż dekodowanie inności jako maski dla tego, co oczywiste, jest tu szansą odzyskania postawy ufnej, co nie znaczy: pozbawionej racjonalności i przesiąkniętej naiwnym wyobrażeniem rzeczy tego świata.

Nieufność jest generowana przez zamknięcie się w swoim „ja” przed drugim „ja”, przez likwidację wspólnotowego wymiaru jednostki, toteż z perspektywy finałowej części życia, w tonacji testamentalnej – w tomie *Kartki na wodzie* z 2013 roku – poeta wyjaśnia:

Na własną rękę tylko nieufność nie do przełamania.  
Na własną rękę bez zasłuchania, bez zakochania.  
Nad wolą Bożą jeno ślęczenie.  
Dostąpi się jej, czy nic się nie wie.

---

<sup>10</sup> M. Bernacki, *Od wierszy „zwykłych” do „charytatywnych”. O poezji Leszka Aleksandra Moczulskiego, po lekturze tomu „70 widoków w drodze do Wenecji”, „Dekada Literatury” 1992, nr 38, s. 8.* Wymieniony tom był wyjątkowo obficie recenzowany: J. Drzewucki, *Wenecja jest w nas*, „Twórczość” 1992, nr 2, s. 101–104; Lektor [Fiałkowski Tomasz], [bez tytułu], „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 27, s. 8; A. Henda, *Gdzieś pomiędzy narracją a interpretacją*, „Czas Kultury” 1992, nr 36/37, s. 78–79; MŁ [Michał Łukaszewicz], „Nowe Książki” 1992, nr 1, s. 27; T. Nyczek, *Moczulski i Moczulski*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 161, s. 17; R. K. Przybylski, *Sztuka książki*, „Ex Libris” 1992, nr 16, s. 5.



Na własną rękę doły depresji.  
Wspólnie ciężary swoje unieśmy.  
Na własną rękę Piotra *quo vadis*  
a solidarność nasze *katharsis*<sup>11</sup>.

Sentencja „solidarność nasze *katharsis*” ma sens historyczny i osobowo-wspólnotowy, odnosi się bowiem do solidarnościowego ruchu społecznego, rozwijającego się od 1980 roku, a jednocześnie do jednostkowego doświadczenia oczyszczenia (duchowego, psychicznego, moralnego), które przynosi człowiekowi udział w solidarnym życiu zbiorowym; chociażby w tym wierszu widać wyraźnie źródła personalizmu poetyckiego Leszka Aleksandra Moczulskiego. Już wiersze z jego *Powitań* (1983), w których poeta zaprogramował swą twórczość na nowo (ale nie od nowa), były m.in. poetycko-filozoficzną projekcją idei ks. Józefa Tischnera, sformułowanych w rozprawie *Etyka solidarności* (1981). Jej autor zaktualizował paradygmat romantyczny kultury, przypominając, że wszelkie głębokie transformacje musi poprzedzić ciężka praca duchowa. Toteż wiersze Moczulskiego, właściwie od początku jego drogi poetyckiej, organizuje postulat wewnętrznej przemiany (nawrócenia się), dokonania w sobie tego, co ma być dopiero uczynione na zewnątrz, ponieważ - jak twierdził Tischner - odpowiadając w zgodzie z ewangelicznymi zasadami na pytanie: czym jest rewolucja?

Jest wydarzeniem w świecie ducha. Świadomość rewolucyjna jest bowiem nie tylko odruchem protestu przeciwko krzywdzie wyrządzonej człowiekowi przez człowieka, ale również moralnym oskarżeniem krzywdzących, a uniewinnieniem skrzywdzonych. Jest ona zarazem nadzieją, że nowożytny postęp myśli naukowej i etycznej może przynieść rozwiązanie problemów dotąd niemożliwych do rozwiązania. Kryje się w niej wreszcie nowe przeświadczenie o godności człowieka, który dzięki pracy rozumu i rąk panuje nad przyrodą. Od takiego poczucia godności tylko jeden krok do przyjęcia odpowiedzialności za urzeczywistnienie nadziei uciśnionych.

Prawdziwa rewolucja jest rewolucją na poziomie poddanych, a nie na poziomie władzy. Nie o to chodzi, kto rządzi, ale o to, kim się rządzi.

Sens rewolucji widać po jej owocach.

Owoce pierwszym jest zanik dawnego poddanego. Zmienił się człowiek. W nowym człowieku nie ma już tej gliny, z której kiedyś lepiło się niewolnika, wasala, siłę roboczą. Człowiek nie może, choćby chciał, wejść w starą formę. Ma już inne kości.

Owoce drugim jest zanik dawnej władzy. Król odchodzi, bo okazał się niepotrzebny. Nie na tym polegał postęp w technice przędzenia płótna, że najpierw ktoś zniszczył kołowrotki i w związku z tym ktoś inny musiał wynaleźć maszynę tkacką, ale na tym, że czas jakiś było jedno i drugie, po czym kołowrotek okazał się zbędny. Rewolucja, która jest wydarzeniem w świecie ducha, jest tym bardziej autentyczna, im bardziej jest bezkrwawa. Duch włada poprzez perswazję, a nie poprzez strach. Dlatego naprawdę wielka rewolucja jest zarazem świętem wyzwolenia człowieka od strachu przed człowiekiem.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> L. A. Moczulski, *Ego (2)*, w: tegoż, *Kartki na wodzie*, Sopot 2013, s. 38.

<sup>12</sup> J. Tischner, *Etyka solidarności*, Kraków 1981, s. 60–61.

Niejako komentując wywód filozofa, poeta w dobie stanu wojennego zanotował: „Żyjąc pod strachem / sami wręczamy klucz dozorcóm”<sup>13</sup>.

Postęp duchowy dokonuje się w wymiarze indywidualnym, dlatego pamięciowe portrety, przywoływane losy osoby (lub osób) rządzą się inną logiką niż historia, która jest chronologią faktów oraz bardziej lub mniej wykoncypowaną interpretacją procesów. Domowienie się poprzez relacje z innymi osobami (zarówno żywymi, jak i umarłymi) jest nie tylko rozpraszeniem alienacji, lecz przede wszystkim ucłowieczaniem minionego i mijającego czasu. W księdze liryków testamentalnych, jaką są *Kartki na wodzie*, zawiera się podsumowanie-przesłanie: „tak życie przeżyć by po walce / Wycłowieczyć się na człowieka”<sup>14</sup>.

Działanie przez perswazję jest przejawem sokratycznego modelu kultury (a przeciwko „panteizmowi druku”, jak to określił Cyprian Norwid), w którym jednostka po naukę życia i prawdę wstępuje w siebie, w swoją duchowość, bo:

Ziemia jest pełna niemego wołania.  
Skąd dochodzi głos, nie wiesz, ale wiesz,  
że jest on w twym sercu<sup>15</sup>.

Gdzie indziej pada pytanie: „a z kim rozmawiasz – ze mną, / czy z nieznanym we mnie?”. „Nieme wołanie” i „ktoś nieznanym we mnie” przywodzą na myśl epigraf z frontonu wyroczeni w Delfach: „Poznaj samego siebie”. Była to dyrektywa poznawcza Sokratesa, która w języku Moczulskiego wybrzmiewa z humorem, jakby chodziło o lekarską poradę, w maksymie *Samopoznanie*:

Dotknięcie dna  
własnego „ja”  
to nie jest higiena zła<sup>16</sup>.

Moczulski stosuje Sokratejskie przyznawanie się do niewiedzy, ponieważ to akt niewiary w trwałość systemowych (narzuconych) rozwiązań problemów moralnych; taką zbawienną niewiarę, oczyszczającą z pychy i zarozumiałości, reprezentuje – ułożona z „ruchu orzeczeń moralnych” (określenie Edwarda Balcerzana) – poezja Herberta.

Podstawową metaforą w tej liryce jest personifikacja, która potwierdza ludzki punkt widzenia / przeżywania / wyrażania w wierszach. Poezja jest

<sup>13</sup> Dwuwiersz pochodzi z *Powitań* (Kraków 1983, s. 69), ale cytuję według: L. A. Moczulski, *Antologia*, s. 53. Maksymy, sentencje, liryczne zastanowienia wzięte z *Powitań* ułożone są w cykl pt. *Wiersze z ciszą*.

<sup>14</sup> L. A. Moczulski, *Tu i Tam*, w: tegoż, *Kartki na wodzie*, Sopot 2013, s. 23.

<sup>15</sup> L. A. Moczulski, (\*\*\*) [„Ziemia jest pełna”], w: tegoż, *Powitania*, s. 46.

<sup>16</sup> L. A. Moczulski, *Samopoznanie*, w: tegoż, *Antologia*, s. 150.

mówieniem personalistycznym, dlatego głos liryczny Moczulskiego kształtuje pragnienie wzbudzenia w rozmówcy potrzeby wewnętrznej przemiany, obudzenia wyższych i głębszych pięt uczuciowości, a następnie obrócenia się ku rozjaśnionej sensem stronie bytu, właśnie obrócenia, a nie zastygnięcia w błogostanie i samozadowoleniu. Apeli o otwieranie „serca” idzie przez cały świat liryki Moczulskiego, jest ono bowiem

centralnym chrześcijańskim symbolem, a jego zmiana jest warunkiem wiary. Innymi słowy serce jest plastyczne, jak naczynie, które można napęlić różną zawartością. [...] serca ludzkie dają się pod każdym względem zmienić. Stanowi to podstawę chrześcijańskiej etyki natury ludzkiej<sup>17</sup>.

Wiersze opierają się na organizowanej na wiele sposobów dialogiczności, bliskich relacjach Ja – Ty, są bowiem zapisami uścisków, powitań, pożegnań, wspomnień, tęsknot. Powiadają o tym tytuły tomików: *Nawracanie stracha na wróble* (1971), *Oddech* (1979), *Głosy powrotu* (1981), *Powitania* (1983), *Odwołania z Suwalszczyzną* (1989), *Pozdrowienia* (1990)<sup>18</sup>. *Księga psalmów dla dzieci dużych i małych* (1992). Inne tytuły brzmią jak szeptem wypowiedziana pobudka: *70 widoków w drodze do Wenecji* (1991), *Elegie o weselu i radosne smutki* (1997), *Jej nigdy za późno* (2003), *Otwierasz wolno moje oczy: kantyczki* (2003), *Notatki pisane na skrawku ciemności o miłości* (2004), *Krótko biją serca* (2007), *Między* (2009), *Kartki na wodzie* (2013)<sup>19</sup>.

„Ja” wypowiada się nie tyle w celu wyrażenia osobistej ekspresji, ile po to, by odsłonić udział osobisty, czytelnika i innych ludzi w dramacie dobra i zła, które wykopuje doły i przepaście pomiędzy osobami:

Zło pomieszane z dobrem  
w kielichu trzyma świat,  
by nigdy nie dowiódł ktoś,  
że bratu nie jesteś brat.  
[...]<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> O. M. Høystad, *Serce. Historia kultury i symbolu*, tłum. M. Gołębowska-Bijak, Warszawa 2009, s. 66.

<sup>18</sup> Uwypukloną funkcję apelatywną ma również słuchowisko L. A. Moczulskiego *Moja cisza pozdrowia twoją ciszę*, „Krasnogruda” 1997 nr 6, s. 233–238.

<sup>19</sup> Sama liczba wydanych tomów jest nieco myląca. Poeta bowiem komponuje z wierszy wcześniejszych i nowo napisanych cykle, w których te same liryki w zależności od usytuowania w łańcuchu wierszy mienia się nieco innymi znaczeniami, także z powodu drobnych zmian stylistycznych, edytorskich, interpretacyjnych czy też dodania lub usunięcia tytułu. Np. jeden z najbardziej ewangelicznych wierszy *Z cnót największa* zamyka zbiór *Jej nigdy za późno* (Kraków 2003, s. 61), ale już otwiera tom Moczulskiego *Antologia* (Kraków 2012, s. 15) pt. *Jej nigdy za późno*. Pomijam drobne różnice między wcześniejszym i nowszym wariantem utworu. Badaczom sztuki edycji publikacje wierszy dostarczą wiele interesującego materiału.

<sup>20</sup> L. A. Moczulski, *Fragmenty zwrócone pamięci*, w: tegoż, *Kartki na wodzie*, s. 10.

Wiersze świadczą o jeszcze jednym dramacie, dramacie dążenia do bycia dobrym. Wybór tego, co dobre, nie musi (od razu) pociągać za sobą szczęśliwego, spokojnego i pomyślnego biegu zdarzeń. Dlatego poeta chce być z tymi, którzy ryzykują pasmo utrapień, wybierając dobro:

Wszystkie najpiękniejsze modlitwy, stare zaklęcia,  
echo dziecinnych prawd –  
tobie, bo cierpisz  
chcąc wybrać dobro<sup>21</sup>.

Eliminowany z poezji po 1956 roku „dydaktyzm” w liryce Moczulskiego powraca, ale już pozbawiony natręctwa i wzniosłego tonu; nie epatuje wyższością nieznoszącą sprzeciwu. Funkcja dydaktyczna realizuje się w świadczeniu, a nie pouczeniu i deklaratywizmie, a motywuje ją próba przełamania obojętności etycznej.

Język poetycki Moczulskiego, mimo że jest mową inną, robi wrażenie niewymuszonego sposobu wypowiedzania się, m.in. dlatego, że czerpie również ze słownictwa i intonacji stylu kolokwialnego. Lekkość wysławiania się zaburza pozorna lub faktyczna arytmia fraz, niepełność współbrzmień, niedopowiedzenie, pytanie retoryczne itp.

Moczulski w wierszach sięga po oczyszczony z pejoratywnych konotacji „banał”, po szlachetny, nieubrany jeszcze w abstrakcję „prymityw”, nieupozoną codzienność, wydobyty ze strumienia czasu szczegół naocznie lub z pamięci. Odnajduje to, co „uźródla poezję” (jakby powiedział Norwid), w aurze niepodszyciej fałszem zażyłości, wypowiedzianych bezpośrednio uczuciach, w tym co zwyczajne i czyste; czyste dlatego, że przyjęte, pamiętane bezinteresownie, z miłości. Poeta pamięta liryczno-balladowy urok, który ma „zastygła” i zamknięta czyjaś młodość, czyjeś zamiłowania, przyzwyczajenia, charakter.

Autor *Oddechu* projektuje czytelnika jako partnera, takiego samego „szarego człowieka” jak każdy, ale powołanego do wypełniania duchowo-moralnych, przyjętych i w głębi serca zaakceptowanych, poruczeń. Stylistyka wierszy służy przezroczystości językowej, czyli zapobiega temu, aby odbiorca skupiał uwagę na formalno-zewnętrznych walorach językowego ukształtowania utworu, lecz skoncentrował się na tym, do czego on odsyła (to kolejna właściwość odróżniająca poezję Moczulskiego od „momentu lingwistycznego” Krynickiego czy lingwistycznej i lingwizującej poezji Barańczaka<sup>22</sup>). Toteż wiersze są „przezroczyste”, jawna jest w nich odautorska intencja, aby mówić bez uprzedzeń, pogardy, podejrzliwości i gniewu.

<sup>21</sup> Wiersz bez tytułu znajduje się w tomie *Powitania*, cytuję go z: L. Moczulski, *Odwołania z Suwalszczyzną*, s. 27.

<sup>22</sup> Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011; A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2003.

Łagodna perswazja, pastelowość przywoływanych krajobrazów, odrzucanie zjadliwej ironii nacechowały tę poezję, która w epoce „nadmiaru” zorganizowanego nieprzerwanie szumu komunikacyjnego, przemocy medialnej wypowiedziana jest, w przerwach między jednym a drugim okresem długiego milczenia, niemal szeptem. Moczulski nie unika ukrytej, a więc tej najskuteczniejszej, perswazji. Jego wiersze przekonują poetycko, że zagrożenie dla równowagi wewnętrznej, utrzymywanej m.in. dzięki godnemu porozumiewaniu się, przychodzi z poddania się wpływowi „kultury masowej”. Przeciwwagą manipulacji i agresywnego potoku fałszywych wyobrażeń o życiu są: miłość, przyjaźń, oddanie się bliźniemu, tj. wartości zakodowanej w postawie, czynach i rozmowach Małego Księcia, opowiedzianych przez Antoine’a de Saint-Exupéry’ego.

Tęcza się mieni. Mylisz śmiałość z wolnością  
Amerykę z rajem, a luz, lot – z pięknnością.  
Mnie z królem w chwili gdy tylko żebrakiem  
rozmawiam z gwiazd posłańcem, z róży jego krzakiem.  
[...]<sup>23</sup>.

Te etyczno-estetyczne jakości poetyckiej perswazji są jeszcze jednym sposobem przełamywania kryzysu języka, przeciw któremu ukonstytuowała się poetyka Nowej Fali. Ale w odróżnieniu od nieufnej postawy Stanisława Barańczaka, znaczonej podejrzliwością wobec języka oficjalnego, Moczulski zagłębia się w intencję moralną tego, kto mówi. Chce budować, nie burzyć – szuka porozumienia. Wie, że

przesadny ton, służalcze zniekształcenie,  
sarkazm, szyderstwo, epitet w miejsce ścisłej definicji,  
zachęta do pustki przez nienawiść  
[...]

są „technikami destrukcji”<sup>24</sup>. Mówienie ma wartość moralną, jest jedną z doniosłych form postępowania wobec bliźniego. Rzeczywistością mowy jest rozmowa, której możliwość, autentyczność i skuteczność zakłada istnienie prawdy, która „jest miejscem zjednoczenia ludzi”<sup>25</sup>. Tym „miejscem jednoczenia się osób” u Moczulskiego jest jeszcze Dobro, Pamięć, Miłość. Te wartości nabierają konkretnego (bezpośredniego) znaczenia w odniesieniach do dzieciństwa, rodziców, we wspomnianiu zmarłych, w obserwacjach przyrody, w namyśle nad Biblią, literaturą czy filozofią. Niektóre wiersze Moczulskiego są poetyckimi parafrazami ewangelicznych wskazań moralnych, które weszły

<sup>23</sup> L. A. Moczulski, *Pilne wiadomości*, w: tegoż, *Elegie o weselu i radosne smutki*, Kraków 1997, s. 21.

<sup>24</sup> L. M. Moczulski, inc. „To są techniki destrukcji”, w: tegoż, *Powitania*, s. 60.

<sup>25</sup> S. Brzozowski, *Filozofia polskiego romantyzmu*, s. 386.

do języka jako porzekadła. Liryki bywają komentarzami do myśli, cytatów, idei, wypowiedzianych przez a u t o r y t e t y, np. Biblię, Adama Mickiewicza, Czesława Miłosza, Borysa Pasternaka czy Tomasza Zana, który w swoim *Dzienniku*, wydanym w Orenburgu w 1825 roku, zanotował: „Urodziłem się żyć i życiem zasługiwać na życie”<sup>26</sup>. Osoby, choć nieznane szerzej, a mądre doświadczeniem życiowym również wspomniane są jako dawcy uduchowionego, i potwierdzonego pracowitym i sumiennym istnieniem, słowa.

Poeta krytycznie, bez martyrologicznej otoczki i syndromu kombatancstwa pisał o swojej generacji (tzw. pokoleniu ZMP – Związku Młodzieży Polskiej). Gdy szybko minęła kolegom młodość „górna i durna”, zawiesili na kołku swoje sny o prawdzie, sprawiedliwości i wolności. Życie nie potoczyło się jak w literaturze. Losy aktorów szkolnej inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza miały przebieg odwrotny od tego śnionego przez romantyków, niedawni uczniowie stanęli po stronie „katów”, a nie „ofiar”, inaczej niż bohaterowie w dramacie. Przyjęli role strażników i przedstawicieli instytucjonalnego porządku Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej:

Konrada grał późniejszy pracownik milicji.  
Sobolewskiego – późniejszy w miasteczku prokurator.  
Żegota zdaje się założył lisią fermę  
a Frejend wyrabia zabawki w prywatnej firmie<sup>27</sup>.

Motyw ról tych, którzy zdradzali swe młodzieńcze deklaracje bycia w opozycji do tego, co oficjalne, występuje w dramatach rówieśnika Moczulskiego – Ireneusza Ireduńskiego (zob. np. jego dramat *Ołtarz wzniesiony sobie*). Roczники Polaków, których dzieciństwo i lata późniejsze przypadły na okres Polski Ludowej, przed przyjęciem postaw konformistycznych tylko w sposób ograniczony chronili wrażliwi na zło ludzie; o jednym z nich, odważnym i bezinteresownym, ukształtowanym w dwudziestoleciu międzywojennym nauczycielu, Franciszku Sadowskim, mowa w quasi-epistolograficznym wierszu *Do (\*\*\*)*<sup>28</sup>, który jest poetyckim biogramem pedagoga, ucieleśniającego ideały romantyczne, ale i los niezłomnego obrońcy wartości, który potoczył się tak, jak opisuje to Zbigniew Herbert w *Przesłaniu Pana Cogito*.

Jak już to zostało powiedziane, Moczulski uprawia personalizm poetycki; daje znać o nim w dedykacjach i tematach związanych ściśle z osobami znanymi nie tylko z imienia i nazwiska, a obok tych utrwalonych w tradycji historiograficznej występują te uczestniczące w zdarzeniach znanych tylko poecie i jego bliskim. Rozmawiają w wierszach prości i bogaci duchowo ludzie; utwory te są epigramami jakby na nagrobkach osób, które gdzieś w wieczności żyją we własnej doczesnej postaci, pełni dobroci i zamyślenia.

<sup>26</sup> Cyt. za: L. A. Moczulski, *Pozdrowienia*, Kraków 1990, s. 26.

<sup>27</sup> L. A. Moczulski, *Do (\*\*\*)*, w: tegoż, *Pozdrowienia*, s. 24–25.

<sup>28</sup> Wiersz należy do cyklu *Listy* i został opublikowany w tomie *Pozdrowienia*, s. 23–31.



Każda ma swoje imię – takie, jakim zwracali się do nich sąsiedzi i znajomi: „Andzia”, „Olka”, „pan Bełzik”, „pani Bełzikowa”, „Kuzniecowa, burmistrz Grodna”, „Janek”, „Luniek”, „pan Kowalewski”, „panie Karaszewska” i „Sznurkowska”. Liryka roli, którą poeta zaczął uprawiać w latach osiemdziesiątych XX wieku, jego „głosy biednych ludzi” – nie są persyflazami ani rozprawkami poetycko-filozoficznymi, są urzeczywistnieniem poetyki serdeczności, którą technicznie kresowa polszczyzna. To, co zostało przeżyte, a jednocześnie zrodziło się w spotkaniu między osobami, istnieje w wiecznej terażniejszości.

Istotną rolę w kreacji Moczulskiego odgrywa retrospekcja, otwierająca ojczyznę urodzenia i dzieciństwa. W poetyckim zapisie przedstawia się ona, jak i inne zdefiniowane przestrzenie, jako zaprzeczenie „nie-miejsc”, które

są wyrazem współczesnej mentalności, ale także wzmacniają jej fiksacje. Nie-miejsca to przestrzenie anonimowe, obszary bez właściwości; nie tylko budują, ale i potęgują nasze poczucie wykorzenia i wyobcowania. Finalnie stają się przestrzennymi znakami duchowego błędzenia i egzystencjalnej samotności<sup>29</sup>.

Geograficznie strony rodzinne Moczulskiego lokują się na Suwalszczyźnie. Jeden z najbardziej suwalskich wierszy od incipitu „Słowami Utraty...” jest dedykowany „Mojemu miastu Suwałkom”. Na „małej ojczyźnie” koncentruje się zbiór liryczny *Odwitania z Suwalszczyzną* (1989); czas jego wydania zbiegł się z rodzeniem się nowych tendencji w literaturze polskiej, regionalizmu otwartego, eksponującego pograniczność kultury i jej tłumione w powojennym okresie tradycje i pamięć.

Powracając do ojczyzny pierwszej, poeta odpomina jej kresową, polskolitewsko-białorusko-żydowską różnorodność, a jednocześnie odczuwa tu - dotkliwiej niż gdzie indziej - ból przemijania. Analiza hydronimu, nazwy tutejszej rzeki Utraty, niejako fonetyczna, autobiograficzna, geograficzna, wieloetniczna, przynosi niedającą zamknąć się w jednorodnej formule wiedzę o regionie (jego współczesne granice nie pokrywają się z tymi sprzed 1939 roku). W głoskach kryją się żywoty rodzin i uroda krajobrazu, spokój okolicy, modlitewne wołania do Boga i tragizm dwudziestowiecznych losów.

Doświadczenie (dosłownej) utraty jest poznawaniem tego, co było znane i zagubiło się, w sposób intensywniejszy i bardziej pokorny niż niegdyś, przed opuszczeniem kraju ojczystego. W przestrzeni rodzinnej, opanowanej w dzieciństwie duchowo, człowiek nie boi się być „tylko jedną z rzeczy wielu”. Formuła jest oczywiście przejęta przez Moczulskiego z wiersza Czesława Miłosza *Miłość*, należącego do cyklu *Świat (poema naiwne)*<sup>30</sup>. Dodajmy

<sup>29</sup> D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór, red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 11.

<sup>30</sup> Cytat znajduje się w poetyckiej definicji „miłości”, zalecającej dystans do samego siebie i pokorę: „Miłość to znaczy popatrzeć na siebie, / Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy, / Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu” (Cz. Miłosz, *Miłość*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 202).

na marginesie, że Suwalszczyzna to miejsce wspólne w poetyckiej geografii obu poetów<sup>31</sup>.

Czuły kontakt z rodzinnością, w której mieści się też franciszkańskie przeżywanie przyrody, nie byłby możliwy bez pokory, budującego, a nie pomniejszającego poczucia własnej znikomości.

Poezja Moczulskiego jest sztuką intensywnego odczuwania krajobrazu, w którym wrażliwość estetyczna i etyczna warunkują się wzajemnie. Typ moralizowania niekiedy zbliża te wiersze do poezji ludowej, traktującej przyrodę w kategoriach siły sprawczej i oceniającej (pozostaje to w związku z licznymi aluzjami do *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza).

Mimo obecności w wierszach Moczulskiego regionalnych realiów, włączenie ich do poezji „małych ojczyzn” byłoby uproszczeniem. Poeta w żadnym razie nie leczy się z kompleksu prowincjusza Europy, bo nie ma go. Sprawy ludzkie: udręka, ból, miłość, nadzieja, śmierć nie znają geograficznych czy kulturowych granic. Drogi życiowe nawet jednego człowieka mogą połączyć najodleglejsze kraje i historie.

[...]

Tutaj – kierowca na uboczach wzgórza.

Olecko. Prusy. Przymusowe roboty u bauera. Noc i uciezka.

Las. Przy leszczynie pierwszy wybór –

dwie leśne ścieżki .

W lewo czy w prawo? Leszczyna świadkiem.

W lewo czy w prawo bliżej do domu?

Skręciłeś w prawo, do Augustowa. Na prawo – step.

I więzienia.

A potem. Droga –

na Monte Cassino.

Dwie ścieżki w lesie. Którą do domu?

W czterdziestym siódmym ścieżka jak noc. Wróciłeś z Anglii.

postawny. Pachnący wiatrami słońcem Europy.

Robotnik. W magazynie spółdzielców w miasteczku.

[...] <sup>32</sup>.

Wiersze Moczulskiego – nie tylko z tomu *Odwitania z Suwalszczyzną* – są relacjami o umarłym i żywym czasie Suwalszczyzny, nadniemeńskiej okolicy, której miniony kształt duchowy ustanowili już nieobecni. Rekonstrukcja jaźni zmarłych jest kulturowym paradygmatem, realizowanym dawniej poprzez „stawianie prosa albo maku” na grobach.

Personalizm poetycki rozwija się. Każdy wiersz ma swego bohatera, w każdym rozgrywa się dramat oparty na zdarzeniu prawdziwym, każdy

---

<sup>31</sup> Na temat związków Cz. Miłosza z Suwalszczyzną zob. dwie książki Z. Fałtynowicza: *Dla Miłosza*, Suwałki 2006, a szczególnie *Wieczorem wiatr. Czestaw Miłosz i Suwalszczyzna*, Gdańsk 2006.

<sup>32</sup> L. A. Moczulski, *Cassino*, w: tegoż, *Pozdrowienia*, s. 52–53.

otwiera się wyraźnie, ale bez natarczywości na adresata. Słowa są przezroczyste, to znaczy: ich treść i brzmienie poruszają wyobraźnię w taki sposób, że zawartość, rzeczywistość wiersza jest widzialna, słyszalna, namacalna. Ożywają w nim osoby, które dawno lub niedawno umarły, ale nie umarły całe. Należały one do kręgu najbliższych, bliskich i znajomych poety. Moczulski wspomina je, przypomina sobie imiona i nazwiska. Dar pamiętania kogoś w tej poezji jest przejawem wyznawania poglądów personalistycznych. Obcowanie z umarłymi w poezji Moczulskiego nie ma nic wspólnego ze stereotypem ciemnego średniowiecza czy obrzędami wywoływania duchów. Obcowanie z umarłymi napełnia się tu światłem, ciepłem, serdecznością. „Żywych umarłych” (w żadnym razie nie chodzi o duchy, upiory), którzy uobecniają się w lirykach, łączy to, że ze swego życia uczynili wartość dla siebie i innych, że spośród różnych przejawów ludzkiej aktywności wybrali solidną, ciężką i systematyczną pracę. Wiersze przepelnia pamięć słów, powiedzonek, sytuacji, związanych z „żywymi umarłymi”, a oprócz tego niedeklaratywna, idąca z głębi lirycznego świata wdzięczność za to, że ktoś „zaśnił i minął”.

U Moczulskiego kontakt ze zmarłymi rysuje się najwyraziściej w epigramatycznej liryce roli, nasyconej kolorytem „małej ojczyzny”. Poetycko zmarłych wstają sąsiedzi we fragmentach niegdyś prowadzonych gdzieś przy domu lub drodze, przy rzece lub na cmentarzu rozmów:

„Panie Bełzik! czas piece stawiać!  
Pan Nasz z śmierci powstał. Trzeba wstawać!”  
„A nie wstanę gdy nie wstanie kotka Murka.  
Była bliska jak rodzona w Grodnie córka.  
A nie wstanę jeśli na tandecie  
z mojej Anny i po śmierci się śmiejecie.  
Chyba żeby wstał Sak, pan Buczyński i Franciszek  
I wist w preferansa w tę sobotę wyszedł”<sup>33</sup>.

Dziesiątki wierszy Moczulskiego są zapisem spersonalizowanej „żywej pamięci”; jeden z cyklów z tomiku *Jej nigdy za późno* został zatytułowany *Żywa pamięć*. Liryki są rozmowami ze zmarłymi: ojcem, babcią, sąsiadami oraz znajomymi z czasów dzieciństwa i dorosłego życia. Babcia zamienia się w „wyschniętą sosnę”; stara kobieta przeistacza się w rodzimy krajobraz, w jego roślinny element. Człowiek odchodząc „przezroczyścieje”, a mimo to trwa echo jego obecności podtrzymywane przez przedmioty, miejsca i słowa z nim związane. Jeśli po osobie pozostaje bezimiennosc lub „bezśladowosc”, to urzeczywistnia się szczególnie rodzaj kary lub niesprawiedliwosci. Autentyczne imię, nazwisko i inne ślady obecności odgrywają niepoślednią rolę w uprawianym przez Moczulskiego personalizmie poetyckim.

<sup>33</sup> Cytowany wiersz *Nad grobem Pana Bełzika, zduna*, jak również: *Krzyże, Olka, Rozmowy, Pan Kowalewski, Chryścijanin*, wchodzą do cyklu *Rozmowy* w tomiku *Pozdrowienia*, s. 35–41.

Grupa wierszy wskazanych wyżej nasuwa skojarzenie z dobrze znanym w Polsce cyklem amerykańskiego poety, Edgara Lee Mastersa, *Umarli ze Spoon River*<sup>34</sup>. Epitafia, składające się na tę poetycką książkę, dotyczą osób fikcyjnych i odkrywających niejako pośmiertnie szczegóły biografii, najczęściej swoją ograniczoność. Masters ironizuje z sentymentalizmu w ukazywaniu prowincjuszy, jest wobec nich krytyczny, podczas gdy polski poeta nie rezygnuje z ujęć pełnych sentymentu, sympatii i uznania, zaprawionego przyjaznym poczuciem humoru.

W lirycznych portretach trumiennych, epitafiach, elegiach Moczulski utrwalił osoby bardziej lub mniej znane: Mirosława Tarasewicza (poetę z Węgorzewa i studenta polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego), Michała Łyska (studenta matematyki Uniwersytetu Jagiellońskiego), Wincentego Fabera, Adama Włodka, Kornela Filipowicza i innych (przerzucone są, wydawałoby się niezauważalnie, mosty pomiędzy ziemią suwalsko-mazurską a Krakowem). Ten przejaw personalizmu poetyckiego przyjął kształt wiersza-losu, wiersza jako szkicu do portretu duchowego danej osoby. Sylwetki wymienionych bliskich Moczulskiemu poetów (w większości już zmarłych) nakreśla „ku pokrzepieniu ducha”. Nie przewrotnie, ale całkiem dosłownie w tej poezji śmierć służy życiu, dobru i wewnętrznemu światłu. Ostatecznie: „Bądźmy po stronie żywych umarłych, / A nie po stronie żywych a martwych”. Portretowanie zmarłych przez Moczulskiego ma inny przebieg i sens niż w poemacie, starszego o pięć lat poety, Witolda Dąbrowskiego (1933-1978) pt. *Poemat trumienny*<sup>35</sup>. Bunt romantyczny uosabia się w postaciach historycznych, w uczestnikach powstań narodowych, nad którymi wisi nieuchronne fatum i których pogrąża prokuratorska niesprawiedliwość. Niewątpliwie obu poetów łączy odczucie swojskości, wrażliwość na polską prowincję i życie tradycją, choć u Dąbrowskiego poezja przedstawia się drapieżnie, ponuro, fatalistycznie. Jednak opinię Michała Głowińskiego o autorze *Portretu trumiennego* można w zasadniczych zarysach dopasować do osobowości poetyckiej Moczulskiego:

[...] odwoływał się do tradycji kanonicznych w polskiej kulturze, do XIX wieku, do romantyków. A gdy do poetów naszego [XX] stulecia, to do tych, którzy tej tradycji byli wierni.

I tu ujawniła się następna właściwość poezji Witolda Dąbrowskiego, jej wzruszająca swojskość, jej polskość. I znowu polskość najbardziej autentyczna, naturalna, nie wymagająca uzasadnień. I najszlachetniejsza, bo nie zwrócona przeciw nikomu, otwarta, wolna od bezpośrednich deklaracji<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Interesujące uwagi o tomie Mastersa i jego polskich przekładach przedstawiła M. Zabłocka w translatorycznym artykule *Biografie z zaświatów. Polskie tłumaczenia „Conrada Sievera” ze „Spoon River Anthology” Edgara Lee Mastersa*, „Przegląd Pruszkowski” 2011, nr 1, s. 79–94.

<sup>35</sup> W. Dąbrowski, *Portret trumienny*, z teki pośmiertnej wyboru dokonał A. Mandalian, Warszawa 1982.

<sup>36</sup> M. Głowiński, *Wspomnienie*, „Przegląd Pruszkowski” 2011, nr 1, s. 45.

Przywracaniu poczucia ludzkiej wspólnoty służą liryki o rozumianej po franciszkańsku<sup>37</sup> Miłości. W tomiku *Elegie o weselu i radosne smutki* (1997) najchętniej kontemplowana jest trzecia cnota boska. Dzieje się tak, jak napisał Paweł Apostoł: „trwają wiara, nadzieja, miłość – te trzy: z nich zaś największa jest miłość” (Kor 13, 13).

Poezje te charakteryzuje Norwidowski powiedzenie-idea z *Promethidiona*: „Kształtem miłości piękno jest”. Krakowski poeta rodem z Suwałk przetwarza tę myśl: „Kto kocha – i wbrew – widzi piękno / choć przecież kamień, a nie kwiat w rękę”. Bo miłość otwiera oczy na piękne, ale też wybawia od niepotrzebnych bólów i lęków, od przytłoczenia cywilizacją i egzystencją, nie odcinając zupełnie od cierpienia. Doświadczenie cierpienia przypomina o miłości:

są rzeczy mniejsze i większe  
cierpiśz – ale są rzeczy większe  
widzą je zakochani  
a dlaczego ty także nie miałbyś jak oni zobaczyć  
że są  
gwiazdy  
nad nami  
i w ciemną noc<sup>38</sup>.

W wierszach Moczulskiego z lat dziewięćdziesiątych XX w. i późniejszych częściej występuje smutek pożegnań niż radość powitań. Multiplikowane są „gesty pożegnania” (znane określenie Anny Legeżyńskiej). Moczulski podsumowuje życie z myślą, że jeśli ostateczny wynik ziemskiego bytowania zakorzenił się w miłości, to dobrze, ponieważ: „Kto kocha, znalazł – choć jest ciemno” (pobrmiewa tu echo Norwidowej frazy: „Kto kocha – widzieć chce choć cień postaci”<sup>39</sup>). Poeta powraca do myśli o tym dziwnym stanie niewiedzy, który ogarnia człowieka, gdy przytomnie stoi wobec tajemnic przebytego życia i wobec wtajemniczenia w śmierć; w twórczości Moczulskiego, także w opublikowanych w 2013 roku *Kartkach na wodzie*, przewija się motyw „szyfru”, nierozzerwalnie związanego z pragnieniem zrozumienia „logiki” egzystencji; jej dziwność objawia się paradoksalnym odczuciem ubóstwa, wręcz ogołocenia, a jednocześnie pełni. I znowu poeta zawiera siebie oraz świat Miłości, mimo że zdaje się mówić jakby na granicy życia i śmierci:

Zostań, zostań, bo już ciemno  
ja tak bardzo pragnę żyć

<sup>37</sup> Poeta świadomie uprawia lirykę franciszkańską, w cyklu *Z notatek włoskich* czytamy: „Dopóki się nie zakochamy w miłości / nie byliśmy w Asyżu” (L. A. Moczulski, *Notatki z Asyżu*, w: tegoż, *Pozdrowienia*, s. 47).

<sup>38</sup> L. A. Moczulski, *Wesele i cierpienie*, w: tegoż, *Elegie o weselu i radosne smutki*, Kraków 1997, s. 28.

<sup>39</sup> C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997, s. 81.

czy mi dobrze, czy się zdaje  
zostań, chociaż nie mam nic.

[...]

Ktoś wyrwał mnie z kamienia  
serce mi nie chciało bić  
zostań, zostań, bo już ciemno  
zostań, chociaż nie mam nic<sup>40</sup>.

Piosenki elegijne są kolejnymi odmianami wiersza dziecięcego („kołysankowego”), w którym istnieje możliwość przeżywania świata jako rzeczywistości uswięconej, sensownej, domowej. Prostota (niekiedy pozorna) wynika z uprawiania ascetyzmu, tj. skupionej nad każdym bytem uwagi. Dlatego „to, co proste, jest genialne”. W tej prostocie ozywają, sygnalizowane już, echa arcydzieł poezji polskiej i frazy ewangeliczne, jak tu:

Gdzie dewiza? Chłód klasyczny?  
Myśl wolnością jest, nie siłą,  
To, co proste, jest genialne:  
*Wiara, Nadzieja, Miłość.*

To graffiti dawnych wieków,  
miłowania mądrość śliczna,  
To jest diament, reszta popiół.  
Pełen sprzecznych naszych wyznań<sup>41</sup>.

Piosenki elegijne cechuje głęboka prostota - duchowość, delikatność oraz refleksyjność czynią wiersze podobnymi do bezgłośnych wybuchów ciszy. Głębię kształtuje m.in. zakorzenienie w wysublimowanych odwołaniach do antyku, klasycznej ekonomii i dyscypliny wypowiedzi, Ewangelii i słynnego cytatu z Norwida<sup>42</sup>.

Elegijność Moczulskiego (obecna nie tylko w jego zbiorze *Elegie o weselu i radosne smutki* z 1997 roku) powraca do klasycznego rozumienia elegii jako gatunku liryki miłosnej. Nie jest elegijnością katastroficzną, którą przekazał w swym testamencie poetyckim – w *Elegii na odejście* – Zbigniew Herbert, lecz hymniczną.

Liryka Moczulskiego jest balsamiczna, pomaga oswoić lęki i bóle, upokorzenia i utraty – spełnia funkcję logoterapeutyczną. Nieredukcjonistyczna

<sup>40</sup> L. A. Moczulski, *Powrót*, w: tegoż, *Elegie o weselu...*, s. 11.

<sup>41</sup> L. A. Moczulski, *Graffiti*, w: tegoż, *Antologia*, s. 166. Wiersz (w nieco innej wersji pod względem edytorsko-interpunkcyjnym) drukowany wcześniej w tomiku Moczulskiego *Elegie o weselu i radosne smutki*, s. 19.

<sup>42</sup> Chodzi o fragment z pieśni Tyrteja z dramatu *Za kulisami*: „Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej, / Wokoło lecą szmaty zapalone; / Gorejąc nie wiesz, czy stawasz się wolny, / Czy to, co twoje, ma być zatracone? / Czy popiół tylko zostanie i zamęt, / Co idzie w przepaść z burzą? – czy zostanie / Na dnie popiołu gwiazdzisty dyament, / Wiekuistego zwycięstwa zaranie...”.



koncepcja człowieka, przywrócenie istotnej roli jego duchowości oraz interakcjom z bliźnimi, akcent kładziony na poszukiwanie sensu łączy poezję Moczulskiego z teorią i praktyką logoterapii Viktora E. Frankla<sup>43</sup>. Personalizm poetycki Moczulskiego opiera się na chrześcijaństwie i twórczo rozwija te idee romantyzmu, które łączą się z prymatem duchowości, aksjologicznym i wspólnotowym ujmowaniem kultury. Poezja ta hołduje przekonaniu, że jej rola polega na afirmacji człowieczeństwa. Osoba zawsze jest „kimś”, a jej podmiotowe działania dają się nazywać w perspektywie dobra i zła. Ponadto ufnie odwołanie do sfery transcendentnej wyróżniają świat Moczulskiego na tle polskiej poezji współczesnej, poddającej się agnostycyzmowi czy tej, która współuczestniczy w desakralizacji bytu i kultury.

Personalizm poetycki suwalsko-krakowskiego poety pozwala widzieć go jako kontynuatora linii poezji polskiej wyznaczonej przez twórczość Jerzego Lieberta, Wojciecha Bąka, ks. Jana Twardowskiego, Annę Kamieńską, Zbigniewa Herberta, Witolda Dąbrowskiego, Kazimierza Nowosielskiego oraz innych twórców.

## Bibliografia

### Źródła

- Czuma M., Faber W., Moczulski L. A., Szymańska B., *Próba porównania*, Kraków 1962.
- Dąbrowski W., *Portret trumienny*, z teki pośmiertnej wyboru dokonał A. Mandalian, Warszawa 1982.
- Moczulski L. A.:  
*Nawracanie stracha na wróble*, Kraków 1971,  
*Oddech*, Kraków 1979.  
*Głosy powrotu*, Kraków 1981.  
*Powitania*, Kraków 1983.  
*Odwitania z Suwalszczyzną*, Suwałki 1989.  
*Pozdrowienia*, Kraków 1990.  
*Księga psalmów dla dzieci dużych i małych*, Tarnów 1992.  
*70 widoków w drodze do Wenecji. Wybór poezji 1959–1990*, Kraków 1991.  
*Elegie o weselu i radosne smutki*, Kraków 1997.  
*Moja cisza pozdrawia twoją ciszę*, „Krasnogruda” 1997 nr 6.  
*Jej nigdy za późno*, Kraków 2003.  
*Otwierasz wolno moje oczy. Kantyczki*, Kraków 2003.  
*Notatki pisane na skrawku ciemności o miłości*, Kraków 2004.  
*Krótko biją serca. Wiersze z lat 1959–2006*, sł. wstęp. B. Maj, Kraków 2007.  
*Między*, Kraków 2009.  
*Antologia*, Warszawa 2012.

<sup>43</sup> Zob. książki V. E. Frankla w przekładzie A. Wolnickiej: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, Warszawa 2009; *Wola sensu. Zatożenia i zastosowanie logoterapii; Bóg ukryty. W poszukiwaniu ostatecznego sensu*, przedm. C. Hammond, posł. A. Batthyány'ego, Warszawa 2012 i inne.

*Kartki na wodzie*, Sopot 2013.

*Cała jesteś w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów*, Kraków 2013.

Moczulski L. A. - książki dla dzieci:

*Siedem dni stworzenia świata*, Kraków 1989.

*Te Deum w lesie. Ciebie Boże wychwalamy*, Kalwaria Zebrzydowska 1989.

*Siedem darów Ducha Świętego dla dzieci*, Kalwaria Zebrzydowska 1992.

*Wakacje kotka*, Kraków 1992.

*Wilk z Gubbio i święty Franciszek*, Kraków 1993.

*Dingo król kundelków*, Kraków 1992.

*Małeńki żeglarz*, Kraków 1993.

*Moje kotki*, Kraków 1993.

*Tajemnice radosne*, Kalwaria Zebrzydowska 1993.

*Mój przyjaciel kundel rudy*, Kraków 2007.

*Przygody Oszołomka i jego przyjaciół*, Kraków 2010.

### Opracowania

Bernacki M., *Od wierszy „zwykłych” do „charytatywnych”. O poezji Leszka Aleksandra Moczulskiego, po lekturze tomu „70 widoków w drodze do Wenecji”, „Dekada Literatury” 1992, nr 38.*

Chojnowski Z., *Refleksja moralna w wierszach Leszka A. Moczulskiego*, w: *Studia i szkice o literaturze współczesnej*, red. A. Staniszewski, Olsztyn 1992.

Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.

Cieślakowski J., *Wiersz dziecięcy*, w: tegoż, *Literatura osobna*, wyb. R. Waksmund, Warszawa 1985.

Drzewucki J., *Wenecja jest w nas*, „*Twórczość*” 1992, nr 2.

Fałtynowicz, *Wieczorem wiatr. Czesław Miłosz i Suwalszczyzna*, Gdańsk 2006.

Fałtynowicza Z., *Dla Miłosza*, Suwałki 2006.

Frankel V. E., *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, przekł. A. Wolnicka, Warszawa 2009.

Frankel V. E., *Wola sensu. Założenia i zastosowanie logoterapii; Bóg ukryty. W poszukiwaniu ostatecznego sensu*, przedm. C. Hammond, posł. A. Batthyán, przekł. A. Wolnicka, Warszawa 2012.

Gadamer H. G., *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.

Głowiński M., *Wspomnienie [o W. Dąbrowskim]*, „*Przegląd Pruszkowski*” 2011, nr 1.

Høystad O. M., *Serce. Historia kultury i symbolu*, tłum. M. Gołębiowska-Bijak, Warszawa 2009.

Henda A., *Gdzieś pomiędzy narracją a interpretacją*, „*Czas Kultury*” 1992 nr 36/37.

*Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór, red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013.

Kuczyńska-Koschany K., *Krynicki czyta Norwida*, „*Ruch Literacki*” 2006, z. 4–5.

Lektor [Fiałkowski Tomasz], [bez tytułu], „*Tygodnik Powszechny*” 1991, nr 27.

Maj B., *Wiersze z ciszą...*, w: L. A. Moczulski, *Antologia*, Warszawa 2012.

MŁ [Michał Łukasiewicz], „*Nowe Książki*” 1992, nr 1.

Norwid C., *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997.

Nyczek T., *Moczulski i Moczulski*, „*Gazeta Wyborcza*” 1991, nr 161.

Przybylski R. K., *Sztuka książki*, „*Ex Libris*” 1992, nr 16.

Świeściak A., *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2003.

Tischner J., *Etyka solidarności*, Kraków 1981.

Wojtyła K., *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 2001.

Zabłocka M., *Biografie z zaświatów. Polskie tłumaczenia „Conrada Sievera” ze „Spoon River Anthology” Edgara Lee Mastersa*, „Przegląd Pruszkowski” 2011, nr 1.

### Summary

*Leszek Aleksander Moczulski's poetical personalism* is an attempt at artificially describing a certain kind of poetry, which is being formed under the influences of Christianity and the tradition of Polish Romanticism. In this case, poetical personalism means different ways of perceiving the world, but on the personal, axiological and communal levels. The polyphony in Moczulski's art showcases its mastery, and is a testament to his respect towards his ancestors' spiritual heritage. Poetry is the practice of Goodness, Love, Faith, Hope, Trust, Justice, Sacrifice etc. Poetical personalism creates a basis for naming Moczulski as the heir of the line of the Polish Christian poetry.

Agnieszka Michniewicz

UWM w Olsztynie

**„Straszliwa chęć uwiecznienia”, czyli o sztuce  
portretowej w kontekście opowiadania  
Gustawa Herlinga-Grudzińskiego  
*Portret wenecki***

**„A terrible need to perpetuate” – a study of portrait art  
in the context of *The Venetian Portrait*  
by Gustaw Herling-Grudziński**

**Słowa kluczowe:** portret, iluzja, Wenecja, mistyfikacja literacka  
**Key words:** portrait, illusion, Venice, literary mistification

...nauczyliśmy się dostrzegać w ludzkich twarzach ich  
przyrodzoną, lustrzaną zdolność „pozowania do portretów”.  
Każdy z nas jest żywym portretem, zwłaszcza gdy wylania się  
na minutę z mgły; takie minuty są substancją  
wielkich portrecistów<sup>1</sup>.

Sztuka portretowa jest specyficzną dziedziną twórczości artystycznej. Bardziej niż jakakolwiek inna ożywiała wyobraźnię malarzy i pisarzy na przestrzeni wieków. Każdy człowiek jest bowiem potencjalnym bohaterem portretu, każdy niesie ze sobą jakąś zagadkę, tajemnicę, której wydobyć jest celem artysty, malarza, pisarza. Dobry portret jest zawsze wypadkową dwóch osobowości – malarza i modela. Takie dzieło może stać się ikoną kultury czy wręcz autonomicznym bytem<sup>2</sup>.

I chociaż współcześnie nie jest już tak popularną formą artystycznego wyrażenia<sup>3</sup>, to nadal stanowi rozległy obszar badawczy dla historyków i teoretyków

---

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, w: tegoż, *Portret wenecki: Trzy opowiadania*, Lublin 1995, s. 89.

<sup>2</sup> Status ikony kultury zdobyło wiele portretów. Wśród nich są z pewnością autoportrety Vincenta van Gogha, *Gioconda* Leonarda da Vinci czy *Dziewczyna z perłą* Jana Vermeera.

<sup>3</sup> Por. I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 141.

sztuki<sup>4</sup>. Magii portretu uległ również Gustaw Herling-Grudziński. W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim przyznał, że w jego „doświadczeniach literackich i artystycznych sztuka portretowa odgrywa wielką rolę, jest [...] czymś wyjątkowym”<sup>5</sup>.

W swoim – jak sam pisze – misternie skonstruowanym opowiadaniu *Portret wenecki* snuje refleksje dotyczące tego rodzaju malarstwa<sup>6</sup>. Oczywiście kwestią jest dla Grudzińskiego podobieństwo wizualne modelu i postaci przedstawionej na obrazie. Malarz musi oddać cechy fizyczne osoby portretowanej. Jednak w dobrze namalowanym portrecie najważniejszy jest aspekt psychologiczny. Artysta powinien wydobyć przede wszystkim charakter postaci, jej umysłowość i bagaż życiowych doświadczeń. Grudziński wyróżnia trzy rodzaje portretów psychologicznych: celne, czyli „trafiające natychmiast w esencję wyrazu twarzy”<sup>7</sup>, poetycko-emocjonalne, „tak odkrywczе i intensywne jak dobry wiersz”<sup>8</sup>, i indagacyjno-psychologiczne, „bardzo personalne w ujęciu portretowanej twarzy”<sup>9</sup>. Szczególnie ten ostatni rodzaj przyciąga uwagę pisarza. Tego typu portret odsłania prawdziwą twarz, zdejmując maskę, którą człowiek świadomie bądź podświadomie nakłada, jest symbolicznym lustrem, w którym można się przejrzeć i zobaczyć ludzką naturę w całej jej złożoności. To, używając malarskiej terminologii, *chiaroscuro* ludzkiego wnętrza, pod warunkiem, że malarzowi udaje się uchwycić i utrwalić najbardziej subtelne odcienie uczuć i przeżyć modelu. Ten najtrudniejszy do uzyskania efekt w malarstwie portretowym udało się osiągnąć – zdaniem Grudzińskiego – Lorenzowi Lotto. Pochodzący z Wenecji malarz „był nadzwyczajnym portrecistą”<sup>10</sup>, miał niezwykłą umiejętność oddania za pomocą narzędzi malarskich metafizycznej strony ludzkiej natury.

Mimo iż w *Najkrótszym przewodniku po sobie samym*, wśród swoich ukochanych mistrzów, Grudziński nie wymienia nazwiska Lorenza Lotta, to właśnie twórczość tego włoskiego malarza staje się dominującym motywem kompozycyjnym utworu *Portret wenecki*. Krzysztofa Krowiranda w swoim

<sup>4</sup> Literatura dotycząca sztuki portretowej jest bardzo obszerna. Na szczególną uwagę zasługują monografie: *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. S. Zuffi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001; *Portret. Artyści. Modele. Style*, red. G. Fossi, przeł. T. Łozińska, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragoni*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygot. do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 198.

<sup>6</sup> Opowiadanie *Portret wenecki* powstało w 1993 roku i po raz pierwszy opublikowane zostało jako fragment *Dziennika pisanego nocą*. Ważną kwestią związaną z kontekstem powstania dzieła są wątki autobiograficzne, wplecione w fabularno-narracyjną strukturę tekstu. Dotyczą one przede wszystkim przemyśleń dotyczących totalitaryzmu i jego konsekwencji, doświadczeń powojennych Grudzińskiego, jego fascynacji Wenecją i sztuką włoską.

<sup>7</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 66.

<sup>8</sup> Tamże, s. 67.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 198.

artykule pisze, że Lorenzo Lotto jest nawet swego rodzaju bohaterem tego opowiadania<sup>11</sup>.

Grudziński przywołuje w nim fakty z biografii malarza. Zwraca przede wszystkim uwagę na „ciemnię duchową” artysty i jego wyobcowanie<sup>12</sup>, które spowodowały, że w swoich czasach był niedoceniony przez mecenasów i znawców sztuki, a jednocześnie bardzo bliski staje się współczesnemu człowiekowi.

Szesnastowieczny włóczęga w ciągłej biedzie, pechowiec, malarski galernik, na starość „oblat” w klasztorze w Loreto dla zapewnienia sobie codziennej miski gorącej strawy u progu podwójnego kalectwa (mowy i wzroku), został wyniesiony na należne mu miejsce dopiero w zeszłym stuleciu<sup>13</sup>.

Bernard Berenson, wielki miłośnik i badacz twórczości Lotta, w swojej pierwszej monografii napisał: „Duchem jest nam bliższy niż którykolwiek inny malarz włoskiego Odrodzenia, i ma w sobie urok bliźniaczej duszy, która przemawia do nas z odległych wieków”<sup>14</sup>. Współczesny człowiek doświadczony przez dwudziestowieczne systemy totalitarne, żyjący w cieniu II wojny światowej i innych konfliktów zbrojnych, może odkryć w sztuce portretowej Lotta głębokie pokłady prawdy o ludzkiej naturze. Grudziński, którego szczególnie interesuje duchowy aspekt życia, widzi w twórczości Lotta wzorzec do naśladowania. Samego Lotta uważa za artystę przewyższającego talentem współczesnych mu wielkich malarzy: Tycjana, Rafaela, Dürera czy nawet Michała Anioła. Swoją wiedzę na temat twórczości artysty czerpał Grudziński z książki Anny Banti *Rivelazione di Lorenzo Lotto* i dzieł Berensona<sup>15</sup>, za którym powtarza, że Lotto może zostać uznany za twórcę portretu psychologicznego w malarstwie. „Nigdy, ani przed Lorenzo Lotto, ani po nim, nie zdarzyło się artyście odmalować na twarzy modela tak wielkiej części jego życia wewnętrznego”<sup>16</sup>.

Opowiadanie *Portret wenecki* jest swego rodzaju hołdem złożonym wielkiemu malarzowi, a jednocześnie jest „przypowieścią o związkach sztuki z życiem”<sup>17</sup>. Grudziński podejmuje też problem powinowactwa malarstwa i literatury, szczególnie zaś interesuje go zagadnienie iluzji i deziluzji

<sup>11</sup> Por. K. Krowiranda, *Próba perspektywizmu metodologicznego. Analiza opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego „Portret wenecki” w duchu genetyzmu i estetyki recepcji*, „Tekstualia” 2006, nr 2, s. 85.

<sup>12</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 67.

<sup>13</sup> Tegoż, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Warszawa 1986, s. 174.

<sup>14</sup> Cyt. za: R. Salvadori, *Trzysta lat samotności*, przeł. H. Kralowa, „Rzeczpospolita” 1998, nr 13, s. 14.

<sup>15</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, s. 174.

<sup>16</sup> Tegoż, *Portret wenecki*, s. 68 (to pochodzący z monografii Bernarda Berensona *Lotto* cytaty, który w swoim tłumaczeniu przywołuje G. Herling-Grudziński w opowiadaniu *Portret wenecki*).

<sup>17</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 200.



w sztuce. Pisarz wprowadza w świat fikcji swojego opowiadania trzy faktycznie istniejące obrazy Lorenza Lotta *Ritratto d'uomo visto per tre lati*, *Giovane nel suo studio* i *Giovanetto*<sup>18</sup>. Z przywołanych w opowiadaniu obrazów włoskiego malarza „zapożycza” elementy kompozycyjne, stylistyczne i ideowe. Stopniowo wprowadza czytelnika w specyfikę malarstwa portretowego Lotta, mówiąc o zamiłowaniu malarza do ujęć wielokrotnych czy często stosowanej pozycji niejednoznacznej (między profilem i *en face*). Przygotowuje odbiorcę do spotkania z kolejnym dziełem, które okaże się falsyfikatem. Znajomość malarstwa Lotta oraz zmysł estetyczny pozwoliły Grudzińskiemu przełożyć elementy kodu ikonograficznego na język literatury i stworzyć swoistą ekfrazę<sup>19</sup>, w której pisarz poprzez mistyfikację literacką powołuje do życia obraz *Ritratto d'uomo visto per due lati*, nigdy przez Lotta nienamalowany<sup>20</sup>. Ten fikcyjny tekst kultury pisarz mógł stworzyć tylko dzięki umieszczeniu go we właściwym kontekście kulturowym, odsyłając czytelnika do innych dzieł Lotta, wyznaczających jego system wartości estetycznych i etycznych<sup>21</sup>. Przywołane autentyczne dzieła weneckiego malarza podkreślają wymowę opowiadania, zwiększają jego spójność<sup>22</sup>, zapowiadają pojawienie się w świecie przedstawionym utworu obrazu, który jest tylko wytworem wyobraźni pisarskiej Grudzińskiego.

Bohaterem dzieła, stworzonego przez bohaterkę opowiadania, hrabinę Terzan, jest jej syn Alvi. Obraz zostaje wprowadzony do utworu jako główna atrakcja wielkiej wystawy poświęconej twórczości Lotta. Umieszczony w „starych złożonych ramach nadjedzonych i podziurawionych przez korniki”, przykuwa uwagę miłośników twórczości tego weneckiego artysty. To, co ukazuje się oczom narratora jeszcze w pracowni w wersji roboczej i następnie zwiedzającym wystawę w Pałacu Dożów, jest niejako wypadkową trzech przywołanych wyżej obrazów Lotta, których kopiowaniem zajmowała się bohaterka opowiadania. Opanowując tę sztukę do perfekcji, dopuściła się idealnego niemal fałszerstwa, naśladowując charakterystyczne elementy stylu Lotta,

<sup>18</sup> Takie tytuły obrazów Lotta stosuje Grudziński w *Portrecie weneckim*. We włoskich opracowaniach poświęconych twórczości włoskiego malarza można spotkać się z innymi wersjami. Polskie tłumaczenie: *Ritratto d'uomo visto da tre lati (Tripllice ritratto) – Portret mężczyzny widzianego z trzech stron (Portret potrójny)*, *Giovane nel suo studio – Młody mężczyzna w pracowni*, *Giovanetto – Młodzieniec*. Grudziński nie jest konsekwentny w kwestii tytułów obrazów Lotta. Używa zamiennie polskich i włoskich tytułów.

<sup>19</sup> Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 15–33.

<sup>20</sup> O funkcjonowaniu dzieł sztuki w dziełach literackich Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pisze Joanna Bielska-Krawczyk w pracy *Między widzialnym a niewidzialnym. Wzrost, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2001, s. 290.

<sup>21</sup> Zob. M. Porębski, *Semiotyka a ikonika*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 219.

<sup>22</sup> Por. J. Bielska-Krawczyk, dz. cyt., s. 346.

jego technikę, odcień kolorów, układ głowy i ramion<sup>23</sup>. *Podwójny portret* przedstawiający młodego hrabiego Terzan pojawia się w opowiadaniu jako swego rodzaju *hypotypoza*<sup>24</sup>. Grudziński nie opisuje go wprost, ale każe czytelnikowi odwoływać się do skojarzeń wizualnych, związanych z innymi dziełami weneckiego malarza. To kolaż artystyczny łączący obrazy Lotta z postacią Alviego Terzan.

Tytuł i kompozycja obrazu Contessy wydają się przetransponowane z istniejącego rzeczywiście *Portretu potrójnego* Lotta. Brzmienie tytułu (*Ritratto d'uomo visto per due lati*) nawiązuje do terminologii stosowanej przez malarza i historyków sztuki zajmujących się jego twórczością. Portrety podwójne były dość popularne w czasach Lotta. Jeden z wielkich malarzy weneckich, u którego prawdopodobnie artysta pobierał nauki – Giovanni Bellini – ma w swoim dorobku tego typu dzieła, podobnie Giorgione czy Rafael Santi. Zazwyczaj malowano jednak dwie postaci obok siebie, określając tego typu dzieło mianem *ritratto doppio* (portret podwójny). Namalowanie portretu potrójnego wydaje się oryginalnym pomysłem Lotta. „Duża i porządnie oprawiona” reprodukcja *Ritratto d'uomo visto per tre lati* wisiała w pracowni hrabiny w jej domu na Via San Barnaba. Ten znajdujący się na stałe w wiedeńskiej galerii obraz widział zapewne Grudziński na wystawie poświęconej malarstwu Lotta, która miała miejsce w 1953 roku w Pałacu Dożów w Wenecji<sup>25</sup>. Przez długie stulecia portret przypisywano Tycjanowi. Przez niektórych historyków sztuki (Kerr-Lawson)<sup>26</sup> uważany był za autoportret. Obraz przedstawia *en face* postać mężczyzny, może trzydziestopięcioletniego, „z rzadką brodą, z ręką na piersi, ciężkawego w swojej powadze i doświadczeniu życiowym, a po obu stronach jego profile, ostrzejszy prawy i niezbyt wyraźny lewy”<sup>27</sup>. Ten typ ikonografii, znany ze sztuki średniowiecznej, przedstawia ujęcie jednoczesne tego samego motywu. Szukając głębszego sensu takiego wyobrażenia modela, można dojść do wniosku, że malarz chce podkreślić w ten sposób złożoność ludzkiej natury, jej niejednoznaczność. To zwielokrotnione ujęcie jest jakby wyrazem przeświadczenia o „heterogeniczności ludzkiej natury, o nieustannym przenikaniu prawdy i fałszu, o maskach i pozach, którymi tak chętnie człowiek zasłania swą prawdziwą twarz, o przyrodzonej skłonności do mistyfikacji”<sup>28</sup>. Zmiana perspektywy, ujęcia, oświetlenia powoduje, że można mieć wątpliwości, czy

<sup>23</sup> Por. G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 9.

<sup>24</sup> Zob. Ph. Hamon, *Czym jest opis?*, przeł. A. Karys, K. Rytel, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 234–235.

<sup>25</sup> W opowiadaniu *Portret wenecki* Grudziński pisze, że wystawa miała miejsce w 1956 roku. Autor celowo zmienia datę, aby nie identyfikować się ze swoją opowieścią (por. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 200).

<sup>26</sup> Por. *Lorenzo Lotto*, red. G. C. F. Villa, Milano 2011, s. 218.

<sup>27</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 77–78.

<sup>28</sup> P. Siemaszko, *W stronę światła. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Matras Księgarnie. Informator Sieci Księgarskiej Matras” 2010, nr 66, s. 7.

mamy do czynienia z tym samym człowiekiem. Poza tym postać niejako sama przegląda się w sobie.

Wnikliwa lektura opowiadania, znajomość twórczości weneckiego mistrza, a zwłaszcza obrazów wymienionych w tekście, pozwala odtworzyć w wyobraźni nienamalowany obraz Lotta.

Mimo eklektycznego charakteru, fikcyjny obraz *Ritratto d'uomo visto per due lati* wywołuje wrażenie dzieła spójnego. Kompozycja jest przemyślana i, jak wszystko w tym opowiadaniu, „czemuś służy”<sup>29</sup>. Obraz przedstawia dwie twarze Alviego, syna Contessy. Mamy tu do czynienia z kompozycją wertykalną. Wizerunek po prawej stronie (patrzac z perspektywy widza) zainspirowany jest postacią ze znajdującego się w Muzeum Sztuki Antycznej w Pałacu Sforzów w Mediolanie obrazu *Ritratto di giovanetto*<sup>30</sup>. Przedstawia mężczyznę naszkicowanego z półprofilu (ujęcie pośrednie pomiędzy profilem i *en face*), w pozycji i proporcjach zapożyczonych z obrazu Lotta.

Mediolański *Młodzieńczyk* w berecie (z ozdobami) i pasiastym kaftanie, z książką na kolanach, podtrzymywaną rękami, sportretowany został przez Mistrza w pozycji pośredniej między profilem i *en face*; siedział bokiem do widza, odwróciwszy do niego częściowo twarz efeba, nadzwyczaj regularną w swoich rysach, o urodzie zaakcentowanej przez wielkie przepaściste oko (drugie było ledwie widoczne)<sup>31</sup>.

Światło na portrecie Lotta pada tylko na część twarzy tak, aby wyeksponować pełne napięcia oczy, które podtrzymują kontakt wzrokowy z odbiorcą dzieła. Przedstawienie postaci w takim ułożeniu odsłania tylko część prawdy o modelu. Lewy profil widoczny wyraźnie, prawy ukryty w tle, ledwie zarysowany. Z uwagi na proporcje pomiędzy rozmiarami obrazu a wielkością przedstawionej na nim postaci portret ma charakter bardzo osobisty i bezpośredni. Bliskość modelu i obserwatora jest wyczuwalna niemal fizycznie. Podobny efekt udało się osiągnąć również Grudzińskiemu. Bezpośredniość i bliska relacja łącząca artystkę i pozującego podkreślona zostaje dodatkowo słowem *amatissimo*<sup>32</sup>, które dobrze koresponduje z zapożyczonym z portretu mediolańskiego, osobistym charakterem obrazu. Wizerunek modelu *en face* znajduje się po lewej stronie obrazu (przyjmując perspektywę odbiorcy) i jeszcze wierniej przedstawia syna artystki.

Teraz stałem przed *Dwójportretem* Alviego po powrocie z wojny; takiego Alviego, jakiego na okamgnienie zobaczyłem (prawdopodobnie tylko ja) przez szybę oddzielającą jego pokój od schodów. Był męski, twardy, wzrok miał zuchwały i nieustraszony, nie dostrzegało się jednak wyrazu zaciekłości i okrucieństwa w jego twarzy młodego kondotiera<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 199.

<sup>30</sup> Grudziński obraz ten określa tytułem *Giovanetto*.

<sup>31</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s.77.

<sup>32</sup> Tamże, s. 94.

<sup>33</sup> Tamże, s. 91.

Mimo zła, które wyrządził, wciąż pozostaje piękny, chociaż jego twarz nie przypomina już cherubina. Odcisnęły się na niej doświadczenia wojenne i okrucieństwa, których się dopuścił. Grudziński zwraca uwagę, że we współczesnym świecie idea *kalós kagathós* może okazać się zwodnicza czy wręcz niebezpieczna: „młody chłopak wyjątkowo piękny staje się niesamowitym okrutnikiem, mordercą, potworem. [...] Wyobrażam go sobie jako młodego, ślicznego chłopca, ze złotymi kędziorami na głowie”<sup>34</sup>.

Wrażenie, jakie na narratorze wywołuje ten obraz w trakcie oglądania wystawy w Pałacu Dożów, przypomina „silny cios między oczy, drżące nagle, waciane nogi, rumieniec, który zdawał się być efektem gorącego i gwałtownego podmuchu z otwartego pieca, utrata tchu”<sup>35</sup>. Twarz, którą zobaczył narrator, była „pełną zastygłej, stężałej nienawiści” twarzą zła<sup>36</sup>.

Narrator opowiadania dostrzega zmianę, jaka zaszła między pierwotną koncepcją obrazu, ledwie naszkicowanego, kiedy w twarzach *Dwójportretu* widział „uroczego cherubina”, i ostateczną wersją zaprezentowaną światu podczas wystawy. Malarka, tworząc rzekome dzieło Lotta, zupełnie nieświadomie, w oczach oddaje zło, które było udziałem jej syna.

Chociaż zwykło się za Gottholdem Lessingiem powtarzać, że malarstwo to sztuka o charakterze przestrzennym, to jednak poprzez odpowiednie zabiegi malarskie można oddać w obrazie również zależności czasowe. Koncepcja portretu podwójnego wpisuje się w ideę wyjścia poza *punctum temporis*. Malarstwo nie jest sztuką zatrzymanego ruchu, nawet jeśli przedstawia rzeczywistość statyczną. Teraźniejszość jest zawsze związana z przeszłością i przyszłością, łączy początek i koniec. Uwieczniona na płótnie sytuacja może ewokować różne etapy życia bohatera, zachodzące w nim zmiany, dwie strony jego natury.

Proces konkretyzacji i interpretacji fikcyjnego dzieła Lotta przebiega od odczytań dosłownych, opisu postaci, kompozycji, rozkładu światła do sensów ukrytych, alegorycznych i symbolicznych<sup>37</sup>. O tym, że Lotto często w swoich obrazach posługiwał się symboliką, świadczyć może dzieło, które również pojawia się w *Portrecie weneckim – Giovane nel suo studio*. Ten znajdujący się dziś w weneckiej Akademii obraz jest kopiowany przez bohaterkę utworu, hrabinę Terzan:

Lewa ręka przewracająca kartki książki, stanowiąca piękny kontrapunkt dość ascetycznej, gładko zaczesanej głowy, która nie uprawniała do nadania portretowi nazwy *Giovane*. Młodzieniec wychodził, a raczej wyszedł już z młodzieńczości<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 198.

<sup>35</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 90–91.

<sup>36</sup> Por. tamże, s. 82, 91.

<sup>37</sup> O sposobach konkretyzacji obrazu i strukturze czasu w dziełach sztuki malarskiej pisze Roman Ingarden w *Studiach z estetyki*. (Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 93–107).

<sup>38</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 76.

Grudziński jest dość powściągliwy w opisie tego dzieła. Polemizuje z tytułem, sugerując, że bohaterem jest mężczyzna, a nie młodzieniec. Postać przedstawiona została w domowym wnętrzu, wypełnionym przedmiotami o symbolicznym znaczeniu. Głównym rekwizytem wydaje się księga. Na zielonym obrusie przykrywającym stół znajdują się płatki róży, niebieski szal oraz jaszczurka, a także listy, pierścionek i naszyjnik. Na drugim planie, tuż za przedstawioną postacią, wiszą na wieszakach lutnia, róg myśliwski, czapka i wypchany ptak. Historycy sztuki interpretują przedstawioną sytuację m.in. jako trudny moment przejścia z młodości do dorosłości. Podkreślają kontrast między rozrywkowym życiem, którego atrybutami są znajdujące się w tle przedmioty, a wyborem życia bardziej odpowiedzialnego. Płatki róży mogą oznaczać miłość i żywą pamięć. Typowo kobiece atrybuty, takie jak szal, pierścionek czy naszyjnik, podkreślają silny związek mężczyzny z kobietą, a jak chce Panichelli – historyk sztuki zajmujący się twórczością Lotta – z matką<sup>39</sup>.

Bogactwo symboli tego rozbudowanego portretu powoduje, że może stać się on układem odniesienia do poszukiwania sensów ukrytych w obrazie namalowanym przez Contessę oraz dotarcia do parabolicznej wymowy całego opowiadania.

Hrabina malując podwójny portret, dokonuje podwójnego fałszerstwa. Fałszerstwa samego przedmiotu, gdyż po latach zaprezentuje swój obraz publicznie jako odnaleziony oryginał Lotta i fałszerstwa etycznego, chcąc pogodzić piękno i zło. Narusza zatem platoński ideał, według którego piękno winno współistnieć z dobrem, narusza moralną równowagę świata, bo pragnie wprowadzić weń kłamstwo w masce prawdy, zło w masce dobra. Hrabina chce, aby stworzona przez nią artystyczna fikcja uzyskała status autentyzmu, pragnie zatem zaszczyścić świadomości publicznej piękne kłamstwo i uprawomocnić je<sup>40</sup>.

Symbolika falsyfikatu jest bardzo czytelna. Może stanowić zaczątek dyskursu dotyczącego mistyfikowania rzeczywistości przez sztukę<sup>41</sup>.

Dobór przywołanych w opowiadaniu obrazów Lotta nie jest przypadkowy. Mimo że przedstawiają konkretne osoby, dziś już z dużym prawdopodobieństwem zidentyfikowane, to mają też uniwersalną wymowę – ukazują człowieka zagubionego, naznaczonego lękiem, poszukującego sensu. I choć portret jest z założenia „obrazem nienarracyjnym”<sup>42</sup>, jednak obrazy Lotta dzięki odpowiednim tytułom, zamysłowi kompozycyjnemu czy rekwizytom pojawiającym się w dziełach powodują zapożyczenie przez sztukę plastyczną sensów zarezerwowanych dla literatury.

<sup>39</sup> Por. *Lorenzo Lotto*, s. 222.

<sup>40</sup> P. Siemaszko, dz. cyt., s. 7.

<sup>41</sup> Por. A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000, s. 165.

<sup>42</sup> Por. W. Okoń, *Narracja werbalna a narracja wizualna. Problemy badawcze*, w: *Literatura a malarstwo...*, s. 582.

Kończąc rozważania o sztuce portretowej, należy zwrócić uwagę na tytuł opowiadania. *Portret wenecki* spaja ze sobą dwie ważne kwestie – miejsce i temat. Osadzenie akcji utworu w Wenecji koresponduje z podejmowaną w utworze problematyką. Pocięta kanałami i położona na Lagunie Wenecja przegląda się niejako sama w sobie. Odbite w wodzie kształty tworzą ulotny portret tego magicznego miejsca. W swoim utworze Grudziński napisał:

[miasto – A. M.] zbudowane z widzeń sennych, a które ja podziwiałem za szczególny związek, chciałoby się powiedzieć: za zaślubiny, snu z jawą [...] Na mostach nad kanałami przystawałem długo, bardzo długo, jakbym w ciemnej wodzie chciał ujrzeć lustro, które zachowało to, co przeminęło, odbity wpływ czasu. [...] Wolałem Wenecję balansującą na pograniczu, gdyż była dowodem realności snu.<sup>43</sup>

Wenecja jest „grą rzeczywistości i iluzji, złudzenia i realności, wyobrażenia i faktyczności”<sup>44</sup>. Dla Grudzińskiego to miejsce wyjątkowe, sytuujące się w przestrzeni pogranicza między życiem i sztuką, tym, co realne a złudzeniem.

Polskie słowo *portret* i włoskie słowo *ritratto* pochodzą od łacińskich słów *pro-traho*, *re-traho*<sup>45</sup>, których podstawa słowotwórcza – czasownik *trahere* – oznacza przede wszystkim ‘czynności polegające na wyciąganiu, wydobywaniu, zabieraniu, zarówno w dosłownych, jak i przenośnych znaczeniach’<sup>46</sup>. Etymologicznie rzecz ujmując, portret to efekt uchwycenia i wydobywania z modelu pewnych charakterystycznych cech, które potem zostaną utrwalone na płótnie. Innym ze znaczeń łacińskiego słowa *trahere* jest ‘zostawić za sobą ślad, przeciągać, kontynuować, przetrwać’<sup>47</sup>. I w pewnym sensie portret spełnia też taką funkcję. Jest formą pamięci. Odbity wizerunek staje się już w momencie namalowania właściwie portretem trumiennym, bo utrwała ulotny moment życia przedstawianej postaci, która jest śmiertelna, a która – dzięki portretowi – uzyska niejako drugie życie poza czasem i przestrzenią: „Bo ta historia z fałszywym portretem Lotta jest wyrazem straszliwej chęci uwiecznienia”<sup>48</sup>.

Sztuka portretowa jest próbą przewyciężenia czasu. Utrwalony na płótnie wizerunek staje się „przedziałem między widzialnym i niewidzialnym, wyrażalnym i niewyraźnym: i to w taki sposób, że ani artysta, ani sam portretowany nie potrafi, nie chce, nie śmie go przekroczyć”<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, dz., s. 73.

<sup>44</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 196.

<sup>45</sup> Por. *Historia portretu: przez sztukę do wieczności*, s.7.

<sup>46</sup> Por. *Mały słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, Warszawa 2001, s. 616.

<sup>47</sup> Por. tamże, s. 616.

<sup>48</sup> G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Dragonei*, s. 205.

<sup>49</sup> Tegoż, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, s. 175.



## Bibliografia

### Źródła

- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1986.  
 Herling-Grudziński G., *Portret wenecki*, w: tegoż, *Portret wenecki. Trzy opowiadania*, Lublin 1995.  
 Herling-Grudziński G., Bolecki W., *Rozmowy w Dragoniei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygot. do druku W. Bolecki, Warszawa 1997.

### Opracowania

- Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światło-cień i dzieła sztuki w twórczości Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2001.  
 Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.  
 Hamon Ph., *Czym jest opis*, przeł. A. Karys, K. Rytel, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.  
*Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. S. Zuffi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001.  
 Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966.  
 Krowiranda K., *Próba perspektywizmu metodologicznego. Analiza opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego „Portret wenecki” w duchu genetyzmu i estetyki recepcji*, „Tekstualia” 2006, nr 2.  
 Lorenzo Lotto, red. G. C. F. Villa, Milano 2011.  
*Mały słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, Warszawa 2000.  
 Morawiec A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000.  
 Okoń W., *Narracja werbalna a narracja wizualna. Problemy badawcze*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009.  
 Porębski M., *Semiotyka a ikonika*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009.  
*Portret. Artyści. Modele. Style*, red. G. Fossi, przeł. T. Łozińska, Warszawa 1998.  
 Salvadori R., *Trzysta lat samotności*, przeł. H. Kralowa, „Rzeczpospolita” 1998, nr 13.  
 Siemaszko P., *W stronę światła. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Matras Księgarnie. Informator Sieci Księgarskiej Matras” 2010, nr 66.  
 Witz I., *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970.

### Summary

In his short story *The Venetian Portrait* Gustaw Herling-Grudziński ponders over portrait art of Lorenzo Lotto whom he regards as the creator of psychological portrait in painting. Not only does he mention genuine paintings of Lotto, but he also manages to apply elements of an iconographic code in a work of literature and to create an illusion of a non-existent painting. The Polish word „portret” and the Italian word „ritratto” are derived from the Latin verb „trahere” which signifies activities connected with extracting or retrieving. But it may also mean „to leave a trace”, „continue”, „survive”. Therefore, portrait art is also an attempt at overcoming time, perpetuating the reality.

Grzegorz Supady

UWM w Olsztynie

## Proza Jerzego Andrzejewskiego a kultura niemiecka

### The Prose of Jerzy Andrzejewski and German Culture

**Słowa kluczowe:** dzienniki, kultura, niemiecki, proza, recepcja, wojna  
**Key words:** diaries, culture, German, prose, reception, war

*Słodka moja europejska ojczyzno, [...]  
Ziemią jesteś gdzie nie wstyd jest cierpieć,  
Bo usłużą szklanką gorzkich płynów,  
W której na dnie jest trucizna wieków.  
Czesław Miłosz, Ziemia<sup>1</sup>*

Artykuł stanowi część autorskiego projektu badawczego, obejmującego refleksje na temat odniesień niektórych pisarzy polskich do historii i kultury niemieckiej. Dotychczas na łamach różnych czasopism przedstawione zostały wybrane aspekty związane z tą problematyką, które omówiono na podstawie twórczości Czesława Miłosza, Ryszarda Kapuścińskiego, Erwina Kruka, Janusza Szpotańskiego i Leopolda Tyrmanda. W kręgu zainteresowań badawczych, związanych ze wskazanym wyżej problemem, pozostają także inni autorzy: Stanisław Bieniasz, Marek Hłasko, Jarosław Iwaszkiewicz, Andrzej Kuśniewicz, Tadeusz Nowakowski, Ksawery Pruszyński, Kazimierz Traciewicz i Janusz L. Wiśniewski.

Ważne miejsce w tej grupie zajmuje Jerzy Andrzejewski, niesłusznie zaliczany dzisiaj do pisarzy nieco zapomnianych. Dość powiedzieć, że setna rocznica jego śmierci, przypadająca w roku 2009, minęła prawie niezauważenie. I tylko Andrzej Wajda zdawał się pamiętać o tym jubileuszu, reżyserując w tym czasie film *Tatarak* oparty na opowiadaniu Iwaszkiewicza o tym samym tytule. Częścią tej ekranizacji jest scena, w której jeden z bohaterów, Boguś, przychodzi do pani Marty, by wypożyczyć książkę – „coś z polonistyki”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 301.

<sup>2</sup> J. Iwaszkiewicz, *Najpiękniejsze opowiadania*, wybrał, ułożył i przedm. opatrzył T. Burek, Londyn 1993, s. 456.

Kobieta po chwili zastanowienia wręcza młodemu czytelnikowi powieść *Po piół i diament*. Zapewne był to pomysł samego reżysera i scenarzysty w jednej osobie, bowiem w tekście Iwaszkiewicza nie ma w ogóle mowy o konkretnym tytule jakiegoś dzieła literackiego. Z satysfakcją można przyjąć też ciepłe słowa o autorze tej słynnej powieści, jakie wypowiedział syn Czesława Miłosza Anthony w wywiadzie opublikowanym 30 czerwca 2011 roku, a więc dokładnie w stulecie urodzin przedostatniego z polskich noblistów w dziedzinie literatury<sup>3</sup>. Te wyrazy szczerego uznania mogą nieco zaskakiwać, gdyż Andrzejewskiego kojarzy się głównie z faktem, że został on uwieczniony przez Czesława Miłosza jako jedna z czterech negatywnych figur w zbiorze jego esejów politycznych *Zniewolony umysł*.

Podjmując tytułowy problem artykułu, warto zacząć od uogólniającego spostrzeżenia. Mimo nie najlepszych doświadczeń, będących skutkiem drugiej wojny światowej, które znalazły odbicie choćby w tomie opowiadań *Noc*, Andrzejewski nieustannie zdawał się pozostawać pod wpływem lektur i dzieł muzycznych rodem z Niemiec. Świadczą o tym najdobitniej dzienniki pisarza z lat siedemdziesiątych, wydane kilka lat po jego śmierci. To zaciekawienie sprawami niemieckimi być może częściowo wynikało z niesłabnącego zainteresowania twórczością polskiego prozaika zarówno w Republice Federalnej Niemiec, jak i w Niemieckiej Republice Demokratycznej, gdzie jego książki były sukcesywnie tłumaczone i wydawane w renomowanych oficynach. Na popularność za Odrą twórców znad Wisły zwracał już uwagę Stefan Kisielewski po powrocie z Niemiec, co odnotował Karl Dedecius w jednej ze swoich książek eseistycznych:

Każdy Polak, podróżujący po NRF, mimo woli natrafia na najróżniejsze, wszędzie widoczne dowody propolskich sympatii, które ciągną się przez ten kraj niby żyły kwarcu w granicie... Zanotowałem 45 tytułów książek polskich autorów, przełożonych i wydanych w Niemieckiej Republice Federalnej, między innymi: Andrzejewskiego, Iwaszkiewicza, Różewicza, Mrożka, Leca, Schulza, Gombrowicza, Kołakowskiego, Mackiewicza, Bratnego, Dobraczyńskiego, [...] Brandysa, Lema, Brauna, Jastruna, Bocheńskiego, Macha, Bonarskiego i wielu innych. [...]<sup>4</sup>.

Co ciekawe, Dedecius w swej książce w ogóle nie wspomina o twórczości Andrzejewskiego, za to odnosi się do niemieckiego wyboru poezji Miłosza, wydanego w Kolonii w roku 1966 w zasłużonej oficynie Kiepenheuer & Witsch<sup>5</sup>. Być może stało się tak tylko z tego powodu, że twórczość poetycka jako taka była bliższa temu słynnemu, urodzonemu w Łodzi tłumaczowi i edytorowi.

<sup>3</sup> D. Subbotko, *Tony, syn Miłosza*, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format”, 30.06.2011, aktualizacja: 04.07.2011, dostępne w Internecie: <[http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,9868973,Tony\\_syn\\_Milosza.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,9868973,Tony_syn_Milosza.html)> [dostęp 8.07.2014].

<sup>4</sup> K. Dedecius, *Polacy i Niemcy. Postannictwo książek*, przeł. I. i E. Naganowscy, Kraków 1973, s. 103.

<sup>5</sup> Tamże, s. 125–126.

W liczne nawiązania do kultury niemieckiej obfitują w pierwszym rzędzie literackie zapiski Jerzego Andrzejewskiego, zawarte w formule dziennika obejmującego lata 1972–1981. Pierwotnie ukazywały się one na łamach pisma „Literatura”, a następnie opublikowano je w zwartej postaci w tomach *Gra z cieniem*<sup>6</sup> i *Z dnia na dzień*<sup>7</sup>. Tematyka niemiecka występuje w nich niejako przy okazji, ale reprezentowana jest stosunkowo często, co uznać można za efekt dominującej jeszcze w Polsce do przełomowego roku 1989 swoistej fascynacji kulturowym dziedzictwem wywodzącym się z Niemiec. Owa fascynacja może tłumaczyć fakt, iż Polacy w różnych wspomnieniach z drugiej wojny światowej często zaznaczali, że nie spodziewali się po Niemcach takich zbrodniczych działań z powodu reprezentowania przez nich tzw. kultury wysokiej – tej spod znaku Bacha, Goethego i Manna. Paradoksem jest, że mimo tragicznego zderzenia się z rzeczywistością wojenną, taką, jak ją zarysował chociażby Kazimierz Wyka w *Życiu na niby*, zainteresowanie klasyczną literaturą i sztuką niemiecką w Polsce po roku 1945 nie słabło. Charakterystyczna dla tego zjawiska była w owym czasie postawa wybitnego tłumacza, w tym także literatury niemieckojęzycznej, Roberta Stillera, który wkrótce po zakończeniu działań wojennych zgłosił się na Uniwersytet Warszawski, wyrażając nieodpartą chęć podjęcia studiów germanistycznych. Wtedy okazało się, że na tej uczelni nie przewidziano reaktywowania tego kierunku studiów, gdyż zanadto kojarzono go z negatywnymi doświadczeniami drugiej wojny światowej. Jednak po pewnym czasie germanistyka polska, w tym także warszawska, odrodziła się, a ci, którzy pragnęli zdobyć podstawową wiedzę o „kulturze oprawców”, mogli zacząć czytać i przekładać niemieckich poetów, prozaików i dramatopisarzy, podobnie jak z powodzeniem czynił to Stiller po ukończeniu – niejako z konieczności – studiów polonistycznych. Wraz z nastaniem III Rzeczypospolitej, a następnie po włączeniu Polski w struktury zachodniej Europy, język niemiecki, a co za tym idzie, również twórczość pisarzy, filmowców i muzyków niemieckiego kręgu kulturowego przestały w tak dużej mierze, jak to miało miejsce wcześniej, napędzać krwioobieg kultury polskiej.

Jerzy Andrzejewski należał jednak do pokolenia intelektualistów wykształconych na wzorcach poprzedniej epoki, kiedy to klasyczna łacina i greka, ale także twórczość najbliższych sąsiadów – Niemców i Rosjan, były jeszcze wysoko cenione. Dlatego też w notce z końca roku 1972 pisarz wspomina:

Trochę bieżącej lektury: Paintera *Marcel Proust*, Alberta Schweitzera *Jan Sebastian Bach* oraz powrót na wiele dni do największej książki Manna *Józef i jego bracia*, dopiero teraz uświadomiłem sobie, iż trzeba do niej wielokrotnie powracać, aby przyswoić sobie całe oszałamiająco wszechstronne bogactwo i piękno tej „czarodziejskiej góry” [...] <sup>8</sup>.

<sup>6</sup> J. Andrzejewski, *Gra z cieniem*, Warszawa 1987.

<sup>7</sup> Tegoż, *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979*, t. I i II, Warszawa 1988.

<sup>8</sup> J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, t. I, s. 32.

Nieco później autor dziennika przechodzi do rozważań na temat głupoty, ze znanstwem powołując się zarówno na „austriackiego ekologa” Konrada Lorenza, jak i na Goethego i jego negatywną opinię, dotyczącą jednego z twórców fizjonomiki, za jakiego uchodził szwajcarski pastor Johann Lavater<sup>9</sup>. Następnie przywołuje postać swej wielkiej koleżanki po piórze, Marii Dąbrowskiej, zauważając, że pozostawała ona pod ciągłym urokiem powieści *Doktor Faustus* Tomasza Manna<sup>10</sup>. Notabene, to ten pisarz spośród wszystkich autorów niemieckojęzycznych chyba z największą mocą przemawiał zawsze do wyobraźni Polaków. Działo się tak zarówno w przypadku twórców, jak i zwykłych czytelników. Za podobny autorytet nie był z pewnością uważany inny niemiecki noblista, Gerhart Hauptmann, z powodu swojego „zadytmienia” faszyzmem. Ostatecznie nie został nim też Bertolt Brecht, któremu poważnie zaszkodziło „zaczadzenie” komunizmem, językiem Czesława Miłosza określane jako „ukąszenie Heglowskie”.

W notatce z wiosny roku 1973 Andrzejewski dowodzi z kolei swojej wielkiej fascynacji muzyką klasyczną, tworzoną przez genialnych kompozytorów niemieckich:

Flagstad śpiewała mało znane pieśni Wagnera; Ferrier: pięć pieśni Schuberta. Było to bardzo piękne, ale dopiero potem otworzyło się niebo: Bruno Walter grał partię solową (ale jak!), dyrygując jednocześnie pierwszą częścią Mozartowskiego koncertu d-moll, tego z ostatnich lat życia, gdy czarodziejskie radości rozśpiewanych niebios już poczęły zaciemniać akcenty cierpienia i niepokoju<sup>11</sup>.

Wcześniej autor literackiego diariusza zdążył wskazać jeszcze na zażyłość, jaka łączyła słynnego dyrygenta Brunona Waltera z twórcą *Buddenbrocków* („jeden z dwóch czy trzech ludzi, z którymi Tomasz Mann był na ty”<sup>12</sup>). Andrzejewski skrupulatnie odnotowuje też fakt wysłuchania i głębokiego przeżycia ważnego dzieła muzycznego, jakim była „msza h-moll Bacha pod dyktando zmarłego przed kilkoma tygodniami Otto Klemperera”<sup>13</sup>. Informacja ta pozwala skądinąd ustalić, iż tę uwagę, pozbawioną w tekście dokładnego datowania, pisarz poczynił na przełomie lata i jesieni roku 1973.

Spostrzeżenia dotyczące osobowości oraz twórczości Tomasza Manna pojawiają się również w następnych partiach dziennika pisarza. Asumpt do wyrażenia kolejnych opinii na ten temat dała ekranizacja opowiadania *Śmierć w Wenecji*, dokonana przez Lucchino Viscontiego. Andrzejewski tak komentuje fakt zamiany postaci głównego bohatera, jakim był u Manna literat, na kompozytora, którego pierwowzorem był Gustav Mahler:

<sup>9</sup> Tamże, s. 65.

<sup>10</sup> Tamże, s. 71.

<sup>11</sup> Tamże, s. 74.

<sup>12</sup> Tamże, s. 74.

<sup>13</sup> Tamże, s. 105.

Niestety, podczas gdy czytelnik opowiadania *Manna* bez żadnych trudności może sobie przyswoić format osobowości Aschenbacha, w filmie Viscontiego postać głównego bohatera została tak sugestywnie pozbawiona jakichkolwiek znamion wybiegających poza mało interesującą przeciętność, iż w całym filmie nie ma ani jednej sceny, która pozwoliłaby widzowi uwierzyć, że Dirk Bogarde gra wielkiego kompozytora<sup>14</sup>.

Sam Gustav Mahler musiał być artystą wyjątkowo bliskim Andrzejewskiemu, skoro wypowiada się on o nim tymi słowami:

Do pieśni Mahlera, szczególnie do jego „Pieśni wędrowca” oraz do „Pieśni na śmierć dzieci”, mam od dawna szczególny sentyment, cenię je bardzo wysoko, więc też i z pełnym zachwytem, a także i ze wzruszeniem słuchałem dzisiaj wieczorem „Kindertotenlieder” w wykonaniu genialnej Kathleen Ferrier przy akompaniamencie orkiestry Filharmoników Wiedeńskich pod dyrekcją Bruno Waltera<sup>15</sup>.

Andrzejewski skrupulatnie odnotowuje też wszystkie wysłuchane przez siebie utwory muzyczne – te transmitowane w radiu i te wykonywane w filharmonii. Znajdowały się wśród nich kompozycje Bacha, Händla, Mozarta, Haydna, Schumanna, Schuberta i Berga. Przypomina ponadto pianistę Wilhelma Backhausa jako niezrównanego interpretatora repertuaru Beethownowskiego. Co ciekawe, pośrednio z tematyką muzyczną koresponduje przytoczony w formie oddzielnego zapisku cytat z *Beniowskiego* Słowackiego: „Ale sen – śmierci brat, kochanek maku, / Ujął go w swoje ramiona...”<sup>16</sup>. Sformułowanie „śmierci brat” („Schlafes Bruder”) występuje bowiem w tytule jednego z chorałów Bacha.

W dziejach edytorstwa w Polsce ważną rolę odegrało funkcjonowanie Biblioteki Powszechnej Zukerhandla, dzięki której Andrzejewski mógł dość wcześniej poznać twórczość takich niemieckich pisarzy takich jak Lessing, Goethe, Schiller i Hauptmann<sup>17</sup>. Rodzina wydawców o nazwisku Zukerhandl wywodziła się z kręgów diaspory żydowskiej Europy Środkowej. Warto podkreślić, że Zukerhandlowie zasłużyli się w promowaniu literatury pisarzy polskich. Szkoda więc, że Mateusz Mieses w swojej pracy *Z rodu żydowskiego. Zasłużone rodziny polskie krwi niegdyś żydowskiej*<sup>18</sup>, nie poświęcił im uwagi, choć wymienił w niej inną, bardziej znaną rodzinę z tej samej branży, Orgelbrandów. Podstawowe, ale jednocześnie niezwykle cenne informacje na temat tego pominiętego przez Miesesa rodu zawarte są natomiast w popularnym leksykonie tematycznym PWN, w którym znajdujemy następującą

<sup>14</sup> Tamże, s. 198.

<sup>15</sup> Tamże, s. 428.

<sup>16</sup> Tamże, s. 394.

<sup>17</sup> Tamże, s. 266.

<sup>18</sup> M. Mieses, *Z rodu żydowskiego. Zasłużone rodziny polskie krwi niegdyś żydowskiej*, Warszawa 1991 [reprint].



wzmiankę: „Wielkie grono odbiorców zyskała najpopularniejsza z serii Zuckerhandla Biblioteka Powszechna wyd. od 1897, wzorowana na słynnej lipskiej Reclam-Universal-Bibliothek”<sup>19</sup>.

Poruszona tu marginalnie kwestia żydowska może stanowić dobry punkt wyjścia do dalszych rozważań nad prozą Andrzejewskiego, a mianowicie tych dotyczących Holocaustu, a co za tym idzie, odpowiedzialności Niemców za Zagładę. Pisarz swoje opowiadanie *Wielki Tydzień* poświęcił wydarzeniom z roku 1943 w warszawskim getcie. W opisie martyrologii Żydów nie odnosi się jednak z nienawiścią do całego narodu niemieckiego, lecz jedynie rzeczowo przedstawia swoją wersję tamtych wydarzeń, pełną w pierwszym rzędzie empatii dla mordowanych Żydów. Postawa Andrzejewskiego różni się więc zasadniczo od stanowiska prezentowanego niekiedy przez innych twórców polskich, w tym choćby Jarosława Marka Rymkiewicza, obarczającego zbiorową odpowiedzialnością za zbrodnie wojenne wszystkich Niemców – nawet tych jeszcze nienarodzonych. Głównymi bohaterami opowiadania *Wielki Tydzień* Andrzejewski czyni Polaków i Żydów, Niemców odsuwając na plan dalszy. Tak zarysowuje ogólną sytuację w przededniu wybuchu powstania w getcie: „Na ogół mało kto

Żydów żałował. Lud cieszył się, że znenawidzeni Niemcy mają nowy kłopot. W odczuciu przeciętnego człowieka z ulicy sam fakt walczenia z garstką samotnych

Żydów ośmieszał zwycięskich okupantów”<sup>20</sup>. Andrzejewski podkreśla też ciężar odpowiedzialności hitlerowców za dokonywanie przez nich różnych nieprawości już w pierwszej fazie konfliktu wojennego. W jednej z rozmów, jakie umieścił w tym opowiadaniu, pojawia się wspomnienie kobiety, pochodzącej z terenów Wielkopolski, która właśnie wtedy została wyrzucona z własnego domu<sup>21</sup>. Dalej autor tak pisze o tragicznych losach ludzi siłą zmuszonych do przebywania na terenie getta:

Następnego dnia walki w getcie trwały bez zmian. Powstańcy bronili się zaciekle i planowo, walczyli o każdą ulicę i poszczególne bloki domów. Hitlerowcy ściągnęli do pomocy oddziały Łotyszów, Litwinów i Ukraińców. W brudnych i hańbiących robotach lubili się wyręczać innymi narodowościami, wygrywając w ten sposób wzajemne nienawiści<sup>22</sup>.

Andrzejewski przedstawia również konkretne zachowania żołnierzy niemieckich, bezlitośnie rozprawiających się z niewinnymi, często małymi dziećmi. W ten sposób pisze o okrucieństwie jednego z takich oprawców: „*Jude?*

<sup>19</sup> *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1985, s. 691.

<sup>20</sup> J. Andrzejewski, *Wielki Tydzień*, Warszawa 1993, s. 18.

<sup>21</sup> Tamże, s. 33.

<sup>22</sup> Tamże, s. 136.

– spytał spokojnie, bez gniewu Niemiec. Mały nic nie odpowiedział. Wtedy tamten, ciągle przytrzymując chłopca za kark, drugą ręką sięgnął po rewolwer i nie mierząc wystrzelił dwukrotnie, raz po raz<sup>23</sup>.

Charakterystyczny jest też zawarty w tej opowieści, choć ledwie zarysowany, portret jednego z funkcjonariuszy zbrodniczych formacji niemieckich, eskortujących grupę Żydów: „Szedł z boku po trawie, pewnie żeby sobie nie zakurzyć lśniących butów... bardzo niewinnie wyglądał, taki sobie młodziutki chłopak, siedemnaście, może osiemnaście lat miał<sup>24</sup>. Warto zestawić tę sylwetkę z następującym opisem niektórych członków załogi obozu w Auschwitz, przedstawionym przez Andrzejewskiego w opowiadaniu *Apel*:

Tymczasem zbliżyli się inni esesi. Krótki i opasły, do buldoga podobny Greiser, ospowaty, z długimi, poza kolana sięgającymi rękami Schmidt, młody kędzierzawy Dietrich, eksbokser Sturmer o niskim czole i rozplaszczonym nosie. Greiser poprawiał kurtkę, Dietrich wetknąwszy pejsz za pas chustką ścierał z dłoni krew. Wszyscy zatrzymali się koło Kreutzmanna. Jeden tylko Sturmer posunął się dalej i przystanąwszy przed pierwszym szeregiem począł swoimi małymi, głęboko osadzonymi oczami tępo wodzić po nieruchomych twarzach<sup>25</sup>.

Trudno jednoznacznie wyrokować o postawach ludzi, zwłaszcza tych wykazujących skłonności do poczynań o znamionach zbrodniczych, jedynie na podstawie ich fizjonomii, ale cechy uwydatnione w powyższym fragmencie potwierdzają w jakiejś mierze tezę o tym, że aparat przemocy Trzeciej Rzeszy tworzyli ludzie o wątpliwej inteligencji. Młody wiek opisywanych Niemców dowodzi ponadto, iż w tryby tej morderczej maszyny dostali się oni najprawdopodobniej nie z własnej woli, lecz zostali wciągnięci w nią siłą – poprzez przymusowe wcielenie do odpowiednich formacji wojska i aparatu ucisku. Jeśli chodzi o postrzeganie Niemców jako okupantów, to opinie Andrzejewskiego nie odbiegają pod tym względem od większości znanych świadectw literackich, choć różnią się od szczególnie drastycznych w swej wymowie świadectw pozostawionych przez Zofię Nałkowską czy Tadeusza Borowskiego. Odpowiedzialność społeczeństwa niemieckiego za wydarzenia z okresu drugiej wojny światowej jawi się w jego dzienniku jako rzecz niepodlegająca dyskusji, co podsumowane zostało przezeń w następujących słowach:

W swoim czasie niedowierzanie oraz nieufność obciążały ocenę tych Niemców, który po klęsce hitleryzmu twierdzili, iż nie znali całej prawdy o obozach i metodach oraz rozmiarach masowej zagłady. Owo niedowierzanie i nieufność nie były moralnie uzasadnione, ponieważ bez względu na okoliczności niewiedza nie może być usprawiedliwieniem. Trzeba wiedzieć, trzeba chcieć wiedzieć<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Tamże, s. 149.

<sup>24</sup> Tamże, s. 85.

<sup>25</sup> *Polska nowela współczesna*, t. 1, wyb., wstęp i noty T. Bujnicki, J. Kajtoch, Kraków 1976, s. 138.

<sup>26</sup> J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, t. II, s. 95.

W powyższej konkluzji tkwi przesłanie wywiedzione z prawniczej zasady, mówiącej o tym, iż nieznamość prawa nie usprawiedliwia sprawstwa czynu przestępczego. Z drugiej strony Andrzejewski w ogóle nie dostrzega działalności niemieckiego ruchu oporu, a pisząc o Tomaszu Mannie, nie eksponuje jego działalności emigracyjnej. Pomija też sprzeciw wobec Hitlera znacznej części elit niemieckich, których dzieła bądź to przedstawiano na wystawach jako *Entartete Kunst*, bądź też brutalnie palono na stosach.

Zapiski z pierwszego dnia roku 1976 otwierają refleksje Andrzejewskiego odnoszące się do ponownej, zdawałoby się kanonicznej w jego przypadku, lektury książek *Czarodziejska góra* i *Buddenbrookowie* Tomasza Manna, a także uwagi na temat najbardziej cenionej przez tego niemieckiego pisarza własnej powieści, którą był *Doktor Faustus*<sup>27</sup>. Według Andrzejewskiego prognozy polityczne zawarte w tym ostatnim dziele nie potwierdziły się, „Nato miast *Czarodziejska góra* trwa, [...] nieskazitelna w każdej swojej warstwie, a jest ich przecież w tym arcydziele tak wiele!”<sup>28</sup>

Twórczość Manna, a zwłaszcza jego juvenilia, eseistyka literacka i epistolografia, nie dają spokoju pisarzowi także przez kolejne dni stycznia tego samego roku. Ten wewnętrzny dyskurs przerwało m.in. wysłuchanie *V Koncertu fortepianowego Es-dur* Beethovena i ponownie *Pieśni wędrowca* w wykonaniu Mahlera<sup>29</sup>. Z dystansem, choć z wrażliwością rasowego melomana, Andrzejewski odnosi się natomiast do premierowego wykonania w Polsce koncertu symfonicznego *Gurrelieder* Arnolda Schönberga. Przy okazji poddaje krytyce zbyt w jego mniemaniu wybujały entuzjazm recenzenta tego muzycznego przedsięwzięcia<sup>30</sup>. Za to niekwestionowany zachwyt wzbudzili w nim wykonawcy *Koncertu potrójnego C-dur* Beethovena, a jakiś czas później wielki kunszt śpiewaczki operowej Elisabeth Schwarzkopf jako wykonawczynie pieśni Ryszarda Straussa. Ciąg zainteresowań muzyką niemieckich mistrzów podtrzymują ponadto notatki o jubileuszowym Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth. To słynne wydarzenie muzyczne i towarzyskie stało się impulsem do przedrukowania za niemieckim tygodnikiem „Der Spiegel” w piśmie „Forum” fragmentów *Dzienników* Cosimy Wagner. Andrzejewski cytuje z nich co bardziej kontrowersyjne fragmenty, jak choćby ten dotyczący rozpoczęcia w roku 1870 wojny Prus z Francją:

R. [Ryszard Wagner – G. S.] mówi, że ma nadzieję, iż Paryż zostanie spalony, w młodości nie rozumiał Blüchera, który tego pragnął, i nie pochwalał tego,

<sup>27</sup> Tamże, s. 11.

<sup>28</sup> Tamże, s. 7. Pozytywną opinię pisarza o filozoficznych debatach, prowadzonych na tle alpejskiego krajobrazu w słynnym sanatorium *Berghof* w Davos, zdają się potwierdzać także czytelniczne preferencje Polaków, którzy uznali ją za jedną z najważniejszych pozycji literatury XX wieku w plebiscycie tygodnika „Polityka” ogłoszonym w roku 2000.

<sup>29</sup> Tamże, s. 16–17.

<sup>30</sup> Tamże, s. 20–21.

teraz zaś rozumie go, pożar Paryża byłby symbolem ostatecznego wyzwolenia świata spod brzemienia wszystkiego zła... R. chciałby napisać do Bismarcka, by go poprosić, aby zburzył Paryż strzałami armatnimi...<sup>31</sup>

Polski i światowy ruch muzyczny oraz osobista recepcja poszczególnych wykonań słynnych dzieł różnych kompozytorów, w tym bardzo wielu wywodzących się z Niemiec, zaprzętają często uwagę Andrzejewskiego. Z podziwu godną skrupulatnością pisarz odnotowuje swój udział w otwartych koncertach oraz kontemplowanie takiego czy innego utworu muzycznego. Nieodmiennie preferuje przy tym Beethovena, Bacha i Mahlera, którego *Pieśni wędrowca* przewijają się w tekście na przemian z cyklem *Des Knaben Wunderhorn* (*Cudowny róg chłopca*). Domaga się przy tym wystawienia romantycznych dramatów muzycznych Carla Marii Webera, przede wszystkim zaś jego opery *Wolny strzelec*. Przypomina jednocześnie o znacznej popularności tego kompozytora w dziewiętnastowiecznej Polsce i niewątpliwie wielkim wpływie jego muzyki na Adama Mickiewicza<sup>32</sup>. Dlatego też z satysfakcją odnotowuje:

W południe z Agnieszką do Łodzi, żeby obejrzeć spektakl „Wolnego strzelca” w Teatrze Wielkim. Na to przedstawienie cieszyłem się już latem ubiegłego roku, gdy w pierwszej połowie lipca na sopockiej plaży spotykaliśmy się co dzień z Bohdanem Wodiczką i już było wiadome, że z nowym sezonem obejmie dyrekcję Teatru Wielkiego w Łodzi, pierwszą zaś premierą będzie właśnie Weber<sup>33</sup>.

Główny punkt ciężkości w swych rozważaniach Andrzejewski kładzie zazwyczaj na sprawy *stricto* literackie. Próbuje przy tym objąć całość najważniejszych, współczesnych i dawnych, zjawisk w tej dziedzinie. Co charakterystyczne, raczej z niechęcią odnosi się do kręgu kultury anglosaskiej, a całą swą uwagę skupia na pisarzach klasycznych z regionów wyznaczonych zasięgiem języków romańskich, języka rosyjskiego i niemieckiego. Stąd też tak często pojawiają się tu uwagi o Tomaszu Mannie, długo przez Andrzejewskiego uważanego za największą literacką miłość. Ale okazjonalnie pisarz wypowiada się także o Theodorze Fontanem, którego proza stanowi dla niego wręcz niedościgły wzór: „Czytałem Theodora Fontane i jak zawsze z podziwem dla urody tej klarownej i mądrej prozy”<sup>34</sup>. Warto przypomnieć, że również w odczuciu Güntera Grassa Fontane uchodził za jednego z największych mistrzów prozy i to na niej autor *Blaszanego bębna* w młodości wzorował się i kształcił zarówno swe umiejętności poprawnego konstruowania tekstu, jak i zręczność posługiwania się językiem literackim. O samym Grassie Andrzejewski również krótko wspomina, powołując się przy tym jedynie na

<sup>31</sup> Tamże, s. 67.

<sup>32</sup> Tamże, s. 142.

<sup>33</sup> Tamże, s. 332.

<sup>34</sup> Tamże, s. 364.

zamieszczony z nim wywiad w „Polityce”, a nie na lekturę którejś z jego książek. Pojawienie się uwagi dotyczącej twórcy postaci Oskara Mazeratha zbiegło się też z kolejną wizytą Andrzejewskiego w Gdańsku, podyktowaną koniecznością ponownego zasięgnięcia przez niego porady u okulisty, pracującego na w tamtejszej uczelni medycznej<sup>35</sup>.

Innym współczesnym twórcą, do którego odnosi się Andrzejewski, jest Yvan Goll. W związku z tą postacią zgłasza on jednak pewne zastrzeżenia do autorów monograficznego numeru „Literatury na Świecie”, zarzucając im niedostateczne przybliżenie sylwetki tego mniej znanego w Polsce autora z pogranicza kultury francuskiej i niemieckiej<sup>36</sup>.

Z wielką uwagą, której niejednokrotnie towarzyszyło najprawdziwsze wzruszenie, Andrzejewski śledził wybitne dokonania teatru telewizji. Jednym z nich było wystawienie sztuki *Książę Homburgu* Heinricha von Klei-  
sta. O spektaklu tym, wyreżyserowanym przez Petera Steina, pisze w następujący sposób:

Wcale nie ukrywam, że kilka razy nie tylko miałem w oczach łzy, lecz po prostu płakałem. To jest wielki płacz – płacz ze szczęścia w obliczu sztuki, której niewiarygodnego szczęścia i nieszczęścia nie da się powtórzyć, jest ono bowiem tylko na raz jeden, choć otwiera najrozleglejsze horyzonty na niezliczoną powtarzalność istnienia.

I jaki dubbing! Ani przez moment nie miało się wrażenia, że znakomici aktorzy mówią po niemiecku. Młody książę Homburgu mówił najpiękniejszą polszczyzną Andrzeja Seweryna. To było więcej niż wspaniałe!<sup>37</sup>

Warto zauważyć, że w entuzjastycznej ocenie przedstawienia, powracającej w innym fragmencie dziennika, pojawia się niecodzienne określenie „płacz wewnętrzny”, ukute przez córkę Andrzejewskiego.

To, co działo się na deskach scen, musiało stale zaprzętać myśli pisarza, skoro nieco wcześniej wspominał on też o obejrzeniu wystawionej przez łódzki Teatr Nowy sztuki *Wielki Fryderyk* Adolfa Nowaczyńskiego w reżyserii Kazimierza Dejmka. Niezwykle krytycznie ocenia natomiast adaptację dramatu Brechta *Kariera Artura Ui*, mimo udziału w tym spektaklu Tadeusza Łomnickiego w roli tytułowej. Za głównego winowajcę tej – w jego przekonaniu jednoznacznej porażki artystycznej – uważa jednak samego dramaturga, któremu czyni zarzut, że jego sztuka jest „prymitywna intelektualnie i natrętnie hałaśliwa”<sup>38</sup>. Tak miażdżąca ocena zaskakuje tym bardziej, że jeszcze w latach siedemdziesiątych Brecht cieszył się w Polsce niemal powszechną

<sup>35</sup> Tamże, s. 349–350.

<sup>36</sup> Warto w tym miejscu dodać, że grób Yvana Golla na paryskim cmentarzu Père Lachaise znajduje się dokładnie naprzeciwko kwatery, w której pochowano Fryderyka Chopina.

<sup>37</sup> Tamże, s. 357.

<sup>38</sup> Tamże, s. 460.

i niekwestionowaną renomą, co przynajmniej po części było zasługą starań jego ucznia, Konrada Swinarskiego. Spośród arcydzieł prozy niemieckiej, skutecznie konkurujących z Mannem, a w pierwszym rzędzie zaś z jego tetralogią *Józef i jego bracia*, Andrzejewski szczególnym sentymentem darzy mało w Polsce popularną powieść edukacyjną *Zielony Henryk* Gottfrieda Kellera. W jego odbiorze to dzieło szwajcarskiego prozaika zdaje się z dnia na dzień urastać do rangi swego rodzaju „powieści domowej”, skoro tak o nim mówi:

Pojęcia nie mam, samemu sobie wyjaśnić nie potrafię, dlaczego po tylu próbach beznadziejnie nieudanych nagle, właśnie teraz, *Zielony Henryk* od pierwszych stron zachwyił mnie i nie tylko w taki sposób, w jaki zwykli zachwycać arcydzieła, bo więcej i głębiej: osobiste moje zasoby poruszając. Trzeba mi się było zestarzeć i przejść to wszystko, co przez minione lata przeszedłem, aby wejść w tę przedziwną książkę nieomal ze łzami w oczach i z sercem żywiej i głośniejsz bijącym? Nie wiem. I nie muszę wiedzieć<sup>39</sup>.

Refleksja na temat życiowych przeżyć i problemów wynikających ze starzenia się, zawarta w powyższym cytacie, może stanowić odpowiedni punkt wyjścia do omówienia dłuższego opowiadania, albo, jak kto woli, mikropowieści, *Już prawie nic*, której bohaterem Andrzejewski uczynił niemieckiego pisarza w podeszłym wieku, Hermanna Eisbergera. Mimo że twórca odżegnywał się od podobnej sugestii, to jednak trudno nie dostrzec, że wykreowana przezeń literacka postać nosi wiele wyraźnych cech biograficznych samego Tomasza Manna. Ponadto utwór ten stanowi poniekąd miniaturowe pendant do *Czarodziejskiej góry* (Szwajcaria, środowisko lekarskie, doktor o słowiańskim rodowodzie, noszący nazwisko Lubetzky, dysputy natury ontologicznej). Dla zmylenia tropu Andrzejewski każe Eisbergerowi przyjść na świat nie w Lubece, lecz w równie „[...] sławnym mieście niemieckim Ratzbonie, w czasach starożytnych Castra Regina zwanym, a jeszcze dawniej Radasboną”<sup>40</sup>. Przesuwa również o pięć lat datę jego urodzenia, z roku 1875 na 1880, a poza tym wydłuża o kolejne pięć lat rzeczywisty wiek w momencie śmierci. Otto Held, powołany do literackiego żywota osobisty sekretarz Eisbergera, w chwilowym przypiływie szczerości, wywołanym nadmierną konsumpcją alkoholu, tak mówi o swym mistrzu: „[...] gdy Europa spływała krwią, płonęła i dymiła krematoryjnymi piecami, on w swoich *Mowach do narodu niemieckiego* nie omieszkął z odległej Ameryki przesyłać zagrożonemu narodowi pokrzepiających słów wiary i nadziei”<sup>41</sup>. W utworze *Już prawie nic* występują również nawiązania do Goethego i jego jedynego syna, wczesnie zmarłego Augusta. Jest tu także epizod, noszący pewne cechy Nocą Walpurgi, kiedy to ubezwłasnowolniony szaleń człowiek sądzi, jak powiada

<sup>39</sup> Tamże, s. 497–498.

<sup>40</sup> J. Andrzejewski, *Teraz na ciebie zagłada. Już prawie nic*, Warszawa 1982, s. 129.

<sup>41</sup> Tamże, s. 169.



Goethe, że popycha, choć w rzeczywistości sam jest popychany („Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben”). Sekretarz Held całkiem przypadkowo zostaje wciągnięty w szalony wir zabawy tak przedstawionej przez Andrzejewskiego:

Tłok tam był i wrzawa. Wszystko w falującym zagęszczeniu. Wydekoltowane kobiety. Mężczyźni w wieczorowych strojach. Pośrodku obszernego pokoju kilkanaście par tanecznych. I głośna, dzika melodia. [...] Otto Held, pchnięty w ten rozbawiony tłum, nawet się nie spostrzegł, kto i kiedy wcisnął mu do ręki kieliszek z szampanem. Zimny, mile łaskoczący w smaku trunek trochę go otrzeźwił. [...] Tumult. Ścisk. Ruch. Opętanie. Raz, dwa, tri! Raz, dwa, tri! Po drugim kieliszku szampana wszystkie światła zapaliły się we wnętrznościach Otto Helda. A trzeci kieliszek wzniecił gwałtowne wirowanie blasku<sup>42</sup>.

Ta scena rozpasania, w której do głosu dochodzą prawdziwie dionizyjskie zachowania jej uczestników, zestawiona jest na zasadzie kontrapunktu ze śmiercią wielkiego pisarza Hermanna Eisbergera *vel* Tomasza Manna, którego ostatnie słowa stanowią transpozycję przypisywanego Goethemu weschnienia „Mehr Licht!”: „– Więcej ciemności – powiedział prawie głośno. I stała się ciemność. W nim i poza nim. Ciemność”<sup>43</sup>. Oczywista wydaje się też konstatacja, że Hermann Eisberger stanowi w jakiejś mierze *alter ego* samego Andrzejewskiego, zmagającego się jak każdy śmiertelnik z przemijaniem. Toteż widocznie nie bez powodu autor wkłada w usta doktora Lubetzky«ego następujący cytat z Beniowskiego: „Moje będzie za grobem zwycięstwo”<sup>44</sup>. Czyżby Andrzejewski miał tym samym także siebie na myśli?

Do twórczości krytycznoliterackiej Tomasza Manna Andrzejewski odnosi się zaś wtedy, gdy wskazuje na jego esej o Antonim Czechowie, a także odnotowuje ukazanie się biografii tego „Wielkopisarza” pióra Aleksandra Rogalskiego. Pewien ślad Mannowski autor dziennika wytropił ponadto w dziele wielkiego prozaika-realisty Theodora Fontanego po opublikowaniu pierwszego tłumaczenia na język polski jego najśłynniejszej powieści *Effi Briest*, której akcja osadzona została, co warto przypomnieć, w realiach dziewiętnastowiecznego Swinemünde/Świnoujścia:

Drobiazg w związku z lekturą „Effi Briest”. Jak wiadomo, Tomasz Mann bardzo wysoko cenił powieści Fontanego z ostatniego już starczego okresu jego twórczości, zresztą jedyne, który się w literaturze, nie tylko niemieckiej, liczy. Otóż nazwisko jednego z dwóch świadków tragicznego pojedynku pomiędzy zdradzonym mężem, baronem von Instettenem, i uwodzicielem pięknej Effi, majorem von Crampasem, brzmi Buddenbroock. Jest on przyjacielem majora i wiadomo o nim tylko tyle, że to „pierwszorzędnny człowiek światowy i elegancki”<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Tamże, s. 172–173.

<sup>43</sup> Tamże, s. 180.

<sup>44</sup> Tamże, s. 155.

<sup>45</sup> J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, t. I, s. 249.

W analizowanych wcześniej dziennikach Andrzejewskiego zaskakuje to, iż – oprócz tematyki związanej ściśle z twórczością literacką (własną oraz innych) i muzyczną, poza wątkami politycznymi oraz intymnymi – nieoczekiwanie pojawiają się w nich fragmenty, świadczące o głębokim przywiązaniu pisarza do świata przyrody ożywionej. Pisarz systematycznie czytał polskie tłumaczenie leksykonu *Świat zwierząt* opracowanego przez słynnego zoologa niemieckiego Alfreda Brehma. Prawdopodobnie wskutek tej właśnie lektury w różnorodnych zachowaniach przedstawicieli fauny zaczął też dopatrywać się odzwierciedlenia postaw ludzkich, w następstwie czego zapragnął zaznajomić się ze spostrzeżeniami Konrada Lorenza, zawartymi w jego książce *I tak człowiek trafił na psa*.

Pamiętnikarskie notatki Andrzejewskiego zawierają ponadto liczne odwołania do spraw wynikających z recepcji jego własnej twórczości w innych krajach, w tym także w Niemczech. Dlatego autor wspomina o zasługach „nieocenionego Petera Lachmanna”<sup>46</sup>, który przetłumaczył dla wydawnictwa Suhrkamp jego opowiadanie *Teraz na ciebie zagłada*. Informuje także o doniesieniu swojego agenta, działającego na obszarze obejmującym RFN, na temat trwających w Monachium przygotowań do telewizyjnej ekranizacji powieści *Ciemności kryją ziemię*. Uwadze Andrzejewskiego nie uszło i takie wydarzenie kulturalne, jakim było nakręcenie przez Krzysztofa Zanussiego filmu (*Nachtdienst*) dla telewizji niemieckiej. I tym razem pisarz jako widz również zdawał się głęboko poruszony tą emisją telewizyjną. Stało się to zresztą głównie za sprawą niezwyklego artyzmu niemieckiej aktorki Elisabeth Bergner: „[...] i to jest tak wstrząsające, ta gra miary najwyższej, że się chce zapłakać, co – moim zdaniem – jest najwyższym hołdem, jaki odbiorca sztuki może sztuce złożyć”<sup>47</sup>. Tym samym, być może całkiem samorzutnie, pisarzowi po raz kolejny udało się spełnić z nawiązką słynny postulat Lesinga, zgodnie z którym od dzieła artystycznego w pierwszej kolejności należy oczekiwać dostarczania wzruszeń jego odbiorcy.

*Gra z cieniem*, ostatni tom dzienników pisarza, obejmujący lata 1980–1981, przynosi również wiele tematów dotyczących spraw niemieckich. W tym miejscu warto odnotować pojawienie się w nim syna Czesława Miłosza, zwanego przez Andrzejewskiego Toniem, na co niewątpliwie wpływ miało słynne opowiadanie Manna:

W porze obiadowej znów wizyta, której jeszcze przed paroma dniami najmniej się mogłem spodziewać: starszy syn Czesława M., Tonio, którego jedyny raz widziałem przed dwudziestu laty, w Montgeron pod Paryżem, kiedy miał trzynaste lat. Ale wcale nie byłem zaskoczony, iż ten dorodny młody mężczyzna o oczach tak bardzo do ojcowskich podobnych wydał mi się bardzo bliski. A chyba i on odczuł mnie w podobny sposób<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, t. II, s. 184.

<sup>47</sup> Tamże, s. 399.

<sup>48</sup> J. Andrzejewski, *Gra z cieniem*, s. 84.

Jak wynika z powyższego cytatu, nić sympatii łącząca syna Miłosza i Andrzejewskiego utrzymywała się przez całe lata.

Drobniejsze wzmianki o niemieckich twórcach, zwłaszcza pisarzach (przedstawiciele sztuk pięknych pojawiają się u Andrzejewskiego raczej sporadycznie), dotyczą głównie postaci takich, jak Józef Roth, Max Frisch, Wolfgang Koeppen, Jürgen Thorwald, Erich Maria Remarque, Johann Wolfgang Goethe, Rainer Maria Rilke i Lou Andreas-Salomé. Zazwyczaj chodzi w nich o omówienie świeżo przetłumaczonej i wydanej na rynku polskim książki jednego z wymienionych powyżej autorów. Najczęściej lekturom Andrzejewskiego towarzyszy wielki podziw dla większości z tych twórców, ale w odniesieniu do powieści Rotha i dramatu Frischa pisarz zachowuje daleko idącą wstrzeźliwość, by nie powiedzieć, że jest tymi utworami bardzo rozczarowany.

Tym, czemu w owym czasie poświęca on zdecydowanie najwięcej uwagi, jest kwestia poszukiwania autorstwa cytatu „śmierci, sestro spania”. Brak wiedzy na temat, skąd pochodzi to sformułowanie, dręczy pisarza z dwóch powodów. Po pierwsze, zmagając się z procesem starzenia i nieuchronną koniecznością pogodzenia z powolnym odchodzeniem bliskich mu osób, w tym wybitnych pisarzy z własnego otoczenia (Iwaskiewicz), nieustannie zadaje sobie pytania dotyczące przemijania. Po wtóre, zastanawia się, czy jest to cytat z jakiegoś utworu, a jeśli tak, to z jakiego. W tym celu rozsyła nawet wici do wybitnych literaturoznawców, którzy jednak skłonni są uznać, iż to sam Andrzejewski stworzył owo nostalgicznie nastrojające określenie. Jeden z czytelników tygodnika „Literatura”, na łamach którego Andrzejewski ogłaszał pierwotnie swe zapiski, nadesłał po jakimś czasie wyjaśnienie tej zagadki. Wskazał on trafnie na Jarosława Iwaskiewicza jako autora wiersza z cyklu *Lata 1932*, z którego zaczerpnięte zostało intrygujące Andrzejewskiego zestawienie słów. Sprawa ta wymaga jednak dodatkowego wyjaśnienia. Otóż, utwór o numerze XV z tej serii, a nie jak omyłkowo podaje Andrzejewski XXXI, w rzeczywistości jest przekładem wspomnianego już wcześniej chorału Bacha, co zresztą autor *Lata 1932* lojalnie zaznaczył w nawiasach pod tekstem. Fragment tego utworu brzmi następująco:

Przyjdź, o śmierci, sestro spania,  
Przyjdź i zabierz mnie już stąd,  
Łódki mojej bieg się stania,  
Wywiedź ją na pewny prąd.  
Niech kto chce się ciebie boi,  
Mnie twój znak radością poi –  
Gdyż przez wrota tve przenikam  
Do ślicznego Jezusika!<sup>49</sup>

<sup>49</sup> J. Iwaskiewicz, *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył B. Zadura, Lublin 1989, s. 144.

Można odnieść wrażenie, że ten nieco mistyczny tekst zaintrygował młodego Iwaszkiewicza na podobnej zasadzie, jak miało to miejsce w przypadku Adama Mickiewicza, którego pociągały pisma o podobnej treści stworzone przez Anioła Ślązaka. Przytoczone słowa chorału wykorzystał swego czasu austriacki pisarz Robert Schneider, snując na ich podstawie oniryczną opowieść zatytułowaną *Brat snu* (*Schlafes Bruder*). Polski tytuł jego książki uzyskał takie, a nie inne, brzmienie z powodu rodzaju męskiego słowa „śmierć” (w języku niemieckim *der Tod*). Co ciekawe, autorzy tłumaczenia tej powieści na język polski zaproponowali własną wersję tekstu zaczerpniętego z chorału Bacha:

Siostró snu, o śmierci wzniosła,  
Przyjdź, a w lot mnie zabierz stąd;  
Rzuć precz z łódki mojej wiosła,  
Przenieś mnie na pewny łąd!  
Kto chce, niech się ciebie trwoży,  
Lecz mnie weselić możesz;  
Z tobą ja chcę wniść do niego:  
Do Jezusa przecudnego<sup>50</sup>.

Inną kwestią, poruszoną szerzej przez Andrzejewskiego, jest delikatna sprawa przejścia przez władze polskie po śmierci Gerharta Hauptmanna jego domu *Haus Wiesenstein*. Niemiecki dramaturg i powieściopisarz spędził w nim większość swojego życia i także tam zastało go zakończenie drugiej wojny światowej. Jerzy Andrzejewski, z powodu pełnionych przez siebie funkcji, zaangażowany był w procedury związane z przekazaniem okazałej willi Hauptmanna:

Mieszkałem wówczas w Krakowie i jako prezesowi tamtejszego Związku Literatów Polskich [...] polecono mi udać się na Dolny Śląsk, do Jagniątkowa pod Jelenią Górą, aby naocznie stwierdzić, jak się w szczegółach prezentuje domostwo zmarłego dopiero co Gerharta Hauptmanna. W czyjej głowie wyklął się nedorzeczny pomysł, aby ten spadek po wielkim pisarzu niemieckim ofiarować znanemu ze skromności Leopoldowi Staffowi – pojęcia nie mam. Sytuację, w jakiej się na miejscu znalazłem, zaliczam do szczególnie przykrych. Nie mogłem się nie poczuć intruzem, który w brutalny sposób narusza żałobę domu. Nigdy nie potrafiłem Niemców nienawidzić, gardziłem nimi, także ich siłą i bestialską przemocą. Lecz tu nie było miejsca dla pogardy. Trumna ze zwłokami Hauptmanna jeszcze się znajdowała w domu, później dopiero miano ją przewieźć na Rugię [w rzeczywistości na wyspę Hiddensee – G. S]<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> R. Schneider, *Brat snu*, przeł. G. Kurpanik-Malinowska, F. Netz, Katowice 1996, s. 134. Do popularności powieści *Brat snu* znacznie przyczynił się również film o tym samym tytule w reżyserii Josefa Vilsmeiera.

<sup>51</sup> J. Andrzejewski, *Gra z cieniem*, s. 204.

Andrzejewski, do głębi zdegustowany opisywanymi wydarzeniami, uważa, iż Staff nigdy nie zdecydował się na zamieszkanie w byłej posiadłości Hauptmanna. Później wyraża swoje zaniepokojenie z powodu postępującej dewastacji tego obiektu. Ostatecznie jednak rezydencja autora *Tkaczy* nie popadła w całkowitą ruinę, a po latach zdołano nawet urządzić w niej izbę pamięci po dawnym właścicielu. Pisząc o tych sprawach, Andrzejewski daje wyraz swojemu przywiązaniu, zwłaszcza w okresie młodości, do twórczości dramaturgicznej Hauptmanna. Fakt ten częściowo mógł wynikać z jego nieustającej admiracji żywionej dla Tomasza Manna, który w *Czarodziejskiej górze* sportretował dramatopisarza jako Mynheera Peeperkorna.

W podsumowaniu należy podkreślić, że w pisarstwie Jerzego Andrzejewskiego istnieje wiele nawiązań do kultury niemieckiego obszaru językowego. Jest to sytuacja nieco odmienna od tej, która występuje u innych twórców polskich, częściej preferujących w swoich utworach odwoływanie się do dokonania kultury anglosaskiej czy frankofońskiej. Z jednej strony Andrzejewski traktował Niemców z dużym krytycyzmem, patrząc na nich głównie przez pryzmat własnych doświadczeń z okresu drugiej wojny światowej. Z drugiej zaś – dostrzegał w najbliższych sąsiadach z Zachodu przedstawicieli *Kultur-nation* o nadal wielkim potencjale duchowym. Dlatego cały czas chłonał wszelkie inspirujące go twórczo zjawiska, związane z życiem literackim i artystycznym, docierające znad Renu i Łaby. Szczególne miejsce zarówno w jego dziennikach, jak i w prozie zatytułowanej *Już prawie nic*, zajmują kwestie związane z biografią oraz twórczością Tomasza Manna. Działo się tak dlatego, że w oczach Andrzejewskiego postawa życiowa i humanistyczne przesłanie książek tego pisarza świadczyły o tzw. lepszym obliczu narodu niemieckiego.

## Bibliografia

### Źródła

- Andrzejewski J., *Gra z cieniem*, Warszawa 1987.
- Andrzejewski J., *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979*, t. I i II, Warszawa 1988.
- Andrzejewski J., *Apel*, w: *Polska nowela współczesna*, wyb., wstęp i noty T. Bujnicki, J. Kajtoch, Kraków 1976.
- Andrzejewski J., *Teraz na ciebie zagłada. Już prawie nic*, Warszawa 1982.
- Andrzejewski J., *Wielki Tydzień*, Warszawa 1993.
- Iwaskiewicz J., *Najpiękniejsze opowiadania*, wybrał, ułożył i przedm. opatrzył T. Burek, Londyn 1993.
- Iwaskiewicz J., *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył B. Zadura, Lublin 1989.
- Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Schneider R., *Brat snu*, przeł. G. Kurpanik-Malinowska, F. Netz, Katowice 1996.

**Opracowania**

Dedecius K., *Polacy i Niemcy. Postannictwo książek*, przeł. I. i E. Naganowscy, Kraków 1973.

*Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1985.

Mises M., *Z rodu żydowskiego. Zastężone rodziny polskie krwi niegdyś żydowskiej*, Warszawa 1991 [reprint].

**Źródła internetowe**

Subbotko D., *Tony, syn Miłosza*, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format”, 30.06.2011. aktualizacja: 04.07.2011, dostępne w Internecie: <[http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,9868973,Tony\\_syn\\_Milosza.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,9868973,Tony_syn_Milosza.html)> [dostęp 8.07.2014].

**Summary**

German history and culture is a common motif in the literary work of the Polish writer Jerzy Andrzejewski (1909–1983). For example, the crimes of the Nazis during the World War II constitute the background of Andrzejewski's story *Wielki Tydzień* (*Holy Week*), which tells about the uprising in the Warsaw Ghetto in 1943. German artists, musicians, and authors play an important role in Andrzejewski's diaries, *Z dnia na dzień* (*From Day to Day*) and *Gra z cieniem* (*Playing with a Shadow*). In his diaries, Andrzejewski mentions several authors by name as well as titles of his favorite works. He draws on the content and emotional meaning of the classical German philosophy, literature and music. During his entire life, Andrzejewski read the works of the eminent German novelist Thomas Mann with great interest. Mann is also the main protagonist of Andrzejewski's short novel *Już prawie nic* (*Almost nothing*). For Andrzejewski and other Polish authors Mann is one of the most influential German prose writers of the 20th century.





Andrzej Wołosewicz  
Uniwersytet Warszawski

## Co robimy, gdy czytamy? – próba modelu (Ratoń, Myśliwski, Gąsiorowski, Latour)

### What do we do when we read? – An attempt to model (Raton, Mysliwski, Gasiorowski, Latour)

**Słowa kluczowe:** synapsa literacka, relacjonizm, Latour, model czytania  
**Key words:** literary synapse, relationism, Latour, model of reading

Relacjonizm nie jest względnością prawdy,  
lecz prawdą o relacji  
Deleuze

Chcę wyjaśnić przede wszystkim samemu sobie, jak to się dzieje, że czytanie, **jedno**<sup>1</sup> czytanie, moje czytanie, prowadzi do różnych rezultatów. Stąd w tytule nazwiska autorów, o których będę mówił. Być może, okaże się to przydatne także dla innych czytających. Odrzucam proste wyjaśnienie, że różnice biorą się z tego, że to różni autorzy i różne teksty. Myślę tu o bardziej zasadniczej różnicy, różnicy niemalże ontologicznej, do której to **jedno** czytanie prowadzi.

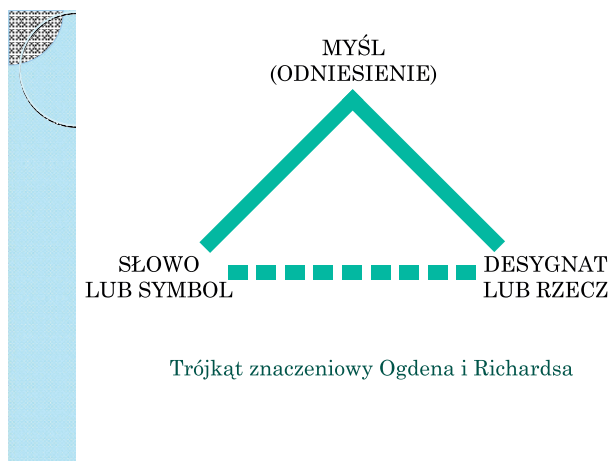
Moje rozważania składać się będą z trzech części. W pierwszej przypomnę trzy sposoby traktowania języka, skoro literatura / poezja jest jego częścią. W drugiej przedstawię to, co wynika z mego czytania Ratonia, Myśliwskiego i Gąsiorowskiego z nadzieją, że w sposób wyrazisty ujawnią się różnice, o których wspominałem. W części trzeciej zaś podejmę wymienioną w tytule próbę zbudowania modelu i próbę oceny potencjalnych możliwości jego zastosowania, posiłkując się koncepcją aktora-sieci (ANT) Brunona Latoura.

---

<sup>1</sup> Wszystkie pogrubienia w tekście pochodzą od autora.

## I

Po pierwsze, język jest systemem symboli. Najlepiej obrazuje to tzw. trójkąt znaczeniowy Charlesa Ogdena i Ivora Armstronga Richardsa przedstawiony przez nich w 1923 roku<sup>2</sup>. Wygląda on tak:



i jest klasyczną ilustracją relacji, w jakich słowa pozostają zarówno do myśli, jak i do rzeczy. Bezpośredniość związku słowo-myśl i myśl-rzecz podkreślona jest ciągłością łączących je linii. Arystoteles twierdził, że: „Słowa mówione są symbolami doświadczenia umysłowego, a słowa pisane są symbolami słów mówionych”<sup>3</sup>, czyli zastępują myśli. Związek myśli i rzeczy też jest bardziej lub mniej bezpośredni (bez akceptacji tego mielibyśmy fundamentalny kłopot z operacyjnością ludzkiego myślenia). Natomiast relacja słowo-rzecz oznaczona jest linią przerywaną dla podkreślenia, że różne układy słów / dźwięków mogą być używane w odniesieniu do tych samych rzeczy, że mamy tu do czynienia z umownością, z konwencją. Trójkąt znaczeniowy jest poręczny, ale budzący wątpliwości, dlatego postawię ważne pytania, na które nie będę w tej chwili odpowiadał, ale chcę, aby wybrzmiały:

a) gdzie w nim umieścilibyśmy takie wydarzenie językowe jak poezja? Przeprowadźmy taką operację: umieścimy gdzieś w tym trójkącie poezję. Za kilka chwil wrócimy do tego i wtedy ta decyzja nam się przyda,

b) a gdzie umieścilibyśmy samą opowieść o języku, którą niesie trójkąt znaczeniowy?

<sup>2</sup> J. Stewart, C. Logan, *Komunikowanie się werbalne*, w: *Mosty zamiast murów. O komunikowaniu się między ludźmi*, red. J. Stewart, Warszawa 2002, s. 83.

<sup>3</sup> Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Kategorie; Hermeneutyka; Analityki pierwsze; Analityki wtóre; Topiki; O dowodach sofistycznych*, przeł., wstęp i koment. oprac. K. Leśniak, Warszawa 1990, s. 69.

Po wtóre, język jest czymś więcej niż systemem symboli, jest aktywnością, tzn. że słowa realizują działania. Zdanie „założę się, że nie słuchasz tego, co teraz mówię” nie odnosi się do żadnego zakładu, ono wyraża żal, jest aktem skargi. Znaczenie *semantyczne* „mówi” o *zakładzie* („założę się”), ale nie wyraża rzeczywistego sensu. Analitycy konwersacji koncentrują się prawie wyłącznie na tym, co wypowiedź „robi”, a nie na tym, co słowa „mówią”. Jeżeli tekst / literatura jest przede wszystkim konwersacją z czytelnikiem, to otwiera się tu całe pole do obserwacji tego, co konkretny tekst „robi” ze swoim czytelnikiem, i odwrotnie. Przypomnijmy podstawowy zestaw czynności słów / mowy: obietnica, życzenie, powitanie, oferta, groźba, rozkaz, komplement.

O ile w pierwszym i drugim wypadku język jest traktowany jako *narzędzie* (w pierwszym narzędzie poznawania świata, w drugim narzędzie praktycznego w nim funkcjonowania), to w trzecim mamy sytuację, że tego narzędzia nie możemy odłożyć! Jak pokazał Mitterer, nie mamy żadnego wyjścia z uniwersum opisów<sup>4</sup>. Bo jak – dla przykładu – odbieramy kantowską „rzecz samą w sobie”? W kantowskim jej opisie. A idee Platona? (Ale nie znaczy to, że jesteśmy – mówię tu o sobie – konstruktywistami). Najlepiej to podejście oddaje fragment z Heideggera:

Bycie, jako ono samo, wymierza własny obwód, który obmierzony zostaje dzięki temu, że bycie istoczy się w słowie. Mowa jest obwodem tzn. domem bycia. Istoty mowy nie wyczerpuje to, że mowa znaczy, nie jest też ona czymś znakowym i cyfrowym. Ponieważ mowa jest domem bycia, zatem do bytu docieramy przez ten dom. Idąc do studni i przez las zawsze idziemy przez słowo „studnia” i poprzez słowo „las”, nawet jeśli nie wymawiamy tych słów i o niczym mownym nie myślimy<sup>5</sup>.

albo Kayah, śpiewając w piosence *Na językach*, że „to nie ludzie słowa, ale słowa ludzi niosą”.

Jeżeli zatem weźmiemy pod uwagę te trzy sposoby patrzenia na język, a *de facto* trzy sposoby jego funkcjonowania i naszego funkcjonowania w języku, to prowadzą nas one zawsze – jeśli nie będziemy się śpieszyć i pozostaniemy czujni i precyzyjni – do „wrywania” wiersza z płaskiej powierzchni jego zapisu i obserwowania wielu ciekawych i fascynujących procesów, które dzieją się, nim ponownie „wklepiemy” wiersz w płaską powierzchnię jakiegokolwiek czytelniczej interpretacji.

<sup>4</sup> Zob. J. Mitterer, *Tamta strona filozofii*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996.

<sup>5</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, Warszawa 1970, s. 212.

## II

Kazimierz Ratoń. Mój pierwszy kontakt z Ratoniem to specjalny numer miesięcznika „Poezja” z 1984 roku poświęcony zmarłemu rok wcześniej poecie. Zostałem porażony lekturą zamieszczonych tam wierszy. Na „całego” Ratonia czekałem kolejnych kilkanaście lat, gdy staraniem Zdzisława Brudnickiego ukazały się jego *Poezje* (Warszawa 2002). Twórca jest słabo znany. Poza Magdaleną Boczkowską<sup>6</sup> pisał o nim Jan Marx<sup>7</sup>, ale nie ma Ratonia ani w *Portretach z bufetem w tle* Romana Śliwonika (Iskry 2001), ani w książce Piotra Sarzyńskiego i Mai Wolny zatytułowanej *kronika śmierci przedwczesnych* (Iskry 2000). A obie przecież poświęcone są dokładnie właśnie tragicznym postaciom poezji polskiej. Tyle o kulawej pamięci po Ratoniu.

Eksperymentowałem z Ratoniem, dając jego utwory do przeczytania wielu osobom, ale te lektury kończyły się ... bólem i w efekcie odrzuceniem. Żeby użyć jakiegoś porównania: jeśli swoje życiopisanie (zostańmy przy określeniu Berezy) Stachura kończy *Listem do pozostałych*, to twórczość Ratonia od początku do końca jest właściwie takim jednym długim listem. Zmarł w wieku 41 lat. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, podając datę śmierci: 14 stycznia, opatruje ją znakiem zapytania. Znak zapytania przy dacie śmierci? Kiedy? W końcu XX wieku? Gdzie? W centrum jednej z europejskich stolic? A jednak słusznie, bowiem 14 stycznia to data sekcji zwłok poety znalezionych na ulicy. Lekarz oceniał, że zgon nastąpił tydzień do trzech wstecz, więc równie dobrze mógł to być grudzień 1982 roku. Nie umiem spokojnie mówić o Ratoniu, nie umiem wybierać z jego wierszy, bo to tak jakbym wybierał z jego ciała. Ale jeden przytoczę:

Jestem opuszczony już nawet przez śmierć  
 śmierć nie przychodzi do mnie  
 może jestem jej nie znany a może mnie nienawidzi

bo dłaczego jej tu jeszcze nie ma  
 powinna być skoro jest najpewniejsza  
 skoro jest jedyną prawdą  
 czymś cudowniejszym od kobiety i Boga  
 czymś przerażającym i wielkim  
 absolutną ciszą i przeznaczeniem  
 jej dotyk jest rozkoszą i torturą  
 pragnę agonii bo pragnę życia  
 żyć to tylko umierać nieustannie  
 nie tracę więc nadziei  
 nie tracę nadziei że jeszcze śmierć okaże

<sup>6</sup> Zob. M. Boczkowska, *W centrum literatury, na marginesie życia. O twórczości Kazimierza Ratonia*, Katowice 2011.

<sup>7</sup> Zob. J. Marx, *Legendarni i tragiczni*, Warszawa 1993.

mi swoją litość swoją dobroć  
i przyjdzie do mnie któregoś dnia mądrego

Wierzę w nią  
wierzę w śmierć która mnie opuściła<sup>8</sup>

Wspomniany Zdzisław Brudnicki opisuje scenę, gdy pokazał wiersze Ratonia w redakcji miesięcznika „Poezja” (w którym przez lata był sekretarzem redakcji) gronu kilku nielichych poetów: Grochowiakowi, Jerzynie, Karaskowi, Gąsiorowskiemu. Brudne, otłuszczone, szare zeszyty zrobiły chyba większe wrażenie i zdumienie niż same wiersze. Nadto – i to we wspomnieniu Brudnickiego jest najbardziej uderzające – mówi on o tym, że zobaczył nagle nieprzystające do siebie poetyckie światy. Pierwszy to zgromadzeni przy biurkach w jednym pokoju ci wszyscy wielcy, znani i uznani, choć tak różni w uprawianych poetykach, to jednak jakoś tacy sami, bo ich poezja to literatura, zmaganie z językiem, dylematy życiowe, literackie i moralne, a naprzeciwko świat kogoś, kto walczy o życie, kto jest chodzącym żywym trupem, właściwie nieodróżnialnym od swoich wierszy. Przywołany już Gąsiorowski w tekście o Ratoniu, opatrzonym znamienym motto z Georges Bataille’a „Opis mój jest niepewny, być może niezrozumiały. Wyobraźcie sobie człowieka na skraju śmierci, który chciałby jeszcze jakimś znakiem, po raz ostatni, zaświadczyć o życiu. Widać, że coś się z nim dzieje, ale co?”<sup>9</sup> pisze:

I co tu się dalej wykręcać i rozczulać – chociaż było to przejmujące, i moralizować – chociaż wskazanie czyichś win i grzechów zapewne by to wszystko w jakimś stopniu jednak uczłowieczyło, czyli powstrzymało w granicach wartości i sensu, a wyciekały one z tego Losu jak krew z wodami i materią z rany. Postawmy sprawę jasno, na ile tylko nas stać ją pomyśleć, a raczej na ile nas stać ją opowiedzieć. Ostatnimi laty Kazika Ratonia trzeba było coraz częściej unikać, jeśli nie chciało się go, mniej lub bardziej niecierpliwie odgonić, bo już nawet obrazić chyba nie byłoby go można i niewielu mogłoby sobie na to pozwolić. Nie wykręcajmy się. Nawet jeśli pamiętamy nieco dłuższe z nim rozmowy i nieco sutsze „pożyczki”. [...] Po co się tu dalej wykręcać. To było nie do zniesienia. I przynajmniej to, że jego obecność była nie do zniesienia, powinno się Ratoniu jednak przyznać, z szacunku. [...] To, co się działo z Kazikiem Ratoniem, naprawdę nie było do wytrzymania na dłużej, dla nikogo<sup>10</sup>:

Widzę twoją twarz  
jest coraz bardziej czarna  
jest coraz bardziej zaropiała  
widzę ją nieprzerwanie  
widzę jak gnije  
widzę jak umiera  
nie mogę na nią patrzeć

<sup>8</sup> K. Ratoń, *Poezje*, Warszawa 2002, s. 153.

<sup>9</sup> K. Gąsiorowski, *De profundis*, „Poezja” 1984, nr 1, s. 51.

<sup>10</sup> Kursywą zaznaczam wtrącenia Gąsiorowskiego do cytowanego przezeń wiersza Ratonia.



nie mogę...

*Jeśli miało się wybór, a zatem dalsza część wiersza:*

... a muszę patrzeć

bo to ja jestem

to jest taka moja twarz...

*już nas nie dotyczyła, gdyż nie musiało się wierzyć, że:*

... to jest twarz wszystkich<sup>11</sup>

Być może, z tych przytoczeń trudno zbudować silny obraz tego, co chcę przekazać, że w wypadku Ratonia **wiodąca czytelnicza relacja** prowadzi do bólu. Ponieważ żaden dokładny przekaz wrażenia bólu nie jest możliwy, spróbuję w tym miejscu posiłkować się jedynie odsyłaczami, polecając lekturę samego Ratonia i książki Boczkowskiej.

Drugi przykład relacji, który pragnę scharakteryzować, opiszę, odwołując się do twórczości Wiesława Myśliwskiego. Swoją przygodę z jego prozą zacząłem od końca, od *Traktatu o łuskaniu fasoli*<sup>12</sup>. Dla filozofa parającego się literaturą to dobre wyzwanie – traktat, że o łuskaniu fasoli to mniejsza. Mój tekst<sup>13</sup> spowodował, że poznałem bliżej autora *Traktatu*... Odbyliśmy kilka wielogodzinnych rozmów, a nawet zorganizowałem mu spotkanie autorskie. Spiowem naszej literackiej relacji był język, ten specyficzny sposób traktowania go i operowania nim przez pana Wiesława. To go najbardziej interesowało, dlatego znalazł we mnie dobrego interlokutora. Jego wieloletnie doświadczenie redakcyjne (m.in. w „Sycynie” i „Regionach”) pozwoliło mu włączyć się w język bliższy mowie niż pismu. Że zakres i fabuła dotyczyły bardziej wsi niż miasta, okazało się w moich czytelnicznych relacjach z tekstem Myśliwskiego i w rozmowach z nim mniej znaczące, właściwie wtórne. Oczywiście o tych rozmowach z Myśliwskim mogę tylko opowiedzieć, albo też odesłać do zapisu dwóch innych z nim rozmów<sup>14</sup>.

W pierwszej z nich Myśliwski mówi: „Dzieciństwo spędzone na wsi zaznaczyło się w mojej pamięci jako doświadczenie egzystencjalne, a nie obyczajowe”. Dlatego mogłem napisać poza wspomnianą recenzją z *Traktatu*... dwa inne teksty, polemizujące z dominującym czytaniem Myśliwskiego jako wybitnego przedstawiciela tzw. nurtu chłopskiego<sup>15</sup>. O dwukrotnej Nike i sukcesie u czytelników nie zdecydowała chłopskość. Gdyby tak było, Myśliwski przepadłby, jak – mimo Nike – przepada Marian Pilot.

<sup>11</sup> K. Gąsiorowski, *De profundis*, s. 51–52.

<sup>12</sup> Obecnie już przedostatniej książki Myśliwskiego.

<sup>13</sup> A. Wołosewicz, *Myśliwski katalog spraw, motywów i wątków*, „Migotania, Przejaśnienia” 2006, nr 3, s. 12.

<sup>14</sup> W. Myśliwski, *Książkę można pisać bez końca*, rozm. przepr. M. Radziwon, „Gazeta Wyborcza” 05 X 2007, nr 233, s. 18–19; W. Myśliwski, *Niech się język gotuje: „rozmowa na żywo” w klubie „Goście Gazety*”, rozm. przepr. K. Janowska, P. Mucharski, „Gazeta Wyborcza” 10–11 XI 2007, nr 263, s. 21.

<sup>15</sup> A. Wołosewicz, *Krótki powrót do niechcianego tematu*, „Migotania, Przejaśnienia” 2008, nr 1–2, s. 47; tegoż, *Po co mi Myśliwski albo czy można napisać „Chłopów 2”?*, „Własnym Głosem” 2008, nr 73, s. 3.

W mojej czytelniczej relacji z tekstem Myśliwskiego dominuje język jako żywiół, jako nośnik rzeczywistości, jako rzeczywistość sama. „Chłopskość” to opakowanie, tara, nieistotna, bo zawartość (netto) może – co właśnie w swoim czytaniu czyniłem – zostać „przepakowana”, „rozpakowana” z tej chłopskości. Mówiąc krótko i obrazowo – interlokutorem Myśliwskiego w całej jego twórczości nie jest ani Reymont, ani Gombrowicz interpretujący ludzkie postawy i losy chłopów, lecz Wittgenstein z jego zainteresowaniem dla naszej praktyki językowej.

Krzysztof Gąsiorowski. Gąsiorowski jest jeszcze „cały” przede mną, bo jest bohaterem mego doktoratu, a mówię o „całym” Gąsiorowskim, bo to twórczość zamknięta. Gąsiorowski zmarł w styczniu 2012 roku. Tu tylko powiem o dwóch kwestiach: o tym, co mówi on o poezji jako doświadczeniu egzystencjalnym i o poezji jako języku zerowym. Poezja nie jest doświadczeniem egzystencjalnym w tym prostym sensie, że jest aktywnością jak wiele innych, np. jedzenie czy miłość. Skoro jestem, cokolwiek robię, jest to moim doświadczeniem. Jestem, egzystuję, więc jest to doświadczenie egzystencjalne. Nie. Jeśli Gąsiorowski mówi o poezji jako doświadczeniu egzystencjalnym, to mówi o takiej jego mocy, którą być może najlepiej nazwał Marek Wawrzkiwicz, tytułując wypowiedź o Krzysztofie: „Prawdziwe dla niego było tylko to, co zapisał w wierszu”<sup>16</sup>.

Jeśli poezja jest doświadczeniem egzystencjalnym, to znaczy w tym wypadku, że jest to doświadczenie niezbędne dla egzystencji, konstytuujące ją, to racja tej egzystencji. Moc tego doświadczenia poznajemy choćby wtedy, gdy Gąsiorowski mówi o języku poetyckim jako języku zerowym:

Ale poezja to coś innego niż słowa, to nie jest język w języku; język poetycki dąży do stania się językiem stopnia zerowego, w którym zrównuje się znaczące i znaczone. Dlatego cofać się poetyckimi śladami właściwie nie można, nie ma dokąd [...]<sup>17</sup>

i

Rzecz w tym, że poetyckość [...] uważam za jedną z definicji natury człowieka. [...] Ujawnienie realności doświadczenia wewnętrznego, owego snu na jawie, w ogóle jest chyba możliwe tylko dzięki „poetyzowaniu”, choćby nie pisywało się wierszy<sup>18</sup>.

Zobaczmy, Gąsiorowski mówi: „poezja to coś innego niż słowa”. Wróćmy więc do trójkąta Richardsa / Ogdena i pytania o to, gdzie umieściliśmy w nim poezję? Dla dokładniejszego zobrazowania mego czytania Gąsiorowskiego przytoczę wiersz, krótki, ale znaczący:

---

<sup>16</sup> M. Wawrzkiwicz, *Prawdziwe było dla niego tylko to, co zapisał w wierszu*, dostępne w Internecie: <<http://www.literaci.eu/index.php/wywiady/3494-marek-wawrzkiwicz-prawdziwe-byo-dla-niego-tylko-to-co-zapisa-w-wierszu.html>> [dostęp: 17.01.2012].

<sup>17</sup> K. Gąsiorowski, *Warszawa jako kosmos wewnętrzny*, Warszawa 1997, s. 14.

<sup>18</sup> Tamże, s. 69.

Bolą mnie oczy,  
jakbym za dużo zobaczył.  
Nie płaczę, ale z oczu wycieka mi  
świat.

Ten sam świat, który jeszcze nie  
tak dawno wlatywał we mnie z łopotem  
niby łabędź w tunel kolejowy.<sup>19</sup>

To nie jest wiersz pożegnalny, pisze go poeta w wieku 57 lat, dwadzieścia lat przed śmiercią, to jest wiersz o **doświadczeniu**. Nie mogę tutaj i nie potrzebuję dłużej zatrzymywać się nad szczegółami.

Podsumujmy. W wypadku Rationia moja **wiodąca czytelnicza relacja** prowadzi do wytworzenia bólu. W wypadku Myśliwskiego wiedzie ku pewnej mięsiści, magmie języka specyficznie mocno nacechowanego, języka ewidentnie z poziomu Heideggerowych ujęć. Mówiąc metaforycznie: jeżeli Myśliwski mówi / pisze „żwir”, to ja go czuję na języku. W wypadku Gąsiorowskiego moja wiodąca czytelnicza relacja prowadzi ku poezji, którą nazywa on doświadczeniem egzystencjalnym, a które to doświadczenie ja wolę nazywać antropologicznym, bo wiersze Gąsiorowskiego są momentem / elementem rozpoznania antropologicznego, a przynajmniej dają mi taką możliwość: skoro są czynnością egzystencjalną, to w udokumentowanych tej czynności rezultatach (wierszach) możemy prowadzić pewnego rodzaju rozpoznanie właśnie tak, jak to robią antropologowie. Nie spieram się z Gąsiorowskim, nie kwestionuję poezji jako doświadczenia egzystencjalnego. Musiałbym – co nie jest możliwe – „wejść w jego buty”. Wyciągam tylko z tego tę konsekwencję, że jego doświadczenie egzystencjalne dla mnie jest materiałem antropologicznym.

### III

We wszystkich wyżej opisanych sytuacjach mówiłem o **relacji wiodącej / dominującej**. Pora na wyjaśnienie tego pojęcia. Jest to jedno z ważniejszych pojęć proponowanego przeze mnie modelu i dotyczy tego, że w procesie czytania, który jest RELACJĄ z tekstem (przypominam motto z Deleuze’a) mogą powstawać / powstają, powiedziałbym – zapożyczając się w neurologii – **synapsy literackie** (na wzór połączeń mózgowych) w wyniku pracy naszych szarych komórek. *Synapsę literacką* chciałbym (także jako tekst) charakteryzować przynajmniej za pomocą dwóch wartości. Przez **usytuowanie**, miejsce, jakie zajmuje w trójkącie znaczeniowym, a więc uwzględniając jej „odległości” od myśli, rzeczy i języka, które to odległości najlepiej mierzyć siłami ciężenia ku wierzchołkom tegoż trójkąta, a także przez osiągnięty

<sup>19</sup> K. Gąsiorowski, *Powrót Atlantów*, Warszawa 1992, s. 62.

**poziom stabilizacji.** Krzysztof Abriszewski (o którym będzie jeszcze mowa) podaje przykład eteru, który „przewędrował” z ustabilizowanego bytu natury ku eterowi jako stabilnemu społecznemu konstruktowi<sup>20</sup>.

Synaps jest wiele, jak wieloaspektowe, wielofunkcyjne i wielowątkowe są nasze aktywności, także poznawcze. Praca mózgu, czegokolwiek dotyczy, to cała sieć takich połączeń, relacji. Przekładając to na grunt literatury, **wiodąca relacja** byłaby owym bólem u Ratonia, magmą języka u Myśliwskiego czy doświadczeniem antropologicznym u Gąsiorowskiego. Chociaż przecież mogę dywagować (i robiłem to) nad wersem u Ratonia tak różnym od tego, jakim operuje Gąsiorowski, pisać o „chłopskości” literatury Myśliwskiego (co akurat krytykowałem, ale to mniej istotne, inni widzieli w niej relację zdecydowanie wiodącą). Najważniejsze przekonanie, jakie chcę przekazać, mówiąc o **relacji dominującej**, dotyczy tego, że chodzi tu – jak w całym modelu – o dynamizm, o działanie i wynikającą zeń siłę przekonywania, choćby tylko samego autora. Dobrze widać i tę dominującą relację i jej siłę przekonywania w poniższym cytacie z Miłosza, gdy – mówiąc o progu uwagi czytelniczey – kończy on swą wypowiedź następująco:

Czyli uznałem mój esej za „książkowy”, co dobre jest może na seminarium uniwersyteckim, ale nie tam, gdzie wchodzi w grę elementarne sprawy ludzkiego życia. Pwomyślałem też sobie, że ta cała filozofia była ucieczką w szkolarkstwo, byle uniknąć mówienia o tym, co w spotkaniu z *Księgą Hioba* jest dla mnie najbardziej własne i bolesne<sup>21</sup>.

Wydaje się, że właśnie to nastawienie wyraźnie widoczne w słowach noblisty pozwoliło humanistycy współczesnej porzucić instrumentalne traktowanie swoich przedmiotów i zbliżyć się do czytania jako sytuacji „gdzie wchodzi w grę elementarne sprawy ludzkiego życia”. Chciałem zwrócić w tym miejscu uwagę, jak jedna relacja, budująca owo doświadczenie „najbardziej własne i bolesne” (jak nazywa je Miłosz) wypiera, zastępuje drugą, choć przecież nie likwiduje jej. W każdej chwili może Miłosz wrócić do dywagacji, jak je nazywa, „książkowych”, „szkolarskich”, jeśli tylko będzie chciał. Bruno Latour, o którym poniżej, mówi wprost o tym, że badacz winien podążać z tyłu, o krok za badanym, i o konieczności wsłuchiwanie się w jego głos, bo

musimy przestać udawać, że aktorzy mają tylko język a badacze są w posiadaniu metajęzyka, w którym osadzony jest ten pierwszy. Jak powiedziałem

---

<sup>20</sup> „Przykładowo eter jest dla nas obecnie stabilnym i wyłączone społecznym konstruktem. Według naszej dzisiejszej wiedzy jest on rezultatem jedynie pewnych oczekiwań, pomylek czy przesądów, które na naszej osi pojawiają się po stronie »kultury«. Jednak eter dla tych, którzy go poszukiwali, był równie stabilnym bytem, choć pozostającym w całości po stronie natury” (K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii Aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2012, s. 209).



w filozofii, ja w literaturze. Dlatego właśnie chcę wdrzeć się do przedstawionej struktury, do zarysowanego łańcucha co najmniej w dwóch „miejscach”: A i B, by pokazać występujące tam skomplikowanie.

Najpierw krótko o A, bo nie należy ono do mego czytania lub należy marginalnie, choć i to nie jest, jak pokażę, oczywiste, tzn. relacje „ukryte” pod A wraz z Rzeczywistym Autorem mogą być elementem czytania. Na razie zostanmy przy stwierdzeniu, że badanie tego, co się dzieje w A, jest badaniem łańcucha przekształceń i translacji, na które wskazywał już Henryk Elzenberg w 1923 roku w swoim wystąpieniu na posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury, budując ciąg: selekcja – translacja - mityzacja<sup>27</sup>. Jednak najlepiej napięcie i dynamizm tego, co się dzieje między autorem i tekstem, ujmuje – moim zdaniem – praca Andrzeja Zieniewicza *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*<sup>28</sup>. Znajdujemy tam m.in. pojęcie aktanta, które choć źródłowo wywodzi się z innej rzeczywistości, zdaje się bardzo poręczne na gruncie literatury także w badaniach tego, co mieści się w „miejscu” między tekstem a czytaniem. W opisie napięć, stanów i sytuacji na linii autor – tekst praca Zieniewicza wydaje się kanoniczna.

Zajmę się teraz tym, co dzieje się między tekstem a czytaniem, zajmę się relacjami ukrytymi pod B. Nim to uczynię, wprowadzę drugie już (po *synapsie literackiej*) pojęcie operacyjne – pojęcie **wiersza jako jednostki rozrachunkowej w rozmowie poety ze światem**. Mam na myśli traktowanie wiersza dokładnie tak, jak zostało to określone, czyli jako **jednostki rozrachunkowej**, a przynamniej chciałbym, aby tak było.

Pierwszym wymogiem traktowania wiersza jako **jednostki rozrachunkowej** jest przytoczenie go w całości. Wystarczy sprawdzić, czy zawsze ten wymóg jest spełniany, a w ilu wypadkach dzieje się zupełnie inaczej. Może to nas zaskoczyć. Sam miałem kłopoty z moimi redaktorami, gdy forsowałem tę zasadę integralności wiersza. Argument zawsze ten sam: wiersze są – jeśli chodzi o przestrzeń tekstu – bardzo „zasobożerne”. Dominuje więc przytaczanie fragmentów, posiłkowanie się frazami dla zilustrowania recenzenckiej opowieści o wierszu czy o tomiku. Nie akceptuję tego. Wiersze, o których piszę lub do których w wypowiedzi o tomiku czy czymś dorobku się odwołuję, przytaczam w całości, nawet, gdybym uważał, że w danym wypadku całość do eksplikacji poglądów jest zbędna. Przytaczanie całego wiersza uważam za elementarny wymóg uczciwości wobec czytelnika, który musi mieć możliwość „rzucenia” naszego myślenia o wierszu, naszej o nim opowieści na swoją tego wiersza lekturę, by mógł swoim czytaniem sprawdzić czytanie nasze. Wobec poety, z którego tekstów korzystamy, też wypada okazać tę

<sup>27</sup> H. Elzenberg, *Wartości i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966, s. 64–69.

<sup>28</sup> Zob. A. Zieniewicz, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001.



minimalną przyzwoitość. Gdy nie znajduję wiersza przytoczonego w całości, to – jako czytelnik takiego tekstu – zadaję pytania:

1. Jakie racje kierowały recenzentem przy dokonywaniu skrótów, wyboże akurat tych, a nie innych fraz?

2. Jak recenzent zdecydował o „gorszych” czy mniej „przydatnych” partiach wiersza i jak ja miałbym to ocenić?

Może recenzent napisałby o „zbędności” tych fragmentów wiersza, których nie przytoczył? Byłoby to niezmiernie ciekawe.

Niestosowanie zasady, którą postuluję, to trochę tak – odwołując się do przykładu fotografii – jakby prowadząc swoją o niej opowieść, pokazać słuchaczowi jej wycięte fragmenty zamiast całości. Bronię całości.

Gdy już zgodzimy się na *synapsy literackie i wiersz jako jednostkę rozrachunkową* oraz zgodzimy się na relacyjność i dynamizm jako ważną charakterystykę obu, możemy wrócić do pytania: co robimy, gdy czytamy? Co robią narzędzia naszej krytyczno-literackiej analizy? A dokładniej: **jak** „robą” to, co „mówią”? To pytanie jest wezwaniem, aby nie ufać interpretacjom, pytając właśnie, *jak* „robą” one to, co „mówią”? Tu odwołuję się, jak wspomniałem, do Brunona Latoura i Krzysztofa Abriszewskiego<sup>29</sup> oraz języka / / tekstu postrzeganego w jego konwersacji z czytelnikiem. Abriszewski, prezentując koncepcję Latoura, przygląda się temu, „jak pakujemy rzeczy w słowa” (w wypadku badań nad nauką) lub „jak pakujemy słowa w słowa”<sup>30</sup> (w wypadku filozofii), i mówi, że „poznanie nie oznacza biernego przyglądania się czy odzwierciedlania, ale – co już wiemy z dotychczasowych rozważań – budowanie sieci translacji, transformacji i transmutacji”<sup>31</sup>.

Mój model jest raczej modelem określonych działań i aktywności niż narzędzi. Narzędzia, chociaż ich używam i je pokazuję, są wtórne. Jak z rozłupywaniem orzechów: mogę użyć dziadka do orzechów, a nawet babci, jeśli ktoś takową skonstruuje, albo mogę – Latour dopuszcza takie podejście – poprosić o ich rozłupanie Jagnę z *Krzyżaków*, która robiła to dość sprawnie wedle Sienkiewiczowskiego przekazu. Słowem, liczy się cel, czyli pokazywanie tego – upieram się przy tej formule – **jak** te wszystkie narzędzia „robą” to, **co** „mówią”? Nie ufać więc interpretacjom i pytać przy każdym kolejnym przejściu, czy mamy do czynienia raczej z mediacją, która zawsze i z konieczności wytwarza, przekłada, zmienia i modyfikuje, czy też tylko z merytorycznym nic niewnoszącym pośrednictwem, bo pośrednik, jak listonosz, nic nie

<sup>29</sup> Zob. K. Abriszewski, dz. cyt.

<sup>30</sup> „Problemem są w takim razie cudze poglądy, toteż idąc tropem poprzednich dwóch podrozdziałów, można postawić następujące pytanie: jak »pakujemy« (cudze) poglądy w słowa? Albo bardziej skrótowo: jak »pakujemy« (cudze) słowa w słowa? Brzmi to aż niewiarygodnie, bowiem, zgodnie z nawykami, raczej rzeczy pakujemy w słowa, natomiast same słowa powtarzamy bądź też interpretujemy. Jednak odrobina uwagi poświęconej filozofowi przy pracy komplikuje ten prosty obrazek” (tamże, s. 47).

<sup>31</sup> Tamże, s. 46.

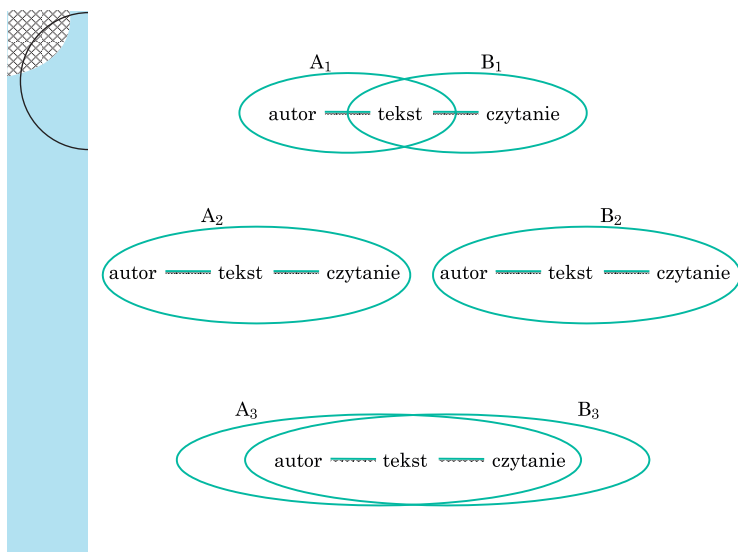
wnosi do tego, co przekazuje. Pytać przy każdym kolejnym kroku, jaki w czytaniu stawiamy, jak budujemy swoje refleksje lub teksty. To pozwoli nam dokładnie zobaczyć, co (z)robiliśmy.

Trzeba przyglądać się i bacznie obserwować, co tracimy, a w każdym razie być uczulonym na sygnały zarówno zysku (o który nam chodzi w wyjaśnianiu i tłumaczeniu), jak i straty (o której pewnie chętnie zapomnielibyśmy). Taki rachunek trzeba mieć zawsze na uwadze i stosownie do niego modyfikować swoje badawcze zachowanie: iść w którąś stronę lub zawrócić przy stratach zdecydowanie przewyższających zyski. Przypomnijmy tu dwa ważne zalecenia. Abriszewski mówi:

Z tego wzięły się dyrektywy badawcze, by „wkopywać się” w głąb pojęć oraz by od czasu do czasu kontrastować je z innymi ich użyciami bądź pojęciami<sup>32</sup>. A Miłosz dodaje: „Wiedzieć i móc przekazać – to dwie różne rzeczy, bo istnieje próg uwagi u czytelnika, za którym mowa traci skuteczność<sup>33</sup>.”

Przestrzegam, siebie także, przed lekceważeniem uwidocznionej w tych wypowiedziach ostrożności.

Ponieważ opieram swój model na – wzorowanym na Latourze – „rozpakowywaniu” łańcucha więzów, połączeń i przepływów (tu kryje się to „nie wierzyć interpretacjom”) w miejscach A i B, być może docelowo łańcuch autor – tekst – czytanie należałoby opisać w ciągu następujących przekształceń<sup>34</sup>:



<sup>32</sup> Tamże, s. 12.

<sup>33</sup> Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 288.

<sup>34</sup> Diagram własny.

W pierwszym wypadku (poziom A1 / B1) mamy do czynienia z modelową sytuacją, w której jedynym pośrednikiem / mediatorem między autorem a czytelnikiem jest tekst i w żadnej sytuacji nie dochodzi do „zetknięcia się” ich obu. Funkcjonują w światach osobnych. „Łączą się” jedynie poprzez tekst.

W wypadku drugim (poziom A2 / B2) uwzględniamy co najmniej dwa procesy (wcześniej najczęściej pomijane), a mianowicie różne formy ujawniania się / obecności autora w tekście (*casus* Zieniewicza, A2) i uwzględniania ich w lekturze (B2). W końcu Zieniewicz jako postulowany przez Latoura wnikliwy czytelnik, aktor, mediator właśnie to zrobił.

Ale ponieważ operujemy jednym ciągiem (autor – tekst - czytanie) i jego przekształceniami, to finalnie „ściągamy” te przekształcenia do postaci wykresu trzeciego (poziom A3 / B3), gdzie suponujemy, że autor nie tylko „występuje” w swoich tekstach, lecz także w daleko idący sposób, choć nie w sposób ostateczny i jedyny, decyduje o tym, co robi czytelnik. Autor wpływa / może wpływać znacząco na strategie czytelnicze (A3), a czytelnik z kolei, skoro autor tak blisko doń podszedł, anektuje go jako Realnego do swego czytania (B3) i wpływa / może wpływać na poczynania autora i jego autorefleksję.

Taką możliwość doskonale pokazuje Zieniewicz, pisząc:

W tym modelu obecności autorzy nie tyle posiadają biografię, ile dorabiają się środowiskowych wizerunków. Inaczej mówiąc: stają się nosicielami tożsamości uzgadnianej, niejako **negocjowanej** z kręgiem „swoich” czytelników. [...] Nie rozstrzygniemy w tym miejscu, na ile tekst i biografia konstruuje się wzajemnie, na ile silnie publiczność egzekwuje utwór jako autorskie performance [...] <sup>35</sup>

i uzupełnia swą wypowiedź (w przypisie 55) o jakże wymowną jej eksplicację:

Poszerzenie jej [relacji autor – tekst – A.W.] o udział czytelników w akcie kreatywnym, będące wyrazem zmienionego rozumienia utworu w jego nie-całości, w charakterze zdarzeniowym, w którym uczestniczą zarówno dawca tekstu jak publiczność, zmienia zagadnienie organizowania recepcji siebie-autora przez pisarza; przestaje ono być kwestią „życia literackiego”, wkracza w zakres projektowania sytuacji komunikacyjnych utworu: „Pisarz i dzieło są czymś mieniącym się i nieuchwytnym – powiada Gombrowicz – dopiero czytelnik utrwala je w jakimś określonym i naczelnym sensie. Przystępując do budowy mojego koślawego transatlantyku nie miałem pojęcia, że pozęgluję na nim ku ojczystem brzegom jako buntownik i korsarz. I gdyby moich bełkotliwych błuźnierstw, półsensnych prawie nie wyciągnięto i nie zaczęto nimi potrząsać, one nie stałyby się moją flagą i ja nie odkryłbym, że mój statek to wojenna fregata, której zadaniem bój o nową polskość” <sup>36</sup>.

<sup>35</sup> A. Zieniewicz, dz. cyt., s. 59–60.

<sup>36</sup> Tamże, s. 60.

A3 i B3 zachodzą na siebie, niejako wchłaniają się, ale nie muszą się pokrywać, być identyczne (stąd tak, a nie inaczej zamarkowany ich zakres).

Celem mojego modelu jest prześledzenie tego (Latour powie „rozpakowanie”), jak wytwarzają się przepływy, wiązania, relacje:

- a) między autorem a tekstem i czytelnikiem,
- b) między czytelnikiem a tekstem i autorem,
- c) między tekstem a autorem i czytelnikiem.

Dopiero takie „rozpakowanie” stanowisk, przywoływanych m.in. przez Erazmę Kuźmę, jest tym, co pomaga zrozumieć istotę problemu. Podajmy prosty przykład. Gdy Kuźma przytacza – opisując losy kategorii „czytelnika” – stanowisko komunikacjonistów i przywołuje słowa Lalewicza, że „utwór staje się tym, czym staje się w lekturze, i mówi to, co w nim znalazła dana publiczność”<sup>37</sup>, to my pytamy: to co w nim znalazła i jak to zrobiła? Na przykład „chłopskość” u Myśliwskiego? Wojenną fregatę nowej polskości w lekturze Gombrowicza? Takie pozostaną zawsze wezwania do konkretnych odpowiedzi.

W wypadku trzeciej sekwencji (poziom A3 / B3), w której centralne miejsce przypisuję tekstowi, wprowadzam kolejne, trzecie już i ostatnie zarazem pojęcie – pojęcie **wewnętrznej przestrzeni interpretacyjnej dzieła sztuki (tekstu)**. Tu z braku miejsca powiem tylko, że mam na myśli dynamikę wynikającą z daleko posuniętej samodzielności, w której dzieło sztuki wywalcza sobie pewien rodzaj czy stopień autonomii, słowem, wchodzi do gry jako trzecia – obok autora i czytelnika – aktywność. Do sygnałów tej samodzielności czy autonomii należą wypowiedzi autorów, którzy wskazują na sytuację, gdy dzieło im się wymyka, gdy zmuszeni są za nim podążać. Michał Anioł wspominał, że rzeźbiąc, jedynie odłupuje zbędne fragmenty bryły kamienia, a Tomasz Mann we wstępie do *Czarodziejskiej góry* pisze wprost:

Nie inaczej miała się sprawa z „Czarodziejską górą” i należy chyba przyjąć, iż w takich wypadkach chodzi o konieczne i twórcze oszukiwanie samego siebie. Gdyby pisarz od razu uświadomił sobie wszystkie trudności związane z dziełem, i poznał jego samoistną wolę, nieraz bardzo odbiegającą od woli autora, opadłby mu z pewnością ręce i nie starczyłoby odwagi do podjęcia pracy”<sup>38</sup>.

Owa samoistna wola w wypadku pojęcia **wewnętrznej przestrzeni interpretacyjnej dzieła sztuki** wskazuje na istotny dynamizm tekstu.

Także Myśliwski, opisując właśnie pracę tekstu, jego aktorów, mówi:

To wynika ze stosunku bohatera *Traktatu...* do własnych doświadczeń. Nie ma dla niego rzeczy nieważnych. I każdy szczegół zmusza go do zastanowienia się. Tak uzyskuje świadomość swojego życia. A taka świadomość jest najwyższym stanem świadomości, jaką człowiek może osiągnąć. To jest nieodzowne, żeby

<sup>37</sup> E. Kuźma, dz. cyt., s. 539.

<sup>38</sup> Cyt. za M. Gołaszewska, *Kim jest artysta?*, Warszawa 1986, s. 100.

bohater literacki stał się wiarygodny i żeby książka była autentyczna. No tak, tylko, że to zależy od tego, czy autor jest skłonny przyznać się przed samym sobą do rozmaitych rzeczy, **czy jest w stanie uwiarygodnić się przed bohaterem**, którego tworzy. **Bohater książki jest najsurowszym sprawdzianem dla autora**. Dlatego często mówię, że gdybym nie pisał książek, to nie wiedziałbym o sobie wielu rzeczy<sup>39</sup>.

Gąsiorowski dodaje:

Tak czy owak zdaję sobie sprawę, że wkraczam na tereny zakazane. Nie można być mądrzejszym od samego siebie, choćby nawet korzystało się ze swoich wierszy, **które zazwyczaj jednak wiedzą więcej niż my sami**<sup>40</sup>.

A zatem ktoś / coś / tekst wie więcej (Gąsiorowski), jest „najsurowszym sprawdzianem dla autora” (Myśliwski). Przypomnijmy przywołany już fragment z piosenki, że „to nie ludzkie słowa, ale słowa ludzi niosą”, by nie lekceważyć tej kontrintuicji, podpowiadającej autonomię i samodzielność tekstu.

Również Edward Balcerzan, wspominając swoją przygodę z Przybosiem, pisze:

Aż naraz, tuż przed egzaminem pisemnym, przed aulą, zobaczyłem u któregoś z kandydatów tom szkiców Przybosia *Czytając Mickiewicza*. Nareszcie coś bliskiego! Jak gdyby w ostatniej sekundzie dano mi znak, że nie przegram. Poczuliem się pewniej: odzyskiwałem język. Dla nich, dla rówieśników, Przyboś to tylko książka, myślałem, a dla mnie: mój pamiętnik, mój Święty Aleksy, moja Łacinniczka, moje miasto, a w nim – Przyboś<sup>41</sup>.

Różnica między sobą a rówieśnikami, na którą wskazuje Balcerzan, byłaby różnicą między wewnętrznymi przestrzeniami interpretacyjnymi, wskazującą na różne „zestawy synaps” zawiązanych w jednym i drugim odbiorze / / czytaniu Przybosia.

Śledzenie, jak wszyscy pojawiający się aktorzy (autor, tekst, czytelnik, mediatorzy) robią to, co mówią jest pracą dynamiczną, bazującą na ciągłym nawiązywaniu relacji, obserwującą przekształcenia, w których „przyrządzaniu” uczestniczą, pracą posiłkującą się wprowadzonymi w tym tekście narzędziami (***synapsą literacką, wierszem jako jednostką rozrachunkową w rozmowie poety ze światem i wewnętrzną przestrzenią interpretacyjną dzieła sztuki***), ale nieprzywiązaną się do nich, bo namiętnie używającą wszelkich możliwych aktantów (książek, opisów, rozmów, śladów ulotnych, postaw, zdarzeń itd.), jest najważniejszą wskazówką sugerowanego modelu.

<sup>39</sup> W. Myśliwski, *Książkę można pisać bez końca*, s. 19.

<sup>40</sup> K. Gąsiorowski, *Warszawa jako kosmos wewnętrzny*, s. 8.

<sup>41</sup> E. Balcerzan, *Zuchwałstwa samoświadomości*, Lublin 2005, s. 51.

Zatem model pracy nad tekstem, który tu postuluję, model jego czytania, polegałby na tym, żeby – patrząc na łańcuch autor – tekst - czytanie – szukać tego, co się dzieje w „miejscu” A i B, używając do tego wszelkich narzędzi, których użycie przynosi lepsze, bo bardziej przekonujące opisy i wyjaśnienia, choć to często okazuje się dopiero w trakcie pracy, a nawet jeszcze później, bo wówczas dopiero zaczyna się prawdziwa próba sił i mocy nowej synapsy, wówczas zaczyna się jej historia, historia jej wzmocnienia, przejęcia uwagi, jak u Miłosza przejście od „książkowości” i „szkolarskości” ku czemuś własnemu i bolesnemu, lub jej zaniku, gdy nawiązana relacja, gdy powstała **synapsa literacka** okazuje się zbyt słaba, by przetrwać i wybić się na niepodległość, jak choćby moje poglądy na „nie-chłopskość” prozy Wiesława Myśliwskiego. To tu właśnie mówimy o stabilności, mocy synapsy lub jej braku. Jeśli nie utrwaliło się przekonanie, że dominującą kwestią u Myśliwskiego nie jest „chłopskość” tej literatury, to przekonanie to zostaje tylko moim przekonaniem, choć mam w nim, zdawać by się mogło, bardzo mocnego poplecznika, bo samego Wiesława Myśliwskiego.

Doskonałą eksplikację tego, o czym mówię w wypadku Myśliwskiego, znajdujemy u Szkłowskiego:

W tym czasie odrestaurowano freski monasteru Św. Feraponta, spod zdrapanej farby ukazały się kontury figur o dziwnych ruchach, podobne do włókien drzewa, kiedy się rozłupuje pień. Natężone, ściśnięte, splecione freski monasteru Św. Feraponta wzbudzały lęk – **nie uwierzono w nie**. Uznano, że restaurator oszukuje archeologów. Freski zastonięto, zamalowano. Wasilij Czekrygin znał te freski i wierzył nieznanemu, unicestwionemu artyście<sup>42</sup>.

W obu wypadkach mówię o **słabej synapsie**. **Synapsa** bez zgromadzonych zwolenników, którzy „transportują” – mówiąc językiem Latoura – jej treść dalej, przekazują ją, utrwalając tym samym, pozostaje **synapsą słabą**<sup>43</sup>.

Przykładem odwrotnym, tj. przykładem ewidentnego wzmocnienia, jest – jak mi nie mam – coraz mocniej ustabilizowane przekonanie o sile i wadze relacjonizmu, który przez wieki był w cieniu rywalizacji obiektywizmu z subiektywizmem. Właściwie pozostawał słabo dostrzeganym przegranym rywalizacji tamtych dwóch wielkich postaw. Gdzie dwóch się biło, tam trzeci

<sup>42</sup> W. Szkłowski, *O Majakowskim*, przeł. K. Pokorska, Warszawa 1960, s. 28.

<sup>43</sup> Modelowym przykładem, który pozwala prześledzić niemal laboratoryjnie sposób badania podejmowany przez Latoura, jest doskonała pod tym względem książka Dominika Lewińskiego *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958* (Kraków 2004). W najmniejszym nawet stopniu nie łączę Lewińskiego z ANT Brunona Latoura, bo nie daje on podstaw do szukania jakichkolwiek personalnych afiliacji, chcę tylko powiedzieć, że Lewiński pokazuje wyraźnie, jak zawiązują się (lub nie zawiązują) relacje, które są podstawą Latourowskiej koncepcji aktora-sieci i robi to na bliższym nam gruncie literaturoznawstwa. Możemy po prostu przyjrzeć się poznawczej pracy Lewińskiego dokładnie tak, jak Latour przygląda się pracy Pasteura czy badaczy puszczy amazońskiej (zob. B. Latour, *Nadzieja Pandory*, przeł. K. Abriszewski, Toruń 2013).



wcale nie korzystał. Ale to już historia (znowu warto wrócić do motta z Deleuze'a), a nawet prehistoria, skoro Ewa Bińczyk w swej książce<sup>44</sup>, omawiając po kolei Rorty'ego, Mitterera, Wittgensteina, Fisha i Latoura, pisze: „Relacjonizm jest również stanowiskiem zajmowanym, obok obiektywizmu i subiektywizmu, w estetyce (zob. Pawłowski 1984, Wołosewicz 1989)”<sup>45</sup>, splatając nas tu wyżej wymienionych w dość mocne już tym razem wiązanie. Tym razem odnosi się do poprzedniego wiązania dotyczącego „nie-chłopskości” Myśliwskiego, które czeka na ewentualne wzmocnienie, do czego zachęcam. Oczywiście relacjonistów w estetyce filozoficznej znajdzie się więcej, choć wcale nie tak znów wielu<sup>46</sup>.

Tak właśnie powstają stabilizujące wzmocnienia z początku zawsze słabych relacji / połączeń: poza filozofami / estetykami możliwości relacjonizmu dostrzegają filozofowie wcale niepasjonujący się estetyką jak Wittgenstein, Mitterer, potem literaturoznawcy jak Fish, socjologowie jak Latour (choć coraz trudniej przypisywać nazwiska do określonych dziedzin, bo zaczynamy poruszać się w poprzek historycznych kolein). Teraz zaś Abriszewski aplikujący Latoura na grunt filozofii, a ja na literacki. I już nie czuję się tak samotnie jako relacjonista, jak samotnie jeszcze czuję się jako głoszący, że Myśliwskiemu nie o chłopskość szło przede wszystkim.

Drugi cel modelu, to pokazywać, co się dzieje w ciągu przekształceń A-A1-A2-A3 i B-B1-B2-B3, uwzględniając – do tego właśnie potrzebowałem pierwszej części poświęconej rozważaniom o języku – że tekst nieuchronnie „wyrwa się” w czytaniu z płaskiej (niczym trójkąt Ogdena / Richardsa) powierzchni najpierw ku działaniu, a docelowo (czego często nie widzimy, jak ryba nie zdająca sobie sprawy, że jest w wodzie) ku owemu nieprzekraczalnemu uniwersum opisów (Mitterer) czy domowi bycia (Heidegger).

Usilna i drobiazgowa analiza tego, jak „robimy” to, co „mówimy”, pozwala, przy skrupulatności i pieczołowitości, śledzić w badaniach literatury naturalną przecież dla tych badań sytuację, że czytanie i jego pochodne: analiza, interpretacja itd. są nie tylko ROZWIĄZANIEM, ale i PROBLEMEM, ponieważ nieustannie biorą udział w przyrządzaniu mikstury kolejnego tekstu. Nowy tekst o innych tekstach, jak wolałbym nazywać interpretację, jest szarogęszeniem się po tych innych tekstach, a – idąc tropem Zieniewicza – jak by to paradoksalnie nie zabrzmiało, także szarogęszeniem się „po autorach”, więc naprawdę trzeba tu taktu i delikatności, bo jaki jest sens i uzasadnienie ukierunkowanego na literaturę wysiłku? Używając terminologii etnologicznej, chodzi o badania terenowe: kiedy my, czytelnicy, wchodzimy

<sup>44</sup> Zob. E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.

<sup>45</sup> Tamże, s. 59.

<sup>46</sup> Bińczyk odwołuje się do mojego tekstu o wymownym – w świetle tego, o co tu chodzi – tytule *Spór o spór, czyli kłopoty z relacjonizmem w estetyce*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 9, s. 85–95.

na teren literatury, nie odnajdujemy tam „przedmiotów” teorii, których nas uczono na kolejnych szczeblach edukacji i którymi przepełnione jest literaturoznawstwo, lecz raczej znajdujemy się w żywiole rozmowy i słuchania.

W kwestii „pisania” (literatury) najważniejsze jest to, że jest ono działaniem. Śledzenie wszystkiego, co składa się na to działanie i co dzieje się w jego trakcie, zdaje się stokroć ważniejsze niż cokolwiek innego z literaturoznawstwem na czele, a przynajmniej ciekawsze. Bo literaturę czyta się i pisze o niej dla niej samej, a nie po to, by poznać jakiegokolwiek koncepcje, tym bardziej że owe koncepcje najczęściej bywają złudne. Raczej jest tak, jak mówi Gąsiorowski, wyjaśniając, dlaczego prawdziwe odczytanie wiersza nie jest sprawą prostą: „Nie jest sprawą łatwą, albowiem żaden sposób sprawdzenia poezji poza naszą wrażliwością i odwagą nie istnieje”<sup>47</sup>. Rzecz dotyczy nie tylko poezji, jak chce inny poeta Andrzej Szmidt w wierszu *Ta struna*:

nie wiem  
nikt nie wie  
kiedy się pisze dobry  
kiedy zły wiersz  
to jest nie do określenia  
ale zawsze kiedy piszę  
prowadzi mnie ta struna  
której nie wolno  
mi zaprzeczyć  
o której wie  
każdy prawdziwy poeta  
co nie kłamie

rzecz dotyczy nie tylko poezji.

Dokładna i precyzyjna praca nad możliwą – jak twierdzę – asymilacją koncepcji aktora-sieci (ANT) Brunona Latoura do badań literackich jest jeszcze przed nami. Dopiero wyznaczamy tropy z nadzieją, że znajdą się tacy, którzy nimi podążą. Warto przywołać tu słowa Myśliwskiego, który na pytanie Marka Radziwona o to, czy to czasem realistyczne właśnie opisy zdarzeń i przedmiotów pozwalają mu zbudować przypowieść metafizyczną, odpowiada:

Tak zawsze dzieje się w literaturze. Nawet nie zdajemy sobie sprawy, jakie światy można zbudować z najbardziej trywialnych drobiazgów, bo to właśnie w nich kryje się potencjał metafizyczny – w gestach, w zdarzeniach, w przedmiotach. W naszych relacjach z tym, co nas otacza, co przynosi nam życie każdego dnia, to najbardziej szare życie. Staram się posługiwać tylko takimi konkretami. Czasem pochodzą one z najniższego piętra istnienia. Nic bowiem w nas ani wokół nas nie jest jednoznaczne – żaden przedmiot, gest, zachowanie. Dlatego

<sup>47</sup> K. Gąsiorowski, *Źródła poezji*, w: *Za progiem wyboru*, red. J. Leszin-Koperski, Warszawa 1969, s. 21.

słowo, którym opisujemy świat, również nie może być jednoznaczne, choćby dotyczyło najbardziej zwyczajnych, wręcz domowych rzeczy. I zdanie nie może być jednoznaczne i książka jednoznaczna<sup>48</sup>.

Kiedy słyszę te słowa, to – mam wrażenie – jakbym słyszał Latoura. Dlatego dostrzegam możliwości odniesienia jego koncepcji do literatury. Tutaj pozwoliłem sobie jedynie na, choć dość konkretne, to jednak wyłącznie wstępne sugestie.

## Bibliografia

### Źródła

- Abriszewski K., *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2012.
- Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Kategorie; Hermeneutyka; Analityki pierwsze; Analityki wtóre; Topiki; O dowodach sofistycznych*, przeł., wstęp i koment. oprac. K. Leśniak, Warszawa 1990.
- Gąsiorowski K., *Powrót Atlantów*, Warszawa 1992.
- Gąsiorowski K., *Warszawa jako kosmos wewnętrzny*, Warszawa 1997.
- Myśliwski W., *Książkę można pisać bez końca*, rozm. przepr. M. Radziwon, „Gazeta Wyborcza” 05 X 2007, nr 233.
- Myśliwski W., *Niech się język gotuje: „rozmowa na żywo” w klubie „Goście Gazety”*, rozm. przepr. K. Janowska, P. Mucharski, „Gazeta Wyborcza” 10–11 XI 2007, nr 263.
- Ratoń K., *Poezje*, Warszawa 2002.

### Opracowania

- Balcerzan E., *Zuchwalstwa samoświadomości*, Lublin 2005.
- Bińczyk E., *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.
- Boczkowska M., *W centrum literatury, na marginesie życia. O twórczości Kazimierza Ratonia*, Katowice 2011.
- Elzenberg H., *Wartości i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966
- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. A. Szahaj, Kraków 2002.
- Gołaszewska M., *Kim jest artysta?*, Warszawa 1986.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, Warszawa 1970.
- Kuźma E., *Autor – dzieło – czytelnik we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996
- Lewiński D., *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygamtyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958*, Kraków 2004.
- Marx J., *Legendarni i tragiczni*, Warszawa 1993.
- Miłosz Cz., *Księga Hioba. Słowo wstępne tłumacza*, „Literatura na Świecie” 1981, nr 6.
- Mitterer J., *Tamta strona filozofii*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996.
- „Poezja” 1984, nr 1.

<sup>48</sup> W. Myśliwski, *Książkę można pisać bez końca*, s. 18.

- Latour B., *Nadzieja Pandory*, Toruń 2013.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.
- Stewart J., Logan C., *Komunikowanie się werbalne*, w: *Mosty zamiast murów. O komunikowaniu się między ludźmi*, red. J. Stewart, Warszawa 2002.
- Szkłowski W., *O Majakowskim*, przeł. K. Pokorska, Warszawa 1960.
- Wiedza o literaturze i edukacji. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996.
- Wołosewicz A., *Krótki powrót do niechcianego tematu*, „Migotania, Przejaśnienia” 2008, nr 1–2.
- Wołosewicz A., *Myśliwskiego katalog spraw, motywów i wątków*, „Migotania, Przejaśnienia” 2006, nr 3.
- Wołosewicz A., *Po co mi Myśliwski albo czy można napisać „Chłopów 2?”*, „Własnym Głosem” 2008, nr 73.
- Wołosewicz A., *Spór o spór, czyli kłopoty z relacjonizmem w estetyce*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 9.
- Za progiem wyboru*, red. J. Leszin-Koperski, Warszawa 1969.
- Zieniewicz A., *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001.

### **Źródła internetowe**

- Wawrzkiwicz M., *Prawdziwe było dla niego tylko to, co zapisał w wierszu*, dostępne w Internecie: <<http://www.literaci.eu/index.php/wywiady/3494-marek-wawrzkiwicz-prawdziwe-byo-dla-niego-tylko-to-co-zapisa-w-wierszu.html>>, [dostęp: 17.01.2012].

### **Summary**

The article examines the consequences of the process of reading (for example Ratoń, Gąsiorowski and Myśliwski) as the relationship dynamic. This analysis is the starting point to build a model of reading inspired by the concept of actor-network (ANT) of Bruno Latour. The results of these procedures is to introduce the concept of the synapse literary and put forwards the thesis that it is possible absorption/transfer in an efficient cognitive concepts Latour on the ground Literature. The article is such an attempt.



# LITERACKIE OBRAZY WARMII I MAZUR

Jan Chłosta  
OBN w Olsztynie

## Debiutanckie wiersze Marii Zientary-Malewskiej

### Debut poems by Maria Zientara-Malewska

**Słowa kluczowe:** debiut, poezja, Warmia, Maria Zientara-Malewska  
**Key words:** debut, poetry, Warmia, Maria Zientara-Malewska

Pierwsze wiersze Marii Zientarówny potwierdzają, jak następnie rozwijał się warsztat literacki poetki oraz zakres jej zainteresowań twórczych. Dotąd nie zajmowano się jej debiutanckimi utworami. Wyjątek stanowi sto-sunkowo krótki szkic Hanny Sawickiej, zamieszczony w miesięczniku „Warmia i Mazury”<sup>1</sup>. Formułowanie badawczych tez na podstawie pierwocin literackich autorów ma wielu przeciwników, ale w przypadku warmińskiej poetki pozwala to na lepsze zrozumienie jej dalszej twórczości.

W niniejszym opracowaniu pragnę przedstawić pierwsze próby literackie Zientarówny związane z początkiem jej działalności publicznej jako organizatorki kół Kobiet Polskich, Towarzystw Młodzieży i przedszkoli, zwanych na południowej Warmii ochronkami. Chcę także wskazać i omówić jej wiersze drukowane w „Gazecie Olsztyńskiej” oraz dodatku, „Gościu Niedzielnym”, jak również odnieść się do próby wydania w latach dwudziestych XX wieku zbiorku wierszy poetki. Przypomnienie postaci Zientarówny z początków jej działalności oświatowej i pisarskiej ma charakter okazjonalny, bowiem 4 września 2014 roku przypada 120. rocznica jej urodzin, a 2 października – upłyne trzydzieści lat od jej śmierci.

---

<sup>1</sup> H. Sawicka, *Rodowody poetyckie. W pięćdziesięciolecie śmierci Jana Kasprowicza*, „Warmia i Mazury” 1977, nr 1.



## 1

Biografia poetki znana jest dzięki dwóm książkom Hanny Sawickiej<sup>2</sup> oraz licznym publikacjom okolicznościowym w prasie, związanym z obchodami jubileuszowymi pracy literackiej, urządzanymi często niezależnie w różnych środowiskach. Rocznice te świętowano w dowolny sposób. Do niedawna nieznaną była dokładna data jej debiutu w „Gazecie Olsztyńskiej”. Sama poetka sugerowała, że miało to miejsce: raz w 1919, to znów w 1921 roku i do tego w „Gościu Niedzielnym”, co nie mogło być zgodne z prawdą, gdyż akurat w tym czasie zaprzestano wydawania tego dodatku do „Gazety Olsztyńskiej”.

Młodzieńcze lata poetki upłynęły w spokoju bez jakichkolwiek wątpliwości, co do własnej tożsamości narodowej. Wyrastała w Brąswałdzie pod Olsztynem w rodzinie polskich Warmiaków, mocno zakorzenionych w kulturze polskiej, języku przodków i w przywiązaniu do Kościoła katolickiego. Była najstarszą spośród dziewięciorga rodzeństwa Zientarów. Ojciec August, poza uprawą niewielkiego zagonu, wykonywał prace murarskie. Został, jeszcze przed narodzeniem poetki, zaangażowany przez księdza Walentego Barczewskiego przy budowie miejscowego kościoła. W domu rodzinnym posługiwano się wyłącznie językiem polskim. Można więc sobie wyobrazić, co przeżyła siedmioletnia Maria, kiedy 11 kwietnia 1901 roku matka zaprowadziła ją po raz pierwszy do szkoły, w której posługiwano się tylko językiem niemieckim. Dopiero w trzecim roku nauki zdołała opanować dość sprawnie ten język. A kiedy w 1908 roku opuszczała mury szkoły, to napisane przez nią wypracowanie z niemieckiego było najlepsze w szkole. W domu jednak wciąż panowała mowa polska. Z czasem przyszła poetka wyręczała matkę w głośnym czytaniu na gromadnych spotkaniach gazet polskich. Wielkim przeżyciem dla niej były lekcje przygotowawcze do Pierwszej Komunii Świętej, prowadzone w języku polskim przez miejscowego proboszcza, księdza Barczewskiego. Ten duchowny odegrał ważną rolę w jej zbliżeniu do kultury polskiej. Począwszy od 1917 roku Maria uczęszczała wraz z Wiktoria i Martą Żurawskimi z Kajna na lekcje języka polskiego, prowadzone przez brąswałdzkiego proboszcza. Ksiądz Barczewski stał się też pierwszym powiernikiem jej wierszy i doradcą w próbach literackich, a potem pomagał jej w dalszej edukacji oraz zatrudnieniu młodej dziewczyny w „Gazecie Olsztyńskiej”. Przed plebiscytem w 1920 roku brała ona jeszcze udział w zajęciach trzeciego kursu dla pomocniczych sił nauczycielskich, który – prowadzony od 2 czerwca 1920 roku przez Henryka Lewandowskiego – nosił też nazwę szkoły średniej. W zajęciach brało udział czterdzieścioro czworo chłopców i dziewcząt. Zajęcia zostały przerwane w sobotę 10 lipca 1920 roku, ale część kursantów kontynuowała potem naukę w kraju<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tejże, Maria Zientara-Malewska, *Monografia życia i twórczości*, wyd. I, Olsztyn 1981, wyd. II uzupełnione i poszerzone, Olsztyn 1998.

<sup>3</sup> J. Chłosta, *Szkolnictwo polskie na Warmii w latach 1919–1920*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1977, nr 3–4, s. 382.

W pamięci poetki utkwilo spotkanie jesienią 1920 roku na plebanii brąswaldzkiej, w którym – poza gospodarzem – brali udział: konsul Józef Gieburowski, Władysław Pieniężny i olsztyński lekarz Kazimierz Dekowski. Wówczas konsul zaproponował Marii wyjazd do Polski w celu zwiedzenia Warszawy, Krakowa, Zakopanego i Lwowa, miała też zobaczyć polskie góry<sup>4</sup>. Na pokrycie kosztów tego wyjazdu przyznano jej stypendium Towarzystwa Pomocy Kulturalnej dla Zagranicy im. Adama Mickiewicza. Przedsięwzięciu patronował warszawski adwokat Antoni Osuchowski, wielki przyjaciel Warmiaków i Mazurów, jak o nim po latach często mówiła poetka. Odtąd Maria zabrała się do lektury dostarczonych przez Seweryna Pieniężnego książek. Jeszcze na początku grudnia 1920 roku został wydrukowany jej debiutancki pięciowrotkowy wiersz *Pory roku*:

Miło żyć w wiosennej porze  
Kiedy rolnik ziemię orze,  
A skowronek nad zagonem  
Śpiewa Bogu wdzięcznym tonem.

Błogo żyć jest w letniej porze,  
Kiedy w polu lśni się zboże,  
I już błyszczą pełnym kłosem  
Wkrótce legnie śmierci ciosem.

Dobrze żyć w jesiennej porze  
Gdy twych darów pełno, Boże,  
Pełne gumna, pełne drzewa  
Słodki owoc już dojrzewa.

Ciężko żyć w zimowej porze  
Gdy zamarznie ziemia, morze,  
Lecz i zima pożyteczna.  
Nią kieruje mądrość wieczna.

Bo gdy zimy by nie było,  
Wnet i lato by zginęło,  
Zimą ziemia wypoczywa,  
By przyniosła latem żniwa<sup>5</sup>.

Po tygodniu, 11 grudnia 1920 roku, wydrukowano kolejny wiersz *O polskiej Warmii*<sup>6</sup>. Jej nazwisko pojawiło się już wcześniej w „Gazecie”. W 1920 roku aż sześciokrotnie była nagradzana za prawidłowo rozwiązane zagadki<sup>7</sup>. Poza tym w połowie września tego samego roku zamieszczono notkę: „p. Marii Zientara z Brunswaldzie, wiersz i list dla Kuby otrzymaliśmy. Wiersz cokolwiek za słaby do druku. List Kaśki zużyliśmy do dodatku, ale w pewnym skrócie”<sup>8</sup>. Rzeczywiście, list do Kuby spod Wartemborka<sup>9</sup>

<sup>4</sup> M. Zientara-Malewska, *Śladami twardej drogi*, Warszawa 1966, s. 140.

<sup>5</sup> Maria Z.[ientarówna], *Pory roku*, „Gazeta Olsztyńska” [dalej GO] 1923, nr 146 z 4 XII.

<sup>6</sup> Też, *O polskiej Warmii*, GO 1920, nr 149 z 11 XII.

<sup>7</sup> Por. J. Chłosta, *Zagadki w „Gazecie Olsztyńskiej”*, GO 1988 z 27–28 VIII.

<sup>8</sup> GO 1920, nr 112 z 16 IX.

<sup>9</sup> Autorem felietonów drukowanych w rubryce *Kuba spod Wartemborka gada* był Seweryn Pieniężny, redaktor „Gazety Olsztyńskiej”.

(Wartembork to dzisiejsze Barczewo) ukazał się dwa dni potem. Nie wyróżniał się niczym od innych listów, kierowanych do swawolnego bohatera gwarowych felietonów. Piękna Kaśka spod lasu doradzała Kubie, aby ożenił się z wdową, bo taka kobieta jest na pewno właścicielką gospodarstwa i będzie w stanie nakarmić go do syta<sup>10</sup>. Mniej więcej po miesiącu pojawił się kolejny list Zientarówny pt. *Listy Warmiaków*, w którym pisała: „Więc Kochani Rodacy nie wstydźcie się naszej mowy, naszych obyczajów, bo nie potrzebujemy się takiego kraju i takich przodków wstydzić. Możemy głowę w górę podnieść i otwarcie wyznać: Tak! My jesteśmy Polakami i chcemy nimi pozostać!”<sup>11</sup>.

Początkowe wiersze Zientarówny można umieścić w trzech obszarach tematycznych. Pierwszy to opisy krajobrazu rodzinnej Warmii, którą postrzegała w sposób malarski, w kolorach kwiatów i łąk, błękitach rzek i jezior (*Pory roku, Jesień, Wiosna, Wiejski cmentarz*). Wyjątkowe miejsce w jej twórczości zajmuje liryka religijna, mająca swe źródło w głębokiej wierze, przeżyciach związanych z uroczystościami kościelnymi (*Zdrowaś Mario, Alleluja, Palmowa Niedziela, W brąswałdzkim kościele, Modlitwa wieczorna*). Ostatni, wyraźnie wyróżniający się zbiór wierszy, stanowią utwory o akcentach patriotycznych, odnoszące się do aktualnych wydarzeń, wypełnione nadzieją na poprawę polskiego trwania (*Polska Warmia, Odpowiedź, Wytrwaj do końca, Zmartwychwstanie Warmii*). Były to wiersze o prostej budowie, bez wyszukanych rymów, o ubogim języku poetyckim, niekiedy z wtrąceniami gwarowymi. Poetka dążyła do utrzymania reguły zakończenia każdego wersu rymem żeńskim. Przestrzegała zasady wiersza sylabicznego ze stałą liczbą zgłosek w wersach i stałym akcentem paroksytonicznym. W wierszach mało jest neologizmów. Nietrudno wskazać pisarzy, na których wzorowała się autorka w debiutanckich wierszach. Były to utwory Adama Mickiewicza, Marii Konopnickiej, Adama Asnyka czy Jana Kasprowicza drukowane w gazetach i kalendarzach, które docierały do Brąswałdu. Z autorem *Obrazków z natury* zetknęła się poetka zapewne na początku czerwca 1920 roku podczas jego wizyty w Olsztynie. Trzeba założyć, że dzięki lekturom wzbogacała znajomość polskiej literatury. Poetka jakby intuicyjnie wyczuwała, po jakie przykłady należało sięgać i jakie gatunki literackie można przetransponować na warmiński grunt<sup>12</sup>. Przejmowała więc tematy i motywy. Największy wpływ na twórczość Zientarówny wywarła Konopnicka. Przyłgnęło nawet do niej miano warmińskiej Konopnickiej<sup>13</sup>. Właśnie opisy trudów życia na wsi, pełne niedoli i niedostatków, połączone z motywami przyrody i krajobrazu to tematy podejmowane przez obie poetki z różnych pozycji społecznych. Zientarównie

<sup>10</sup> *List do Kuby spod Wartemborka*, GO 1920, nr 113 z 18 IX.

<sup>11</sup> Maria Z.[ientarówna], *Listy Warmiaków*, GO 1920, nr 128 z 23 X.

<sup>12</sup> H.S.[awicka], *Pół wieku z wierszami Marii Zientary-Malewskiej*, w: M. Zientara-Malewska, *Wiersze zebrane*, oprac. H. Sawicka i J. Chłosta, Olsztyn 2004, s. 6.

<sup>13</sup> A. Staniszewski, *Warmińska Konopnicka*, „Nowe Książki” 1983, nr 8, s. 55

wydawało się, że Polaków żyjących poza krajem w latach międzywojnia mógłby uchronić od nędzy powrót do ojczyzny.

Poetka tworzyła ballady i sonety. Pierwszy sonet *Tęsknota za Tatrami* powstał jeszcze w 1921 roku i był drukowany w „Gościu Niedzielnym”. Szezej rozwinęła ten gatunek w dziewiętnastu *Sonetach warmińskich*, wzorowanych na strofach *Z chałupy* Jana Kasprowicza. U Zientarówny napotkać można również scenki z życia ludu wiejskiego: opisy niedoli kobiet opuszczonych przez mężów alkoholików, hańbę uwiedzionych dziewczyn, sytuację sierot, skazanych na żebraczą tułaczkę, stare kobiety wyrzucone z chałupy. Obok tych utrwalonych gatunków poetka dokonywała parafrazy kilku liryków pełnych smutku, melancholii i zadumy. Takie aluzyjne naśladownictwo stylu i poetyki wskazać można w jej wierszu *Deszcz jesienny*, z utworu Leopolda Staffa o tym samym tytule albo wziętym z Mickiewicza o polskiej pieśni czy Juliusza Słowackiego *Smutno mi Boże*.

W 1923 roku Józef Gieburowski, kierownik Agencji Konsularnej RP w Olsztynie, przekazał mecenasowi Osuchowskiemu zeszyty z wierszami Marii Zientarówny. Sugerował podjęcie starań o wydanie tych wierszy drukiem<sup>14</sup>. Mecenas z kolei zeszyty te przesłał znanemu krytykowi literackiemu, redaktorowi „Tygodnika Ilustrowanego” i „Kuriera Warszawskiego”, Zdzisławowi Dębickiemu. Dębicki zwlekał z wydaniem opinii oraz z napisaniem wstępu do wydania tych wierszy. Osuchowski wiele razy przeproszał olsztyńskiego konsula za opóźnienie i brak ostatecznej decyzji w sprawie druku. Doradzał, aby konsul nawiązał bezpośredni kontakt ze Zdzisławem Dębickim<sup>15</sup>. Nie wiadomo, czy Maria Zientarówna zetknęła się kiedykolwiek z Dębickim. Na pewno miała żal do autora *Grzechów młodości*, że tak długo zwlekał z odpowiedzią. Poetka nigdy nie wspominała o tamtej próbie druku swoich wierszy. Nie mogłem jej też o to zapytać, bo do tej wymiany korespondencji między konsulem a prezesem Osuchowskim dotarłem już po śmierci pani Marii. W swoich wspomnieniach poetka odnotowała jedynie spotkanie w internacie Opatrzności Bożej w Warszawie przy ulicy Pięknej, prowadzonym przez zakonnice, z matką Zdzisława Dębickiego<sup>16</sup>. Chociaż tego nie napisała, to można sądzić, że wówczas zwrócono jej owe zeszyty z wierszami.

Kiedy w maju 1921 roku poetka po raz pierwszy odwiedziła Polskę, wydrukowano jej kilkanaście wierszy w „Gazecie” i „Gościu Niedzielnym”. Pobyt w Warszawie był dla młodej Warmianki wielkim przeżyciem. Napisała:

<sup>14</sup> Pismo nr 2/24/23 z 16 II 1923 r. A. Osuchowski Prezes Tow. Opieki Kulturalnej nad Polakami Zamieszkałymi za Granicą im. A. Mickiewicza do konsula J. Gieburowskiego w Kwidzynie, Archiwum Akt Nowych (dalej AAN), Konsulat RP Kwidzynie (dalej KK), sygn. 3683, k. 13.

<sup>15</sup> Pismo nr 6655 z 16 XII 1924 r. Tow. Opieki Kulturalnej do konsula J. Gieburowskiego. AAN, KK, sygn. 3683, k. 32.

<sup>16</sup> M. Zientara-Malewska, *Śladami twardej drogi*, s. 150.

„Byłam dumna, że należę do narodu, który posiada taką piękną stolicę”<sup>17</sup>. Jej kolejny wyjazd do kraju miał miejsce w 1925 roku. Została przyjęta na IV semestr Seminarium Nauczycielskiego w Krakowie. Egzamin maturalny złożyła 28 maja 1926 roku, a następnie rozpoczęła już pracę, najpierw w przedszkolu w Gietrzwałdzie, a potem w Polsko-Katolickiej Szkole Prywatnej w Chabrowie (obecnie Chaberkowie).

## 2

Po powrocie do Olsztyna 10 września 1921 roku Zientarówna podjęła pracę w redakcji „Gazety Olsztyńskiej”. Do jej obowiązków należało opracowywanie kroniki politycznej i lokalnej. Oprócz tego, jak napisał ówczesny redaktor Kazimierz Jaroszyk, „zasilała panna Z. „Gazetę” bardzo udanymi wierszami [...] W czasie mojej choroby panna Zientarówna redagowała „Gazetę” zupełnie samodzielnie, wstrzymując się, według mojej rady, od wszelkiej polityki aktywnej”<sup>18</sup>. W olsztyńskim piśmie pracowała do końca sierpnia 1923 roku. Potem zatrudniono ją w Polsko-Katolickim Towarzystwie Szkolnym na Warmię.

Redaktor Jaroszyk odegrał ważną rolę w jej pierwszych próbach literackich i pracy dziennikarskiej. Był dobrym doradcą. Wciąż zachęcał ją do lektur i dalszej nauki. Poetka darzyła go zaufaniem i przyjmowała jego rady. Jeszcze przed wyjazdem do kraju zachęcał do zapisywania spostrzeżeń i uwag. Odnosił się do niej z wielką życzliwością. Niekiedy nawet zapowiadał jej wiersze: „Zamieszczamy w dzisiejszym „Gościu” poemat Marii Zientarówny z Brunswaldu *Nasza Łyna*, na który zwracamy uwagę naszych czytelników. Maria Zientarówna pracuje od dawna dla prasy związkowej. Poematy jej wykazują bądź co bądź zdolności niepospolite. Może by się znaleźli ludzie, którzyby poetkę warmińską zainteresowali i dopomogli w jej pracy, która może przynieść jedynie korzyść społeczeństwu naszemu”<sup>19</sup>.

Zakres prac o charakterze oświatowym, podjętych następnie przez poetkę, sprowadzał się do tworzenia kół towarzystw Polek. Stało się to z inicjatywy konsula Gieburowskiego (nazwał ją w jednym z raportów do Poselstwa w Berlinie swoją wychowanką), który zaprosił Zientarównę na Powiśle, aby zapoznała się z pracą Towarzystw Kobiet Chrześcijańskich pod wezwaniem św. Kingi i przystąpiła do organizowania podobnych stowarzyszeń na południowej Warmii. „Rezultat tej kilkudniowej wycieczki był taki, że po powrocie do Olsztyna zaczęła Zientarówna wespół z innymi Polkami organizować kółka Kobiet Polskich. Obecnie znajduje się sześć grup tere-

<sup>17</sup> Tamże, s. 151.

<sup>18</sup> J. Chłosta, *Wydawnictwo „Gazety Olsztyńskiej” w latach 1920–1939*, Olsztyn, 1977, s. 89.

<sup>19</sup> K. Jaroszyk, GO 1921, nr 87 z 16 IV.

nowych”<sup>20</sup> – czytamy w ministerialnym raporcie. Powstały one w Olsztynie, Brąsławdzie, Unieszewie, Gryźlinach, Jarotach i Gietrzwałdzie. Poetka brała udział, wraz z 40-osobową delegacją katolików z południowej Warmii i Powiśla, w pielgrzymce pod przewodnictwem księdza Walentego Barczewskiego, która 21 września 1922 roku udała się do Fromborka, aby u księdza biskupa Augustyna Bludaua, pod pretekstem złożenia podziękowania za nowo wydany zbiór kościelnych pieśni polskich, „upomnieć się o katechizację dzieci warmińskich w języku polskim, aby nie zmniejszono ilościowo polskich nabożeństw i umożliwiono utrzymanie polskiego śpiewu kościelnego”<sup>21</sup>. W czasie tej audyencji Zientarówna wygłosiła wiersz dedykowany ordynariuszowi diecezji. Nie znamy tego utworu, ale – jak napisał Władysław Pieniężny w sprawozdaniu – „słowa poetki zrobiły wielkie wrażenie na dostojniku”<sup>22</sup>.

Z kolei w styczniu 1923 roku Zientarówna przystąpiła do zorganizowania pierwszego kursu dla dziewcząt w Olsztynie, który – choć oficjalnie nosił nazwę kursu kroju i szycia – na zajęciach przedpołudniowych obejmował wykłady z literatury polskiej i historii. Te zajęcia prowadziła też poetka. Uroczystego otwarcia kursu [w dzisiejszym Domu Polskim w Olsztynie] dokonał ksiądz Barczewski, który po poświęceniu lokalu przemówił w serdecznych słowach do warmińskich dziewcząt „zachęcając je do pracy i pilności, a zarazem posłuszeństwa względem nauczycielek, by czas ten, poświęcony na naukę, był czasem zasiewu i przyniósł uczennicom i ich rodzicom obfity plon”<sup>23</sup>. Kilka absolwentek tego kursu zostało następnie skierowanych do Uniwersytetu Ludowego w Dałkach pod Gnieznem, prowadzonego przez księdza Antoniego Ludwiczaka i podjęło naukę w niemieckim seminarium dla wychowawczyń przedszkoli w Królewcu; wśród nich była Otylia Tesznerówna.

Poetka brała również udział w tworzeniu Związku Towarzystw Młodzieży w Prusach Wschodnich. To właśnie ona była autorką artykułu drukowanego w „Gazecie”, w którym wskazała na potrzebę koordynacji wcześniej założonych kół terenowych. Zientarówna pisała:

Mamy na Warmii dziesięć towarzystw młodzieży. Niech każdy polski młodzieniec i każda polska dziewczyna wstąpi w nasze szeregi. Nie chcemy polityki w towarzystwach. Tak samo młodzież niemiecka skupiła się w Jugendbundach, tak samo jak my, młodzież polska chcemy się bawić w gronie swojskim, gdzie nam nikt nie zabroni mówić i śpiewać po polsku, gdzie możemy się bawić nieskrępowanie i wesoło.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Raport w sprawie położenia ludności polskiej na Powiślu z 30 X 1922 r. do Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie, AAN, KK, sygn. 3681, k. 426.

<sup>21</sup> Petycja do Jego Ekscelencji Księdza Biskupa dr. Augustyna Bludaua z 21 IX 1922 r., AAN, KK, sygn. 3672, k. 7.

<sup>22</sup> Sprawozdanie z audyencji ludności polskiej w Prusach Wschodnich u biskupa diecezji warmińskiej we Fromborku, AAN, KK, sygn. 3672, k. 9.

<sup>23</sup> Barczewski W., GO 1923, nr 27 z 3 II.

<sup>24</sup> M. Zientarówna, *Młodości, ty nad poziomy wylatuj*, tamże, 1923, nr 131 z 17 VI, por. J. Chłosta, *Związek Towarzystw Młodzieży w Prusach Wschodnich (1923–1939)*, „Kultura – Oświata – Nauka” 1984, nr 2, s. 85–97.



Uczestniczyła też 3 listopada 1923 roku w zjeździe założycielskim i weszła w skład Rady Wykonawczej Związku wraz z Janem Schreiberem, Juliuszem Malewskim, Antonim Szajkiem, Janem Fischerem, Anna Brasówną i Gustawem Leydingem. Czynnie działała również w Związku Polaków w Prusach Wschodnich, który z początkiem 1923 roku został przekształcony w IV Dzielnicę Związku Polaków w Niemczech. W tym samym czasie została członkiem Banku Ludowego w Olsztynie<sup>25</sup>. Jej też przypadł obowiązek towarzyszenia senatorowi Bolesławowi Limanowskiemu w czasie jego podróży po Prusach Wschodnich w okresie od 15 do 24 sierpnia 1924 roku, co Limanowski odnotował w swoich wspomnieniach<sup>26</sup>.

Do działalności Towarzystwa Kobiet Polskich na Warmii odniósł się krytycznie poseł Jan Baczewski. Miał on w październiku 1923 roku oświadczyć Zientarównie, że należy rozwiązać te towarzystwa, „ponieważ kompromitują polskość na Warmii, gdyż towarzystwa te złożone są z biednych kobiet”<sup>27</sup>. Poetka bardzo przeżyła te uwagi. Było to wówczas, gdy Jan Baczewski przeznaczył prawie wszystkie środki finansowe, zamiast na działalność polskich organizacji na południowej Warmii i Mazurach, na pokrycie wydatków związanych ze swoją akcją wyborczą do sejmu pruskiego. Spotkało się to z krytyką zarządów polskich organizacji. Po trzech dniach na żądanie Konsula Generalnego RP w Królewcu, Zygmunta Merdingera, wszystkie polskie towarzystwa wydały wspólne oświadczenie, potwierdzające jedność wszystkich Polaków w tej sprawie<sup>28</sup>.

Aktywność narodowa Marii Zientarówny wzbudzała również reakcje ze strony Niemców. Na ich krytyczne uwagi zareagowała wierszem *Odpowiedź*:

Chcą ludzie, że mam inną być,  
Lecz ja być mogę tylko sobą...  
Bo życia mego złota nić  
Owita gęsto jest żałobą.

Już wtedy zaznała represji ze strony Niemców. Kiedy we wrześniu 1924 roku powracała pociągiem z pielgrzymki do Głotowa wraz z Joanną Urbanówną, Stanisławą Fiutakówną i Janem Kucharskim, wszyscy zostali aresztowani za śpiewanie polskich pieśni religijnych<sup>29</sup>. W grudniu tego samego roku zamierzano poetkę aresztować za wypowiedzianą sugestię, aby pensjonariusze miejscowego domu starców głosowali na listę polską<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Spis członków Banku Ludowego w Olsztynie. Majątek poetki wyceniono na 1500 marek, a zgromadzone oszczędności wynosiły 14, 32 marek, AAN. Ministerstwo Spraw Zagranicznych (dalej MSZ), sygn. 11117, k. 58.

<sup>26</sup> B. Limanowski, *Pamiętniki 1919–1928*, Warszawa, 1973, s. 376.

<sup>27</sup> *Z działalności powstała p. Barczewskiego*, GO 1923, nr 266 z 26 XI.

<sup>28</sup> *Oświadczenie*, GO 1923, nr 269 z 29 XI.

<sup>29</sup> GO 1924, nr 223 z 23 IX.

<sup>30</sup> M. Zientara-Malewska, *Śladami twardej drogi*, s. 168–169.

## 3

Pierwsze wiersze Zientarówny mają prostą formę. W większości są opisowe, mało w nich refleksyjności. Dominują trzy tematy: polskie trwanie na południowej Warmii, religijność oraz zauroczenie krajobrazem ziemi rodzinnej. Zresztą wątki narodowe i religijne zawsze współegzystowały w jej twórczości w niezmaconej symbiozie. Przykładów na to mamy wiele. Już w wierszu *O polskiej Warmii* pisała:

Tu słyszycie polski pacierz,  
Polskiej pieśni tony,  
Tu użyźnia polski rolnik  
Płodne swe zagony  
Więc nie wierzcie, gdy Wam mówią,  
Że tu Polski nie ma.  
Bo tu lud jest na wskroś polski,  
Jak ta święta ziemia.

W innym, stanowiącym parafrazę *Mazurka Dąbrowskiego*, zatytułowanym *Zmartwychwstanie Warmii*, zaczyna od znanych wersów:

Jeszcze Warmia nie zginęła,  
Choć wy już myślicie,  
Że na wieki precz zniknęła,  
Jeszcze w niej tli życie<sup>31</sup>.

Z kolei tekstem *O pieśni polskiej* nawiązuje do pieśni wajdeloty z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, chociażby w zawołaniu: „O wieści gminna! Ty arko przymierza”, które wyraźnie wskazuje, że poezja ma budzić uczucia patriotyczne i głosić pragnienia ludu<sup>32</sup>. Zientarówna w wierszu *O pieśni polskiej* rozbudowała jeszcze tę apostrofe:

O pieśni polska! Ty arko przymierza.  
Cudne twe dźwięki, to pienia anioła,  
Gdzie ty rozbrzmiewasz, tam jasne są czoła.  
Lud polski tobie swe myśli powierza.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> M. Zient.[arówna], *Zmartwychwstanie Warmii*, „Gość Niedzielny” [dalej GN] 1921, nr 3 z 15 I.

<sup>32</sup> Przypomnę w tym miejscu fragment z *Konrada Wallenroda*:

O wieści gminna! Ty arko przymierza  
Między dawnymi i młodszymi laty:  
W tobie lud składa broń swego rycerza,  
Swych myśli przędę i swych uczuć kwiaty.

<sup>33</sup> M. Zientarówna, *O pieśni polskiej*, GN 1921, nr 8 z 19 II.

Najczęściej wydawano jej wiersz *Wytrwaj do końca*. Pierwszy raz ukazał się on w „Gościu Niedzielnym” jeszcze w 1921 roku, a nie jak podano w antologii z 1953 roku *Wiersze Warmii i Mazur* – w 1923 roku. Odniosła się w nim bezpośrednio do sytuacji, która miała miejsce po przegranym plebiscycie 11 lipca 1920 roku, zachęcając młodzież do pozostania na ojcowiznie, na Warmii:

Tam w ojczyźnie – prawda – miło,  
Bo gdzież lepiej by nam było,  
Lecz i w Polsce nie ma nieba,  
A Polaków tu nam trzeba<sup>34</sup>.

W podobny sposób, poprzez rymowaną agitkę, zachęcała do oddania głosów na kandydata ruchu polskiego, księdza Barczewskiego, w wyborach do Sejmiku Prowincjonalnego w Królewcu:

Ksiądz Barczewski, jest nam znany,  
Więc na niego dajmy głosy.  
Każdy głos jest na to dany,  
By polepszyć nasze losy.  
Brońmy zgodnie młody, stary  
Naszej mowy, naszej wiary<sup>35</sup>.

W innych wierszach, jak na przykład *Zdrowaś Mario*, dominują treści religijne:

Kiedy świat rano się ze snu budzi,  
A świt niejednych serc ból ostudzi,  
Wtenczas ton dzwonów w niebo się wzbija  
Z chórem organów „Zdrowaś Maryjo”  
A człowiek pobożne ręce swe składa  
I dziecię, co ledwie języczkiem włada  
I głos modlitwy w niebo się wzbija,  
Jak harfy złote „Zdrowaś Maryja”<sup>36</sup>.

#### 4

Na pewno pobyt Zientarówny w kraju wpłynął na wzbogacenie jej warsztatu literackiego. Dzięki lekturom i rozmowom w Warszawie i Krakowie warmińska poetka nabierała pewności siebie, poszerzała krąg swoich zainteresowań i nabywała większej swobody w wyrażaniu swoich myśli. Wiele razy o tym mówiła po latach na wieczorach autorskich. Zauważyć można w jej wierszach ślady lektury utworów Lenartowicza, Tetmajera, przede wszystkim

<sup>34</sup> Tejże, *Wytrwaj do końca*, tamże, 1921, nr 5 z 29 I.

<sup>35</sup> Tejże, *Do wyborów*, GO 1921, nr 29 z 4 II.

<sup>36</sup> Tejże, *Zdrowaś Mario*, GN 1921, nr 3 z 15 I.

Konopnickiej, ale też Jana Kasprowicza. Pierwszy na wiersze Zientarówny zwrócił uwagę Władysław Pieniężny w wystąpieniu podczas zebrania konstytucyjnego Związku Polaków w Prusach Wschodnich 30 listopada 1920 roku: „Młodzi biorą się coraz więcej do czytania książek i gazet, zdarzają się w ostatnim czasie nawet wypadki pocieszające, które wskazują, że na Warmii budzi się rodzime piśmiennictwo polskie, jako to czytaliśmy wiersze panny Marii Zientarówny, które świadczą o niepospolitym talencie poetyckim i wysokim poczuciu narodowym”<sup>37</sup>. Kierowano też pod jej adresem konkretne wskazania, pojawiły się też pierwsze lakoniczne notki o jej twórczości, jak chociażby Eugeniusza Buchholza, który pisał:

Z wielką przyjemnością trzeba zaznaczyć, że obecnie polska Warmia posiada niezwykle talent poetycki w osobie Marii Zientary z Brunswaldu. Wiersze te, czy długie czy krótkie, religijne czy świeckie, prawdziwą tchną poezją. Niepospolity to dar Boży! Sztuki wierszowania nie można się nauczyć, kiedy Bóg ku temu nie dał uzdolnienia [...] Czytając utwory Marii Zientary uderza nas zarówno dobrana treść jako i lekkość stylu i piękność języka. Prześliczne są mianowicie opisy przyrody. Trzy większe utwory *Nasza Łyna*, *W Brunswaldzkim kościele* i *Nasza Warmia* Pustelnik wyciął sobie z „Gościa Niedzielnego” i „Gazety Olsztyńskiej” i od czasu do czasu odczytuje<sup>38</sup>.

Potem ten sam autor zaproponował, aby poetka zabrała się do napisania poematu poświęconego Świętej Lipce<sup>39</sup> oraz także „uraczyła specjalnymi wierszami najmłodszych czytelników”<sup>40</sup>.

Z wierszy drukowanych w „Gazecie”, po powrocie Zientarówny z kraju, na uwagę zasługują: sonet *Tęsknota za Tatrami*, pełen zapożyczeń od Konopnickiej, *Dzień Zaduszny*, który pierwotnie nosił tytuł *Sierotka* i stanowił smutny opis trudów życia osieroconej Małgosi, zmarłej z żalu na grobie matki. Nie bez wpływu Kasprowicza powstał *Hymn dziękczynny do Boga*. Swojej babce Elżbiecie Krasce, zmarłej 9 marca 1922 roku, poetka poświęciła tekst prozą *Modlitwa Warmjanki*<sup>41</sup>. W ten sposób oddała hołd bliskiej osobie, która wprowadziła autorkę w krąg baśni i legend z okolic Brąswaldu.

Omówiony pierwszy okres twórczości warmińskiej poetki nie stanowił czasu zamkniętego. Otworzył Zientarównie drogę do literatury i działalności publicznej. Nabrała w tym okresie doświadczeń, ale też wiary we własne siły. Wszystko to następnie zaowocowało znaczącymi utworami w jej późniejszej, powojennej działalności literackiej.

<sup>37</sup> W. Pieniężny, *Związek Polaków w Prusach Wschodnich*, GO, 1920 nr 147 z 7 XII.

<sup>38</sup> Pustelnik [Eugeniusz Buchholz], *To i owo – Pogadanka literacka*, GO 1921, nr 227 z 30 IX.

<sup>39</sup> Tegoż, GN 1921, nr 42 z 15 X.

<sup>40</sup> Tegoż, GN 1921, nr 44 z 29 XI.

<sup>41</sup> M. Zientarówna, *Modlitwa Warmjanki*, tamże, 1922, nr 51 z 2 III.

## Bibliografia

### Źródła

- Zientara-Malewska M., *Do wyborów*, „Gazeta Olsztyńska” 1921, nr 29 z 4 II.  
Zientara-Malewska M., *Młodości, ty nad poziomy wylatuj*, „Gazeta Olsztyńska” 1923, nr 131 z 17 VI.  
Zientara-Malewska M., *List do Kuby spod Wartemborka*, „Gazeta Olsztyńska” 1920, nr 113 z 18 IX.  
Zientara-Malewska M., *Modlitwa Warmjanki*, tamże, 1922, nr 51 z 2 III.  
Zientara-Malewska M., *O pieśni polskiej*, „Gość Niedzielny” 1921, nr 8 z 19 II.  
Zientara-Malewska M., *O polskiej Warmii*, „Gazeta Olsztyńska” 1920, nr 149 z 11 XII.  
Zientara-Malewska M., *Pory roku*, „Gazeta Olsztyńska” 1923, nr 146 z 4 XII.  
Zientara-Malewska M., *Wytrwaj do końca*, „Gość Niedzielny” 1921, nr 5 z 29 I.  
Zientara-Malewska M., *Zmartwychwstanie Warmii*, „Gość Niedzielny” 1921, nr 3 z 15 I.  
Zientara-Malewska M., *Zdrowaś Mario*, „Gość Niedzielny” 1921, nr 3 z 15 I.

### Materiały archiwalne

- Archiwum Akt Nowych, Konsulat RP w Kwidzynie:  
Pismo nr 2/24/23 z 16 II 1923 r. A. Osuchowski Prezes Tow. Opieki Kulturalnej nad Polakami Zamieszkałymi za Granicą im. A. Mickiewicza do konsula J. Gieburowskiego w Kwidzynie, sygn. 3683, k. 13.  
Pismo nr 6655 z 16 XII 1924 r. Tow. Opieki Kulturalnej do konsula J. Gieburowskiego, sygn. 3683, k. 32.  
Raport w sprawie położenia ludności polskiej na Powiślu z 30 X 1922 r. do Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie, sygn. 3681, k. 426.  
Petycja do jego Ekscelencji Księdza Biskupa dr. Augustyna Bludaua z 21 IX 1922 r., sygn. 3672, k. 7.  
Sprawozdanie z audyencji ludności polskiej w Prusach Wschodnich u biskupa diecezji warmińskiej we Fromborku, sygn. 3672, k. 9.  
Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Spraw Zagranicznych:  
Spis członków Banku Ludowego w Olsztynie, sygn. 11117, k. 58.

### Opracowania

- Barczewski W., „Gazeta Olsztyńska” 1923 nr 27 z 3 II.  
Buchholz E., „Gość Niedzielny” 1921, nr 42 z 15 X.  
Buchholz E., „Gość Niedzielny” 1921, nr 44 z 29 XI.  
Chłosta J., *Szkolnictwo polskie na Warmii w latach 1919–1920*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1977, nr 3-4.  
Chłosta J., *Zagadki w „Gazecie Olsztyńskiej”*, „Gazeta Olsztyńska” 1988 ....z 27–28 VIII.  
Chłosta J., *Wydawnictwo „Gazety Olsztyńskiej” w latach 1920–1939*, Olsztyn, 1977.  
Chłosta J., *Związek Towarzystw Młodzieży w Prusach Wschodnich (1923-1939)*, „Kultura – Oświata – Nauka” 1984, nr 2.  
Jaroszyk K., „Gazeta Olsztyńska” 1921, nr 87 z 16 IV.  
Limanowski B., *Pamiętniki 1919-1928*, Warszawa 1973.  
*Listy Warmiaków*, „Gazeta Olsztyńska” 1920, nr 128 z 23 X.  
*Oświadczenie*, „Gazeta Olsztyńska” 1923, nr 269 z 29 XI.  
Pieniężny W., *Związek Polaków w Prusach Wschodnich*, „Gazeta Olsztyńska” 1920, nr 147 z 7 XII.  
Pustelnik [Eugeniusz Buchholz], *To i owo – Pogadanka literacka*, „Gazeta Olsztyńska” 1921, nr 227 z 30 IX.

- Sawicka H., *Rodowody poetyckie. W pięćdziesięciolecie śmierci Jana Kasprowicza*, „Warmia i Mazury” 1977, nr 1.
- Sawicka H., *Maria Zientara-Malewska, Monografia życia i twórczości*, wyd. I, Olsztyn 1981, wyd. II uzupełnione i poszerzone, Olsztyn 1998.
- S.[awicka] H., *Pół wieku z wierszami Marii Zientary-Malewskiej*, w: M. Zientara-Malewska, Staniszewski A., *Warmińska Konopnicka*, „Nowe Książki” 1983, nr 8.
- Wiersze zebrane*, oprac. H. Sawicka i J. Chłosta, Olsztyn 2004.
- Z działalności pośła p. Barczewskiego*, „Gazeta Olsztyńska” 1923, nr 266 z 26 XI.
- Zientara-Malewska M., *Śladami twardej drogi*, Warszawa, 1966.

### Summary

The paper discusses first works, as well as the debut poem *Pory roku* [Seasons of the year] published in "Gazeta Olsztyńska" [Olsztyn Newspaper] (4<sup>th</sup> December 1920) written by Maria Zientara-Malewska (1894-1984) – a Warmian poet, who was born in Brąswald near Olsztyn. One can notice in them foremost influences of Maria Konopnicka, Adam Asnyk, Jan Kasprowicz. All of them were published in the "Gazeta" where she worked for a short period of time and in the supplement to the magazine "Gość Niedzielny" [Sunday Guest]. She connected creative writing with social and cultural activity, took part in establishing the Polish Women Society and the Youth Society in the East Prussia. After graduation from the Teachers College in Cracow in 1926 she founded Polish nursery schools and schools in the South of Warmia. She was teaching in the Polish school in today's Chaberków for a short period of time.





Joanna Chłosta-Zielonka

UWM w Olsztynie

## Poetyka miejsca u Johanna Bobrowskiego

### Poetics of place by Johannes Bobrowski

**Słowa kluczowe:** geopoetyka, translokacja, przestrzeń, krajobraz

**Key words:** geopoetics, translocation, space, landscape

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia Kazimierz Brakoniecki stwierdził, że ponowoczesny regionalizm dystansuje się wobec jego dziewiętnastowiecznych koncepcji, a także wobec literatury „małych ojczyzn”: „Nie ma już czegoś takiego, jak jedynie wierny i obowiązujący kod wartości uniwersalnych, lecz wielowartościowość i płynność licznych, indywidualnych, regionalnych (w skali mikro i makro) źródeł stawania się realności i człowieczeństwa”<sup>1</sup>.

Ponowoczesny regionalizm<sup>2</sup> każe zatem spojrzeć na twórczość pisarzy urodzonych na przełomie wieku XIX i XX w Prusach Wschodnich – mam tu na myśli Ernsta Wiecherta (1887–1950), Siegfrieda Lenza, Helmuta Kirsta i, przede wszystkim, Johanna Bobrowskiego (1917–1965) – inaczej, z punktu widzenia zwrotu kulturowego i propagowanej przez niego geopoetyki. Według rozumienia polskiej badaczki tego zagadnienia, Elżbiety Rybickiej: „Przedmiotem geopoetyki [...] najogólniej rzecz ujmując, byłyby topografie – zapisy miejsc w miejscach kulturowych”<sup>3</sup>.

Wymienionych pisarzy łączy umiłowanie rodzinnej ziemi, ale pamięć opuszczonej ojczyzny i zapamiętane jej obrazy służą im do różnych celów. Wiechert, jak pisała w 2000 roku Elżbieta Konończuk: „z dala od rodzinnych stron przywołuje zachowane w pamięci obrazy położonej w sercu Puszczy

<sup>1</sup> K. Brakoniecki, *Ponowoczesny regionalizm*, „Nowy Nurt” 1996, nr 8, s. 13.

<sup>2</sup> Szerzej o losach „ponowoczesnego regionalizmu” pisze Elżbieta Rybicka, ubolewając, że jego formuła nie została szerzej skomentowana, rozpowszechniona i przedyskutowana. Zob. E. Rybicka, *Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 141–161.

<sup>3</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 480.

Piskiej, krainy dzieciństwa, które to pod jego piórem układają się na kształt muzealnej ekspozycji”<sup>4</sup>. Pisarz w kilku powieściach, m.in. *Lasy i ludzie* (niem. 1936, pol. 1976), *Proste życie* (niem. 1939, pol. 2001), *Dzieci Jerominów* (niem. 1945, pol. 1973), a najpełniej we wspomnieniu *W rodzinnych stronach* (niem. 1938, pol. 1993) wyraził swoją więź z mazurskim krajobrazem. Jest to wspomnienie ostatniej rozmowy z ojcem i wspólnej wyprawy do lasu. Wydarzenia te mają wymiar symboliczny. Las dla Wiecherta stał się odzwierciedleniem boskiej harmonii, uczył pokory wobec odwiecznych praw natury, ale bywał miejscem ucieczki od gwaru świata, stwarzając pewnego rodzaju poczucie bezpieczeństwa.

Siegfried Lenz skonstruował w zbiorze opowiadań *Słodkie Sulejki* (niem. 1955, pol. 1988), na wzór poetyki iberoamerykańskiego realizmu magicznego, groteskowa, odbita w krzywym zwierciadle wizję społeczności, żyjącej w wymaginowanych Sulejkach, położonych gdzieś w Prusach Wschodnich i cechującej się skomplikowanymi zależnościami. Ta kreacja jest próbą wypełnienia luk w pamięci Lenza, zbudowania wyobrażonych relacji rodzinnych, wymyślenia rodowych anegdot i historyjek.

Z kolei Hans Helmut Kirst swoje reminiscencje, w których opisuje strony rodzinne, zawarł w książce *Moje Prusy Wschodnie* (niem. 1968, pol. 1995). Zarówno w powieści *Pan Bóg śpi na Mazurach* (niem. 1956, pol. 1993), jak i w tym autobiograficznym zapisie wersja „zdarzeń” oraz obrazów rodzinnej ziemi wzbogacona jest nieokiełznaną wyobraźnią autora.

Wiechert, Lenz i Kirst, według Magdaleny Sachy, tworzą topos Mazur, czyli wspólny zespół wyobrażeń o tej krainie, która jest dla nich rajem utraconym, szczęśliwą krainą dzieciństwa, opuszczoną z różnych powodów, a do której nie mogą powrócić, bo w zapamiętanym kształcie już nie istnieje. Sacha pisze: „Topos Mazur jako utraconej ziemi wkracza do literatury po 1945 roku, stając się częścią jednego z kluczowych dyskursów literackich, podejmowanych przez współczesną literaturę niemiecką – tematu końca wojny, ucieczki i wysiedlenia”<sup>5</sup>.

Wciąż obecny w literaturze ponowoczesnej renesans lokalności sprawia, że największym zainteresowaniem cieszą się obecnie dawne peryferia i miasta o skomplikowanej, wielonarodowej i wielokulturowej przeszłości. Elżbieta Rybicka nazywa to zjawisko decentralizacją mapy, prowadzącą do zrozumienia uniwersalności funkcji sztuki i kultury.

Twórczość Johanna Bobrowskiego, ostatniego z wymienionych wcześniej twórców z Prus Wschodnich, stwarza okazję do ponownego przyjrzenia się funkcjom, jakie pełnią w jego poezji przywoływane miejsca. Warto spojrzeć

<sup>4</sup> E. Konończuk, *Literatura i pamięć na pograniczu kultur* (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski), Białystok 2000, s. 11.

<sup>5</sup> M. Sacha, *Topos Mazur jako raj utraconego w literaturze niemieckiej Prus Wschodnich*, Olsztyn 2001, s. 48.

na jego poetycką wyobraźnię z perspektywy translokacji miejsca w czasie i przestrzeni. Jak pisze Tomasz Szkudlarek: „Miejsca nie są nieruchome, wędrują w czasie, odsłaniając swe zapomniane historie, czasem w przestrzeni, przenosząc się wraz z migrującymi mieszkańcami”<sup>6</sup>.

Elżbieta Konończuk zwracała uwagę, że Bobrowskiego kształtowało pogranicze prusko-litewskie: „Niemiec o polskim nazwisku wzrastał w charakterystycznej dla okolic Tylży atmosferze współistnienia Litwinów, Polaków, Rosjan, Niemców, Żydów i Cyganów”<sup>7</sup>. Sam Bobrowski wspominał: „Dojrzywałem po obu stronach Niemna, czasowo na małym gospodarstwie dziadka w ówczesnym okręgu Kłajpedy, w okolicy, w której Niemcy żyli w ścisłym sąsiedztwie z Litwinami, Polakami i Rosjanami”<sup>8</sup>.

Pojęcie pogranicza tłumaczy się dzisiaj na wiele sposobów. Joanna Szydłowska w swojej monografii o literaturze pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur słusznie konstatuje:

Uzus językowy utrwalił różnorodne konfiguracje semantyki pogranicza. Mamy więc «pogranicze jawy i snu, życia i śmierci», «pogranicze epok». Socjologowie odwołują się do «pogranicza środowisk socjalnych», antropologowie badają «pogranicza kultur», etycy definiują «pogranicza wartości», historycy literatury [...] tropią inklinacje «pogranicza powieści», a krytycy literaccy wypełniają treścią termin «literatura pogranicza»<sup>9</sup>.

W rozważaniach nad twórczością Bobrowskiego przydatne będą te teorie, które odnoszą się do przestrzennego aspektu pogranicza, a także jego sensu kulturowo-symbolicznego. Jak pisze Grzegorz Babiński:

Najogólniej można powiedzieć, że pogranicze to coś innego niż granica, zwłaszcza granica państwowa, która jest przecież wyraźną linią fizyczną. Pogranicze to obszar pewnego półcienia, przestrzeń, na której występuje przenikanie się i wzajemne przeplatanie się różnych ludzkich zbiorowości i ich kultur. W rozważaniach historycznych i etnograficznych pogranicze rozumiane jest jako mniej lub bardziej określony fizycznie i w znacznym stopniu historycznie zmienny obszar, na którym występuje wymiana kulturowa i społeczna między dwiema lub większą liczbą grup społecznych<sup>10</sup>.

Twórczości Johanna Bobrowskiego nie można jednak interpretować jednowymiarowo i umieścić w ściśle terytorialnie zakreślonych granicach pogranicznego terytorium. Łączy on teraźniejszość z daleką przeszłością,

<sup>6</sup> T. Szkudlarek, *Miejsce, przemieszczenie, tożsamość*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 19, s. 56.

<sup>7</sup> E. Konończuk, dz. cyt., s. 158.

<sup>8</sup> Cyt. za J. Chłosta, *Johannes Bobrowski*, w: tegoż *Prusy Wschodnie w literaturze niemieckiej 1945–1990. Biografie pisarzy*, Olsztyn 1993, s. 19.

<sup>9</sup> J. Szydłowska, *Narracje pojaltańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn 2013, s. 31.

<sup>10</sup> G. Babiński, *Pogranicze polsko-ukraińskie. Etniczność – różnicowanie religijne – tożsamość*, Kraków 1997, s. 49.

przemyslenia człowieka dwudziestego wieku z odległą historią ludu pruskiego. W analizie jego poetyckiej wypowiedzi przydatna okaże się zatem propozycja Antoniny Kłoskowskiej tzw. indywidualnej konwersji narodowej „czyli przejścia od jednego do innego narodowego określenia, które nie może oznaczać całkowitego zerwania poprzednich więzi kulturowych. Jest to więc pogranicze w sensie psychologicznym, nieterytoryalnym”<sup>11</sup>.

Johannes Konrad Bernhard Bobrowski przyszedł na świat 9 kwietnia 1917 roku w Tylży nad Niemnem, tam też mieszkał i poszedł pierwszy raz do szkoły w 1923 roku. Po matce należał do nadniemeńskiej mniejszości litewsko-niemieckiej (choć sam po litewsku nie mówił). Przodkowie matki wywodzili się z rodziny hugenockiej i w okresie prześladowań przenieśli się z Francji na ziemie pruskie. Był także ciotecznym wnukiem Józefa Korzeniowskiego, wybitnego angielskiego pisarza, znanego szerzej jako Joseph Conrad, i zdawał sobie sprawę z polskich korzeni swej rodziny. Bobrowski jako dziecko, i później już jako dojrzewający młodzieniec, spędzał letnie wakacje i wolne chwile u swoich dziadków nad granicą litewską w miejscowości Wilkiszki nad Jurą, w sąsiednim, litewskim Okręgu Kłajpedy – tzw. Małej Litwie. Niedaleko znajdowało się legendarne wzgórze Rombinus, miejsce kultu pogańskich Prusów. Rzeka Jura, prawy dopływ Niemna i Szeszupy, oddzielała Wilkiszki, w których było gospodarstwo dziadków Fröhlichów, od Mociszek (Motzischken), wioski, w której Bobrowski poznał swoją przyszłą żonę. Dlatego też, jak pisał poeta mazurski Erwin Kruk:

choć [Bobrowski – J. Ch.-Z.] urodził się w Tylży, rodzinnymi okolicami, najbliższą ojczyzną największych jego doznań, związków z ludźmi i przyrodą, pozostały dla niego krajobrazy i ludzie tamtego pogranicznego zakątka, gdzie w zgodzie z rytmem natury upływało życie jego dziadków<sup>12</sup>.

W 1925 rodzina Bobrowskiego przeniosiła się do Kętrzyna, wtedy Rastemborka, gdyż jego ojciec, jako urzędnik kolejowy, często musiał zmieniać miejsce pracy. Tam też późniejszy poeta rozpoczął naukę, a w latach 1928–1937 kontynuował ją w gimnazjum Kneiphofa w Królewcu, gdzie zamieszkali Bobrowscy po kolejnej przeprowadzce. W 1938 roku cała rodzina ponownie zmieniła miejsce pobytu, osiedlając się w Berlinie. Wojna zaprzepaściła marzenia Bobrowskiego o studiowaniu historii sztuki. Został wcielony do Wehrmachtu i w jego szeregach podbijał Polskę, Francję oraz ZSRR. I właśnie w wojsku napisał pierwszy wiersz w 1941 roku, gdy jako żołnierz niemieckiej armii walczył na rosyjskiej ziemi. 8 maja trafił do niewoli; tam pracował w kopalni w okolicy Rostowa nad Donem. Po powrocie, w 1950 roku, osiedlił się w Berlinie Wschodnim, gdzie znalazł zatrudnienie jako sekretarz w Teatrze Narodowym. Po krótkim czasie przeniósł się do berlińskiej oficyny

<sup>11</sup> A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2005, s. 125.

<sup>12</sup> E. Kruk, *Bobrowski*, w: tegoż, *Szkice z mazurskiego brulionu*, Olsztyn 2003, s. 278.

Lucia Groszet, w której przygotowywał książki dla dzieci i młodzieży. Ostatnim miejscem jego pracy było wydawnictwo wschodniemieckiego CDU – Union Verlag. Pracował tam w charakterze lektora książek beletrystycznych. Zmarł 2 września 1965 w Berlinie, w wieku zaledwie 48 lat.

W eseju o życiu i twórczości Johannesesa Bobrowskiego niemiecki badacz Gerhard Wolf zamieścił następującą notatkę:

Pośród papierów Johannesesa Bobrowskiego, wierszy, szkiców, notatek, znajduje się wyrwana z jakiegoś podręcznego atlasu kartka. Na niej, prostymi, atramentowymi liniami zaznaczone jest terytorium [...] Zakreślony obszar dzieli się na literackie strefy oznaczone cyframi. Strefa pierwsza: Prusy Wschodnie, kraj ojczysty, Prussia – dawno temu ojczyzna Prusów. Strefa druga: Litwa i kraje nadbałtyckie aż do Finlandii. Strefa trzecia: Rosja aż do Uralu i morza Czarne-go, jako Sarmacja sięgająca jednocześnie w czasy historyczne i prehistoryczne. Strefa czwarta: Polska. I wreszcie strefa ostatnia, sięgająca przez Bałtyk do Szwecji, to Mare Balticum, sarmacki ocean<sup>13</sup>.

Jego twórczość jest sumą doświadczeń człowieka żyjącego na pograniczu kultur, wsłuchującego się w historyczną przeszłość różnych nacji, wielość religijną i językową. Jego kontakt ze środowiskiem królewieckiego gimnazjum i uniwersytetu wzbogacił go o refleksje na temat człowieka. Podstawą tych przemyśleń były poglądy Immanuela Kanta, twórcy krytycznego systemu filozofii, tezy Johanna Georga Hamanna, romantycznego filozofa, „maga północy”, podkreślającego rolę intuicji w procesie ludzkiego poznania, a także filozoficzne teorie Johanna Gottfrieda Herdera. O historii Prusów oraz okrutnej misji zakonu krzyżackiego dowiadywał się z prac poznanego w Królewcu historyka, Alfreda Brusta, autora pracy *Stracona ziemia* z 1926 roku (niemiecki tytuł *Die verlorene Erde*) i był świadomy, w jakim stopniu bezwzględna germanizacja zniszczyła rodzimą kulturę. Podczas pobytu w Królewcu spędzał także letnie wakacje między Wilkiszkami i Mociszkami, stykając się z litewskimi legendami, wierzeniami, folklorem.

Jak wspomniano wcześniej, Bobrowski zaczął pisać w czasie wojny. Zadebiutował w piśmie „Das Innere Reich” w 1943 roku, a po wojnie po raz pierwszy opublikował swoje wiersze w 1955 roku na łamach czasopisma „Sinn und Form”. Wśród opublikowanych wówczas pięciu utworów znalazła się słynna *Elegia dla Prusów* (*Prussische Elegie*) z 1952 roku, w której pogńębiony przez Krzyżaków lud zostaje wywyższony i zespolony ze swoją ziemią. Choć Prusowie zostali pokonani, nikt nie zdołał zniszczyć przyrody, w której są niejako zakłęci:

<sup>13</sup> Gerhard Wolf, *Beschreibung eines Zimmers*, Berlin 1973, s. 9, cyt. za J. Zaprucki, *Kultura reminiscencji – reminiscencje kultury. Motyw małej ojczyzny w twórczości Sigfrieda Lenza, Horsta Bienka i Johannesesa Bobrowskiego*, Jelenia Góra 2006, s. 59.



Nazwy mówią o tobie,  
 Podeptany ludu, stoki gór,  
 Rzeki, często jeszcze bez poblasku,  
 Kamienie i drogi –  
 Wieczorem pieśń i podania,  
 Jaszczurek szelest nazywa ciebie<sup>14</sup>.

W sumie Bobrowski jest autorem czterech tomów poezji, dwóch wydanych za życia: w 1961 – *Sarmatische Zeit (Sarmackie czasy)* i w 1963 roku – *Schattenland Ströme (Strumienie lądowych światel)*, a dwóch dopiero po przedwczesnej śmierci w 1966 – *Wetterzeichen (Oznaki pogody)* i 1970 roku – *Im Windgesträuch (Nurty krainy cieni)*. W Polsce ukazał się w 1976 roku wybór większości napisanych przez niego wierszy w tłumaczeniu i ze wstępem Eugeniusza Wachowiaka. Od 1962 roku Bobrowski zamieszczał w czasopiśmie krótkie opowiadania, które wydano w Niemczech po jego śmierci w dwóch oddzielnych zbiorach (*Boehlendorff und Mausefest* i *Der Mahner*). W tłumaczeniu polskim większość tych narracji znalazła się w tomie *Uczta myszy i inne opowiadania* w 1968 roku. Oprócz tego wydano jeszcze dwie jego powieści: w 1964 *Levis Mühle. 34 Sätze über meinem Grossvater* ( pol. *Młyn Lewina. 34 zdania o moim dziadku*, 1967) i w 1966 roku *Litauische Claviere* ( pol. *Litewskie klawikordy*, 1969).

W wydanych zbiorach wierszy poeta szuka śladów swojej dawnej obecności w krajobrazie okolicy, w której się urodził i wychował. Wiele impresji poświęca widokom nadrzecznym, rozpościerającym się między Wilkiszkami a Mociszkami, w których znalazł najwięcej dziecięcej radości i doznań na całe życie. Tam pozostawił idylliczny dom dziadków, stamtąd też pochodziła jego żona Johanna, z domu Buddrus, którą poślubił w 1941 roku. Jego powroty w przeszłość są szukaniem zapamiętanych obrazów dzieciństwa i młodości. Znajdziemy wśród nich krajobrazy miast i wsi, widoki puszczy i borów, leśne zwierzęta: wilki, dziki, różne gatunki ptaków: zimorodka, sowę, wilgę. Poprzez opisy tych miejsc próbuje Bobrowski zrozumieć siebie i – szerzej – człowieka w ogóle. Szuka wśród tego krajobrazu swojej tożsamości i znajduje ją, stając się potomkiem i spadkobiercą natury:

Mój ojciec jastrząb.  
 Dziad wilk.  
 Zaś praojciec drapieżną był w morzu rybą.  
 (Łotewskie pieśni, s. 63)

Zdaniem badacza Józefa Zapruckiego, „Elementy natury funkcjonują w utworach poetyckich Bobrowskiego na dwóch płaszczyznach; tworzą one obrazy zamykające w swych ramach wycinek rodzimego krajobrazu lub stają

<sup>14</sup> J. Bobrowski, *Elegia dla Prusów*, w: tegoż, *Wiersze*, wybór, wstęp i przekł. E. Wachowiak, Warszawa 1976, s. 25. Kolejne cytowane fragmenty wierszy pochodzą z tego samego źródła.

się także symbolami głębokich znaczeń historycznych i filozoficznych<sup>15</sup>. Rzeczywiście, w wielu wierszach pojawia się poczucie ciągłej obecności zapamiętanych z przeszłości obrazów, wyrażające się za każdym razem inaczej, na przykład w postaci snów:

Wszystkie moje sny  
Przechodzą równinami, ciągną  
Porywicie ku borom,  
Których nie trąciła ludzka stopa,  
Ku zimnym, samotnym  
Nurtom, ponad  
Którymi z dala rozbrzmiewają  
Nawoływania  
Brodających żeglarzy.

(*Wschód*, s. 26)

W kolejnych utworach pojawiają się znane z dzieciństwa miejscowości: rodzinne Wilkiszki, Mociszki, Wilno, Nowogródek, Kowno oglądane jednocześnie z kilku perspektyw czasowych. Są to, po pierwsze, doznania dawnego mieszkańca tej pięknej ziemi w przeszłości kojarzącej się z dziewiczością natury, pełną głosów przyrody. Po drugie, wrażenia postrzegane okiem obcego zdobywcy czasu wojny, żołnierza wrogiej armii, która sieje zniszczenie. Jest jeszcze czas teraźniejszy, czas pokoju, w którym tamte dwa spojrzenia się łączą.

W nostalgicznym wierszu *Żydowski kupiec A.S.* Bobrowski utożsamia się ze znaną krainą:

Jestem z Łosieniów  
Stamtąd, gdzie się noc ciemna  
Jak bór na noc nakłada,  
Kiedy znad rzeki wracasz,  
Gdzie rozchylają się zagajniki,  
A z łąk napiera  
Żółknący piach.

(*Żydowski kupiec A.S.*, s. 28)

W utworze *Dzieciństwo* poeta podkreśla czasową odległość swoich odczuć, rozpoczynając i kończąc utwór tą samą frazą: „wtedy lubiłem wilgę” (s. 34). Sygnalizuje wielokrotnie czas przeszły:

W południe stały  
W czerniejącym cieniu olch zwierzęta  
Biczując gniewnie ogonem  
Muchy [...]

---

<sup>15</sup> J. Zaprucki, *Kultura reminiscencji – reminiscencje kultury. Motyw małej ojczyzny w twórczości Siegfrieda Lenza, Horsta Bienka i Johanna Bobrowskiego*, Jelenia Góra 2006, s. 51–52.

Potem spadła ulewna, szeroka  
 Struga deszczu z otwartego  
 Nieba [...]
   
 Poprzez gęstwę cierni,  
 Nad sitowiem jeziora  
 Niosła się srebrna grzechotka strachu.  
 (*Dzieciństwo*, s. 34–35)

W wierszu *Niemen* dzieje się podobnie:

...Rzeko,  
 Ciebie jedną  
 Mogę tylko  
 Kochać.  
 Obraz z milczenia.  
 Tablice dla potomności: mój krzyk  
 Do ciebie nie dotrze  
 Teraz w ciemności  
 Trzymam ciebie  
 (*Niemen*, s. 84)

Poeta po latach odkrywa, że najsilniej zakorzeniony jest w jeziorno-rzeczno-morskiej krainie, choć niedostępnej fizycznie w czasie teraźniejszym, to jednak stale obecnej w pamięci. Kolejne wiersze przywołują podobne obrazy najczęściej rzeki, ale też ptaków, drzew. Widzimy więc rzekę Niemen, która płynie „w dół”, „wśród łąk”, „słyszę rzekę, leżącą nad piaskiem”, „na piasku rzeka bez ruchu”, „z mroku przybywasz moja rzeko, z chmur”. Dostrzegamy „ptaka w locie”, „z rozpostartymi skrzydłami”, śpiewającego skowronka, spieszącego ptaka, „z ptakami koło wieczora”, „lot srok”. Znajdujemy „nadrzeczny bór”, „płowe wzgórze” i „krainę borów”.

Z tych pojedynczych reminiscencji powstaje wrażenie spójnej całości, na którą składają się wymienione osobliwości natury:

Domu drewniany, borów  
 Żywocie i przeszłości piękna,  
 Niesiona na skrzydłach  
 (*Drewniany dom nad Wilią*, s. 65)

W pejzażowym wierszu *Daubas*, w którym słowo litewskie *daubas* – tyle co wąwóz – oznacza ‘górzystą i zalesioną strefę na lewym, stromym brzegu Niemna, niedaleko Bagnety’ (dziś miasteczko Nieman w obwodzie kaliningradzkim), wyraża najintensywniej swoją tęsknotę za krajobrazem dzieciństwa:

Mieszkaliśmy nad rzeką w chatach.  
 Rdzawo wspinało się sitowie,  
 Ściemniając brzegi [...]
   
 To przeminęło.  
 Wsie zostawiliśmy piachom.  
 (*Daubas*, s. 36)

Z nadzieją mówi poeta także:

Lecz owe sady, trzciny pasmo  
Przy brzegu – kraina nadbrzeżna Daubas –  
Zółknijące stodoły –  
Zaprzęg, wylaniający się z lasu –  
Jastrząb w pustym błękitcie –  
Jeszcze zabarwi nam spojrzenia

(*Daubas*, s. 37).

Słowa Elżbiety Konończuk można podsumować rozważania o wierszach nawiązujących do dzieciństwa poety. Pisze ona, że „Bobrowski w swojej poezji przedstawia proces rozpoznawania krajobrazu przez człowieka, który po latach powraca w rodzinne strony”<sup>16</sup>. Sam autor wyznał za życia:

Kocham krajobraz, historię i ludzi z moich ziem rodzinnych. I kocham Niemców [...] chcę w wierszach pokazać rozległą krainę pomiędzy Wisłą a Wołgą i Donem. Będę przywoływał postaci z innych kręgów, lecz widzianych właśnie stamtąd [...] wywodzę się z rodziny, w której polskość z niemieczyzną cudownie się przemieszały. Wzrastałem w stałym obcowaniu z Litwinami, Żydami, ludźmi prostymi i zaściankową szlachcią<sup>17</sup>.

Wiersze Bobrowskiego stanowią przede wszystkim studium opuszczonej ojczyzny na tle pogranicznego krajobrazu wiejskiego Prus Wschodnich i Litwy. Podobnie dzieje się w jego opowiadaniach, zawartych w polskim zbiorze *Uczta myszy i inne opowiadania*. Autor powtarza, tym razem w krótkich narracjach, motywy tematyczne z wierszy, związane z historią Prusów, m.in. ich walkami z zakonem krzyżackim, wywoływanymi przez różnice między pogańskimi wierzeniami a nauką Kościoła katolickiego. Sporo miejsca zajmują sprawy społeczne, związane z życiem ówczesnej wsi: bieda, która prowadzi do demoralizacji, zawiść rodząca nieszczęścia. Nieobca jest mu także problematyka narodowościowa: dojrzewająca ideologia nazizmu i jej wpływ na rodzimą ludność nie tylko Niemców, lecz także Litwinów, Polaków, Żydów oraz Rosjan.

Utwory prozatorskie, dotyczące tej przestrzeni, rejestrują głównie topografię miast: Tylży i Królewca. Tak typowa dla Bobrowskiego skłonność do opisów przyrody często odnosi się do krajobrazu miejskiego. Przykładem jest opowiadanie *Przestroga*, w którym narrator skupia się na szczegółowej topografii Królewca:

Z siedmiu tutejszych wzgórz jedno tylko leży w południowej części miasta, czyli na południe od rzeki, która przez nie przepływa: piaszczyste wzgórze, ongiś

<sup>16</sup> E. Konończuk, dz. cyt., s. 11.

<sup>17</sup> Z listu do przyjaciela Hansa Ricke, cyt. za J. Chłosta, dz. cyt.

porośle sośniną, potem obsiewane owsem, a teraz zabudowane; jest tu kościół, cmentarz, od dawna już zamknięty, niemniej godny obejrzenia oraz gęsto w regularne rzędy ustawione bloki czynszowe<sup>18</sup>.

Opowiadanie pt. *Złocien* poświęca Bobrowski miastu swojego dzieciństwa – Tylży. W nim także spotkać można rozległe opisy przyrody i architektoniczne szczegóły dotyczące miasta, mostu dzielącego dwa państwa.

Najpełniej jednak obraz pogranicza wybrzmiał w powieści *Litewske klawikordy*. Mieszają się w niej charakterystyczne dla kilku narodowości cechy bohaterów. Są wśród nich głównie Niemcy i Litwini. Mieszają się ich języki, religie, zwyczaje, poglądy polityczne i historyczne. A jednak potrafią współistnieć i wspólnie działać.

Można stwierdzić, że u Johanna Bobrowskiego przestrzeń stała się jednym z najważniejszych wyznaczników twórczości. Jest przykładem wpisania ludzkiego doświadczenia miejsca w złożony proces indywidualnych przeżyć związanych z procesem kształtowania tożsamości kulturowej, religijnej i społecznej. Za Elżbietą Rybicką należy powtórzyć:

Literackie krajobrazy – jako kombinacja literatury i krajobrazu – są wytworami społecznymi, gdyż ideologie i wierzenia ludzkie zarówno je kształtują, jak i są przez nie kształtowane. W konsekwencji literatura i geografia nie są już dwoma odrębnymi trybami wiedzy, wyobraźniowym i faktograficznym, gdyż zgodnie z ponowoczesną logiką i podobnie jak w przypadku antropologii – nastąpił proces „literaturyzacji” geografii oraz, równocześnie, proces „uświatowienia” (to mało zgrabny odpowiednik wordliness) literatury, czyli jej powiązania z rzeczywistością<sup>19</sup>.

Bobrowski w swojej twórczości poetyckiej i prozatorskiej zachwyca się zapamiętanymi krajobrazami. Dostrzega, jak wzbogaciły go tamte obrazy i ukształtowały jego poczucie piękna oraz jakich dostarczyły mu inspiracji twórczych. Dopiero po latach potrafi zobaczyć, ile tamten czas spędzony w nieistniejącej już pogranicznej krainie przyniósł mu niepowtarzalnych przeżyć i doświadczeń. W wyidealizowanej przeszłości szuka on bezpieczeństwa w zmaganiach z trudną codziennością. Jest w tym podobny do wielu autorów, starających się odnaleźć w utraconej ojczyźnie, do której nie mogli powrócić, najcenniejsze wartości swojego życia.

---

<sup>18</sup> J. Bobrowski, *Przestroga*, w: tegoż, *Uczta myszy i inne opowiadania*, Warszawa 1968, s. 185.

<sup>19</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 478. Elżbieta Rybicka uważa, że Stefanię Skwarczyńską należy „uznać za prekursorkę nowoczesnego wariantu geopoetyki, dziedziny badań, która w tym wypadku łączy zagadnienia geograficznego uwarunkowania literatury (i twórcy) z analizą budowy tekstu literackiego”, zob. E. Rybicka, *Ponowoczesny regionalizm*, s. 154.

## Bibliografia

### Źródła

Bobrowski J., *Uczta myszy i inne opowiadania*, Warszawa 1968.

Bobrowski J., *Wiersze*, wybór, wstęp i przekł. E. Wachowiak, Warszawa 1976.

### Opracowania

Babiński G., *Pogranicze polsko-ukraińskie. Etniczność – zróżnicowanie religijne – tożsamość*, Kraków 1997.

Brakoniec K., *Ponowoczesny regionalizm*, „Nowy Nurt” 1996, nr 8.

Chłosta J., *Johannes Bobrowski*, w: tegoż, *Prusy Wschodnie w literaturze niemieckiej 1945–1990. Biografie pisarzy*, Olsztyn 1993.

Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2005.

Konończuk E., *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)*, Białystok 2000.

Kruk E., *Bobrowski*, w: tegoż, *Szkice z mazurskiego brulionu*, Olsztyn 2003.

Rybicka E., *Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2.

Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

Sacha M., *Topos Mazur jako raju utraconego w literaturze niemieckiej Prus Wschodnich*, Olsztyn 2001.

Szkudlarek T., *Miejsce, przemieszczenie, tożsamość*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 19.

Szydłowska J., *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn 2013.

Zaprucki J., *Kultura reminiscencji – reminiscencje kultury. Motyw małej ojczyzny w twórczości Siegfrieda Lenza, Horsta Bienka i Johanna Bobrowskiego*, Jelenia Góra 2006.

### Summary

Output of Johannes Bobrowski, the author of four volumes of poetry – *Sarmatische Zeit* (1961), *Schattenland Ströome* (1963), *Wetterzeichen* (1966) and *Im Windgesträuch* (1970), gives opportunity to have once again look on functions, which quoted places play in his poetry. It is worth to pay attention to his poetic imagination from the perspective of translocation of place in time and space by means of geopoetics' instrumentarium. The space has become one of the most important factors for this poet. It is an example of writing down of human's experiencing of place in the complex process of individual experiences connected with the process of shaping cultural, religious and social identity.





Jakub Rudnicki

UWM w Olsztynie

## **Wrogie czy „oswojone” prusko-niemieckie dziedzictwo? Krajobraz kulturowy Warmii i Mazur w polskiej powojennej prozie**

**Enemy or „tame” Prussian-German heritage.  
The cultural landscape of Warmia and Masuria  
in Polish post-war prose**

**Słowa kluczowe:** Warmia i Mazury, Niemcy, dziedzictwo kulturowe, region  
**Key words:** Warmia and Masuria, Germany, cultural heritage, region

### **Literatura o Warmii i Mazurach 1945–1989**

Region Warmii i Mazur przez ponad czterdzieści lat po wojnie literacko pozostawał na prowincji. Nie wynikało to z jego peryferyjności, ale z podporządkowania artystów ogólnopolskim trendom oraz z braku prawdziwych talentów. Przez kolejne dziesięciolecia artyści, w mniejszym lub większym stopniu obciążeni oficjalną ideologią, „oswajali” nowe ziemie: „odzyskiwali dla polskości” (literatura socrealistyczna), budowali mity pionierstwa, osadnictwa i integracji społeczności lokalnych, poszukiwali własnej mazurskiej tożsamości (Erwin Kruk).

Literatura o Warmii i Mazurach, mimo powielania ogólnych prawd, oddawała atmosferę powojennych lat naznaczoną poczuciem braku bezpieczeństwa, chaosem, barwnymi biografiami bohaterów wywodzących się z różnych kręgów kulturowych, ilustrowała również stosunek ludności napływowej do zastanego dziedzictwa kulturowego. O plastyczności wybranych opisów odnoszących się do autentycznych wydarzeń świadczy fakt, że nawet dziś identyfikują się z nimi żyjący jeszcze świadkowie tamtych wydarzeń.

## Rola dziedzictwa kulturowego

Dziedzictwo kulturowe ma istotne znaczenie w kreowaniu tożsamości jednostek<sup>1</sup>. Odgrywa ważną rolę w istnieniu społeczeństwa, wpisując się w jego rozwój i zachowanie ciągłości kultywowanej tradycji. Składają się na nie wszelkie rzeczy ruchome i nieruchome wraz z niesionymi przez nie wartościami duchowymi. Są to przede wszystkim dobra materialne, takie jak zagospodarowanie przestrzenne wsi i miast, charakterystyczne obiekty architektoniczne, wyposażenie wnętrz, a także tradycje niematerialne – zwyczaje, obrzędy, pamięć historyczna oraz przekazy rodzinne. Ze względu na wartość dla całokształtu kultury powinny one podlegać ochronie systemowej, między innymi poprzez gromadzenie relacji, świadectw, centralne lub regionalne finansowanie poszukiwań i badań, ochronę zabytków i cmentarzy itp. Dziedzictwo rozpoznawane jest w grupie społecznej, która się z nim identyfikuje – może to być naród, grupa etniczna, społeczność lokalna czy rodzina.

Badania śladów kultury w otaczającej przestrzeni wymagają kompetencji interdyscyplinarnych. Literatura jest z jednej strony częścią dziedzictwa, z drugiej może służyć jako źródło badań zarówno nad jego składnikami utrwalonymi w przekazach piśmienniczych, jak i nad rolą, jaką odgrywało ono w określonym czasie dla członków danej społeczności. Powtarzalność określonych elementów wspólnego dziedzictwa jako motywów, wątków czy literackich tematów prowadzić może do wytworzenia czytelnych schematów, „obrazów w naszych głowach”<sup>2</sup>. Dotyczy to również regionalnej spuścizny i jej charakterystycznych elementów, wpisanych w konkretne terytorium.

## Poniemieckie dziedzictwo a tożsamość nowych osadników

Specyficzna przeszłość i procesy zachodzące na Warmii i Mazurach po wojnie wytworzyły w literaturze zbiór regionalnych tropów i tematów. Niektóre z nich związane były z identyfikacją przybyłych po wojnie mieszkańców z najbliższym środowiskiem oraz ich stosunkiem do poniemieckiego dziedzictwa. Krajobraz kulturowy Warmii i Mazur, zdaniem Z. Mazura,

---

<sup>1</sup> Artykuł jest fragmentem rozprawy doktorskiej *Stereotypy w prozie polskiej o Warmii i Mazurach*, napisanej pod kierunkiem prof. Zbigniewa Chojnowskiego, której obrona odbyła się 28 stycznia 2014 roku.

<sup>2</sup> Por. J. F. Dovidio, J. C. Brigham, B. T. Johnson, S. L. Gaertner, *Stereotypizacja, uprzedzenia i dyskryminacja: spojrzenie z innej perspektywy*, w: *Stereotypy i uprzedzenia*, red. C. N. Macrae, C. Stangor, M. Hewstone, przeł. M. Majchrzak i in., Gdańsk 1999, s. 225.

został w znacznej mierze ukształtowany przez społeczności niemieckie, zgodnie z ich preferencjami kulturowymi i dzięki ich wysiłkowi ekonomiczno-organizacyjnemu. W ten sposób wyciśnięty został na nim wyraźny ślad określonej wspólnoty symbolicznego komunikowania, czyli niemieckiej kultury narodowej<sup>3</sup>.

Przybywający w 1945 roku na ziemie Warmii i Mazur osadnicy zastali zupełnie nieznaną krajobraz naturalny i architektoniczny, na który składała się odmienna architektura i rozkład miasteczek i wsi. Nowe władze starały się zatrzeć wszelkie ślady wschodniopruskiej kultury, jednak ze względu na jej powszechność nigdy się to nie udało. Najbardziej charakterystyczne elementy warmińsko-mazurskiego krajobrazu budziły skrajne emocje. Jedni z zainteresowaniem, inni z nienawiścią oglądali gotyckie budowle, pruskie mury, cmentarze, dawne junkierskie majątki, aleje przydrożne czy liczne na Warmii kapliczki. Wyróżniającym się, typowym elementem krajobrazów w literackich przekazach o Warmii i Mazurach jest widok domów z czerwonej cegły.

Dla pierwszych powojennych „kolonizatorów” dominujące było poczucie obcości i nieprzystawalności niemieckiej spuścizny kulturowej wynikające z zamieszkania w nie swoich domach, życia w atmosferze prowizorium, wszechobecności odniesień do tego, co do tej pory kojarzyło się z Niemcami, a więc ciemnizycielami<sup>4</sup>. Pozostali na tych terenach mieszkańcy reprezentowali w dominującym stopniu wyższą kulturę organizacyjną i techniczną od osadników z Polski centralnej i wschodniej. To kulturowe zderzenie z nowoczesnością musiało wpłynąć na postrzeganie przez nich nowej krainy oraz procesy jej zawłaszczania. Należało w szybkim tempie wytworzyć poczucie „swojskości”<sup>5</sup>.

Komunistyczna władza doskonale zdawała sobie sprawę z zapotrzebowania na pogłębienie emocjonalnego związku z nową ziemią<sup>6</sup>. O ile z oczywistych względów nie mogła wpłynąć na naturalny pejzaż, o tyle materialne

<sup>3</sup> Z. Mazur, *Dziedzictwo wyłączone, podzielone, wspólne*, w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 2000, s. 816–817.

<sup>4</sup> Por.: B. Eßer, *„Historia” jako aspekt społecznego konstruowania małej ojczyzny*, w: *Wspólne dziedzictwo?*, s. 647.

<sup>5</sup> Idea „swojskości” zakłada, „że między człowiekiem a miejscem jego życia może istnieć szczególny związek emocjonalny dający człowiekowi poczucie swojskości – świadomość »bycia u siebie«, a także poczucie »bycia wśród swoich”. Istotą „swojskości” stanowią emocjonalne związki ludzi z miejscem i więzi pomiędzy ludźmi poprzez wspólnotę miejsca; por. K. Pawłowska, *Idea swojskości krajobrazu kulturowego*, w: *Krajobraz kulturowy. Idee, problemy, wyzwania*, red. U. Myga-Piątek, Sosnowiec 2001, s. 95–96.

<sup>6</sup> Podobnie jak po zakończeniu pierwszej wojny światowej władze niemieckie, uwzględniając strategiczny charakter Prus Wschodnich „oderwanych od macierzy”, prowadziły specjalną edukację w szkołach, upamiętniały miejsca wojennych potyczek, honorowały poległych, opracowywały nawet specjalne przewodniki prowadzące po miejscach narodowej pamięci; por. R. Traba, *Spoteczna inscenizacja wschodniopruskości i narodowej jedności*, w: *„Wschodniopruskość”. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań – Warszawa 2005, s. 287–385.

dziedzictwo dawnych mieszkańców często w sposób bezprecedensowy rugowała z krajobrazu. Niemieckie miejsca pamięci musiały zniknąć z miejscowego otoczenia. Służyło temu masowe usuwanie czytelnych symboli – nazw ulic i miejscowości, pomników, kościołów, cmentarzy z nagrobkami, na których często polskie nazwiska zapisywano gotykiem<sup>7</sup>. W wyniku tych zabiegów region przypominał duchową pustynię, ograbioną ze swych dóbr kulturalnych i swej tożsamości<sup>8</sup>. Polonizacji lokalnej przestrzeni służyło w kolejnych latach nadawanie ulicom czy szkołom nazw bojowników o polskość, odślanianie wielu tablic, głazów i pomników poświęconych lokalnym działaczom przedwojennym. Do procesu zawłaszczenia obcego krajobrazu przyczyniła się także regionalna literatura. Literackie oswojenie i uproszczenie krajobrazu kulturowego rozpoczęło się wraz z pierwszymi utworami wydanymi po wojnie, trzeba jednak stwierdzić, że od początku obciążone zostało politycznymi dyrektywami. Służąca naiwnej wizji oswojenia przestrzeni pogranicza ukazywana była często w sposób zakłamany.

### Pośród powojennych zgłiszcz

Obok budzącego pozytywne konotacje naturalnego pejzażu Warmii i Mazur w literaturze spotkać możemy opisy siedzib ludzkich, wsi i miasteczek. Autorzy, kreśląc najczęściej obraz jednej miejscowości, ukazywali ją w sposób charakteryzujący wiele podobnych miejsc. Powojenne zniszczenia często przywodziły na myśl odległe ubogie regiony innych kontynentów. Centra miast podobnych do Pieniężna, według historyka, dziennikarza i pisarza, Władysława Ogrodzińskiego, wyglądały jak „kupa gruzów, zarosłych przez lata na kształt dżungli”<sup>9</sup>. Niektórzy zawozili tam przyjezdnych, by dać im „wyobrażenie ruin misji jezuickich w Paragwaju”<sup>10</sup>. Winę za taki stan ponoszą sami mieszkańcy, którzy nie garnęli się do odgruzowywania miast. Spalone przez czerwonoarmistów osady, widoczne w krajobrazie pozostałości minionej wojny, takie jak zasieki, pola minowe, czołgi, wypalone domy<sup>11</sup>, nie zachęcały do osiedlenia.

---

<sup>7</sup> Ewa Gładkowska konstatuje: „niszczenie niemieckich pomników nie było wówczas żadnym wstydliwym aktem, raczej przejawem patriotyzmu. Burzenie pomników stanowiło często widowisko witane z entuzjazmem przez zgromadzoną ludność” (zob. E. Gładkowska, *Zrozumieć czas. Obecność wielokulturowej tradycji Warmii i Mazur na przykładzie działalności społeczno-kulturalnej i twórczości Hieronima Skurpskiego*, Olsztyn 2003, s. 46).

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 51.

<sup>9</sup> W. Ogrodziński, *Za gwiazdą betlejemską*, Olsztyn 1989, s. 42.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> W powojennym krajobrazie „wiele budynków to tylko wypalone ściany, przypominające skrzynie, z których ktoś gwałtownie, nagłony jakimś pośpiechem, pozrywał wieka” (J. Huszcza, *Samowar*, w: tegoż, *Matylda i inne opowiadania*, Olsztyn 1974, s. 71).

Pierwsze zetknięcie z posępnym krajobrazem ziemi mazurskiej opisuje Tadeusz Stępowski:

czarna wstęga szosy i czarne wysokie drzewa po bokach, ciemne w kolorycie łąki, pokratkowane grodziami z drutu kolczastego; pastwiska na przemian z zimowymi rolami, płaty ozimego żyta gdzieśgdzie. Pusto! Żadnego życia na tych polach ze wszystkich stron ściśniętych borem. Niebo płaskie i niskie. Bunkier rozwalony zwisa nad drogą złomami żelbetonu. Las! Wspaniały, mieszany las, pocięty smugami śródleśnych łąk, zagubiony w nim przystanek kolejowy, znów otwarta przestrzeń łąk i pól, po lewej ręce wśród nich – miasto z ogromnym zamkiem na wzgórzu. Zamek bez dachów, miasto bez dachów... mijają je spalone i bezludne<sup>12</sup>.

Pejzaż ten przypominał „pograniczną ziemię niczyją”<sup>13</sup>.

Krajobraz opuszczonych i splądrowanych wsi i miasteczek na Mazurach pojawia się w powieści Jerzego Putramenta *Puszcza*. Główny bohater, leśniczy Piotrowski, po dotarciu do wsi Piaski oglądał puste i rozszabrowane zagrody bez okien. Pobliskie miasteczko „to były także tylko ruiny, tyle że rozleglejsze. Właściwie podobne to było do małej ówczesnej Warszawy. Mury spalonych domów. Gruzy rozwalonych domów. Kikuty podziobanych granatami drzew. Smród. Pusto i ciemno”<sup>14</sup>.

Świadectwo obcości nowego miejsca, a zarazem opis miasta pełnego ruin spotkać można w prozie Ewy Ostrowskiej. Powojenna Ornetka, do której dotarli dziadkowie narratorki, to „miasto jakby wymarłe, jakby przeszła przez nie zaraza albo huragan, który pozabijał ludzi, zburzył domy, porozrzucił na jezdnię gruz, szkło, papiery”<sup>15</sup>. Wśród nowych mieszkańców miasto budziło odrazę:

nie chcieli wprowadzać się do porzuconych mieszkań, to miasto się nie podobało, było im obce, straszło wszędzie napisami w obcym, nienawistnym języku, wszędzie gotyckie litery, nad rozwalonymi sklepami, na narożnych domach ulic, na budynku dworcowym, nawet w kościele<sup>16</sup>.

Wyraźnie zaznaczona tu została niechęć do wszelkich śladów niemieckości – z wielokrotnioną pamięcią wojennych wspomnień stanowiła barierę w osiedlaniu się, zagospodarowaniu zniszczonej przestrzeni i rozpoczęciu normalnej egzystencji. Literatura często też zwraca uwagę na odmienność niemieckiej architektury. Przede wszystkim obcość powodują ciężkie mury i naga czerwona cegła oraz uporządkowany układ przestrzenny. Jedną z bohaterek powieści *Nim jabłoń zdziczeje* wyraża się o zastanym porządku

<sup>12</sup> T. Stępowski, *Nie łatwo jest kochać. Strzępy żałosnej sagi*, Warszawa 1960, s. 201.

<sup>13</sup> R. Binkowski, *Korkociąg*, w: tegoż, *Korkociąg*, Olsztyn 1982.

<sup>14</sup> J. Putrament, *Puszcza*, Olsztyn 1974, s. 16.

<sup>15</sup> E. Ostrowska, *Nim jabłoń zdziczeje*, Warszawa 1968, s. 11.

<sup>16</sup> Tamże, s. 12.

urbanistycznym z odrazą: „wszystko podzielone symetrycznie, równiutko, w kratki, kwadraty, trójkąty, romby i prostokąty, żadnej fantazji, żadnego polotu, pruska pedanteria, pruski dryl, tfu, ohyda, paskudztwo!”<sup>17</sup>.

Wydawać by się mogło, że pierwsze niechętnie wrażenia ustąpią, jednak mimo upływu czasu wciąż drażni przybyszów wszechobecne w otaczającej panoramie oddziaływanie kultury niemieckiej. Jeden z bohaterów pierwszej powojennej powieści o Mazurach – *Trud ziemi nowej* Eugeniusza Paukszty – po roku mieszkania na nowych ziemiach skarży się:

– Obcość tu była okrutna. Nie to co swojskie, bliskie, znajome zrazu uderzało w oczy, ale co inakże, wrogie i niedostępne. Inne domy, inaczej stawiane, drogi różne, a już ludzie całkiem odmienni. I w zwyczajach i w mowie. Niemców prawdziwych jeszcze pełno dookoła<sup>18</sup>.

Pochodzący z Kielecczyny Mirek Czech, bohater prozy Tadeusza Stępowskiego, przekracza granicę Prus Wschodnich jeszcze w czasie wojny, jednak jego spostrzeżenia są tożsame z odczuciami pierwszych osiedleńców. Niepokoją go ostre kontury rozsianych w pejzażu domostw, obca wydaje się zieleń otaczająca mijane wsie:

w nikłym świetle księżycy, na tle sinawą bielą powleczonych pól niepokoiły ostrymi konturami rzadko wśród pól rozsiane czworoboki zagród. Czerwone mury, czerwone stropiaste dachy stoły tylko czerniały szeroko rozłożoną płaskością papowych dachów. Drzew przy tych rzadko rozsianych zagrodach mało. Niskie świerkowe żywopłoty, otaczające nieduży sadek, jak kwiatek u kozucha przyczepiony do murowanej rozległości budynków, to wszystko! Ani starych lip i kasztanów przy bramach, ani dzikich grusz na miedzach, ani wierzb na przydrożkach polnych dróg.<sup>19</sup>

Pierwsze powojenne próby odnalezienia się w warmińskim lub mazurskim krajobrazie nie są udane. Przede wszystkim nowo przybyłych odpycha prusko-niemiecki charakter architektury. Sprawia to, że otaczająca aura przygnębia i odbiera energię. Miejscem akcji opowiadania *Dziki Ryszarda Binkowskiego* jest miasteczko na skraju Puszczy Piskiej. Opisując je, narrator konstatuje, że miejsce to „przygasało, jakby zamarłe w omdlewającej dętwocie; [...] [a z jego – J. R.] pustych, cichych uliczek biła nostalgia”<sup>20</sup>.

Z czasem mieszkańcy zaczęli odgruzowywać miasto. Jednemu z bohaterów prozy Klemensa Oleksika

ukazały się czerwone domy miasteczka z wieżą ciśniem, hen daleko na krańcu miasta. Tam był właśnie dworzec kolejowy. [...] Jechali dalej i coraz więcej

<sup>17</sup> Tamże, s. 94.

<sup>18</sup> E. Paukszta, *Trud ziemi nowej*, Poznań 1948, s. 361.

<sup>19</sup> T. Stępowski, *Było to wczoraj. Powieść dla młodzieży*, Warszawa 1966, s. 120.

<sup>20</sup> R. Binkowski, *Dziki*, w: tegoż, *Korkociąg*, s. 5.



gruzów zalegało na rogach ulic. Już dawno przesunięto je na bok i tak zostały, zazielenione teraz, pokryte murawą<sup>21</sup>.

W tekstach literackich można odnaleźć także wspomnienie malowniczego i harmonijnego krajobrazu. Opisane przez Stępowskiego okolice Ostródy pokazują, jak mazurskie osiedla wkomponowane są w urokliwy pejzaż:

u skraju niedalekiego, bo zamkniętego borami horyzontu pieniało się grzebieniastą falą czarne w śnieżnych brzegach jezioro. Jedną wrzynającą się w lesistą północ szeroką odnogę zdobiła duża, lasem okryta wyspa, druga – wąska jak rzeka – przełamywała się na zachodzie za daleką linią widnokregu, trzecia... Trzecią, wschodnią odnogę z trzech stron bramowało miasto rozłożyste, sięgające gwiaździstego nieba wieżami trzech kościołów i starodrzewem licznych, śródmiejskich pagórków. A bliżej, tuż pod stopami, dotykając wschodnim krańcem brzegu drugiego jeziora, zalegała podmiejska wieś...<sup>22</sup>

Inne poniemieckie miejscowości również nie straszą pruską architekturą. Urok Reszla opisuje między innymi Turkowski, wspominając gotyką urodę oraz bajkowe kamieniczki i zaułki<sup>23</sup>.

## Krajobrazy rustykalne

Proza polskich twórców, podobnie jak wcześniej proza niemieckojęzyczna, przede wszystkim sytuowała akcje utworów na tle krajobrazów rustykalnych lub najwyżej małomiasteczkowych, co w głównej mierze łączyło się z agrarnym charakterem regionu i brakiem aglomeracji. Z takim obrazem spotykamy się już w pierwszej powieści Eugeniusza Paukszty, wolnej od ksenofobii wobec śladów obcości kulturowej przestrzeni mazurskiej, jednak świadomie pomijającej te kwestie, pragnącej udowodnić, „że Mazury to nie erem, a niegdysiejsi egzulanci znajdują tu miejsce do życia<sup>24</sup>”. Na uwagę zasługują pozytywne spostrzeżenia bohaterów związane z warunkami osadniczymi. Zauważają oni, że – w odróżnieniu od drewnianych domów na Wileńszczyźnie – domy mazurskie są murowane, przestronne, mają duże okna. „Repatrianci” podziwiają bogactwo byłych niemieckich gospodarzy i liczne ułatwienia w wiejskim życiu, jednak mimo wszystko marzą o powrocie do swoich stron ojczystych, do skromnych domostw i nielicznych zabudowań. Wysoki poziom cywilizacyjny dostrzega główny bohater *Popieliska* Józefa Jacka Rojka<sup>25</sup>. Porównując gospodarkę podkarpacką do mazurskiej, stwierdza:

<sup>21</sup> K. Oleksik, *Cmentarz w lesie*, Olsztyn 1964, s. 142–143.

<sup>22</sup> T. Stępowski, *Było to wczoraj*, s. 140.

<sup>23</sup> L. Turkowski, *Lipcowy miód*, Warszawa 1980, s. 230.

<sup>24</sup> J. Szydłowska, *Od prawdy faktu do literackiego zmyślenia. O publicystycznych kontekstach w „Trudzie ziemi nowej” Eugeniusza Paukszty*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2003, nr 4, s. 543–547.

<sup>25</sup> J. J. Rojek, *Popielisko*, Olsztyn 1986.

„tam mają lepsze urzędnienia i udogodnienia w pracach, właśnie przez tę elektrykę, no i że są drogi asfaltowe”<sup>26</sup>. Zderzenie pozostawionej przez Niemców materialnej kultury z kulturą „repatriantów” i osadników stanowiło bardzo wyraźny kontrast. Były również głosy krytyczne – niektórych zastanawiała bezmyślność ludzi w niszczeniu poniemieckich urzędzeń.

Krajobraz typowej mazurskiej wsi, w której po wojnie nikt zniszczonych budynków nie odnowił, odnajdziemy w zbiorze opowiadań *Piaski* Putramenta<sup>27</sup>. Poszczególne obrazki „złotego wieku”, wsi nieodkrytej jeszcze przez letników, pochodzą ze wspomnień autora, który z dystansu przygląda się przemianom zachodzącym w krajobrazie. Po raz pierwszy autor odwiedził położoną w głębi puszczy wieś na początku lat pięćdziesiątych i przez kolejne lata spędzał tam wakacje. Miejscowość (jej nazwa pochodzi od położenia na piaszczystej glebie<sup>28</sup>) zamieszkiwali Mazurzy, przyjezdni z niedalekich Kurpiów, osadnicy z Wileńszczyzny, z Suwalszczyzny, z Pomorza i z Lubelskiego. Głównym ich zajęciem były prace leśne przy zbiorze żywicy, nasadzeniach i zrębie<sup>29</sup>. Opisany wygląd wsi jest typowy dla wielu krajobrazów mazurskiej prowincji:

nie było tu zburzonych czy spalonych domów. Front przeszedł tędy bezszmerowo. Ale były domy opuszczone, niezamieszkane. I sam brak troski ludzkiej doprowadzał zagrody do obumarcia. Znikały szyby, zaczynały się sypać czerwone dachówki, nie bielone jabłonki i wiśnie marniały [...]. Powoli niszczało ogrodzenie. I niby nikt niczego nie zabierał, nie tłukł, ale powoli wszystko się rozsypało<sup>30</sup>.

Wieś w kolejnych latach zaludniała się, kolejne domy znajdowały swoich gospodarzy, a na klimat miejscowości coraz silniejsze piętno zaczęli wywierać tłumnie przybywający tu z całej Polski letnicy.

Ślady wojny nosi w sobie Dobrzyń, rodzinna wieś Erwina Kruka, której obraz jest przywołany w wielu utworach tego pisarza:

tuż za cmentarzem dróżka rozwidlała się, jakby chciała unieść w swych szczupłych ramionach i kuźnię i wylewającą się podczas wiosennych roztopów wodę, i dwa czołgi, które tutaj utknęły w styczniu, pośród załamujących się lodów. Wokół tych drózek, bliżej i dalej, stały domy w gęstwie wiosennej zieleni, poturbowanej nieco, szczególnie tam, gdzie zimą paliły się zabudowania<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Tamże, s. 110.

<sup>27</sup> J. Putrament, *Piaski*, Warszawa 1978.

<sup>28</sup> Tegoż, *Całe życie Helenki*, w: tegoż, *Piaski*, s. 6.

<sup>29</sup> Tegoż, *Powitanie wsi*, w: tegoż, *Piaski*, s. 51.

<sup>30</sup> Tegoż, *Gniazdo w kominie*, w: tegoż, *Piaski*, s. 122.

<sup>31</sup> E. Kruk, *Kronika z Mazur*, Warszawa 1989, s. 29.

Powojenni osadnicy na miejsce swego osiedlenia wybierali najmniej zniszczone i najdogodniej położone gospodarstwa. Nikt nie dbał o pozostałe siedliska, które stawały się często przedmiotem szabru. Także obiekty produkcyjne, takie jak kuźnie, elektrownie czy młyny, jeśli nie nadawały się do łatwego uruchomienia, stały opuszczone i niszczały.

Literackim egzemplifikacjom wiejskich pejzaży towarzyszą kolory. Przeważają: błękit pobliskiego jeziora, zieleń okolicznych lasów i czerwień murowanych domów „jakich próżno [szukać – J. R.] nawet w lepszych miasteczkach kresowych”<sup>32</sup>. Ogrodziński opisuje między innymi:

krajobraz z lasami na horyzoncie, przydrożnymi brzoźami w kępach jałowców, z oczkiem wodnym w zapadlinie pagórków [...]. Gdzieś z ukosa w dni słoneczne świeciła z daleka czerwonymi dachami odległa o kilometr wieś, zaś po przeciwnej stronie wcięta głęboko odnoga jeziora<sup>33</sup>.

Leonard Turkowski wspomina również o mazurskich wsiach położonych nad jeziorem, które cechuje „kolor czerwony – barwa murów i dachówek”. Mazurskie domki z daleka wyglądały „jak foremne zabawki poustawiane ostentacyjnie dla ucieszenia oczu”. Jednak widok ten nie był przyjazny dla nowo przybyłych i przywodził negatywne skojarzenia z ich niedawnymi właścicielami: „Niemcy zaznaczyli swoje ślady, ślady swojej ręki i mózgu w sposób wyjątkowo hałaśliwy, zdobywcy, jakby pragnęli olśnić raz na zawsze człowieka tych stron”<sup>34</sup>. Zadziwiające – w jednej wypowiedzi kryje się podziw dla „olśniewającego” niemieckiego budownictwa oraz krytyka jego „hałaśliwości”.

Dla przyjezdnych jedynie wsie warmińskie wyglądały swojsko. Tadeusz Dobija, bohater *Ulicy zwanej Bystrą*, podczas spaceru w podolsztyńskich okolicach wstąpił do wiejskiego kościółka, przy którym na cmentarzu odnalazł kilka polskich nazwisk. Nieopodal widział drewniane chałupy z trzcinowymi strzechami i zabudowania gospodarskie z czerwonej cegły. Patrząc na wijącą się między nimi piaszczystą drogę, zwrócił uwagę na polski charakter krajobrazu, który wyglądał „jak gdyby nigdy nie rządili w tych stronach Niemcy”<sup>35</sup>. Poczucie swojskości mogło wynikać z tego, że warmińskie wsie często były uboższe niż mazurskie, a ich mieszkańcy, katolicy, silniej przywiązani do tradycji, zbliżonej do polskiej kultury. Dawna warmińska wieś w oglądzie Edwarda Głódzia, bohatera innej powieści Ogrodzińskiego, przypominała skansen: „te kapliczki, te kolorowe szkiełka, ludzie *à la* Wojciechowscy i Pakmorka to skansen zgromadzony w jednym miejscu dla podtrzymania wyobraźni, dla dociekań nad znaczeniem tego, co było i pozostało nieprzetrawione”<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> J. Huszcza, *Samowar*, s. 72.

<sup>33</sup> W. Ogrodziński, *Za gwiazdą betlejemską*, s. 46.

<sup>34</sup> T. Goździkiewicz, *Jezioro i niespodzianki*, Warszawa 1954.

<sup>35</sup> W. Ogrodziński, *Ulica zwana Bystrą*, Olsztyn 1985, s. 276.

<sup>36</sup> Por.: tegoż, *Nad jeziorem*, Olsztyn – Białystok 1980, s. 161.

## Dostrzeżone ślady niemieckiego dziedzictwa

W krajobrazie warmińsko-mazurskim pisarze dostrzegli wiejskie cmentarze, które znajdowały się niemal przy każdej miejscowości. Przy większych gospodarstwach można było spotkać cmentarzyki rodzinne. Ich bliskość od gospodarstw wpływała na związek żywych z umarłymi<sup>37</sup>, łączenie tego, co minęło, z nowym. Taki stosunek do miejsc pamięci wspomina Oleksik, opisując mały cmentarz położony w lesie, wśród konwalii i macierzanki, w cieniu lip i świerków. Autor o zmarłych pisał:

ich związek z żywymi był widoczny w starannie utrzymanych kwaterach, sąsiadujących ze ścieżkami prowadzącymi do ich domostw, do jeziora, do miejsc odwiedzanych co dzień. Śpiew pogrzebowy słycać było we wsi tak samo jak śpiew dziewcząt w letnie wieczory. Zapach konwalii przenika do otwartych okien. I tak jakby napis na grobach zobowiązywał ich do zachowania spokoju, jakby chcieli dotrzymać obietnicy zapisanej gotyckimi literami – szanowali ten spokój swoich bliskich, sąsiadów i znajomych<sup>38</sup>.

Po zmianie granic i nastaniu polskiej rzeczywistości symboliczna bliskość żywych i umarłych została zerwana. Większość rodzimej ludności opuściła swe dawne siedliska, a „głosów umarłych” nikt już nie potrafił zrozumieć. Dla niektórych były to miejsca obce, szczególnie kiedy wspominali lokalizację pochówku z rodzinnych stron. Ukazani w powieści Ostrowskiej przesiedleńcy z Wileńszczyzny, wspominając cmentarze pełne kwiatów, dostrzegali brzydotę orneckiej nekropolii, otoczonej brudnoczerwonym murem z odcieniami szarego i czarnego marmuru. Na opuszczonym cmentarzu jedyne roślinami były tuje, rosły tam także pokrzywy, lebioda i osty, brakowało natomiast swojskich ławeczek przed grobami i alei między jaśminami<sup>39</sup>.

Cmentarz pełni w twórczości Erwina Kruka funkcję tekstu, z którego człowiek może odczytać dzieje swojej rodziny<sup>40</sup>. Stanowi często ostatnie i zanikające świadectwo mazurskiego dziedzictwa, którego strażnicy już dawno zmarli bądź opuścili rodzimą ziemię. Krzyże na mazurskich nekropoliach okazują się jedynym świadectwem egzystencji dawnych gospodarzy. Cmentarze „są niczym palimpsest, na którym kolejni mieszkańcy tej ziemi zapisywali swoją obecność. Są też często miejscem panowania żywych nad umarłymi, czy – jak pisze poeta – miejscem »poprawiania umarłych«”<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Jak twierdzą bohaterowie mazurskiej sagi *Splot. Masurenlos*: „w pobliżu domu dobrze jest mieć własne miejsce pochówku. Zmarły nie odchodzi wtedy daleko, tylko pozostaje przy swoich najbliższych” (B. Dzitko, *Splot. Masurenlos*, Olsztyn 1987, s. 136).

<sup>38</sup> K. Oleksik, *Cmentarz w lesie*, s. 38.

<sup>39</sup> E. Ostrowska, *Nim jabłoń zdziczeje*, s. 22.

<sup>40</sup> E. Konończuk, *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)*, Białystok 2000, s. 53.

<sup>41</sup> Tamże, s. 54.

Traktowanie ich jako dowodu polskości dawnych mieszkańców południowych powiatów Prus Wschodnich często wykorzystywane jest do celów ideologicznych. W Osownie gospodarz Trzeciak oprowadza po mazurskim cmentarzu znajomego przesiedlonego Ukraińca, który Mazurów uważał za Niemców. Gospodarz pokazał mu „same polskie nazwiska. Niektóre groby miały sto lat, a niektóre były jeszcze starsze”<sup>42</sup>. Liczni autorzy przekonują, że na cmentarzach mazurskich większość tablic miała polskie napisy, choć najczęściej „zniekształcone” niemiecką pisownią<sup>43</sup>: „wszędzie na starych cmentarzach mazurskich i warmińskich, obok czysto niemieckich widnieją polskie nazwiska, pisane jakże często gotykiem, w zniekształconej pisowni, z jeszcze bardziej zniekształconymi imionami”<sup>44</sup>. Zniekształcenie było znakiem współistnienia i powolnego przekształcania się tożsamości osób, których przodkowie mieli polskie pochodzenie etniczne.

Motyw starego cmentarza przywołuje Gerard Skok. We wspomnieniu bohatera jego opowiadania *Powrót* dawne miejsce pochówku okalał solidny kamienny mur, wejście stanowiła furta z napisem *Ruhe sanft*. Klaus, który przyjechał z Niemiec do rodzinnej wsi, wspominał proste, wygrabione alejki obsadzone krzakami białego bzu. Sprawiało to wrażenie miejsca uporządkowanego, „gdzie wszystko jest z góry przewidziane i każdy znajdzie swoje miejsce w wyznaczonym jemu czasie”<sup>45</sup>. Po piętnastu latach polskiej administracji „suche i pozbawione liści krzaki dziko zarastały całą [cmentarną] przestrzeń. Zawładnęły grobami, alejkami, nawet murem, który rozsadziły giętkimi, miękkimi korzeniami”<sup>46</sup>. Widok ten wywołał konstatację, że każdy dba tylko o swoją kulturę i swoich przodków. Cmentarz, dawniej w określony sposób zagospodarowana sfera *sacrum*, dziś zapomniany i niszczący, można uznać za symbol polskiej obecności na niemieckich ziemiach. Spowodowała ona, że dla dawnych mieszkańców, po niespełna piętnastu latach, miejsce to okazało się całkowicie obce.

Dawna architektura i krajobraz Warmii i Mazur to nie tylko zwarta zabudowa wsi chłopskich, lecz także wielkoobszarowe, średnie i małe majątki ziemskie – pałace oraz dwory z parkami i ogrodami. Zazwyczaj otoczone były parkiem, a w pobliżu znajdował się cmentarz rodziny właścicieli. Takie miejsce wspomina Jerzy Putrament, opisując widoczny na nadjeziornym pagórku i otoczony parkiem majątek niemieckiego barona. O kilometr od pałacu położony był cmentarzyk, a na nim znajdowała się kaplica:

z dziwaczną, okrągłą jakby suteroną, w której nie ma sufitu, a na parterze galeria z balustradą. Tak jak w kaplicy u Inwalidów w Paryżu, gdzie w dole stoi trumna Napoleona. Tu w dole, zwalone jedno na drugie, stoją trumny członków

<sup>42</sup> E. Kruk, *Drogami o świcie*, Olsztyn 1967, s. 236.

<sup>43</sup> Por. L. Turkowski, *Niebo nad sadem*, Warszawa 1964, s. 41.

<sup>44</sup> Tegoż, *Na początku było jezioro*, Olsztyn 1983, s. 61.

<sup>45</sup> G. Skok, *Powrót*, w: tegoż, *Słońce w szkarłacie*, Olsztyn–Białystok 1981, s. 53.

<sup>46</sup> Tamże, s. 53–54.

rodu. Niektóre półotwarte. W okolicy zdarzały się hieny, przychodziły tu nocą, grzebały w próchnie ludzkim, szukały, no, czego szukają hieny? Stoi ta kapliczka trochę w bok od alei, chyba jedynej w swoim rodzaju, pogrzebowej, cmentarnej alei<sup>47</sup>.

Na wyjątkowość tej alei wpływał fakt, że tworzyły ją lipy – niemłode, gęsto zasadzone, o przeplecionych w górze gałęziach, o których autor mówi, iż były to lipy: „gotyckie, ostrołukie”. Inny przykład cmentarnej kaplicy, której otoczenie bardzo łatwo odczytać w krajobrazie, przytacza Jerzy Bronisławski. Jeden z bohaterów *Mazurskiej sagi* odbywa spacer po leśnej ostoi, gdzie wśród drzew dostrzegł „coś na kształt masywnej budowli z kamienia”. Wspominał:

obchodziłem owo »coś«, co okazało się zamkniętą na głucho kaplicą. Wąskie okna nie pozwalały zajrzeć do środka, zresztą usytuowane były zbyt wysoko, zaś dębowe drzwi zabito zardzewiałymi gwoździami ciesielskimi. Od kaplicy prowadziła donikąd świeżo wygrabiona alejka, a po obu jej stronach znajdowało się kilkanaście grobów. Krzyże na jednych czas powywracał, tablice innych pozapadały się w ziemię, ale napisy w językach polskim, niemieckim, rosyjskim, a znalazł się też jeden litewski, były jeszcze dobrze czytelne<sup>48</sup>.

Z ponemieckimi dworkami i pałacami, podobnie jak zabudowaniami pokrzyżackimi, los na ogół nie obszedł się łaskawie. Jeśli nie zostały ograbione ze wszelkich dóbr ruchomych i skazane na zniszczenie, przeznaczone były na siedziby lokalnych PGR-ów lub urzędy nowych władz<sup>49</sup>. Stanisław Kowalewski wspomina o położonej na parterze, w dawnym pałacyku pruskiego junkra, kancelarii pegeeru, z której jednak nowi gospodarze usunęli wszystkie ślady mogące świadczyć o dawnych właścicielach. Pruski majątek zamieniony na PGR Cierłajny pojawia się w utworze Mariana Pilota *Sień*<sup>50</sup>. Siedziba gospodarstwa mieści się w dworku – „przysadzistym, rozległym, z pruska jaskrawoceglastym domu”<sup>51</sup>. O dawnej historii budynku świadczy jeszcze wielkie dębowe biurko przyozdobione z przodu dwoma posepnymi gryfami<sup>52</sup>.

Ważnym elementem krajobrazu kulturowego Prus Wschodnich była gęsta sieć kolejowa. Po wojnie wiele tras zostało zdemontowanych i wywiezionych do ZSRR jako mienie zdobyczne. O jednej z takich dróg wspomina

<sup>47</sup> J. Putrament, *Pagórki, aleja...*, w: tegoż, *Balet boleni i inne opowiadania*, Olsztyn 1974, s. 257.

<sup>48</sup> J. Bronisławski, *Mazurska saga*, Warszawa 1980, s. 17.

<sup>49</sup> Jerzy Putrament wspomina, że w miejscowości Lec „pegieery urzędowały w skrzydle dużego rozsypującego się z wolna zamku pokrzyżackiego. Tynk się walił z sufitów, gotyckie łuki wolno się kruszyły, deski podłóg wyszorowane były przez całe pokolenia krzyżackich komturów i pegieerowskich buchalterów co się zowie na wylot” (J. Putrament, *Wakacje*, Warszawa 1956, s. 281).

<sup>50</sup> M. Pilot, *Sień*, Warszawa 1965.

<sup>51</sup> Tamże, s. 6.

<sup>52</sup> Zob. tamże, s. 9.



Turkowski: „gdzieniegdzie widniały jeszcze ślady torowisk – martwe pamiątki dawnych szlaków, zamienione w polne drogi i ścieżki”<sup>53</sup>. Pisarz nie wspomina o grabieżach dokonywanych przez Rosjan, informując jedynie o likwidacji części żelaznych linii, których pozbycie się, według niego, wynikało z powojennego rozwoju motoryzacji.

W warmińskim krajobrazie istotne znaczenie miały przydrożne kapliczki, ale nowe czasy nie sprzyjały dbałości o te pomniki minionej kultury. Z kilkunastu kapliczek we wsi Rokityny, o których wspomina Zenon Jaworski, bohater *Nad jeziorem* Ogrodzińskiego, „zostało chyba cztery... bez krzyży, które popróchniały i w końcu nie miał kto wtykać ich ukruszonymi końcami do ziemi”<sup>54</sup>. Z ich artystycznej wartości zdawali sobie sprawę przyjezdni znawcy, natomiast mieszkańcom „nie podobały się postaci z tej kapliczki, stojące parami obok krzyża, no i krzywo wyrzezana drabina, młotki i obcegi, hufnale z drewna prawie tak wielkie, jak leżący przy narzędziach topór. Wstydzili się tej roboty”<sup>55</sup>. Dowodzi to, że nawet bliskie większości nowych osadników katolickie ślady w krajobrazie nie zasłużyły na należyne im szacunek.

W „pojałtańskich narracjach” temat stosunku nowych mieszkańców do prusko-niemieckiego dziedzictwa kulturowego nie należał do najważniejszych zagadnień. Uważny czytelnik może jednak zrekonstruować stan świadomości ówczesnych mieszkańców na podstawie licznych komentarzy bohaterów, odnoszących się do „kolonizowanych” przestrzeni. Na pierwszych spotkaniach osadników z nowymi ziemiami swoje piętno odcisnęły powojenne zniszczenia. W wielu miejscowościach dominował krajobraz ruin i gruzów. Autorzy opisują niechętny, wręcz wrogi, stosunek przybyłych do krajobrazu, który jednoznacznie kojarzył się z niemieckością. Przywołane teksty świadczą o tym, że zastane ślady kultury materialnej traktowano często bez szacunku. Taki los spotkał przede wszystkim obiekty symboliczne, między innymi pomniki oraz cmentarze.

Obraz stosunku do prusko-niemieckiego dziedzictwa, jaki wyłania się z powojennej literatury o Warmii i Mazurach, jest na ogół jednolity – odwołuje się do jego najbardziej charakterystycznych elementów. Jeśli pisarze zaznaczają unikalność regionu, rejestrują najczęściej nieprzychylny stosunek nowych mieszkańców do „dziedziczonych” ziem. Nieliczni, przede wszystkim mający miejscowe pochodzenie, wspominają o niszczeniu dawnych symboli. Według powojennych przekazów literackich „oswojenie” obcego dziedzictwa polegało głównie na „zawłaszczaniu” nowej przestrzeni, nie zaś poszanowaniu zrosniętej z krajobrazem kultury.

<sup>53</sup> L. Turkowski, *Na początku było jezioro*, s. 76.

<sup>54</sup> W. Ogrodziński, *Nad jeziorem*, s. 15.

<sup>55</sup> Tamże.



## Bibliografia

### Źródła

- Binkowski R., *Korkociąg*, Olsztyn 1982.  
Bratny R., *Czwartki ubogich*, w: tegoż, *Czwartki ubogich*, Warszawa 1979.  
Bronisławski J., *Mazurska saga*, Warszawa 1980.  
Czeszko B., *Dom*, w: tegoż, *Nostalgie mazurskie*, Warszawa 1987.  
Dzitko B., *Splot. Masurenlos*, Olsztyn 1987.  
Goździkiewicz T., *Jezioro i niespodzianki*, Warszawa 1954.  
Huszczka J., *Samowar*, w: tegoż, *Matylda i inne opowiadania*, Olsztyn 1974.  
Kruk E., *Drogami o świcie*, Olsztyn 1967.  
Kruk E., *Kronika z Mazur*, Warszawa 1989.  
Ogrodziński W., *Nad jeziorem*, Olsztyn – Białystok 1980.  
Ogrodziński W., *Ulica zwana Bystrą*, Olsztyn 1985.  
Ogrodziński W., *Za gwiazdą betlejemską*, Olsztyn 1989.  
Oleksik K., *Cmentarz w lesie*, Olsztyn 1964.  
Ostrowska E., *Nim jabłoń zdziczeje*, Warszawa 1968.  
Pauksza E., *Trud ziemi nowej*, Poznań 1948.  
Pilot M., *Sień*, Warszawa 1965.  
Putrament J., *Wakacje*, Warszawa 1956.  
Putrament J., *Pagórki, aleja...*, w: tegoż, *Balet boleni i inne opowiadania*, Olsztyn 1974.  
Putrament J., *Puszcza*, Olsztyn 1974.  
Putrament J., *Piaski*, Warszawa 1975.  
Rojek J. J., *Popielisko*, Olsztyn 1986.  
Skok G., *Słońce w szkarłacie*, Olsztyn – Białystok 1981.  
Stępowski T., *Było to wczoraj. Powieść dla młodzieży*, Warszawa 1966.  
Stępowski T., *Nie łatwo jest kochać. Strzępy żalostnej sagi*, Warszawa 1960.  
Turkowski L., *Niebo nad sadem*, Warszawa 1964.  
Turkowski L., *Lipcowy miód*, Warszawa 1980.  
Turkowski L., *Na początku było jezioro*, Olsztyn 1983.

### Opracowania

- Dovido J. F., Brigham J. C. Blair, Johnson T., Samuel L. Gaertner, *Stereotypizacja, uprzedzenia i dyskryminacja: spojrzenie z innej perspektywy*, w: *Stereotypy i uprzedzenia*, red. C. N. Macrae, C. Stangor, M. Hewstone, przeł. M. Majchrzak, i in., Gdańsk 1999.
- Eßer B., „Historia” jako aspekt społecznego konstruowania małej ojczyzny, w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 2000.
- Gładkowska E., *Zrozumieć czas. Obecność wielokulturowej tradycji Warmii i Mazur na przykładzie działalności społeczno-kulturalnej i twórczości Hieronima Skurpskiego*, Olsztyn 2003.
- Konończuk E., *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)*, Białystok 2000.
- Mazur Z., *Dziedzictwo wyłączone, podzielone, wspólne*, w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 2000.
- Pawłowska K., *Idea swojskości krajobrazu kulturowego*, w: *Krajobraz kulturowy. Idee, problemy, wyzwania*, red. U. Myga-Piątek, Sosnowiec 2001.

Szydłowska J., *Od prawdy faktu do literackiego zmyślenia. O publicystycznych kontekstach w „Trudzie ziemi nowej” Eugeniusza Paukszy*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2003, nr 4.

Traba R., *„Wschodniopruskość”. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań–Warszawa 2005.

### Summary

In the post-war Warmian-Masurian literature, the attitude of new inhabitants to the Prussian-German heritage wasn't the main topic. Literary arts provide the dominating aversion or even the hostility to the existing heritage, which allows to devastation mainly the symbols. Few authors underlined the unique of the cultural heritage and appeal for security. It has to be stated that literate records reflect the real attitude new inhabitants to the south districts of old Eastern Prussia. The domestication in the past-war years could not take place.



## EDYCJE

Wiktor Gardocki  
Uniwersytet w Białymstoku

### Nie tylko cenzura. Wydawnicze perypetie *Appassionaty* Józefa Mortona<sup>1</sup>

#### Not only censorship. Publishing adventures of Jozef Morton's *Appassionata*

**Słowa kluczowe:** cenzura, dzieje wydawnicze, korekta  
**Key words:** censorship, publishing history, adjustment

Józef Morton, jeden z czołowych przedstawicieli literatury nurtu wiejskiego, urodził się we wsi Chroberz w 1911 roku. Zanim na dobre zajął się pisaniem, miał się przeróżnych zajęć. Po zdaniu matury służył między innymi w wojsku, działał w grupie teatralnej i pracował w urzędzie skarbowym. Rozpoczął również studia, jednak przerwał naukę z powodu złej sytuacji materialnej. W 1937 roku, już jako autor tomu poetyckiego *Twarze spoza mroku* oraz powieści *Spowiedź*, został przyjęty do Związku Literatów Polskich. Tuż po tym powrócił do Chroberzy, gdzie napisał powieść *Wawrzek, syn Wawrzyńca*. Podczas wojny działał w konspiracji. W tym czasie powstały dwie kolejne powieści: *Człowiek z gliny* i *Inkluzowane wiano*, wydane w drugiej połowie lat czterdziestych. W latach powojennych Morton publikował również w prasie, między innymi w „Gazecie Kieleckiej” czy „Dzienniku Powszechnym”; był redaktorem naczelnym obu tych tytułów. Jego teksty pojawiały się ponadto w „Chłopskiej Drodze”, „Dzienniku Ludowym”, „Kulturze”, „Życiu Partii” oraz „Orce”, której był jednym z założycieli. Do roku 1976

---

<sup>1</sup> Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2017.

Morton współpracował z kilkunastoma redakcjami, ale przede wszystkim opublikował dwadzieścia jeden książek, z których większość była wznawiana<sup>2</sup>. Aktywność dziennikarska autora *Appassionaty* miała jednak dwa oblicza. Po pierwsze, służyła kształceniu warsztatu pisarskiego. Po drugie zaś, była w pewnym stopniu wymuszona, stanowiąc szansę na poprawę sytuacji materialnej<sup>3</sup>. Morton był bowiem przede wszystkim pisarzem:

Szczególnie chodziło mu o zachowanie własnej tożsamości i indywidualności. Jako artysta absolutny, Józef Morton silniej niż inni odczuwał nieprzychylność świata. Nastawienie krytyczne do ludzi często skazywało go na samotność, na niezrozumienie. Było to tym boleśniejsze, że po brawurowym debiucie w 1937 roku i wydaniu w 1939 następnej powieści [...] autor nie uzyskał samodzielności materialnej. [...] ten pisarz obdarzony wybitnie niepodległym duchem nie posiadał żadnych prawie umiejętności w posługiwaniu się językiem żurnalistycznym, dyskursywnym w ogóle, a więc był skazany wyłącznie na słowo emocjonalne, na wypowiedź literacką...<sup>4</sup>.

Opowieść o *Appassionacie*, opublikowanej jako dwudziesty drugi utwór Józefa Mortona, teoretycznie powinna rozpocząć się właśnie w 1976 roku. Powieść ujrzała wówczas światło dzienne, ukazując się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego (dalej PIW). Niewiele jednak zabrakło, aby utwór, nagrodzony rok później „Złotym Kłosem”, nie ukazał się (a przynajmniej nie w roku 1976). Powodem tego były, o dziwo, przedłużające się prace wydawnicze.

Pisanie *Appassionaty* Józef Morton rozpoczął około 1969 roku, choć jak sam przyznaje, dojrzewał czterdzieści lat do napisania tej książki<sup>5</sup>. Trzytomowa powieść została złożona w PIW-ie w 1973 roku, jednak ciągłe batalie o jej ostateczny kształt trwały aż do 1976 roku.

Minęło wówczas niemal dwadzieścia lat od „odwilży”, wydawałoby się więc, że sprawa wydania książki uznanego przecież autora, jest jedynie formalnością, tym bardziej że o powieści przychylnie wyrażał się ówczesny dyrektor PIW-u Andrzej Wasilewski, a także Henryk Bereza. Autor *Sposobu myślenia* zalecał jednak zmianę lub usunięcie niektórych fragmentów powieści Mortona<sup>6</sup>.

Akcja *Appassionaty* toczy się w czasie drugiej wojny światowej i opowiada o losach mieszkańców jednej z podkieleckich wsi. Niemcy zabijają polskiego partyzanta, po czym „ku przestrodze” wieszają jego ciało na drzewie. Wkrótce rozpoczynają się starania o odcięcie szubienicy oraz możliwość po-

<sup>2</sup> *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, red. J. Czachowska i A. Szałagan, Warszawa 1997, s. 480.

<sup>3</sup> G. Traczyk, „*Appassionata*” Józefa Mortona, „*Twórczość*” 1976, nr 8, s. 101–105.

<sup>4</sup> Z. Trziszka, *Pierwszy i drugi ożenek z literaturą*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1981, nr 30, s. 56–57.

<sup>5</sup> Archiwum Akt Nowych (dalej AAN), KC PZPR, sygn. XIB/451, brak paginacji.

<sup>6</sup> Tamże.

chowania zastrzelonego chłopaka. Pomóc próbuje między innymi była kochanka partyzanta, pracująca u Niemców jako gospoia.

Wydawnicze losy powieści Józef Morton opisuje w liście do dyrekcji PIW-u, którego odpis otrzymali również między innymi Wincenty Kraśko, członek Rady Państwa, i Józef Tejchma, minister kultury i sztuki. Mając jednak na uwadze subiektywizm pisarza, jego emocjonalne podejście do sprawy, a także niepełną wiedzę na ten temat, trudno rozstrzygnąć, czy opis wydawniczych perypetii pokrywa się z faktycznym rozwojem wydarzeń.

Nie wiadomo, czy *Appassionata* trafiła do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (dalej GUKPPiW) przed 1975 rokiem. Właściwie nie powinna, biorąc pod uwagę, że przez przynajmniej dwa wcześniejsze lata toczyła się debata na temat powieści między Józefem Mortonem a pracownikami PIW-u. Kwestia cenzury jest zresztą na razie mniej istotna.

Sprawa była dość nietypowa. Oto powieść licząca około 1200 stron, której nie odmawiano wartości artystycznej (choć sugerowano, że może być zbyt długa), wstrzymywano na etapie opracowania redakcyjnego. Tak sytuację wspominał sam autor:

Dyrektor Wasilewski wprawdzie nie podzielał zdania Berezy odnośnie partii niemieckich, ba, nawet je bardzo wysoko ocenił, niemniej zażądał ode mnie skrócenia książki o co najmniej 200 stron. Nieważne jakie strony mają być wycięte, byle było wycięte 200 stron, a nawet 300. Dlaczego? Jak mi później powiedziano: „żeby książka nie była zbyt duża objętościowo, bo koszty wydania jej byłyby zbyt wysokie”<sup>7</sup>.

Wówczas właśnie, w pierwszej połowie 1973 roku, rozpoczęło się swoiste przeciąganie liny pomiędzy Józefem Mortonem a skracającymi książkę redaktorkami PiW-u, Macużanką<sup>8</sup> i Lam (autor *Appassionaty* nie wymienia ich imion)<sup>9</sup>.

Redaktorki, otrzymując od dyrektora Wasilewskiego polecenie, by okroić powieść, miały działać w porozumieniu z Mortonem, konsultując z nim proponowane ingerencje. Pisarz wspomina: „Zastrzegłem sobie jednak, że w czasie robienia korekty będę miał prawo »przyjrzeć się« wszystkim pustym miejscom po wyciętych fragmentach, a jeżeli stwierdzę rażącą lukę, bezwzględnie usunięty fragment przywrócę”<sup>10</sup>.

Mortonowi prawdopodobnie łatwiej byłoby pogodzić się z faktem, że powieść zostanie skrócona z powodu niskiej wartości artystycznej niektórych fragmentów albo chęci „zwiększenia jej czytelności”<sup>11</sup>. Zdecydowanie jednak zaprotestował, gdy poinformowano go, że cięcia muszą nastąpić z powodów

<sup>7</sup> AAN, KC PZPR, dz. cyt.

<sup>8</sup> Prawdopodobnie chodzi o Zenonę Macużankę.

<sup>9</sup> AAN, KC PZPR, dz. cyt.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

finansowych. Zaproponowana wydawnictwu powieść była wprawdzie długa, ale uszczuplenie jej o dwieście lub trzysta stron byłoby z pewnością odczuwalne.

Pisarz zawarł z PIW-em umowę na napisanie *Appassionaty* już 13 stycznia 1969 roku. Niestety, ten dokument nie jest dzisiaj dostępny, a zatem nie wiadomo, jakie były ustalenia pomiędzy stronami. Czy PIW po prostu zamówił powieść, czy może wyznaczył ściśle kryteria, które *Appassionata* powinna spełniać, a których pisarz nie dopełnił? Wydawnictwo otrzymało zatem trzymtomową powieść, która nie miała szans na wydanie ze względu na tak dużą objętość.

Redaktorka Lam „puszczała w ruch gumkę, a nawet żyłetkę”<sup>12</sup>, usuwając z maszynopisu zdania, obszerne fragmenty albo „streszczając” duże partie tekstu, zawierając ich treść w jednym zdaniu. Jak później stwierdził autor *Appassionaty*, wszystko odbywało się bez porozumienia z nim.

Morton protestował. Sugerowane przez Lam poprawki sukcesywnie wykreślał, po czym znów otrzymywał poprawione fragmenty, z których wynikało, że wydawnictwo nie liczy się z jego zdaniem. Pisarz próbował nawet spotkać się w tej sprawie z dyrektorem PIW-u, ale Andrzej Wasilewski odmówił. Obiecał jedynie, że porozmawia z redaktorką.

W pewnym momencie sytuacja była na tyle napięta, że Morton sam miał ponosić koszty korekty:

[...] kiedy poprosiłem o przysłanie mi korekt całej książki, bym mógł sprawdzić czy wszystkie moje poprawki zostały należycie odczytane i naniesione na korektę redakcyjną, Wydawnictwo odpowiedziało mi, że nie zgadza się na przywracanie przeze mnie fragmentów skreślonych przez panią Macużankę i panią Lam. Mimo że przelew całej korekty miał być dokonany na mój koszt<sup>13</sup>.

W efekcie jednak do przesłania korekty nie doszło, ponieważ zrezygnowało z tego wydawnictwo. Mimo że PIW w końcu zgodził się wydać powieść, jej autor uznał, że w takiej formie *Appassionata* jest nie do przyjęcia:

Jak więc nie zgadzałem się z nieuczciwymi metodami redagowania mojej książki, tak nie zgodziłem się i nigdy się nie zgodzę na to, żeby moja książka ukazała się w takiej postaci, w jakiej jest obecnie. Bo nie recenzenci, nie redaktorzy, nie różni dyrektorzy i doradcy „z bożej łaski” są odpowiedzialni za książkę, tylko ja jeden, ja – autor tej książki i tej odpowiedzialności nie zdejmie ze mnie nikt<sup>14</sup>.

Kończąc list do Państwowego Instytutu Wydawniczego, Morton zawiadomia, że odstępuje od umowy i odbiera wydawnictwu wszelkie prawa do swej książki. Ponadto domaga się wypłacenia stu procent honorarium oraz zwrotu

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże.



brudnopisu, na którym redaktorki PIW-u dokonywały poprawek w *Appassionacie*. Pisarz zapowiedział także, że w razie niespełnienia jego żądań, wytoczy wydawnictwu proces. Kopię listu przesłał jeszcze wspomnianym wcześniej Wincentemu Kraście i Józefowi Tejchmie oraz wiceministrowi kultury i sztuki Aleksandrowi Syczewskiemu, Związkowi Wydawców i Księgarzy, Egzekutywie POP PZPR przy ZLP, a także Zarządowi Głównemu ZLP.

Cała sprawa, której korzenie sięgały 1973 roku, nigdy jednak nie znalazła finału w sądzie, a podjęty wysiłek nie przyniósł, przynajmniej dla Józefa Mortona, oczekiwanych rezultatów. Los książki zdawał się być przesądzony już wcześniej. O ile na liście pisarza skierowanym do Państwowego Instytutu Wydawniczego widnieje data 1 marca 1975 roku, a wówczas – przynajmniej teoretycznie – trwały prace redakcyjne oraz konsultacje na linii autor – wydawnictwo, o tyle w wydanej w 1976 roku książce można znaleźć zaskakujące daty. Jeśli wierzyć informacjom zamieszczonym na obwolucie, oba tomy powieści oddano do składania pod koniec marca 1974 roku. Nie dziwi zatem, że PIW niechętnie odnosił się do żądań Mortona dotyczących *Appassionaty*, między innymi przesłania do pisarza korekty, nawet na jego koszt. Można powiedzieć, że książka była gotowa... bez wiedzy autora. Co znaczy oczywiście, że trafiła do recenzji w GUKPPIW wcześniej niż w 1975 roku, zaś reszta ustaleń odbyła się na linii wydawnictwo – urząd.

Już w rok po liście, w którym Morton zapowiadał odebranie wydawnictwu wszelkich praw do swej powieści oraz wytoczenie procesu, Państwowy Instytut Wydawniczy wydał *Appassionatę* w dwóch tomach nakładem dwudziestu tysięcy egzemplarzy. Właśnie taka liczba pojawiła się wcześniej w korespondencji pisarza z PIW-em.

Paradoksalnie, w tym wypadku to nie GUKPPIW okazał się instancją, która skazała książkę na nieistnienie, a przynajmniej nie w pełnym tego słowa znaczeniu. Największe zdziwienie budzi jednak fakt, że prawdopodobnie *Appassionata* trafiła do recenzenta z GUKPPIW jeszcze przed 1975 rokiem, choć sam autor był przekonany, że wciąż trwają „prace korektorskie” w wydawnictwie. Warto dodać, że te „prace korektorskie” mogły być omawiane na spotkaniach z redaktorem Głównego Urzędu, zaś Morton o tym nawet nie wiedział.

Wydanie książki było procesem długotrwałym, a prace w PIW-ie stanowiły pierwszy jego etap. Tymczasem autor, dbając o ostateczny kształt utworu, nie wiedział, że ten został już skierowany do recenzji. Na nic zdał się więc list do PIW-u oraz przesłanie jego kopii osobom, które ewentualnie mogłyby w tej sprawie interweniować.

Skoro w liście Mortona widnieje data 1 marca 1975 roku, a książkę oddano do składania rok wcześniej, zaczęto drukować we wrześniu 1975 roku, zaś wydano w lutym 1976, to można ocenić, że starania autora nie przyniosły żadnego efektu. Gdzie bowiem pomiędzy tymi wszystkimi datami „zmieścić” powtórna cenzurę książki w GUKPPIW, do którego przecież musiała

trafić, oraz uwzględnianie ciągłych uwag Mortona? A umowa na wydanie nie została wypowiedziana.

Okoliczności wydania książki Mortona znał z pewnością nieżyjący już Andrzej Wasilewski, w latach 1971–1986 pełniący funkcję dyrektora Państwowego Instytutu Wydawniczego. Wasilewski nieraz toczył zażarte walki z cenzurą i Jerzym Łukaszewiczem o wydanie wielu dzieł literackich. Zreformował również politykę wydawniczą PIW-u<sup>15</sup>. Być może książka Mortona padła ofiarą cięć właśnie z tych dwu ostatnich powodów. Autor natomiast musiał wreszcie zaakceptować fakt, że długa, trzytomowa powieść nie poszerzy grona jego czytelników, zaś wydawnictwu – nie przyniesie zysków. Wątek GUKPPiW pojawia się w tej sytuacji niejako na marginesie, urząd nie występuje tutaj jako instancja sprawcza; niechlubna sława przypadła tym samym wydawnictwu.

Zastanawiają jednak kolejne wydania *Appassionaty*. Powieść ukazała się bowiem jeszcze dwukrotnie, opublikowana tym razem nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej<sup>16</sup> (dalej LSW). Pomiędzy kolejnymi wydaniem próżno jednak szukać różnic, co by znaczyło, że przez dziesięć lat, które minęły od pierwszego do ostatniego (trzeciego) wydania *Appassionaty*, Morton nie zrobił niczego (albo niewiele mógł uczynić), by przywrócić powieści autorski kształt. Jest to tym bardziej zastanawiające, że ze wspomnianej wcześniej korespondencji jasno wynika, iż bardzo tego pragnął. Dziwi to zwłaszcza w obliczu takiej publikacji, jak *Dzieła zebrane*, w których pierwszym tomie znalazła się *Appassionata*.

W PIW-ie opracowaniem książki Mortona zajmowały się prawdopodobnie wyłącznie redaktorki Macużanka i Lam. Ich nazwiska nie zostały jednak zamieszczone w wydanej już książce; oprócz jednak nazwisk Mortona oraz grafika, który zaprojektował okładkę, nie zostały również wymienione żadne inne osoby, jakby redakcja nie istniała. W LSW natomiast opracowaniem *Appassionaty* za pierwszym razem zajęli się redaktorzy Maria Wronkowska, Zbigniew Winiarski, Elżbieta Winiarska i Hanna Nadrowska, za drugim zaś – Krystyna Sobieraj, Zbigniew Winiarski oraz „zespół”, którego członkowie nie zostali wymienieni z nazwiska. Trzy wydania *Appassionaty* – co warto podkreślić, będące dziełem dwu wydawnictw – są jednak niemal identyczne, nie licząc kilku drobnych poprawek<sup>17</sup>. To dziwne, zupełnie jakby Morton, początkowo walczący o autorski kształt swej powieści, później zaniechał dalszych

---

<sup>15</sup> A. Wasilewski, *PIW – rzeźbienie w papierze*, w: tegoż, *Polski wariant. Od AK do KC*, Warszawa 1992, s. 47–62.

<sup>16</sup> Drugie wydanie: J. Morton, *Appassionata*, Warszawa 1979; trzecie wydanie: J. Morton, *Appassionata*, Warszawa 1986.

<sup>17</sup> Na przykład: fragment tekstu „(...) i zagotowało się w niej ostrym wzburzeniem” występuje jedynie w pierwszym wydaniu książki; por. J. Morton, *Appassionata*, Warszawa 1976, s. 75; tegoż, *Appassionata*, Warszawa 1979, s. 360; tegoż, *Appassionata*, Warszawa 1986, s. 64.

starań. Tylko dlaczego, po raz kolejny sprzedając powieść – tym razem innemu wydawnictwu – autor przekazał maszynopis z niechcianego wydania PIW-owskiego? Wersję, której opracowanie redakcyjne było *de facto* dziełem PIW-u... A może – zachowanie tych „korekt” było warunkiem kolejnego wydania?

Recepcję powieści niewątpliwie ułatwiłaby opinia samego Józefa Mortona, wyrażona choćby kilkoma słowami wstępu. Kolejne wydania książki – z 1979 (pięciotomowa seria *Dzieła zebrane*) i 1986 roku – takiej informacji jednak nie podają. Natomiast list wysłany do PIW-u z pewnością nie wyczerpuje wszystkiego, co autor mógł o swojej książce powiedzieć.

LSW nie opatruje wydań wstępem, ułatwiającym recepcję dzieł autora, co – biorąc pod uwagę uznanie, jakie pisarz zdobył na niwie literackiej – może dziwić. Nie chodzi tu zresztą o rozwlekłe tłumaczenie losów powieści ani opisanie jej wydawniczych perypetii (co zresztą nie byłoby wówczas możliwe), lecz choćby o wspomnienie, gdzie i kiedy książki już się ukazały<sup>18</sup> oraz w jaki sposób można twórczość Mortona czytać, do czego odnosić i gdzie sytuować. Te podstawowe informacje przydałyby się zwłaszcza w tak sztandarowej publikacji, jak *Dzieła zebrane*. Pięciotomowe wydanie utworów Mortona miało być, jak można przypuszczać, ukoronowaniem jego pisarskiej kariery.

\*

Z cenzorskich perypetii pisarzy doskonale zdają sobie sprawę badacze i krytycy literatury, jak choćby Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński, czemu zresztą często dają wyraz, pisząc o ograniczonej recepcji niektórych utworów czy o „drugim obiegu”<sup>19</sup>. Pierwszy problem z pewnością dotyczył również *Appassionaty*.

Ewentualne cięcia nie przyniosły jednak tak dramatycznych konsekwencji, jak w wypadku innych autorów, Jerzego Andrzejewskiego czy Kazimierza Truchanowskiego<sup>20</sup>, gdy powieści trafiły na rynek z kilku czy nawet kilkuna-stoletnim opóźnieniem. Gdyby na Mortona został nałożony zakaz publikacji – wyrażony wewnętrzną dyrektywą GUKPPiW albo „zapisem” – powieść na pewno nie ujrzałaby szybko światła dziennego. Trzyletnie zmagania z wydawnictwem, cenzurą albo – inaczej – instytucją wydawnictwa, traktowaną jako jedna z instancji cenzury, nie były w latach 70. rekordowe. Zresztą dobrze, że sprawę wreszcie sfinalizowano.

<sup>18</sup> Na kartach końcowych widnieje jedynie informacja, że jest to III wydanie.

<sup>19</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura Polska 1976–1988*, Kraków 1999.

<sup>20</sup> J. Szczęsna, A. Bikont, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2012; W. Gardocki, *Dzieje wydawnicze „Drogi do nieba” Kazimierza Truchanowskiego*, w: *Lancetem, a nie maczugą. Cenzura wobec literatury i jej twórców w latach 1945–1965*, red. K. Budrowska i M. Woźniak-Łabieniec, Białystok 2012, s. 93–117.

Także dzięki wydaniu *Appassionaty* Józef Morton jest dziś wymieniany jako jeden z najważniejszych przedstawicieli literatury nurtu wiejskiego<sup>21</sup>. Jako autor *Mojego drugiego ożenku*, *Ucieczki z raju*, *Wielkiego kochania* czy wreszcie *Appassionaty* (choć należy pamiętać, że tę powieść zalicza się raczej do nurtu literatury okupacyjnej), wywarł również wpływ na innych autorów. W tym tonie pisze o Józefie Mortonie Jan Zdzisław Brudnicki:

Oczywiście trudno sobie wyobrazić dzieło Myśliwskiego [*Kamień na kamieniu* – W. G.] bez dorobku innych pisarzy, takich jak Józef Morton, który uruchomił arsenał środków: perspektywę magii i obyczaju w *Inkluzowanym wianie*, chłopski erotyzm w *Mój drugi ożenek*, czy obrazy niewiarygodnych okrucieństw okupacyjnych w *Appassionacie*. Ujawnił też krąg równorzędnych racji moralnych i politycznych. Ale odkryciem literackim były też różne warstwy humoru i ironii<sup>22</sup>.

Należy wziąć również pod uwagę fakt, że *Appassionata* została napisana i wydana już w schyłkowym okresie literatury nurtu wiejskiego. Jak konstatują Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński:

Po *Konopielce* [wyd. 1973 – W. G.] możliwe było już tylko arcydzieło. Okazała się nim powieść *Kamień na kamieniu*, która pojawiła się dopiero w lutym 1984 i która, jak każde arcydzieło, należała do wielu nurtów w swoich szczegółach (chłopskiego, psychologicznego, mityzacyjnego) i do żadnego z nich w ogólności<sup>23</sup>.

Jest to po części odpowiedź na pytanie, w jaki sposób wyglądała i wygląda dziś recepcja powieści Józefa Mortona. Abstrahując zresztą od kwestii cenzorskich, pisarz został doceniony, choć może nie w tak znaczący sposób, jakby sobie tego życzył. Jest przecież wymieniany, choć nigdy na pierwszym miejscu, jako czołowy przedstawiciel literatury nurtu wiejskiego. *Appassionata*, wydana nawet we „właściwym” czasie (sugerowanym choćby przez PIW w pierwszej edycji książki), tj. w 1974 roku, nie okazałaby się dziełem przełomowym. Pierwszym powodem był, rzecz jasna, schyłek rzeczonoego nurtu. Drugim natomiast, jak się zdaje, znacznie ważniejszym, wartość artystyczna *Appassionaty*, która choć została oceniona wysoko, a przez jedną badaczkę uznana nawet za wybitną<sup>24</sup>, to w ogólnym, historycznoliterackim rozrachunku nie traktowano jej jako arcydzieła. Może właśnie dlatego, że nie należała do „wielu nurtów w swoich szczegółach”, natomiast można przypisać ją wyraźnie do jednego nurtu, okupacyjnego, i tylko w niewielkiej części – wiejskiego; w tym wypadku jest zaś książką jedną z wielu, która – by znów

<sup>21</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 16–17. Należy wspomnieć, że *Appassionata* jest powieścią należącą w większym stopniu do literatury okupacyjnej niż nurtu wiejskiego. Można ją traktować również jako utwór z pogranicza tych nurtów.

<sup>22</sup> J. Z. Brudnicki, *Ćwiczenia z wolności: polska proza od salonu do supermarketu*, Toruń 2007, s. 157–158.

<sup>23</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 17.

<sup>24</sup> G. Traczyk, dz. cyt., s. 101–105.

odwołać się do Jana Zdzisława Brudnickiego – wpłynęła na pisarską twórczość innych autorów. Inspiracje *Appassionatą* dostrzegalne są zwłaszcza w powieści *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, lecz to właśnie ta druga powieść, późniejsza od *Appassionaty* o 8 lat, jest dziś uznawana za literackie arcydzieło. Być może, mimo przychylnych słów Henryka Berezę i Andrzeja Wasilewskiego, dostrzegana jest pewna „powściągliwość” w poczynaniach Państwowego Instytutu Wydawniczego. Postępowanie autora *Appassionaty* jest bardziej zrozumiałe w kontekście słów Stanisława Burkota:

Błędem byłoby uznać cały „nurt chłopski” w literaturze powojennej wyłącznie za pochodną ówczesnego układu politycznego (partia chłopska oficjalnie należała do współrządzących); jego osadzenie jest znacznie głębsze, sięga bowiem podstaw kultury narodowej: obecność tego nurtu znaczyły wcześniej utwory Orkana, Kasprowicza, Młodożeńca, Przybosia, Piętaka<sup>25</sup>.

Oczywiście, działania wydawnictwa, które zalecały powieść „okroić” o 200 czy 300 stron, można traktować jako kolejną instancję cenzury, obok choćby GUKPPiW, lecz należy mieć na uwadze kilka aspektów. Decyzja PIW-u mogła być motywowana zaleceniami z „wyższego szczebla” – poleceniem z GUKPPiW, ograniczeniem w postaci niskich zapasów papieru drukowego czy, najprościej, zbyt dużą objętością dzieła literackiego, które w tak rozbudowanej formie nie będzie atrakcyjne dla czytelnika.

Mortonowi nie mogło zatem pomóc napisanie listu do PIW-u i przy okazji groźenie wydawnictwu procesem sądowym. Pisarz, by dodać swym działaniom mocy, przesłał odpis korespondencji również wysokim urzędnikom politycznym, Wincentemu Kraśce i Józefowi Tejchmie, licząc zapewne na wstawiennictwo. Proces zaś miał być tylko próbą nacisku na wydawnictwo.

Sprawa jest zatem wielowątkowa. U jej podstaw leżą jednak usiłowania autora, przekonanie o wysokiej wartości własnego dzieła literackiego. Jak się zdaje, *Appassionata* – jako swego rodzaju *summa* pisarskich dokonań Mortona – zmagą się z niedocenieniem, czyli podobnym problemem, z którym borykał się jej autor<sup>26</sup>. Temat okupacji, ujęty w antyczny cudzysłów (powieszenie Adama jest nawiązaniem do *Antygony*), pokazanej jako miejsce niemal zawieszzone, znajdujące się poza wojną, poza historią, usytuowane w ciasnej przestrzeni kieleckiej wsi<sup>27</sup>, doceniali krytycy, chwalać Mortona za konstrukcję dzieła i wskazując na wciąż istniejące luki w literaturze okupacyjnej. Doceniono również język powieści<sup>28</sup>, chociaż ten mógł być zbyt trudny dla przeciętnego czytelnika. Mówiąc o recepcji *Appassionaty* w 1976 roku, warto również przypomnieć o jednej, dość szczególnej, recenzji utworu.

<sup>25</sup> S. Burkot, *Literatura polska w latach 1939–1999*, Warszawa 2002, s. 285–286.

<sup>26</sup> Z. Trziszka, dz. cyt., s. 55–58; G. Traczyk, dz. cyt., s. 103–104.

<sup>27</sup> M. Kabuta, *W osaczeniu*, „Literatura” 1976, nr 38, s. 12; G. Traczyk, dz. cyt., s. 101–104.

<sup>28</sup> G. Traczyk, dz. cyt., s. 105.

W tekście *W osaczeniu* Michał Kabuta zdradza właściwie wszystkie najważniejsze wątki fabularne powieści Mortona, łącznie z zakończeniem<sup>29</sup> – nie jest to z pewnością czynnik, który zachęciłby wówczas czytelników do lektury.

*Appassionatę* wydano za pierwszym razem w liczbie 20 tysięcy (plus 290), po raz drugi – w ramach *Dzieł zebranych* – 20 tysięcy (plus 330), zaś po raz ostatni – w liczbie 50 tysięcy (plus 310) egzemplarzy.

## Bibliografia

### Materiały archiwalne

Archiwum Akt Nowych, KC PZPR, Materiały Wincentego Kraški, sygn. XIB/451, 1 III 1975.

### Opracowania

Brudnicki J. Z., *Ćwiczenia z wolności: polska proza od salonu do supermarketu*, Toruń 2007.

Burkot S., *Literatura polska w latach 1939–1999*, Warszawa 2002.

Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura Polska 1976–1988*, Kraków 1999.

Gardocki W., *Dzieje wydawnicze Drogi do nieba Kazimierza Truchanowskiego*, w: *Lancetem, a nie maczugą. Cenzura wobec literatury i jej twórców w latach 1945–1965*, red. K. Budrowska i M. Woźniak-Łabieniec, Białystok 2012, s. 93–117.

Kabuta M., *W osaczeniu*, „Literatura” 1976, nr 38.

Morton J., *Appassionata*, Warszawa 1976.

Szczęsna J., Bikont A., *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2012.

Traczyk G., „*Appassionata*” Józefa Mortona, „*Twórczość*” 1976, nr 8.

Trziszka Z., *Pierwszy i drugi ożenek z literaturą*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1981, nr 30.

Wasilewski A., *PIW – rzeźbienie w papierze*, w: *tegoż, Polski wariant. Od AK do KC*, Warszawa 1992.

*Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, red. J. Czachowska i A. Szałagan, Warszawa 1997.

## Summary

The subject of this paper is the publishing history of *Appassionata*, a novel of Jozef Morton. About novel – before publishing in 1976 by Państwowy Instytut Wydawniczy – for a few years fought disputes. An author didn't agree to the corrections proposed by the proofreaders and tried to publish his book to the expected shape a long time. He even appealed to the then Minister of Culture and Art.

<sup>29</sup> M. Kabuta, dz. cyt.



Zbigniew Chojnowski

UWM w Olsztynie

## Korespondencja Michała Kajki (Kayki) do „Nowin Szląskich” (edycja z komentarzem)

### Michał Kayka's correspondence with „Nowiny Szląskie” (edition with a commentary)

**Słowa kluczowe:** Michał Kayka (Kayka), Sąd Ostateczny, Mazurzy pruscy, XIX w., żniwa

**Key words:** Michał Kayka, the last judgment, Prussian Masurians, the 19<sup>th</sup> century, harvest

Mimo że ukazało się dziewięć<sup>1</sup> wyborów twórczości Michała Kajki, przed badaczami wciąż stoi zadanie odnalezienia w gazetach i kalendarzach, w których publikował ów Mazur, nieznanych jego utworów. Dopiero szczegółowa i krytyczna kwerenda gazet i kalendarzy dla Mazurów z lat 1884–1939 pozwoli ujawnić właściwe rozmiary tekstowego dorobku „mazurskiego słowika”.

Wiadomo, że pierwsze teksty poety opublikował w „Mazurze” Jan Karol Sembrzycki w 1884 roku, jakkolwiek Kajka podjął starania, aby stać się współpracownikiem Marcina Gerssa<sup>2</sup>. Liczył na druk w „Gazecie Leckiej” lub „Kalendarzu Królewsko-Pruskim Ewangelickim”. Jednakże debiutem mazurskiego poety jest wiersz pochwalny na cześć redaktora Jana Karola Sem-

---

<sup>1</sup> M. Kajka: *Pieśni mazurskie*, Olsztyn 1927 [reedycja: *Pieśni mazurskie*, do druku podał i wstępem opatrzył J. Jasiński, Dąbrówno 2014]; *Wybór wierszy*, wybór i posł. I. Sikirycki, przedm. W. Gębik, Warszawa 1954; *Wiersze wybrane*, wybór i przedm. W. Gębik, Olsztyn 1958; „*Zebrałem snop plonu...*”. *Wybór utworów wydany w setną rocznicę urodzin poety*, oprac. i wstęp J. Jasiński i T. Oracki, Olsztyn 1958; [współautor M. Lengowski], *Opowiadania uciesne*, oprac. W. Gębik, Olsztyn 1970; „*Z duchowej mej niwy...*”, wiersze zebrali i oprac. J. Jasiński, T. Oracki, Olsztyn 1982; *Treny mazurskie*, wybór i posł. J. Chłosta-Zielonka, Warszawa 2003; *Gedichte*, hrsg. von Z. Chojnowski, aus dem poln. M. Szalonek, Berlin 2003; *Mały kancjonał mazurski i opowieści uciesne*, oprac. filologiczne i wstęp Z. Chojnowski, Olsztyn 2008. W wykazie nie uwzględniono licznych antologii literackich, w których znajdują się utwory M. Kajki.

<sup>2</sup> Zob. list M. Gerssa do M. Kajki, Ośrodek Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie, Zbiory Specjalne, PTH. R. 147. Treść korespondencji: Z. Chojnowski, *Michał Kajka. Poeta mazurski*, Olsztyn 1992, s. 18–19.



brzyckiego zaczynający się od słów „Dziękuję ja Panu memu” – „Mazur” 1884, nr 10<sup>3</sup>.

Drugą gazetą, publikującą pierwociny twórcy z Ogródka, było „pismo dla ludu ewangelickiego” – „Nowiny Szląskie” (od 1887 roku „Nowiny”). Nie było to przypadkowe. Propagatorem tego tygodnika wśród Mazurów był wspomniany wyżej Sembrzycki<sup>4</sup>, który ogłaszał tu artykuły, podpisane: „Jan Oleckowski”. Młody Kajka, jak wielu innych jego współziomków, periodyk prenumerował, mimo że ukazywał się w dalekim Wrocławiu (niem. Breslau). O popularności gazety na Mazurach świadczy to, że mazurscy odbiorcy „Nowin Szląskich” byli często wymieniani jako ci czytelnicy, którzy trafnie rozwiązywali podawane przez redakcję zagadki, np. w „Nowinach Szląskich” (1886, nr 41) wśród autorów poprawnych rozwiązań wymienieni są: Marta Schwidder z Rudzisk, G. Bienert z Maradek, Stullich ze Staczy, Wesołowski z Dźwierzut, J. Bendzula z Liwy, G. Czwella z Burkart, Gotfryd Gunio z Kurek, Ch. Olszewski z Kozłowa, H. Schalla z Borka, Rojek z Wielbarka, M. Pietrzyk z Bytkowa. Mazurskim poetą, który opublikował najwięcej pieśni, głównie religijnych, był Tobiasz Stullich ze Staczy (wieś w powiecie ęckim). Jego współpraca z redakcją „pisma dla ludu ewangelickiego”, rozpoczęła się w 1885 roku publikacją *Pieśni na święta żniwne według psalmu 10go* (1885, nr 40)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> M. Kajka w „Mazurze” ogłosił nieco później wiersze: *O torfie* („Mazur” 1884, nr 23), inc. „Wstąpiliśmy teraz w drugą porę roku” („Mazur” 1884, nr 34), inc. „Niemowiatko gdy się urodzi” („Mazur” 1884, nr 35).

<sup>4</sup> R. Demby, *Jan Karol Sembrzycki 1856–1919*, Suwałki 1985; D. Kasperek, *Jan Karol Sembrzycki 1856–1919. Mazur na rozdrożu narodowym*, Olsztyn 1988.

<sup>5</sup> Bibliografię wierszy T. Stullicha zestawił E. Kruk. Podaję część dotyczącą „Nowin Szląskich”/ „Nowin”:

1. *Pieśń na święta żniwne według psalmu 10go* (1885, nr 40)
2. *Zmartwychwstanie i sąd* (1886, nr 34) – ułożył podług „Berlińskich Głosów Ewangelickich” T. Stullich w Staczach w powiecie ęckim / Prusy Wschodnie
3. *Pieśń na święto żniwne* (1886, nr 40) – Podług psalmu 104-go ułożył Tobiasz Stullich w Staczach (w powiecie ęckim w Wsch. Prusach), na nutę „Tobie nieśmiertelny Panie – 11 strof
4. *Na Adwent* (1886, nr 50) – 10 strof
5. *Życzenia na rok Pański 1887 w dzień jubileuszu ośmdziesięcioletniej służby wojskowej Najjaśniejszego Kóla i Cesarza Wilhelma I-go* (1886, nr 53)
6. *Na Nowy Rok* (1886, nr 53) ułożył Tobiasz Stullich w Staczach [tu z podpisem, ale wraz z ww. wierszem w ramce – zajmuje całą pierwszą stronę]
7. *Pieśń na lato* („Nowiny” 1888 nr 28)
8. *Pieśń na święto żniwne* (1888 nr 39)
9. *Na Adwent* (1888 nr 49)
10. *Na dzień urodzin Najjaśniejszego Cesarza niemieckiego i Króla pruskiego Wilhelma II, 27 stycznia 1889* (1889, nr 4)
11. *Pieśń o wychowaniu dzieci* (1889, nr 9)
12. *Pieśń na Wielki Piątek* (1889, nr 15)
13. *Pieśń o Zmartwychwstaniu Pana Jezusa* (1889, nr 16)
14. *Pieśń żniwna w roku 1889* (1889, nr 39)
15. *Dziatki na Gody* (1889, nr 52)
16. *Na Wielki Piątek* (1890, nr 14)

Pierwszą, napisaną 3 października 1885 roku, korespondencję Kajki dla „Nowin Szląskich” podali do druku Janusz Jasiński i Tadeusz Oracki w wyborze jego pisarskiego dorobku pt. *Zebrałem snop plonu...* (Warszawa 1958). Jednakże z nieznanymi przyczynami druga jej część została pominięta. Dziwi to tym bardziej, że stanowi ją interesujący wiersz Kajki. Utwór pozostał w pierwodruku przez 128 lat. Zawiera się w nim obecny w różnych miejscach Kajkowej twórczości, a tu nieco bardziej rozbudowany, motyw Sądu Ostatecznego. Wiersz należy do tych młodzieńczych utworów poety, w których ujawnia się wyraziście jego świadomość przemijania i wiara w rozliczenie człowieka po śmierci z doczesnego życia przed obliczem Stwórcy.

Publicystyczna część korespondencji wskazuje zarówno na genezę rymowanej przestrogi, jak i charakterystyczną prawidłowość w postrzeganiu świata przez osobę ukształtowaną przez rzeczywistość wiejską, poddaną rytmom natury. Zbieranie plonów (najpowszechniejszych upraw na nieurodzajnej glebie mazurskiej, czyli kartofli i żyta) oraz jesienny cykl rolniczych trudów czy w ogóle jesieni wywoływało w wyobraźni Kajki wizję Sądu Ostatecznego. To, co dana osoba czyni, jest zapisywane na bieżąco do „księgi”, czyli do – wspomianej w Apokalipsie św. Jana – „księgi żywota”<sup>6</sup>. Symbolicznym synonimem Stwórcy jest „oko Najwyższego”<sup>7</sup>, wszak widzi On wszystkie szczegóły postępowania każdego człowieka.

Wyobraźnię religijną Michała Kajki już w młodości ukształtowała Biblia, a w tym m.in. apokaliptyczna wizja Sądu Ostatecznego. W rymowanej korespondencji („Mazur” 1884, nr 35) o zakończeniu w rodzinnej okolicy prac polowych jesienią 1884 roku Kajka informował:

Wstąpiliśmy teraz w drugą porę roku,  
Większą połowę zboża mamy już na boku.  
Gumna są pełne, lecz nie pamiętają  
Ludzie, że raz i na nich, o! żniwa czekają.

17. *Na Wielkanoc* (1890, nr 14)

18. *Na zakończenie siewu* (1890, nr 20)

19. *Pieśń na Świątki* (1891, nr 21)

oraz *Rozwiązanie zagadywek*, przez T. Stullicha rymowane, m.in. rozwiązanie zagadywki „język” („Nowiny” 1889, nr 14)

E. Kruk, *Wszystkie wiersze Tobiasza Stullicha*, „Kartki Mazurskie” 2007 [Biuletyn Mazurskiego Towarzystwa Ewangelickiego w Olsztynie], nr 6 (48).

<sup>6</sup> „[...] i druga księga także otworzona jest, to jest księga żywota; i sądzeni są [...]. I widziałem umarłych, wielkich i małych, stojących przed oblicznością Bożą, a księgi otworzone są; i druga księga także otworzona jest, to jest księga żywota; i sądzeni są umarli według tego, jako napisano było w onych księgach, to jest według uczynków ich” (Ap 20,12). Cytuje według *Biblii Gdańskiej* (1632), <http://biblia.apologetyka.com/search> [dostęp: 24.06.2014].

<sup>7</sup> Wyrażenie „oko Najwyższego” przejęte z Biblii: „Lecz oko Boga ich było nad starszymi Żydowskimi, i nie mogli im przeszkadzać, póki ta rzecz do Daryjusza nie przyszła, a póki by przez list nie dano znać o tem” (Ezd 5,5); „Oto oko Pańskie nad tymi, którzy się go boją, nad tymi, którzy ufają w miłosierdziu jego” (Ps 33,18); „oko Pańskie przypatruje się ludziom i wszystkim pokoleniom Izraelskim” (Za 9, 1).

Bo jak zboże rzenieje<sup>8</sup> do plonu,  
 Tak też i człowiek rzenieje do zgonu!  
 Bierz przeto dary Pańskie z miłością,  
 Pożywaj je kornie i z dziękczynnością.

Tak i Pan Bóg łaskawym na cię będzie,  
 Gdy raz<sup>9</sup> będziesz stał w umarłych rzędzie.

Żniwa jako alegoria Sądu Ostatecznego została zaczerpnięta, jak wiele innych skojarzeń u Kajki, z Biblii, tu m.in. z *Ewangelii według św. Mateusza*:

Tedy rozpuściwszy on lud, przyszedł Jezus do domu; i przystąpili do niego uczniowie jego, mówiąc: Wyłóż nam podobieństwo o kąkolu onej roli. A on odpowiadając, rzekł im: Ten, który rozsiewa dobre nasienie, jest Syn człowieczy; A rola jest świat, a dobre nasienie są synowie królestwa; ale kąkol są synowie onego złego; Nieprzyjaciel zaś, który go rozsiał, jestci dyjabeł, a żniwo jest dokonanie świata, a żeńcy są Aniołowie. Jako tedy zbierają kąkol, a palą go ogniem, tak będzie przy dokonaniu świata tego. Pośle Syn człowieczy Anioły swoje, a oni zbiorą z królestwa jego wszystkie zgorzenia, i te, którzy nieprawość czynią; I wrzucą je w piec ognisty, tam będzie płacz i zgrzytanie zębów. Tedy sprawiedliwi lśnić się będą jako słońce w królestwie Ojca swego (Mt 13, 36–43).

Drugim powodem rozmyślenia o zbawieniu i pokucie była informacja o kradzieżach owiec w Ogródku, w którym Kajka zamieszkał pod koniec grudnia 1883 roku i tu żył do śmierci 22 września 1940 roku.

Drukowany poniżej wiersz jest napomnieniem, odwołującym się zarówno do sumienia, jak i wiary w to, że Pan Bóg widzi i sędzi wszystkie uczynki człowieka. Dwudziestosiedmioletni Michał Kajka, jak pokazuje to cytowany wyżej utwór, miał już wyrobione przekonania aksjologiczne. Powinnością człowieka jest czynić dobrze, mieć czyste sumienie i żyć z własnej pracy. Tylko w ten sposób można zdobyć szacunek w społeczeństwie, a przede wszystkim zasłużyć na zbawienie. Żłudna radość z łatwego zysku oraz złowieszcze poczucie bezkarności nic nie znaczą, gdy ludzie nie troszczą się o Boże błogosławieństwo i nie żyją według dziesięciu przykazań. Twarda to i wymagająca nauka, ale Kajka starał się być jej wierny do końca swego długiego życia. Do zachowania tej nauki nawoływał swoich współwyznawców w różnych okresach życia.

Obydwie części „korespondencji”: publicystyczna oraz poetycko-religijna, potwierdzają charakterystykę duchowości społeczeństwa mazurskiego. Jak bowiem pisze Grzegorz Jasiński, w przekonaniach Mazura

Zbawienie nie jest daleką perspektywą, dostępną po Sądzie Ostatecznym, stanem traktowanym wyłącznie eschatologicznie, nie jest pojęciem ogólnym, lecz konkretnym, dobrem dostępnym już teraz, owocującym przemienionym, godnym

<sup>8</sup> rzenieć – ‘dojrzewać’.

<sup>9</sup> raz – ‘kiedyś’.

życiem. Zbawienie dokonuje się przez całość wydarzeń i zachowań, a nie określoną czynność religijną [...]. Zachęcano do godnego zachowania przez cały czas, tak aby odwołanie do Boga nie następowało – jak to zwykle obserwowano – dopiero u schyłku życia [...]. Wizerunek dobrego chrześcijanina polegał zarówno na naśladowaniu Chrystusa, uczestnictwie w obrzędach, jak i codziennym godziwym życiu<sup>10</sup>.

Ten sposób rozumienia ścisłych związków życia doczesnego z życiem wiecznym przedstawia wiersz Tobiasza Stullicha *Zmartwychwstanie i sąd* („podług «Berlińskich Głosów Ewangelickich»”), wydrukowany w porze kończących się żniw, na kilka tygodni przed publikacją „korespondencji” Kajki. Stullich do oddania ścisłej zależności zbawienia od uczynków posłużył się symboliką drzewa, odwołując się do pożytków, jakie dzięki niemu osiąga człowiek. Taki punkt widzenia był bliski ludności mazurskiej, zamieszkującej od wieków puszczański obszar. Tematem juvenilijnego liryku Michała Kajki jest drzewo, uwidocznione jako materiał, z którego wytwarza się trzy sprzęty, wyznaczające porządek życia: narodziny („kołyska”), praca („gumno” ‘stodoła’), śmierć („trumna”) (zob. \*\*\* [„Niemowiatko gdy się narodzi”], „Mazur” 1884, nr 35). Tobiasz Stullich kwestię „drzewa” ujął jednocześnie praktycystycznie i ewangelicznie:

Ludzie słyszawszy kazanie  
Do kaznodziei cnego,  
Że nawróceni poganie  
Dojdą zbawienia swego;  
Tak sobie rozmyślają,  
Że też chrześciance  
Choć się nimi nazywają,  
Gorzej żyją jak poganie.  
Gdyż często nie wierzą,  
Że Bóg żyje w niebie  
I że nas zabierzą  
Anieli do siebie.  
Mówią o jednym panie,  
I kupcu bogatem,  
Który umarł niespodzianie –  
Miller jego bratem –  
I chwałą go za to,  
Że hojnie używał,  
Swych pieniędzy na to  
Nie pożalowywał. –  
– „Bo człowiek na świecie  
Tylko na to żyje,  
Kiedy w tem namiocie  
Dobrze je i pije.  
Bo po tym żywocie

<sup>10</sup> G. Jasiński, *Kościół ewangelicki na Mazurach w XIX wieku (1817–1914)*, Olsztyn 2003, s. 237–238.

Wszystko koniec bierze,  
Choćby chodził w złocie,  
Z sobą nic nie bierze.  
A potem po śmierci,  
Jako drzewo pada,  
Leży bez pamięci  
I niczem nie włada”. –  
Prawdać, jak pada, tak leży,  
Przecie nie zostanie,  
Ale dalej bieży,  
Wierzą chrześciance.  
Bo gdy dobrem było,  
To go używają,  
Piękne rzeczy miło,  
Z niego wyrabiają.  
Lecz jeśli prochniatem,  
Lub koślawem było,  
Porąbią go zatem,  
Aby się spaliło.  
Także wierzyć trzeba  
O człowieku dobrym,  
Że przyjdzie do nieba,  
Kiedy był pobożnym.  
Kara zaś czeka  
Niepobożnego,  
Wezmą go do piekła,  
Do ognia wiecznego.  
Przetóż się starajmy,  
Mili chrześciance!  
Lepiej żyć żądajmy,  
Niżeli poganie.  
Drzewami dobremi  
Wiary i ufności,  
Bądźmy mającymi  
Owoce miłości<sup>11</sup>.

\* \* \*

Korespondencję Michała Kayki (dopiero w późniejszych dekadach nazwisko mazurskiego poety pisano przez „j”) wydrukowano szryftem, czyli odmianą czcionki gotyckiej. Transliteracja jest dokładna. Jedynie w wyrazie „Redakcyi” literę „y” oddano jako „j”. Wierszowana część korespondencji jest podana inaczej niż w pierwodruku pod względem wersyfikacyjnym. Redakcja „Nowin Szląskich” w celu oszczędności miejsca opublikowała utwór, pozbawiając go stroficzności. W niniejszej edycji przywrócono budowę stroficzną. Opiera się ona na typowym dla twórczości Kajki czterowersowym ósmiozgłoskowcu. Jedynie puenta – dwuwersowy ósmiozgłoskowiec – została podana

<sup>11</sup> T. Stullich, *Zmartwychwstanie i sąd*, „Nowiny Szląskie” 1886, nr 34 (z 19 sierpnia 1886).

w postaci opublikowanej przez „Nowiny Szląskie”. Korespondencję podaje według dyrektywy Konrada Górskiego: „Tekstolog poprawia błędy przekazu tekstowego, nie błędy, które charakteryzują umysłowość wydawanego autora, nie jest bowiem ani redaktorem, ani nauczycielem, tylko filologiem”<sup>12</sup>.

\* \* \*

Korespondencja „Nowin Szląskich” z Prus Wschodnich

Ogródek, dn. 3 października 1885.

Już dawno zabierałem się do ukochanej Redakcji, grzecznie się pokłoniwszy, parę słów napisać i „Nowiny Szląskie” sobie obstalować<sup>13</sup>, gdyż widzę, że je tak wielu ludzi trzyma<sup>14</sup> i tylko pożyteczne nauki w nich stoją.

Żniwa latoś<sup>15</sup> miałem dobre i pogodne, tak że zboże i siano, torfy, wszystko dostalim suche do domu, i w wielu miejscach i kartofle też powykosywali. Robota idzie w czas, gdyż deszcz mało co kogo zbałamucił<sup>16</sup>. Co prawda i wcale skąpo go było, tak że żyta lichy powschodziły, teraz parę razy popadał po trosze, lecz mało co, jednakowoż już to wiele pożytku na zasiewy zimowe.

W naszej wsi tak przed paru tygodniami poczęły owce ginać: jednemu luźnikowi<sup>17</sup> zginęły trzy (wszystkie co miał), tejsze nocy drugiemu jedna, za parę dni zaś trzeciemu luźnikowi dwie i u dwóch gospodarzy tychże złodziei powstrzymano, lecz nie udało się ich złapać, gdyż uciekli, jednakowoż ukraść nic nie zdążyli.

Lecz niestety drogi człeczce,  
Pod sądem ci Boskim stoisz,  
Choć nieraz ci się uciecze  
I nikogo się nie boisz –

Nawet, mój Ty wieczny Boże,  
Gdy Cię zaraz kto nie złapi,  
I mówić ci nic nie może,  
Tylko się w swym sercu trapi.

Ale nie zapomnij tego,  
Choć ci teraz szczęście służy,

<sup>12</sup> K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, wyd. 3, popr. i uzupełn., Toruń 2011, s. 79.

<sup>13</sup> *obstalować* – ‘zaprenumerować’.

<sup>14</sup> „tak wielu ludzi trzyma” – ‘wielu ludzi prenumeruje’.

<sup>15</sup> *latoś* – ‘tego roku, w tym roku’.

<sup>16</sup> *zbałamucić* – tu: ‘wprowadzić kogoś w położenie, w którym nie wiadomo, czego ma on się trzymać i co ma robić’.

<sup>17</sup> *luźnik* – „l. «chłop nie mający ziemi ani domu, wynajmujący się do prac rolnych». 2. «chłop bezrolny». *Słownik gwar ostródzkiego, Warmii i Mazur*, t. IV, L–N, red. H. Perzowa i D. Kołodziejczykowa, Warszawa–Kraków 2002, s. 60.

Raz cię spotka i co złego,  
Za niniejszy grzech twój duży.

Wiedz, że oko Najwyższego  
Zawsze ciebie widzi wszędzie,  
Gdy popełnisz ty co złego,  
Zaraz cię ma w swojej księdze;

Pomnij bracie, gdyby tobie  
Kto najlepszą twą ozdobę  
Wziął i przywłaszczył ją sobie,  
Miałbyś w sercu twym żałobę.

Lepiej żyj z twej własnej pracy,  
Nie miej na czyje pragnienia,  
Za to cię ma każdy w zaczy<sup>18</sup>  
I nie masz zgryzot sumienia.

A Pan Bóg pobłogosławi  
Twoje prace wszędzie,  
A na sądnym dniu cię sławi  
Z wybranymi w rzędzie.

A tak ludzie baczność dajcie<sup>19</sup>,  
Tych słów nie zapamiętajcie!<sup>20</sup>

M i c h a ł K a y k a<sup>21</sup>

Oprac. Zbigniew Chojnowski

## Bibliografia

### Źródła

Kajka M. *O torfie*, „Mazur” 1884, nr 23.

Kajka M., inc. „Niemowiątko gdy się urodzi”, „Mazur” 1884, nr 35.

Kajka M., inc. „Wstąpiliśmy teraz w drugą porę roku”, „Mazur” 1884, nr 34.

Kajka M., *Korespondencja „Nowin Szląskich” z Prus Wschodnich*, „Nowiny Szląskie” 1886, nr 41.

List M. Gerssa do M. Kajki, Ośrodek Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie, Zbiory Specjalne, PTH. R. 147.

Stullich T., *Zmartwychwstanie i sąd*, „Nowiny Szląskie” 1886, nr 35.

### Opracowania

Chojnowski Z., *Michał Kajka. Poeta mazurski*, Olsztyn 1992.

Demby R., *Jan Karol Sembrzycki 1856–1919*, Suwałki 1985.

Górska K., *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, wyd. 3, popr. i uzupeł., Toruń 2011.

<sup>18</sup> *mieć w zaczy, w zaczy* – ‘mieć szacunek, uważać kogoś za zanego’.

<sup>19</sup> „baczność dajcie” – ‘skupcie się, zwróćcie uwagę’.

<sup>20</sup> „nie zapamiętajcie” – tu: ‘nie zapomnijcie’.

<sup>21</sup> „Nowiny Szląskie” 1886, nr 41 (z 8 października 1886).



- Jasiński G., *Kościół ewangelicki na Mazurach w XIX wieku (1817–1914)*, Olsztyn 2003.
- Kasperek D., *Jan Karol Sembrzycki 1856–1919. Mazur na rozdrożu narodowym*, Olsztyn 1988.
- Kruk E., *Wszystkie wiersze Tobiasza Stullicha*, „Kartki Mazurskie” 2007 [Biuletyn Mazurskiego Towarzystwa Ewangelickiego w Olsztynie], nr 6 (48).
- Słownik gwar ostródzkiego, Warmii i Mazur*, t. IV, L–N, red. H. Perzowa i D. Kołodziejczykowa, Warszawa – Kraków 2002.

### **Źródła internetowe**

*Biblia Gdańska* 1632, <http://biblia.apologetyka.com/search>

### **Summary**

Newspapers and calendars from 1884–1939 contain forgotten works of Michał Kayka. \*\*\* [„Lecz niestety drogi człecze”] published in „Nowiny Szląskie” (1886, issue 41) is one of them. It reminds the reader of the last judgment that await every man. God sees everything and writes it all down in a „book”. The poem was also Kayka’s reaction to the thievery of sheep, which happened in Ogródek village. The article is about Masurian poet’s first attempts at his craft, and his struggles towards popularizing his own works at the beginning of his artistic career.



## RECENZJE

**Benedykt Zygfryd Perzyński, *Od Działdowskiego Almanachu Poezji po Działdowską Kuźnię Słowa. Subiektywne spojrzenie na życie kulturalne na obszarze powiatu działdowskiego w latach 1993–2013, Starostwo Powiatowe w Działdowie, Działdowo 2013, ss. 64.***

Działdowo to miasto pogranicza prusko-kurpiowskiego, jedyne na Mazurach, które przed 1939 rokiem należało do Polski. Jego geograficzne położenie sprawiło, że w czasie podziałów administracyjnych po 1945 roku należało raz do województwa warszawskiego, później do ciechanowskiego, a od 1999 roku zostało włączone do województwa warmińsko-mazurskiego. Ponieważ leży z dala od stolicy regionu, niewiele w Olsztynie wiadomo o działaniach kulturalnych inicjowanych w tym mieście. Współcześni badacze historii i piśmiennictwa regionu dzisiejszych Warmii i Mazur Działdowo wiążą przede wszystkim z Emilią Sukertową-Bierawiną, działaczką społeczną i kulturalną. Przed II wojną światową była ona propagatorką ruchu polskiego, a po wojnie w różny sposób upowszechniała wiedzę o dawnych Prusach Wschodnich. Po włączeniu Działdowa do Polski na podstawie plebiscytowych ustaleń w 1920 roku, Sukertowa-Bierawina współtworzyła wiele polskich instytucji kulturalno-społecznych, które przyczyniły się do ożywienia działalności tego miasta. W 1922 roku pomagała w powstaniu Mazurskiego Domu Ludowego, a w 1927 roku współtworzyła Mazurskie Muzeum. Prowadziła także krajoznawcze koło dla młodzieży przy Działdowskim Seminarium Nauczycielskim oraz utworzyła tam Towarzystwo Przyjaciół Mazur (1929). W latach 1924–1938 redagowała w Działdowie „Kalendarz dla Mazurów”, który następnie był rozprowadzany w Prusach Wschodnich i stanowił dla mieszkających tam Polaków jedno z nielicznych, ważnych źródeł wiedzy o kulturze i literaturze polskiej. Po wojnie Sukertowa zamieszkała w Olsztynie i została sekretarzem generalnym oraz kierownikiem Instytutu Mazurskiego, który został przekształcony w Stację Naukową Polskiego Towarzystwa Historycznego. W Olsztynie wznowiła ukazywanie się „Kalendarzy”, jednak bez powodzenia, gdyż z różnych powodów udało jej się wydać zaledwie kilka numerów pisma. Przyczyniła się za to do powstania naukowego periodyku historyków, „Komunikatów Mazursko-Warmińskich”, ukazującego się z sukcesami do dzisiaj.

Tak się stało, że więcej w Olsztynie wiemy o przeszłości Działdowa niż o jego współczesności. Tę lukę stara się wypełnić poeta pochodzący z tego miasta, Benedykt Zygfryd Perzyński, który w 2013 roku wydał broszurę

*Od Działdowskiego Almanachu Poezji po Działdowską Kuźnię Słowa.* Praca ta, wydana przy finansowym wsparciu Starostwa Powiatowego w Działdowie, prezentuje subiektywne spojrzenie autora na życie kulturalne miasta i powiatu w ostatnim dwudziestolecu (1993–2013).

Perzyński swoją opowieść o Działdowie kulturalnym rozpoczyna od przedstawienia innej ważnej postaci związanej z miastem. Mowa jest o Hieronimie Skurpskim, który urodził się w 1914 roku w Skurpiach pod Działdowem i tam, zyskując wsparcie Józefa Biedrawy, rozpoczął pierwszy etap podstawowej edukacji, a potem w 1931 roku został przez niego skierowany do Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie. W 1937 roku podjął studia w Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie. Znalazł się następnie w pracowni profesora Mieczysława Kotarbińskiego, a studia kontynuował po 1945 roku pod kierunkiem Aleksandra Rafałowskiego. Po wojnie, w 1945 roku, przybył do Olsztyna, by zadbać o zabytki historii kultury. Pracował najpierw jako kustosz, a potem dyrektor Muzeum Warmii i Mazur i pozostał tu do końca swojego życia.

Zarówno wspomniana przeze mnie Sukertowa-Biedrawina, jak i Hieronim Skurpski to działdowianie najbardziej utrwaleni w historii miasta. Perzyński zajmuje się jednak ostatnim dwudziestolecem i najnowszymi dokonaniem mieszkańców powiatu działdowskiego.

Obok Skurpskiego, autor pracy o życiu kulturalnym miasta wymienia innych artystów plastyków: profesora Wojciecha Cieśniewskiego i Jana Andrzeja Walaska, założycieli pracowni malarstwa „Młyn” działającej w Działdowie. Perzyński wylicza monografie i inne publikacje poświęcone historii, kulturze i życiu społecznemu powiatu działdowskiego, wskazuje na działania samorządowe wspierające kulturę, wymienia organizowane konkursy i nagrody przyznawane przez włodarzy miasta. Warto przywołać tu *Ogólnopolski Konkurs Poetycki o Miecze Króla Jagiełły*, w którym biorą udział poeci z całego kraju, a także nagrodę w postaci statuetki – „Katarzynkę” – przyznawaną za „twórczy wkład w rozwój kulturalny” Działdowa. Jej laureatami byli m.in. w 1998 roku Wojciech Cieśniewski, a w 2000 – Hieronim Skurpski.

Perzyński szczególną uwagę zwraca na ważną rolę, jaką w Działdowie pełni środowisko poetów, prezentujące swoją twórczość w powstałym w 1997 roku „Działdowskim Almanachu Poezji”. Pierwszym redaktorem pisma był ciechanowski poeta Stefan Żagiel, a okładkę zaprojektował Jan Andrzej Walasek, znany w mieście artysta-malarz i współzałożyciel pracowni malarstwa „Młyn”.

Do 2013 roku ukazało się sześć almanachów, oprócz pierwszego w 1997, zbiory wierszy wydano w 1999, 2002, 2004, 2007, 2009 roku. Zdaniem prezentującego ten periodyk Perzyńskiego: „Działdowskie Almanachy Poezji jako cykl posiadają ogromną wartość, nie z uwagi na wysoką jakość zawartych w nim utworów poetyckich, ponieważ ich ocena może być bardzo surowa, ale z uwagi na fakt, że stanowią wizytówkę kulturalną powiatu dział-

dowskiego” (s. 45). W wydawanych zbiorach można zauważyć powtarzające się nazwiska poetów: Renatę Samoraj, Bogumiłę Stachowiak, Krzysztofa Tabaczkę, Hannę Jolantę Wiśniewską czy Joannę Polak-Śliwkę. To wśród nich są debiutujący tomikami w ostatnich latach: oprócz wymienionych Samoraj, Tabaczki i Wiśniewskiej, dzięki wsparciu finansowemu burmistrza, swoje wiersze w książkach opublikowali jeszcze Anna Barbara Czuraj-Struzik i Benedykt Zygfryd Perzyński. W almanachach wyodrębniono z czasem oddzielne działy: „Debiuty”, „Goście”, „Poezja dziecięca”. Lista początkujących autorów jest imponująca, a wśród gości, czyli poetów rozpoznawalnych w Polsce, znaleźli się: Zbigniew Chojnowski, Wojciech Kass, ks. Jan Paszkiewicz i Stefan Żagiel.

Kolejnym działaniem integrującym działdowskie środowisko twórców, zdaniem Perzyńskiego, stało się utworzenie w 2012 roku stowarzyszenia pod nazwą „Działdowska Kuźnia Słowa”. Jego pomysłodawcami byli dyrektor Miejskiego Domu Kultury w Działdowie Dariusz Maćkowiak oraz poeta Krzysztof Tabaczka. 26 kwietnia 2012 roku na spotkaniu założycielskim zatwierdzono „Statut Działdowskiej Kuźni Słowa” i wybrano władze stowarzyszenia. Na czele twórców z Działdowa stoi Renata Buczyńska (Samoraj), a jej działania wspierają Krzysztof Tabaczka i Benedykt Zygfryd Perzyński.

Stowarzyszenie nie ogranicza się tylko do comiesięcznych czwartkowych spotkań, lecz także organizuje literacko-muzyczne imprezy, zaprasza znanych artystów. W Działdowie gościli: poeta Wojciech Kass, aktorzy Krzysztof Majchrzak, Wojciech Malajkat i Wiktor Zborowski.

Obraz działań miasta i powiatu przedstawiony przez Perzyńskiego jest dość imponujący. Jeśli dodamy do tego informacje o spotkaniach organizowanych przez Miejską Bibliotekę Publiczną i Miejski Dom Kultury w Działdowie z twórcami, krytykami literatury i wydawcami oraz *Burkackie Biesiady Poetyckie* organizowane przez Bogumiłę Stachowiak, kierowniczkę Gminnej Biblioteki Publicznej w Burkacie, okaże się, że życie kulturalne w mieście i powiecie kwitnie.

Autor publikacji o Działdowie nie pisze, niestety, nic o udziale w tych przedsięwzięciach zwykłych mieszkańców. Czy dopisuje publiczność na spotkaniach kulturalno-literackich? Jakie skutki mają te kulturotwórcze działania i do czego mają prowadzić, czy – promując - uczą pożądanych postaw? Czy w tym wszystkim widać jakąś więź z działaniami Emilii Sukertowej-Bierawiny? Czy chlubna historia miasta ma jeszcze jakieś znaczenie? Kim są działdowianie dzisiaj? Jak zmieniło się oblicze miasta i okolic? Udzielenie odpowiedzi na te wszystkie pytania, wobec postępujących zmian kulturowych i cywilizacyjnych, nie jest proste. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że poeci w Działdowie góraj!

Joanna Chłosta-Zielonka (UWM w Olsztynie)

**Barbara Judkowiak, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu. Propozycje interpretacyjne, dokumentacyjne i edytorskie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, ss. 447.**

Uwagi dotyczące najnowszej książki Barbary Judkowiak warto zacząć od znanego przysłowia, które dobrze ilustruje powód powstania recenzowanej tu publikacji – „cudze chwalicie, swego nie znacie”. Autorka, wywodząca się z poznańskiego środowiska naukowego, od lat stara się zmienić ten stan rzeczy, podejmując wielostronne i pogłębione badania nad twórczością księżnej Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, żyjącej w czasach saskich dramatopisarki, poetki i inicjatorki teatralnych przedsięwzięć.

Jedna z pierwszych dam ówczesnej Rzeczypospolitej, żona wojewody wileńskiego i hetmana Wielkiego Księstwa Litewskiego, wywodząca się ze znamienitego rodu Wiśniowieckich, co prawda ma swoje miejsce w syntezach historycznoliterackich, jednakże jest ono raczej skromne. Przez lata widziano w niej przede wszystkim pierwszą polską dramatopisarkę i tłumaczkę sztuk Moliera. Jednak jej dorobek nie był zbyt wysoko oceniany, nawet przez Juliana Krzyżanowskiego, który jako pierwszy zdecydował się wydać w XX wieku cztery sztuki księżnej, charakteryzując syntetycznie jej dramaturgiczne dokonania. Kurtuazyjne uwagi o pionierskich działaniach Radziwiłłowej, które pojawiały się w różnych opracowaniach, nie mogły zastąpić rzetelnej analizy jej twórczości.

Od lat 80. tę sytuację powoli, acz konsekwentnie, zmieniają kolejne prace Barbary Judkowiak. Badaczka przy tym podkreśla, że to, co u nas przez długie lata było pomijane i traktowane zdawkowo, znalazło uznanie za granicą. O ile nie dziwi zainteresowanie Radziwiłłową ze strony naukowców z Białorusi, na której terenie znajduje się obecnie Nieśwież – siedziba Franciszki Urszuli i jej męża Michała Kazimierza Radziwiłła, o tyle pozytywnie zaskakuje inicjatywa edytorska zrodzona za oceanem. Jak podkreśla Judkowiak, to właśnie działania wydawców serii „The Other Voice”, ukazującej się najpierw w Chicago, a obecnie w Toronto, skłoniły badaczkę do opublikowania recenzowanej tu książki. Jest ona bowiem pokłosiem współpracy z tymi partnerami. Zanim się bowiem ukazała, autorka na zamówienie Alberta Rabiła juniora podjęła się wraz z angielskim tłumaczem Patrickiem Cornessem przygotowania antologii wierszy i dramatów księżnej. Z informacji zawartej w przypisie wynika, że ten anglojęzyczny zbiór jest przygotowywany do druku. Aby właściwie ocenić rangę inicjatywy wydawców „The Other Voice”, warto podkreślić, iż Radziwiłłowa jest pierwszą przedstawicielką literatury polskiej i jedną z pierwszych autorek z krajów środkowo- i wschodnioeuropejskich, której twórczość postanowiono zaprezentować we wspomnianej serii.

W tym kontekście oraz w obliczu wielorakich inicjatyw, także edytorskich, badaczy białoruskich krytycznie należy ocenić fakt, iż twórczość księżnej

nie doczekała się dotąd pełnego wydania w języku, w którym saska sawantka pisała. Próbą wypełnienia tej luki jest najnowsza publikacja Barbary Judkowiak, kolejna już poświęcona dorobkowi artystycznemu Radziwiłłowej.

Jak zapowiada tytuł, jest ona ważna co najmniej z kilku powodów. Przynosi syntetyczną charakterystykę sylwetki twórczej pani na Nieświeżu, uwzględniającą zarówno czynniki kształtujące jej artystyczną osobowość, jak i odrębność dorobku księżnej Radziwiłłowej, poszukującej w swym zróżnicowanym piśmarstwie szansy na wyrażenie własnego, „innego”, kobiecego głosu. W obszernym wstępie Judkowiak, podobnie zresztą jak i w wielu innych fragmentach wywodu, odwołuje się do własnych ustaleń z wcześniej publikowanych prac (wymienionych w *Nocie bibliograficznej*), dokonując tu jednak ich cennej syntezy i uzupełnienia. Te rozważania wprowadzają do dwóch części książki, noszących odpowiednio tytuły: *Poetka* i *Dramatopisarka*. W każdej z nich widoczne są wewnętrzne podziały, wynikające z przyjętej przez badaczkę koncepcji. Najpierw otrzymujemy propozycje interpretacyjne, następnie zaś edycję wybranych utworów. Część pierwsza skupia się na lirycznej twórczości księżnej, naznaczonej wyraźnym autobiografizmem, rozproszonej do dziś w odpisach i nielicznych ocalałych autografach. Czytelnik ma szansę odnaleźć tu między innymi przesiąknięte bardzo osobistymi wyznaniem wiersze Radziwiłłowej (te dotąd niedrukowane), która w literackiej twórczości szukała możliwości wyrażenia uczuć, na co dzień skrywanych w imię dbałości o zachowanie nieskalanego wizerunku matrony i pani na Nieświeżu. W interpretacji tych utworów pomagają trafne i pogłębione konstatacje Barbary Judkowiak.

Druga część jest poświęcona dramatycznemu dorobkowi księżnej. Judkowiak publikuje tu sztuki Radziwiłłowej, które dotąd były dostępne jedynie w pierwszej całościowej edycji z 1754 roku. Spośród zawartych w starym druku szesnastu dramatów cztery w 1961 roku wydał wraz z Karyną Wierzbicką Julian Krzyżanowski<sup>1</sup>, tu pojawiają się cztery kolejne<sup>2</sup>, dopełnione ineditami, nazwanymi przez badaczkę „okruciami z warsztatu teatralnego księżnej”. Tym samym współczesnemu czytelnikowi zostają udostępnione teksty Radziwiłłowej (dodajmy, z komentarzem filologicznym), które dotąd ginęły w mrokach niepamięci. Każdy z nich poprzedzony został interpretacyjnym wprowadzeniem, pozwalającym poznać źródła dramaturgicznych pomysłów księżnej i zrozumieć jej teatralne wybory. W tych uwagach Judkowiak nawiązuje do swych wcześniejszych odkryć, które tu szerzej omawia. Dotyczy to źródeł dwóch z zamieszczonych w tomie sztuk, zatytułowanych *Konsolacja po kłopotach* oraz *Z oczu się miłość rodzi*. Obie zostały oparte na popularnym w Europie romansie Madeleine de Scudéry, a dokładna lokalizacja fragmentów stanowiących inspirację dla trzech spośród szesnastu dramatów

<sup>1</sup> *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, oprac. i postowie K. Wierzbicka, studium *Talia i Melpomena w Nieświeżu* napisał J. Krzyżanowski, Warszawa 1961.

<sup>2</sup> *Miłość dowcipna, Sędzia bez rozsądku, Konsolacja po kłopotach, Z oczu się miłość rodzi*.



Radziwiłłowej to efekt poszukiwań badaczki, zasygnalizowany wcześniej między innymi w książce *Wzgardzony wielość. Kultura teatralna czasów saskich* (Poznań 2007).

Należy dodać, że charakterystyka dorobku dramaturgicznego Radziwiłłowej nie ogranicza się w omawianej książce do zamieszczonych w niej utworów. Judkowiak pochyła się także nad tłumaczeniami sztuk Moliera, dramatem *Cnota wypróbowana* (publikowanym w 1754 i 1961 roku jako *Złoto w ogniu*) opartym na noweli o cierpliwej Gryzeldzie, a także nad krótkimi formami dramatycznymi. Dzięki temu otrzymujemy bogaty i zróżnicowany obraz dorobku teatralnego księżnej, podkreślmy, teatralnego, bo jej sztuki były pisane z myślą o nieświejskiej amatorskiej scenie i tam też wystawiane. Uwagi badaczki pozwalają nam zrozumieć artystyczne pomysły Radziwiłłowej, które Krzyżanowski często krytykował, tłumacząc je „jaśniepańską swobodą”. Na właściwą ocenę tej twórczości pozwoliły Barbarze Judkowiak szersze badania dotyczące specyfiki teatru czasów saskich, których rezultaty zostały przedstawione we wspomnianej wyżej książce *Wzgardzony wielość*.

Ważnym dopełnieniem omawianej publikacji jest zamieszczony w niej aneks, w którym zaprezentowane zostały informacje dotyczące przekazów utworów poetyckich Radziwiłłowej. Przejrzysta tabela zawiera tytuły tekstów, objętość, ewentualną datację, incipity, dane o zachowanych rękopisach i edycjach drukowanych. Tabela obejmuje nie tylko wiersze po raz pierwszy opublikowane w recenzowanym tomie, lecz także całą twórczość poetycką księżnej. Pracę uzupełnia bibliografia i indeks.

Powyższa charakterystyka dowodzi, że najnowsza książka Barbary Judkowiak jest ważnym krokiem na drodze poznania dorobku i osobowości twórczej jednej z pierwszych polskich pisarek. Pozwala pokazać, że tzw. literatura kobieca nie zaczyna się w naszym kraju w wieku XIX i przesunąć perspektywę oglądu wstecz, kiedy to pierwsze panie nieśmiało chwytały za pióro, wchodząc na teren zdominowany przez mężczyzn. Omawiana praca jest cenna nie tylko dla znawców literatury staropolskiej i oświeceniowej, lecz także może być wykorzystywana w dydaktyce uniwersyteckiej, gdyż przybliży utwory trudno dostępne i dotąd niepublikowane. Pewną słabością w tym kontekście wydaje się ograniczony zakres zamieszczonego w książce komentarza filologicznego, który zadowala specjalistów, ale może być niewystarczający dla innych czytelników, niezaznajomionych z polszczyzną I połowy XVIII wieku. Mimo to trzeba zdecydowanie podkreślić liczne walory recenzowanej książki, która pozwala w pewnym stopniu zweryfikować niekorzystną opinię o dorobku kulturalnym czasów saskich i poznać bliżej jedną z ówczesnych sawantek.

Iwona Maciejewska (UWM w Olsztynie)

## KRONIKA NAUKOWA

Karolina Purłan, Ewa Gliniewicz

### **Ogólnopolska konferencja naukowa *Nowa poezja polska wobec tradycji*, Olsztyn, 16-17 października 2013 roku**

W dniach 16-17 października 2013 roku na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa *Nowa poezja polska wobec tradycji*. Pomysłodawcą konferencji był Zakład Teorii Literatury przy Instytucie Filologii Polskiej. Dr hab. Sławomir Buryła, prof. UWM, oraz dr Marta Flakowicz-Szczyrba zorganizowali konferencję, która przyciągnęła uwagę nie tylko badaczy literatury, lecz także studentów.

Z powodu dużego zainteresowania udziałem w spotkaniu referentów z całej Polski, wystąpienia zostały podzielone na dwie sekcje, które odbywały się jednocześnie. W konferencji wzięło udział wielu znanych badaczy i znawców literatury spoza Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, między innymi: prof. zw. dr hab. Zofia Zarębianka (UJ), dr hab. prof. nadzw. Tomasz Cieślak (UŁ), dr hab. prof. nadzw. Katarzyna Kuczyńska-Koschany (UAM) oraz dr Jarosław Klejnocki (UW), a także początkujący pracownicy naukowci. Celem wszystkich biorących udział w wydarzeniu prelegentów było ukazanie nowej poezji polskiej w odniesieniu do tradycji. Założenie to zostało zrealizowane w sposób zróżnicowany oraz wyczerpujący i spełniło oczekiwania nawet najbardziej wymagających słuchaczy.

Nie sposób przywołać treści wszystkich referatów, które zostały wygłoszone na konferencji, ale można podjąć próbę zreferowania niektórych z nich. Największym zainteresowaniem cieszyły się wystąpienia poety i teoretyka literatury dra Jarosława Klejnockiego, prof. Zofii Zarębianki, dra Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego, prof. Zbigniewa Chojnowskiego, prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany i prof. Magdaleny Rabizo-Birek.

Konferencję rozpoczął dr Tomasz Cieślak-Sokołowski wystąpieniem zatytułowanym *Najnowsza poezja polska wobec tradycji awangardowej – wariant Ryszarda Krynickiego, Andrzeja Sosnowskiego i Zenona Fajfera*. Punktem wyjścia referatu było zaznaczenie konieczności rewizji pojęcia awangardy i kategorii tradycji oraz ich rekonceptualizacji. Prelegent odwoływał się do szkicu Marjorie Perloff *21st-Century Modernism: The New poetics*, przybliżając

koncepcję nowej poezji. Referent omówił dualistyczny podział na mainstream i awangardę, zastanawiając się również nad tym, jak miałyby wyglądać współcześnie ta ostatnia. Właściwą częścią wystąpienia było skupienie się na twórczości autorów wymienionych w tytule referatu. Autor zwrócił uwagę, że Andrzej Sosnowski, podobnie jak Marcin Świetlicki oraz Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki, nadaje ton najnowszej polskiej poezji. Ciekawym zjawiskiem, na które wskazuje Cieślak-Sokołowski, jest liberatura. Jej przykład stanowi wiersz *Biała plama* Ryszarda Krynickiego, który okazał się po prostu białą stroną oraz tomik *Oka-  
leczenie* Zenona Fajfera, stworzony na wzór harmonijki.

Jarosław Klejnocki podjął „próbę autodekonstrukcji” własnej twórczości, co wyróżniało jego wystąpienie spośród innych, równie zajmujących referatów. Za motto swojego wystąpienia prelegent przyjął słowa Umberta Eco, że autor nie powinien interpretować, ale może opowiedzieć jak i dlaczego pisał. Poeta przyznaje, że chce mówić po swojemu, ale odwołuje się do tego, co już napisano. Chce mimo wszystko odnosić się do tradycji, korzysta także z dóbr popkultury. J. Klejnocki tłumaczył podwójne kodowanie, które stosuje w swojej twórczości — zamieszczanie aluzji do trendów wysokich i niskich. Jako poeta ceni sobie intertekstualność, jego poezja wypełniona jest kryptocytatami i kryptocytatami peryfrastycznymi. Często odnosi się do piosenek oraz poetów starych i nowych. Klejnocki przyznaje, że pisze dla dwóch czytelników: jeden przyjmie wiersz bez odkrywania aluzji, drugi będzie czerpał przyjemność z deszyfracji utworów.

Dużym zainteresowaniem cieszyło się wystąpienie prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany *Tyle słów o jednej śmierci. Bruno Jasiński u poetów (dzisiaj)*, poświęcone przedstawieniu śmierci Brunona Jasińskiego w twórczości współczesnych poetów. Referat rozpoczął się dygresją na temat daty zgonu jednego z czołowych polskich futurystów, wokół której było wiele niejasności. Do lat 90. XX wieku dopatrywano się wymiaru symbolicznego jego śmierci. Jednak rok 1992 okazał się przełomowy w tej sprawie dzięki Krzysztofowi Jaworskiemu, któremu zawdzięczamy wyjaśnienie tej zagadki: 17 września 1938 roku to faktyczna data śmierci Jasińskiego. Prof. Kuczyńska-Koschany zwróciła uwagę na to, że odkrycie tajemnicy zgonu autora *Buta w butonierce* nie zaważyło na poetyce mówienia o jego śmierci, ponieważ charakteryzowała się ona wciąż enigmatycznością i oszczędnością w przedstawianiu faktów.

Jednym z przedstawicieli Instytutu Filologii Polskiej UWM w Olsztynie na konferencji był prof. Zbigniew Chojnowski. W swoim referacie zastanawiał się, w jaki sposób w poezji po 2000 roku była ukazywana historia. Odwołał się do twórczości Kazimierza Brakonieckiego, który jest współzałożycielem Wspólnoty Kulturowej „Borussia”, ale przede wszystkim poetą, redaktorem, eseistą i krytykiem literackim. Prof. Chojnowski postawił pytanie, czy poeci w ogóle mogą sięgać do przeszłości. Każde dotknięcie historii jest bowiem jej naruszeniem i przeobrażeniem. Pisanie o wydarzeniach z zamierzonych

lub całkiem świeżych czasów zawsze nosi piętno pewnej interpretacji. Jednak poeci mają obowiązek relacjonowania i utrwalania w pamięci ludzi ich dziejów. Należy ponieść ofiarę ewentualnych przekształceń historii oraz subiektywnego spojrzenia na nią w imię wyższych celów: pozostawienia świadectwa dla potomnych.

*Biblijne ślady w wierszach Marcina Świetlickiego* próbowała odnaleźć prof. Zofia Zarębianka. Referentka zwróciła uwagę na nieoczywistą religijność poety kojarzonego z buntem, kontrkulturą i „barbarzyństwem”. Świetlicki w wielu utworach kreuje przewrotny obraz Boga, odbierając mu boskie atrybuty, podważając jego wszechmocność. Zdaniem Zarębianki wszystkie te zabiegi mają służyć demistyfikacji Stworzyciela, reinterpretacji prawd wiary, poszukiwaniu nowego sensu. Świetlicki subiektywnie rozumie wiarę, na przemian rozwianą i krystalizującą się, pomagającą odnaleźć siebie. Prelegentka na potwierdzenie postawionych tez przywoływała liczne cytaty z poszczególnych utworów, np. *Burzenie*, *Apokryf*, *Przedpotop*, *Jonasz*, *Gorzko*.

Konferencja *Nowa poezja polska wobec tradycji* spełniła oczekiwania zarówno jej organizatorów, jak i uczestników. Niemal wszystkie wystąpienia prowokowały dyskusje, które rzuciły nowe światło na omawiane zagadnienia. Spotkania miały charakter żywej wymiany poglądów, słuchacze nie pozostawali obojętni na poruszane tematy. Miejmy nadzieję, że konferencja stanie się wydarzeniem cyklicznym ze względu na swoją uniwersalną i stale aktualną problematykę.

Beata Kurządkowska

### **Ogólnopolska konferencja naukowa *XXI wiek w literaturze*, Olsztyn, 4–5 kwietnia 2014 roku**

W dniach 4–5 kwietnia 2014 roku odbyła się w Olsztynie ogólnopolska konferencja naukowa *XXI wiek w literaturze*, zorganizowana przez Zakład Literatury Współczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie oraz Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, oddział w Olsztynie. Naukowe spotkanie uroczyste otworzył prorektor prof. dr hab. Grzegorz Białyński oraz prodziekan Wydziału Humanistycznego, dr hab. Mieczysław Jagłowski, prof. UWM.

Konferencję zainaugurowano promocją pierwszego numeru czasopisma naukowego Instytutu Filologii Polskiej UWM. Prezentacji „Prac Literaturoznawczych” dokonała redaktor naczelna, dr hab. Joanna Chłosta-Zielonka, prof. UWM.

Obrady plenarne rozpoczął i poprowadził prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski (UWM). Jako pierwsza wystąpiła prof. dr hab. Zofia Zarębianka (UJ) z referatem poświęconym obecności Boga i człowieka w poezji s. Agnieszki Kotei. Celem wystąpienia prof. Zarębianki była prezentacja specyfiki wpisanego w tę poezję doświadczenia duchowego i scharakteryzowanie sposobu kreacji *sacrum* w wierszach poetki. Problematyka religijna stała się także tematem wystąpienia dr hab. Agnieszki Rydz, prof. UAM, która na przykładzie twórczości Różewicza i Świetlickiego zastanawiała się nad potrzebą wiary w XXI wieku. Kolejne dwa referaty również podejmowały problematykę poezji współczesnej. Dr Jacek Krawczyk (UWM) swoje wystąpienie poświęcił tradycji postromantyzmu w poezji typu „slices of life stories”, natomiast mgr Grzegorz Jędrak (KUL) próbował wyznaczyć datę przełomową dla poezji XXI wieku.

Po przerwie uczestnicy konferencji obradowali w dwóch sekcjach. Pierwsza z nich dyskutowała o prozie, druga – o poezji. W sekcji prozy wszystkie trzy referaty dotyczyły obecności tradycji romantycznej we współczesności. I tak kolejno: mgr Aneta Kozyra (KUL) scharakteryzowała wizerunki polskich wieszczów w twórczości Wita Stwosza, mgr Anna Radzewicz-Bork (UG) skupiła się na problemie literatury XXI wieku wobec dzieł Adama Mickiewicza, a mgr Luiza Karaban (UPH w Siedlcach) omówiła postać ukraińskiego Kozaka romantycznego w polskiej literaturze i tekstach kultury XXI wieku. W tym samym czasie dr hab. Leokadia Hull (UWM) wygłosiła referat poświęcony tomikowi poezji *Pomarańcza Newtona* Ewy Lipskiej, dr Katarzyna Wądolny-Tatar (UP w Krakowie) zaprezentowała mikrohistorie opowiedziane poezją na przykładzie tomu *Głosy* Jana Polkowskiego, a mgr Marta Dąbrowska (UMK) scharakteryzowała wiek XXI w refleksji poetyckiej Czesława Miłosa.

Dyskusję o prozie rozpoczął tekst dr hab. Joanny Chłosty-Zielonki, prof. UWM, pt. *Przekraczanie granic wstydu w literaturze XXI wieku. Intymne relacje kobiet*. Kolejny referat na temat prozy roczników 80. wobec (nie)rzeczywistości wygłosiła mgr Daria Bruszevska-Przytuła (UWM), zaś mgr Katarzyna Rytlewska (UKW) scharakteryzowała problemy człowieka XXI wieku w soczewce literackiej przestrzeni szpitala psychiatrycznego.

W sekcji równoległej zaprezentowane zostały następujące wystąpienia: mgr Eweliny Sasin (UJ) pt. *Drugie życie poezji Tytusa Czyżewskiego w wykonaniu adaptacji cyfrowej Łukasza Podgórnego i Urszuli Pawlickiej*, mgr Elżbiety Litwin (UW) dotyczące sieciowych fantasmagorii w literaturze dla dzieci i młodzieży oraz mgr Renaty Nolbrzak (UŁ) na temat znaczenia wydarzeń literackich dla popularyzacji poezji na przykładzie festiwalu „Puls Literatury” w latach 2007–2013.

Po przerwie obiadowej uczestnicy i goście konferencji wzięli udział w minispektaklu *Jednodniówka mówiona* w wykonaniu studenckiego koła

naukowego olsztyńskiej polonistyki, „Ars Scripta”, którego opiekunem jest dr Paweł Pietrzyk.

W popołudniowych obradach w sekcji prozy jako pierwsza wystąpiła dr hab. Joanna Szydłowska (UWM), która mówiła o sposobach zarządzania faktografią w narracji o dziennikarskim śledztwie na przykładzie *My z Jedwabnego* Anny Bikont. Mgr Aleksandra Mukaj (UWM) przedstawiła obraz kobiety w powieściach *Kieszonkowy atlas kobiet* i *Cwaniary* Sylwii Chutnik, natomiast mgr Emilia Konwerska (UWM) skupiła się na męskości w twórczości Michała Witkowskiego.

W popołudniowej sekcji poświęconej poezji uczestnicy obrad wysłuchali dwóch wystąpień: dr hab. Beaty Tarnowskiej, prof. UWM, która mówiła o literaturze polskiej w Izraelu po 2000 roku oraz mgra Arkadiusza Sylwestra Mastalskiego (UP w Krakowie) na temat „*Pindrzenie się*” (wierszem). *Ars versificatoria Kamila Brewińskiego wobec tradycji*.

W sekcji prozy ostatnie wypowiedzi tego dnia zaprezentowały: dr Beata Walęciuk-Dejneka (UPH w Siedlcach), *Między beznadziejnością a modlitwą – Święta Rita w literaturze polskiej XXI wieku*, mgr Joanna Maria Bieńkowska (UWM), *Współczesne i dawne poradniki dla młodzieży (oraz niektórych dorosłych)* oraz mgr Beata Kurządkowska, *W świecie, gdzie każdy jest innym, a nikt nie jest sobą – o poszukiwaniu własnego „ja” w literaturze XXI wieku*.

W sekcji równoległej swoje referaty wygłosili: dr hab. Grzegorz Igliński, prof. UWM, pt. *Robak XXI wieku. U źródeł makabrycznego motywu w polskiej poezji współczesnej*, dr Ewa Borkowska (UPH w Siedlcach) pt. *Poezja historyków literatury. Przypadek Dariusza Cezarego Maleszyńskiego* oraz mgr Marek Maruszczak pt. *Narodziny fantasy komicznej – analiza tekstów krytycznych w miesięczniku „Nowa Fantastyka”*.

Drugi dzień obrad rozpoczął się od obrad plenarnych. Poprowadziła je dr hab. Agnieszka Rydz, prof. UAM. Jako pierwszy wystąpił prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski, który mówił o XXI-wiecznych debiutach młodych poetów. Dr Małgorzata Peroń (KUL) scharakteryzowała nurt „ośmielonej wyobraźni” w poezji roczników 70., ks. dr Grzegorz Głęb (KUL) omówił nową wizję dziejów w twórczości Marcina Ciszewskiego, a mgr Dominika Kotuła (UWM) wygłosiła referat pt. *Uzależnienie czy lęk przed wpływem? Andrzej Sosnowski wobec tradycji i krytyki literackiej*.

Po krótkiej przerwie obrady były kontynuowane w dwóch sekcjach. W pierwszej, poświęconej literaturze fantastycznej, Sandra Uryzaj i Paulina Szymańska (UAM) zaprezentowały jej rozwój na przełomie XX i XXI wieku, mgr Waldemar Mazur (UWr) charakteryzował XXI-wieczną fantastykę, a mgr Ewa Drab (UŚ) omawiała ostatnie tendencje i hybrydalność fantasy w dobie nowoczesności.

Równoległa sekcja zgromadziła badaczy zainteresowanych problematyką literatury rosyjskiej. Zebrani wysłuchali dwóch referatów: dr hab. Iwony



Anny NDiaye, prof. UWM, która na podstawie twórczości Siergieja Szargunowa omówiła tendencje „pokolenia next” w literaturze rosyjskiej XXI wieku oraz dr Barbary Kozak, prezentującej literackie korzenie prozy Borysa Akunina.

Po krótkiej przerwie, w sekcji pierwszej mgr Piotr Przytuła (UWM) wygłosił referat pt. *„Z cichego świata w światy wiecznie drżące...” – Dantego droga z klasyki do popkultury, czyli „Boska Komedia” w polskiej fantastyce*, natomiast mgr Wiktor Gardocki (UwB) zaprezentował oblicza literatury potencjalnej.

W sekcji równoległej dr Rafał Pokrywka (UKW) opowiadał o niemieckiej powieści pokoleniowej XXI wieku, mgr Wojciech Boryszewski (UWM) o powieści *Białe zęby* Zadie Smith, a mgr Karol Grzehnik omawiał XXI-wieczną wizję religijności na przykładzie wybranych postaci terrorysty Johna Updike’a.

Po przerwie obiadowej w sekcji pod przewodnictwem prof. dra hab. Zbigniewa Chojnowskiego mgr Anna Figa (UP w Krakowie) mówiła o antybohaterze w polskiej prozie, mgr Anna Karpińska (UWM) zaprezentowała pisarzy wizjonerów i protoplastów – literackiej awangardy w kontekście literatury współczesnej, mgr Daria Jankowiak (UMK) zastanawiała się, jak pisarz zdobywa czytelników, mgr Justyna Czupiłka (UŁ) przedstawiła studium dotyczące *slam poetry*, a mgr Olga Szmidt (UJ) wygłosiła referat pt. *Léchevitrine. Podmiot melancholijny w literaturze XXI wieku na przykładzie „Przezroczyści” Marka Bieńczyka*.

W sekcji równoległej dr Jan Miklas-Frankowski (UG) zajął się zagadnieniem polskiego reportażu literackiego w XXI wieku, dr Kamila Bialik (UWM) mówiła o felietonach ludzi teatru, mgr Zbigniew Marecki (AP w Słupsku) skupił się na problemach gatunkowych współczesnych „czytadeł” dla kobiet, a dr Katarzyna Kłos (Olsztyn) scharakteryzowała wybrane aspekty futurologii neoromantycznej.

Wszystkie referaty i wywołane nimi dyskusje, oficjalne i kularowe, były dla uczestników konferencji niezwykle inspirujące. Nie wyczerpali oni jeszcze całego zasobu swoich argumentów. Dlatego też zaistniała konieczność ponownego spotkania, w celu zrewidowania kolejnych zagadnień związanych z przemianami, jakie przynosi literatura XXI wieku.



Daria Bruszevska-Przytuła

**Ogólnopolska konferencja naukowa *Seriale w kontekście kulturowym. W poszukiwaniu ideału i straconego czasu*, Olsztyn, 7–9 kwietnia 2014 roku**

Zgodnie z przewidywaniami medioznawców, początek XXI wieku miał być powolnym końcem telewizji, wypieranej i zastępowanej przez nowe media, lepiej dostosowujące się do wymogów współczesności – oferujące możliwość natychmiastowego sprzężenia zwrotnego, partycypacji w tworzeniu przekazu i nieograniczonego wręcz wyboru treści.

O ile jednak zaciekawienie telewizją słabło, o tyle na popularności zyskiwał jeden z jej kluczowych gatunków – serial. Odpowiedzią na ogromny wzrost zainteresowania tym formatem stała się ogólnopolska konferencja naukowa *Seriale w kontekście kulturowym. W poszukiwaniu ideału i straconego czasu*. Organizatorami tego interdyscyplinarnego spotkania byli Instytut Filologii Polskiej oraz Katedra Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Obrady odbyły się w dniach 7–9 kwietnia 2014 roku na Wydziale Humanistycznym UWM i zgromadziły około 100 referentów, gotowych podjąć dyskusję o fenomenie najnowszych seriali.

Inauguracyjny dzień konferencji rozpoczęły obrady plenarne. Jako pierwsi wystąpili Tomasz Kamiński i Krzysztof Wesołowski, którzy zaprezentowali wyniki swoich badań nad serialową widownią. Referat *Charakterystyka współczesnego (tele)widza w kontekście badań społecznych* okazał się dawką interesujących informacji o, między innymi, sposobach odbioru seriali, rytuałach z nimi związanych oraz wpływie na relacje społeczne serialowych fanów. Drugie z wystąpień przygotowała Joanna Chłosta-Zielonka, która zajęła się jednym z najpopularniejszych serialowych podgatunków: serialami medycznymi. Referat *Od „Szpitala na peryferiach” do „Lekarzy”. Fenomen popularności seriali medycznych na podstawie analizy wypowiedzi internautów* stanowił próbę uchwycenia przyczyn niesłabnącego, jak się wydaje, zainteresowania tymi produkcjami. Ostatnie z wystąpień inauguracyjnych konferencję należało do Agnieszki Graff, która w odczycie *Trzecia fala, postfeminizm czy post-post-feminizm? „Dziewczyny” na mapie amerykańskich sporów o kobiecość, seks i politykę płci* poddała refleksji jeden z najpopularniejszych obecnie seriali, stawiając jednocześnie szereg pytań o możliwe drogi włączenia tej produkcji do dyskursu feministycznego.

Po wykładach plenarnych i dyskusji obrady kontynuowano z uwzględnieniem podziału na sekcje. W pierwszej z nich dyskutowano o tym, jak nowe media wpłynęły na poszerzenie zestawu praktyk fanowskich (np. ten temat podjęła Anna Krawczyk-Łaskarzewska w referacie o funkcjonowaniu

serialu *Castle* w przestrzeni serwisów społecznościowych) czy form dystrybuowania produkcji seryjnych i rozwoju nowych modeli biznesowych z nimi związanych (mówiła o tym Karolina Robaczek).

Druga sekcja zgromadziła badaczy szczególnie zainteresowanych historią i pamięcią. Małgorzata Zalewska, Aleksandra Musiał i Grzegorz Supady w swoich referatach szukali odpowiedzi na pytania, w jaki sposób współczesne seriale prezentują wątki historyczne, jakie stereotypy umacniają, a jakie niwelują.

W trzecim panelu prelegentki skupiły się na społecznym kontekście seriali – np. Joanna Wróbel zastanawiała się, czy współczesne polskie seriale, mające uchodzić za realistyczne, przedstawiają „prawdziwe” życie.

Motywy przewodnim ostatniej sekcji ponownie były rozważania, dotyczące funkcjonowania seriali w przestrzeni mediów społecznościowych. Tym razem zastanawiano się jednak nad strategią budowania internetowego wizerunku produkcji telewizyjnych, służących promowaniu ich jako przede wszystkim wytworu komercyjnego (w referacie Andrzeja Adamskiego i Kamili Kwasik) albo źródła memów (w wystąpieniu Kai Rożdżyńskiej-Stańczak i Justyny Bryczkowskiej).

Po przerwie kawowej powrócono do obrad panelowych. W pierwszym z nich prelegentki zajęły się produkcjami brytyjskimi (Aleksandra Jakóbczyk-Gola, Elżbieta Rokosz-Piejko) oraz rosyjskimi (Iwona Anna Ndiaye), w drugim zaś – produkcjami amerykańskimi, które – z różnych przyczyn – uchodzą za seriale kontrowersyjne, a nawet przełomowe (za przykład mogą służyć *Miasteczko Twin Peaks* czy *Anioły w Ameryce*, o których mówiła Joanna Hebda). Motywem przewodnim wystąpień w trzeciej sekcji był sposób konstruowania narracji w serialach oraz jej wpływ na zarządzanie sposobem odbioru. Czwarty panel nie miał tematu dominującego – spotkały się w nim bowiem badaczki stereotypów (Sonia Caputa), podmiotowości i seksualności (Olga Szmidt) oraz symboliki żywiołów (Katarzyna Żakieta).

W kolejnym dniu konferencji poranne wystąpienia w sekcji pierwszej podporządkowano polskim serialom, ich bohaterom, np. policjantom (referat Moniki Bator), księżom, których wizerunki zaprezentował Michał Rydlewski, czy ojcom (wystąpienie Tomasza Borewicza) oraz przemianom w znanych, ciągle emitowanych produkcjach (referat Anny Dwojnych). W sekcji drugiej refleksji poddano z kolei zagadnienia językoznawcze i translatorskie, ze szczególnym uwzględnieniem problemu (nie)przekładalności wypowiedzi humorystycznych w serialach. W trzecim panelu badacze zajęli się zagadnieniami związanymi z odbiorcami seriali, którzy – wyposażeni w popkulturowe kompetencje – mają coraz większy wpływ na twórców popularnych produkcji. Ostatnia z porannych sekcji nastawiona była na prezentację zjawisk związanych z humorem w seryjnych produkcjach oraz ich ironicznym albo – jak zaznaczyła w swoim wystąpieniu Barbara Szczekała – postironicznym potencjałem.

Po przerwie tematy wiodące sesji uległy zmianom. W pierwszym panelu referenci dyskutowali o serialach animowanych skierowanych do dorosłego odbiorcy, w drugim – o przekraczaniu gatunku albo próbach czynienia z serialu czegoś na kształt opowiadania transmiedialnego (przykład gry *The Walking Dead* opisywanej przez Martę Tymińską). Trzecia sekcja poruszała zróżnicowaną tematykę. Szukano w niej odpowiedzi na pytanie, jaki jest nowy typ bohatera prezentowany w najnowszych serialach (wystąpienia Magdaleny Kowalskiej oraz Joanny Zaguły), ale przypomniano też serial, który ma dziś już status kultowego, a który powstał kilka dekad temu (*Wojna domowa* poddana analizie przez Andrzeja Kotlińskiego). Tomasz Jacheć powrócił z kolei do problemu kontekstu kulturowego w przekładzie, zauważając, że niektóre z produkcji telewizyjnych wymagają od odbiorców rozległej znajomości popkulturowych kontekstów. Uwaga referentów w ostatnim z porannych paneli skupiona była przede wszystkim na serialach dystopijnych (*Czarne lustro* analizowane przez Izę Matusiak-Kempę) i fantastyczno-naukowych, m.in. *Star Trek*, który zainteresował – w różnych ujęciach – pozostałe prelegentki: Annę Drogosz, Dominikę Malinowską i Agnieszkę Urbańczyk.

Po obiedzie referenci nadal obradowali w sekcjach. Prelegenci: Marta Kufel, Krzysztof Piątek i Monika Cichmińska zebrani w pierwszym panelu zajęli się problematyką moralną oraz społeczno-polityczną uwidocznioną w serialach i będącą odpowiedzią na wiele z dylematów współczesności. W drugiej sesji rozmawiano o serialach dla młodzieży i towarzyszących im kontrowersjach (wystąpienie Liliany Fabisińskiej) oraz o pozytywnych zmianach, jakie wprowadziły do serialu jako gatunku telewizyjnego produkcje nowej generacji (Patrycja Włodek). Trzecia sekcja poświęcona została polityce – dyskutowano o spiskach (Michał Różycki), bohaterach (Bohdan SzklarSKI, Paulina Kozłowska) oraz stanie demokracji (Katarzyna Peplińska), prezentowanych we współczesnych serialach. Czwarty panel przyniósł namysł nad polskimi produkcjami – począwszy od *Czasu honoru* analizowanego przez Sylwię Chutnik, przez seriale, w których można doszukiwać się prób kształtowania świata wartości odbiorcy (Katarzyna Cikała), aż do opisu produkcji, do oglądania których przyznawać się wstydzimy (Anna Filimowska).

Podsumowaniem drugiego dnia konferencji były dwa spotkania – pierwsze z nich, zatytułowane *Badacze o serialach*, stanowiło dyskusję, w której udział wzięli twórcy książki *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*. Rozmowę z Justyną Bucknall-Hołyńską, Małgorzatą Major i Patrycją Włodek poprowadził Jakub Dymek. Młodzi badacze dyskutowali między innymi o tym, czy fan serialu może występować jednocześnie w roli jego interpretatora, jakie punkty zwrotne można odnotować w historii gatunku oraz o nowych modelach odbiorczych.

Punktem kulminacyjnym dnia było spotkanie *Ludzie mediów o serialach*, w którym o krytyce serialowej, uwarunkowaniach rynku produkcji

seryjnych, a także swoich serialowych fascynacjach rozmawiali: Artur Cichmiński, Katarzyna Czajka, Wojciech Orliński, Paweł Smoleński i Kamil Śmiałkowski.

Po publicystycznym zakończeniu drugiego dnia konferencji, kolejną porcję naukowych wystąpień zaprezentowano następnego dnia. W pierwszej sekcji powrócono do tematu moralności w najnowszych serialach. Na plan pierwszy wybiła się postać Dextera, seryjnego zabójcy, który przywołany został zarówno w referacie Zuzanny Lewandowskiej, jak i Jacka Soboty. Marlena Pieniążek zastanawiała się, czy cichociemny (przedstawiony chociażby w bardzo popularnym *Czasie honoru*) może być idolem dla współczesnej młodzieży, a Jan Borowicz zwrócił uwagę na specyficzny podgatunek seriali, za jaki należy uznać „meta-seriale”.

W drugim panelu dyskutowano o *Glee* – niezwykle popularnej musicalowej produkcji skierowanej do nastolatków, której przyglądano się zarówno pod względem formalnym (Agnieszka Kosmecka), jak i kulturowym oraz społecznym (Katarzyna Czajka, Weronika Łucyk).

Trzecia z porannych sekcji okazała się szansą na spotkanie badaczy, zainteresowanych problematyką kobiecości obrazowaną w najnowszych serialach – Daria Bruszevska-Przytuła skupiła się na bohaterkach *Orange Is the New Black*, Pola Sobaś-Mikołajczyk przyjrzała się Hannie Horvath z serialu *Girls*, zaś Wojciech Boryszewski przedstawił postaci pojawiające się w *Gotowych na wszystko*.

W czwartym z równoległe prowadzonych paneli dyskutowano o kolejnym z popularnych seriali, który doczekał się nawet polskiej wersji, a więc o produkcji *Bez tajemnic*. Sprawdzano zatem, czy serial może być narzędziem służącym obalaniu stereotypów (Róża Szafranek), mieć wartość kompensacyjną (Ewa Kujawska-Lis, Andrzej Lis-Kujawski), a także zapytano, jakie znaczenie ma Prawda (Łukasz Kamiński). O inną prawdę (już bez konotacji filozoficznych) pytała z kolei Tomira Chmielewska-Ignatowicz, sprawdzając, jakie zdanie na temat rzeczywistości w serialach medycznych mają lekarze i pacjenci.

Po przerwie uczestnicy konferencji spotkali się na ostatnich obradach prowadzonych w sekcjach. W pierwszej z nich powrócono do problematyki językoznawczej – za materiały źródłowe posłużyły bardzo popularne seriale – *Przyjaciele* oraz *Dr House*. Drugi panel przyniósł rozważania o – między innymi – wpływie fanów na produkcje serialowe (Agata Włodarczyk), przemianach kulturowych bohaterów brytyjskiej popkultury, będących elementem strategii dostosowywania znanych produkcji do wymagań zmieniającego się świata (Piotr Przytuła) oraz o roli, jaką może pełnić serial kryminalny (Aleksandra Mochocka). Problematyka wystąpień w ostatniej sekcji dotyczyła z kolei kwestii ekonomicznych: biedy (w referacie Emilii Konwerskiej) i kryzysu (w wypowiedzi Dominiki Kotuły) uobecnionych w serialach amerykańskich.

Podsumowaniem trzeciego i ostatniego dnia konferencji *Seriale w kontekście kulturowym* były obrady plenarne, w czasie których swoje referaty zaprezentowały Małgorzata Major i Alina Naruszewicz-Duchlińska. M. Major, w swoim wystąpieniu pt. *HBO i Netflix hipsterem wśród neoplemion www? O skutkach (nad)używania seriali*, skupiła się na problemie telewizji jakościowej oraz na rozwoju nowych sposobów dystrybuowania produkcji seryjnych, natomiast olsztyńska badaczka w referacie *Kultowość jako składnik wizerunku medialnego seriali* wskazała kilka cech, które stanowią mogą przepis na sukces produkcji. Co ciekawe, większość z zaproponowanych przez A. Naruszewicz-Duchlińską wyznaczników można byłoby pogrupować antynomicznie. O kultowości serialu może bowiem decydować fakt, że zostanie zaprogramowany jako dzieło skierowane do szerokiej rzeszy odbiorców, a może być i tak, że sukces osiągnie produkcja przeznaczona dla wysoce stargetowanej grupy.

Szeroki zakres tematyczny konferencji i różnorodność spojrzeń na serial jako gatunek pozwalają mieć nadzieję, że – zgodnie z zapowiedziami organizatorów – w Olsztynie jeszcze nie raz będzie się dyskutować o fenomenie tego formatu.

Zaledwie 20 lat temu Mirosław Przyłipiak pisał w swojej książce, że „seriale są narracjami bardzo uproszczonymi formalnie. [...] Są wszak przeznaczone dla ludzi, którzy po dniu ciężkiej pracy pogrążają się w pluszowym fotelu i nie mają ani sił, ani chęci na rozwiązywanie rebusów”<sup>1</sup>. Dwie dekady później, analizując wystąpienia referentów omawianej konferencji, można chyba stwierdzić, że ta konstatacja nie oddaje już charakteru współczesnego obrazu serialowego świata. Dzisiaj należałoby raczej mówić o współwystępowaniu różnych produkcji telewizyjnych, które odpowiadać mogą na niezwykle odmienne potrzeby odbiorców. I wydaje się, że poszukiwanie serialowego ideału – także w kontekście badań naukowych – nie jest czasem straconym, bo to właśnie seriale, jak powiedział Michał R. Wiśniewski, „są jedynym wspólnym dobrem kulturowym”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994, s. 147–148.

<sup>2</sup> *Jedynie wspólne dobro kulturowe. Michał R. Wiśniewski w rozmowie z Jasiem Kapelą*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 80.

Emilia Konwerska, Dominika Kotuła

### **Ogólnopolska konferencja naukowa *Narracje postkryzysowe. Nowe utopie*, Olsztyn, 22–23 maja 2014 roku**

Ogólnopolska konferencja naukowa *Narracje postkryzysowe. Nowe utopie* została zorganizowana przez Interdyscyplinarne Koło Naukowe InterGender działające przy Instytucie Filozofii UWM w Olsztynie, we współpracy z Instytutem Filologii Polskiej. Konferencji towarzyszyły wydarzenia artystyczne, odbywające się w przestrzeni miejskiej i wpisujące się w jej interdyscyplinarny profil. Organizatorzy zaprosili do Olsztyna literaturoznawców, filozofów, historyków sztuki, kulturoznawców, politologów oraz przedstawicieli innych dyscyplin, aby razem z nimi zastanowić się nad tym, czy nadszedł czas, by odwołać symptomatyczny dla epoki postmodernizmu kryzys i uznać, że spełnił swoją rolę, inspirując do tworzenia nowych utopii. Refleksji postanowiono poddać najnowsze narracje, będące z jednej strony wyrazem dystansu lub niezadowolenia z rzeczywistości, z drugiej zaś – propozycją jej modyfikacji. Przyjęto, że utopijny charakter projektów nie świadczy o niemożliwości ich realizacji, lecz o radykalnej rozbieżności między nimi a rzeczywistością, istniejącą czy konstатовaną w dyskursach kryzysowych. Konferencja, poruszająca szeroko dyskutowane we współczesnej humanistyce tematy, takie jak posthumanizm, transhumanizm, postsekularyzm, ekokrytyka, performatywność w kulturze czy miejskie rewolucje, spotkała się z dużym zainteresowaniem reprezentantów ośrodków naukowych z całej Polski.

Pierwszy dzień konferencji zaczął się obradami trzech sekcji, odbywającymi się symultanicznie w kilku salach. Moderowane przez Dariusza Barbażyńskiego obrady pierwszego panelu sekcji postsekularnej rozpoczął Ryszard Podgórski z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, który w swoim wystąpieniu przedstawił aksjologię Karola Wojtyły na tle cywilizacyjnych wyzwań. Kolejny prelegent, Tomasz Sieczkowski z Uniwersytetu Łódzkiego, omawiał sekularyzmy Charlesa Taylora, wchodząc tym samym w interesującą interakcję z Karolem Jasińskim z UWM, który wystąpił z referatem zatytułowanym *(Post)sekularyzm Charlesa Taylora a jego koncepcja humanizmu wyłącznego*. Po trzecim wystąpieniu odbyła się dyskusja zakończona przerwą. Następny panel rozpoczęła Dorota Sepczyńska, analizująca nastawienie Jürgena Habermasa wobec religii oraz jej publicznej roli. Referentka skupiła się na obecności religii w polityce oraz Habermasowskich próbach rozwiązania tego problemu. Jako ostatni w omawianej sekcji wystąpił Przemysław Górecki z poznańskiego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, który na przykładzie *Księdza Heleny* Mariana Pankowskiego prezentował



postsekularyzm w ujęciu mniejszościowym. Obrady zakończyły się przewidzianą w planie dyskusją, po której nastąpiła przerwa.

Kolejna sekcja została poświęcona praktycznym realizacjom utopijnych oraz okołoutopijnych projektów. Moderowany przez Sławomira Buryłę panel rozpoczęło wystąpienie Renaty Dopierały z Uniwersytetu Łódzkiego pt. „*Stać się pustym oznacza stać się bogatym*” — *minimalizm jako (nowy i utopijny) styl życia*. Autorka odwoływała się w nim do ideałów prostoty i ograniczania pragnień propagowanych przez Dominique Loreau. Odmienny pomysł na przewyciężenie ponowoczesnego problemu braku satysfakcji z życia zaprezentowała Daria Bruszezwska z UWM, która w postulującej pogodzenie z przemijaniem kulturze *słow* dostrzegła możliwość pokonania ponowoczesnego lęku przed tymczasowością. Referująca podkreśliła ładunek kontrowersji zawarty w ekonomicznym wymiarze omawianego zjawiska. Obrady zakończyło wystąpienie Aleksandry Drzał-Sierockiej z warszawskiej SWPS, poświęcone niejednoznacznym definicjom „rzeczy-do-jedzenia”. Podczas dyskusji zastanawiano się nad tym, czy projekty prezentowane przez autorki mają rewolucyjny potencjał, czy raczej powinny być klasyfikowane jako moda, jeden z wielu trendów obecnych we współczesnych pluralistycznych społeczeństwach.

Odbywające się w tym samym czasie w innej sali obrady sekcji zatytułowanej *Nowy wspaniały świat* otworzyło wystąpienie Macieja Łokucijewskiego z UWM pt. *Burzyć czy budować? Anarchoprymitywizm Johna Zerzana wobec cywilizacji, postmodernizmu i technologii*. Prelegent proponował postrzeganie koncepcji Zerzana jako alternatywy dla projektów cywilizacyjnych opartych na technologii. Odwołując się do poszczególnych krytyków cywilizacji, analizował możliwość odrzucenia konceptu reprezentacji — ten pomysł był później krytykowany przez uczestników dyskusji, którzy zwrócili uwagę na nierealność anarchoprymitywistycznych postulatów. Kolejny referent, Michał Smoleń z Uniwersytetu Warszawskiego, udowadniał w swoim wystąpieniu, że tworzenie utopijnych koncepcji nie jest domeną wyłącznie lewicowych myślicieli — szczegółowo przeanalizował utopie obecne w dyskursach liberalnych, anarchokapitalistycznych i technokratycznych oraz przedstawił ideologię solucjonizmu, popularną wśród twórców związanych z Doliną Krzemową. Panel zamknęła Karolina Wiśniewska z UW, która w referacie zatytułowanym *Utopia i kryzys: negocjowanie ładu społecznego w kibucu* przedstawiała w kontekście teorii artykulacji Stuarta Halla oraz teorii dystynkcji Pierre’a Bordieuu wyniki własnych badań antropologicznych. Referentka zastanawiała się nad zależnościami pomiędzy utopią, kryzysem a wspólnotowością, opisując przy tym szczegółowo problemy, z którymi coraz częściej borykają się kibuce. W trakcie moderowanej przez Piotra Wasyluka rozmowy kończącej omawiany panel pytano ją o zagadnienie własności, dyskryminację zagranicznych robotników w kibucach i relacje łączące je z grupami ortodoksyjnych Żydów. Po przerwie kolejną część sekcji rozpoczął Rafał Majka z SWPS



referatem *Zmiana społeczna – próba poststrukturalistycznej rekonceptualizacji*, stanowiącym próbę krytycznego przemyślenia zmiany społecznej z perspektywy poststrukturalistycznego feminizmu, studiów *queer*, studiów postrozwojowych oraz studiów nad afektami. Odwołując się do pism Michela Foucaulta i Eve Kosofsky Sedgwick, Majka starał się w interdyscyplinarny sposób zreinterpretować teorię zmiany. Kolejny prelegent, Wojciech Bartłomiej Zieliński z Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, zastanawiał się nad współczesnymi wizjami szczęśliwego społeczeństwa. Zwrócił uwagę na zależności istniejące pomiędzy utopią a futurologią i utopią a propagandą oraz położył nacisk na nierównomierny rozwój postępu technicznego i postępu społecznego. Ostatnim wystąpieniem w sekcji był referat Joanny Wolskiej z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Autorka opisywała literacką utopię samotności i analizowała dyskurs, w którym samotność pojawia się jako element pożądany. Prezentowane zagadnienie ilustrowała przykładami z książek Bohumila Hrabala i Michela Houellebecqa, podkreślając obecne w nich posthumanistyczne akcenty oraz to, że utopijna samotność występuje w twórczości obydwu pisarzy jako metoda zdystansowania się wobec pogrążającego się w kolejnych kryzysach świata. Obrady sekcji zakończyły się dyskusją.

Po przerwie obrady rozpoczęła sekcja poświęcona transhumanizmowi, moderowana przez Marka Lubańskiego. Jako pierwsi swój referat *Naturalizacja doświadczenia mistycznego a moralne ulepszanie człowieka – perspektywa rewizji kondycji ludzkiej* zaprezentowali Paweł Motyka i Piotr Litwin z UW. Autorzy przedstawiali empiryczne przesłanki przemawiające za tezą, że doświadczenia mistyczne, skutkujące potencjalnymi pozytywnymi zmianami osobowości, są możliwe do uzyskania w warunkach laboratoryjnych, m.in. poprzez elektromagnetyczną stymulację mózgu, działanie środków psychoaktywnych czy deprywację sensoryczną. Kolejne wystąpienie *Protezy, hormony, implanty – ulepszanie człowieka w sporcie, od etyki praktycznej do fantastyki* zostało zaprezentowane w nietypowej formie multimedialnej, przy nieobecności jego autora, Krzysztofa Solarewicza z Uniwersytetu Wrocławskiego. Wspomniana nieobecność nie przeszkodziła zgromadzonym w dyskusji, podczas której zastanawiano się nad wizją sportowych olimpiad osób poddających swoje ciała zaawansowanym, kosztownym modyfikacjom. W rozmowie pojawił się również temat historyczności przeżyć mistycznych oraz podobieństw i różnic pomiędzy koncepcjami ulepszenia człowieka przedstawionymi przez Pawła Motykę i Piotra Litwina a niepokojącymi obrazami z *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya.

Równolegle w innej sali rozpoczęły się obrady moderowanej przez Marka Jawora sekcji poświęconej uniwersalizmowi. Jako pierwszy wystąpił Krzysztof Piątek z UWM z referatem *Unifikacja subiektywnego i obiektywnego rozumu w teorii krytycznej Maxa Horkheimera*. Następnie swój tekst, zatytułowany *Etyka dyskursu Karla Otto Apla jako etyka współodpowiedzialności*

*i nowa forma uniwersalizmu*, przedstawiła Agata Piórkowska, również reprezentująca olsztyński uniwersytet. W dyskusji, która rozpoczęła się po wystąpieniach prelegentów, pojawiły się m.in. wątki racjonalności i przekraczania kryzysu za pomocą rozumu oraz budowania nowego społeczeństwa komunikacyjnego i etycznego w wymiarze globalnym.

Kolejna sekcja, moderowana przez Jadwigę Błahut-Prusik, była związana z zagadnieniami dotyczącymi świata polityki. Rozpoczęło ją wystąpienie Jolanty Sawickiej z UW, poświęcone narracjom symbolicznym Claude'a Leforta. Druga prelegentka, Małgorzata Ozimek z Uniwersytetu Opolskiego, przedstawiła referat zatytułowany *Projekt postmarksistowski: od śmierci uniwersalizmu do agonistycznej demokracji*. W późniejszej dyskusji odwoływano się do myśli Ernesto Laclaua, Chantal Mouffe i Claude'a Leforta i zastanawiano się nad potencjalnie idealnym porządkiem społecznym oraz modelem ustroju. Pojawiło się pytanie, czy można usunąć ze sfery polityki konflikty i antagonizmy oraz czy antagonizm nie jest swoistą polityczną podstawą. Poruszono kwestie sprawiedliwości i wolności.

Wieczorem uczestnicy konferencji wzięli udział w wydarzeniach rozgrywających się w przestrzeni miejskiej – akcji olsztyńskiej grupy artystycznej Fałdy *Obrazy cymatyki* oraz koncercie hip-hopowego zespołu Maria Konopnicka.

Piątkowa sekcja, dotycząca transhumanizmu i moderowana przez Emilię Konwerską, rozpoczęła się referatem Bernarda Szymanowskiego z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu zatytułowanym *Transhumanistyczny XXI wiek*. Referat był próbą przybliżenia poglądów badacza i sporów dotyczących tej tematyki. Następnie głos zabrał Piotr Przytuła z UWM, jeden z organizatorów konferencji, który w tekście *Od protezy do transferu umysłu – narracje transhumanistyczne w fantastyce naukowej* przybliżył temat motywów związanych z tym zagadnieniem w kinie. W swojej multimedialnej prezentacji referujący przedstawił kadry z filmów takich jak *Elizjum*, *Transcendencja* czy doskonale wszystkim znany *Matrix*. Występująca po nim z referatem *Shulamith Firestone i Morge Peircy – sztuczne zapłodnienie jako władza kobiet?* Magdalena Uzarewicz z UWM dokonała streszczenia poglądów feministycznych autorek. Po wystąpieniach wywiązała się burzliwa dyskusja, dotycząca etyczności transhumanizmu wprowadzonego w praktykę. Uczestnicy konferencji poddawali refleksji takie kwestie jak macierzyństwo, relacje poliamoryczne i transplantacje.

Następna sekcja, moderowana przez Małgorzatę Liszewską, dotyczyła tematu miasta. Ingerencje w przestrzeń miejską, uczestniczenie w kreowaniu miejskiej architektury, partycypacja społeczna są ważnymi zagadnieniami współczesnych dyskusji. Podczas konferencji tematowi miasta przyjrzała się Gabriela Jarzębowska związana z Pracownią Kot Derridy w swoim wystąpieniu *Miasto biocentryczne – rzeczywistość czy utopia?* Następnie wystąpiła Anna Drońska, opiekunka Grupy Artystycznej Fałdy, reprezentantka

Instytutu Sztuki UWM w Olsztynie. Wygłosiła ona tekst pt. *Urban exploring jako urzeczywistnienie pojęcia „nieświadomości ekologicznej” na podstawie projektu artystycznego „Opuszczone – odzyskane”*. Referatom towarzyszyła dyskusja na temat zmieniającego się statusu miasta oraz relacji łączącej człowieka z cywilizacją.

Równolegle w innej sali rozpoczęły się obrady sekcji dotyczącej posthumanizmu. Moderatorem podczas drugiego dnia konferencji był Gwidon Fałucki. Michał Kasprzak z Uniwersytetu Wrocławskiego wygłosił referat pt. *Solidarność postantropocentryczna*. Dawid Misztal z Uniwersytetu Łódzkiego zaprezentował tekst pod tytułem *Opowieść o pewnej utopii, czyli kilka uwag o naturze ludzkiej w ujęciu Francisa Fukuyamy*. Po wygłoszonych referatach w toku ożywionej dyskusji poruszono temat zmierzchu antropocentryzmu oraz jego konsekwencji. Referujący oraz goście konferencji rozmawiali o pozycji zwierząt we współczesnym świecie.

Drugi panel w sekcji posthumanistycznej rozpoczął referat Emilii Konwerskiej z UWM zatytułowany *Osobowość Mutanta. Twórczość i filozofia Williama S. Burroughsa w perspektywie posthumanistycznej*. Kolejną reprezentantką UWM była Dominika Kotuła, omawiająca ekokrytyczne strategie interpretacyjne w tekście *„Ręce wytrzeć o liście. Cały kurz, tłuszcz miasta. Wytrzeć o liście”*. *Ekokrytyka i poeci*. Na koniec Joanna Bednarek z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu wygłosiła referat pt. *(Po) myśleć rzeczy. Thinking things wobec literatury*. Dyskusja dotyczyła związku transhumanistycznych postulatów z nietzscheanizmem, a także potencjalnej polityczności ekokrytyki i ekopoezji. Podczas rozmów pojawiły się takie wątki jak mięso i jego znaczenia, naoczność śmierci i zagrożenia płynące z rozwoju cywilizacji i technologii.

Jednocześnie rozpoczęto obrady na temat współczesnych koncepcji podmiotu. W sekcji moderowanej przez Anikę Lewandowską wystąpiła Agnieszka Jagusiak z Uniwersytetu Łódzkiego, odnosząc się do postkryzysowej teorii podmiotowości w filozofii Rosi Braidotti. Autorka przyjrzała się koncepcji podmiotu nomadycznego. Z kolei Andrzej Poterała z UWM zaprezentował refleksję nad koncepcją podmiotu postemancypacyjnego na przykładzie kampu. Marek Boratyński z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu wygłosił tekst *Polifonia (nie)spełnionej utopijnej tożsamości*. Sekcję zakończyła interesująca dyskusja.

Najbardziej nowatorski charakter miała sekcja dotycząca praktyk codzienności. Podczas jej trwania prelegenci i goście poruszali temat realnego zastosowania nowych prądów myślowych i koncepcji. Skupili się na nowych trendach, modach i wynikających z nich przemianach społecznych. Moderatorką była Daria Bruszevska-Przytuła, zaś referaty wygłosiły Anna Miller z Uniwersytetu Gdańskiego *Wszyscy jesteście artystami / Wszystkie jesteście artystkami. Sztuka jako narzędzie zmiany społecznej?* oraz Katarzyna Żarnowska z Uniwersytetu Jagiellońskiego *Fantazja ponad heteronormą*.

*O kobiecej twórczości typu slash jako specyficznym wyrazie uniwersalnych uczuć*, która w swojej multimedialnej prezentacji ukazała fanfiction jako narzędzie wyrazu fascynacji męskim homoseksualizmem.

Konferencja zakończyła się w pubie Stary Zaułek, gdzie wszyscy uczestnicy oraz goście i osoby nieuczestniczące czynnie w konferencji mieli okazję do spróbowania wegańskich potraw. Na stołach znalazły się dania wykonane bez użycia produktów pochodzenia zwierzęcego. Wegański posiłek przygotowany w ramach inicjatywy Vegan Brunch Olsztyn odbył się na świeżym powietrzu i zgromadził dorosłych oraz dzieci. Po posiłku zaprezentowany został film *Okresowy mężczyzna*, opowiadający historię indyjskiego mężczyzny, który został bohaterem walki o środki higieniczne dla miesiączkujących kobiet. Projekcja filmu odbyła się dzięki współpracy z fundacją Tu Się Movie. Po filmie, pożegnaniach i fascynujących rozmowach konferencja została oficjalnie zamknięta – z nadzieją na przyszłe inicjatywy.