

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

PRACE  
LITERATUROZNAWCZE

III/2015



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 Igliński (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Michał Januszkiewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), Bożena Karwowska (University of British Columbia – Vancouver), Piotr Michałowski (Uniwersytet Szczeciński), Laura Quercioli Mincer (Universita 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 naczelna)  
Iwona Maciejewska (zastępca redaktor naczelnej, redaktor tematyczny)  
Katarzyna Zawilska (redaktor językowy)  
Iwona Kosek (redaktor językowy artykułów niemieckojęzycznych)  
Sebastian Przybyszewski (redaktor językowy artykułów anglojęzycznych)  
Piotr Przytuła (sekretarz)

### **Recenzenci**

dr hab. Branach-Kallas, prof. UMK, dr hab. Marion Brandt, prof. UG, dr hab. Grzegorz Igliński, prof. UWM, dr hab. Adrian Gleń, UO, dr hab. Leokadia Hull, prof. UWM, prof. zw. dr hab. Leszek Kolek, UPH w Siedlcach, dr hab. Elżbieta Konończuk, prof. UwB, dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. USz, dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM, dr hab. Iwona Anna N'Diaye, prof. UWM, dr hab. Agnieszka Ożóg-Jakubowska, prof. UR, dr hab. Magda Rabizo-Birek, prof. UR, dr hab. Agnieszka Rydz, prof. UAM, dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. AP w Słupsku, 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. Joanna Szydłowska, prof. UWM, prof. Jacek Wójcicki, IBL w Warszawie

### **Redaktor wydawniczy**

Danuta Jamiołkowska

### **Projekt okładki**

Piotr Przytuła

### **Skład i łamanie**

Urszula Trzeciecka

### **Adres Redakcji**

Institut Filologii Polskiej UWM, ul. Kurtza Obitya 1, 10-725 Olsztyn  
tel./fax. 89 524-63-33, pok. 261, e-mail: prace.literatura@wp.pl  
Adres strony internetowej: [http://www.uwm.edu.pl/polonistyka/prace\\_literatura/redakcja.html](http://www.uwm.edu.pl/polonistyka/prace_literatura/redakcja.html)

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

**ISSN 2353–5164**

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2015

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 110 egz., ark. wyd. 30; ark. druk. 25,5  
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 437

## Spis treści

WSTĘP .....	5
-------------	---

### O WARTOŚCIACH UNIWERSALNYCH

Grzegorz Igliński, <i>Piękno i śmierć. „Herodiada” Stéphane’a Mallarmégo a „Baśń parku jesiennego” Leopolda Staffa</i> .....	9
Maksymilian Wroniszewski, <i>Spleen, nuda, melancholia. Czytając „Eugeniusza Oniegina”</i> .....	31
Magdalena Dziugiel-Łaguna, <i>Gest przeciwko Stwórcy i kulturze – o skandalu estetycznym na podstawie „Frankensteina” Mary Wollstonecraft Shelley</i> .....	45
Wit Pietrzak, <i>Wulgaryzmy jako głos społecznego podziatu. „Wysokie okna” Philipa Larkina i „v.” Tony’ego Harrisona</i> .....	57
Wojciech Boryszewski, <i>Elements of the court masque in „The Magus” by John Fowles</i> .....	67

### W POSZUKIWANIU FORMY I MODELU INTERPRETACJI

Ewa Chojnacka, <i>Doświadczając otchłani. Wokół zapomnianego dramatu Tadeusza Konczyńskiego</i> .....	85
Anna Rzymska, <i>Idea krajobrazu Romana Brandstaettera w peregrynacjach włoskich</i> .....	111
Przemysław Chojnowski, <i>Życie w „pomiędzy”. Rys biograficzno-artystyczny Piotra (Petera) Lachmanna</i> .....	129

### KOBIECE PISANIE

Iwona Maciejewska, <i>Kobiety czasów saskich z piórem w ręku</i> .....	157
Krystyna Stasiewicz, <i>Herod-baba Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska</i> .....	171
Beata Kurządkowska, <i>Rejestr rzeczy mijanych jako przyczynek do wyznań osobistych w relacji z podróży Teofili Morawskiej</i> .....	183
Beata Wałęciuk-Dejneka, <i>Kobieca koncepcja „bycia-w-świecie”: „ja” w rodzinie. Z „Pamiętników” Zofii Tołstojowej</i> .....	197
Małgorzata Ciereszko, <i>Kobieta oddana Bogu – obraz zakonnicy w polskiej prozie narracyjnej II połowy XIX wieku</i> .....	209
Danuta Ossowska, <i>Literacki portret pierwszych polskich studentek (kontekst polityczno-narodowy)</i> .....	223

### GŁOSY O POEZJI

Jacek Krawczyk, <i>Bezsensowność codzienności. Tradycja postromantyzmu w poezji typu „slices of life stories”</i> .....	239
Zbigniew Chojnowski, <i>Poczucie czy zanik historii w poezji po 2000 roku?</i> .....	251
Adrian Gleń, <i>Od krytyki do czytelnictwa. Juliana Kornhausera działalność krytycznoliteracka w pierwszej dekadzie XXI wieku</i> .....	267
Jowita Podwysocka-Modrzejewska, <i>Recepcja poezji dla dorosłych Jana Brzechwy</i> ...	283

## LITERACKIE OBRAZY WARMII I MAZUR

- Grzegorz Supady, *Johannes Bobrowski. Einige sehr persönliche Betrachtungen zum 50. Todestag des großen Dichters* ..... 299
- Jan Chłosta, *O zasłużonym wydawnictwie Pieniężnych* ..... 315
- Joanna Chłosta-Zielonka, *Obrazy Olsztyna utrwalone w najnowszej prozie roczników 70. i 80. w relacji z przeszłością i terażniejszością* ..... 323

## EDYCJE I POLEMIKI

- Zbigniew Chojnowski, *Materiały i notatki do badań nad życiem i twórczością Teodora von Łaskiego (edycja utworów z komentarzem)* ..... 335
- Paweł Bohuszewicz, *Nowożytność, kontekst, pedokomparator, czyli o trzech sposobach na wyjście z getta (na marginesie artykułu Iwony Maciejewskiej)* ..... 347

## RECENZJE

- Beata Wałęciuk-Dejneka, *Ludowy obraz kobiety – perspektywa inności. Folklor i literatura*, Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, Siedlce 2014, ss. 301 (Joanna Chłosta Zielonka) ..... 369
- The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, red. Gary A. Stringer, Bloomington, Indianapolis 1995–2015, Indiana University Press (Dorota Gładkowska) ..... 373
- Tadeusz Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2015, ss. 416 (Arkadiusz Marcinkan) ..... 376

## KRONIKA NAUKOWA

- Magdalena Ochmańska, Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Między słowami – między światami II. Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatoologii*, Olsztyn, 16–17 kwietnia 2015 roku ..... 381
- Michał Kotliński, Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Marek Nowakowski i inni. Oblicza realizmu w prozie polskiej XX i XXI wieku*, Olsztyn, 16–17 kwietnia 2015 roku ..... 385
- Beata Kurządkowska, Ogólnopolska Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „*W rytmie zegara...*”. *Interpretacje*, Olsztyn, 24–25 kwietnia 2015 roku ..... 389
- Aleksandra Bączek, Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Seriale w kontekście kulturowym. Po dwóch stronach ekranu*, Olsztyn, 7–9 maja 2015 roku ..... 392
- Marta Małyska, Justyna Zaborowska, Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Tożsamość kobiet w Polsce. Próba wizerunku od czasów najdawniejszych do współczesności*, Olsztyn 14–15 maja 2015 roku ..... 397
- Dominika Agata Myślak, Martyna Małgorzata Zagórska, Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Dziedzictwo niematerialne i materialne Afryki oraz jego wpływ na zrównoważony rozwój kontynentu*, Olsztyn, 28–29 maja 2015 roku ..... 402
- Justyna Zaborowska, Sprawozdanie z V Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej: *Być (z) sobą nie u siebie. Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, Lubliniec, 6–10 lipca 2015 roku ..... 406

## WSTĘP

Prezentujemy trzeci numer naukowego pisma olsztyńskiego środowiska polonistycznego. Znalazły się w nim zarówno działy, w których artykuły kontynuować będą podjętą wcześniej tematykę, jak i takie, które przyniosą refleksję nad nieuwzględnionymi dotychczas zagadnieniami.

W tomie pojawiły się zatem ponownie wypowiedzi ujęte w zbiór pt. *O wartościach uniwersalnych*. Pierwsza z nich to studium porównawcze poświęcone *Herodiadzie* Stéphane'a Mallarmégo i *Baśni parku jesiennego* Leopolda Staffa. Grzegorz Igliński poprzez szczegółową analizę utworów poetyckich powstałych w odstępie kilkudziesięciu lat stara się znaleźć odpowiedź na pytanie, czy i w jakim stopniu polskiego autora zainspirowało francuskie ujęcie postaci biblijnej bohaterki. Kolejne artykuły kierują uwagę czytelników ku literaturze dwóch kręgów kulturowych: rosyjskiego i angielskiego. Maksymilian Wroniszewski opisuje złożoność zaprezentowanych w *Eugeniuszu Onieginie* modeli melancholii, której charakter oscyluje wokół trzech konstytuujących jej dominant: modnego *spleenu*, nudy i nostalgii. Wskazuje na związki narratora z samym Aleksandrem Puszkinem i dochodzi do wniosku, że udaje mu się uciec od melancholii w przeciwieństwie do bohatera poematu. Z kolei Magdalena Dziugiel-Łaguna zastanawia się nad przyczynami kulturowego skandalu, jaki wywołało opublikowanie w 1820 roku powieści *Frankenstein* Mary Wollstonecraft Shelley. Jego źródłem, zdaniem autorki, było przekroczenie przez tytułowego bohatera wszelkich norm etycznych, estetycznych i aksjologicznych w imię dotarcia do granic ludzkiego poznania i wyjścia poza nie w zgubnym przeświadczeniu o mocy człowieka. Natomiast Wit Pietrzak podejmuje refleksję nad sposobem funkcjonowania wulgaryzmów w poezji Philipa Larkina i Tony'ego Harrisona i prześwieśla w tym celu dwa utwory dwudziestowiecznych angielskich poetów, z których pierwszy na ogół unikał tego typu słów, a drugi uczynił z nich jeden ze znaków rozpoznawczych swej twórczości. Zamykający ten dział artykuł Wojciecha Boryszewskiego odczytuje powieść *Mag* Johna Fowlesa jako uwspółcześioną wersję maski dworskiej. Autor, zdefiniowawszy najpierw cechy tego gatunku, analizuje w badanej powieści elementy maski w dwóch jej odmianach – teatralnej i literackiej. Pierwszą autor tekstu wiąże z przyjęciem punktu widzenia głównego bohatera, natomiast drugą łączy z perspektywą czytelnika. Celem rozważań jest także określenie, w jaki sposób elementy maski wpływają na interpretację *Maga*.

Kolejny, znany z poprzedniego numeru, dział pisma – *W poszukiwaniu formy i modelu interpretacji* – otwiera artykuł Ewy Chojnackiej, poświęcony dramatowi *Otchłań* Tadeusza Konczyńskiego, powstałemu u progu XX wieku,

a nawiązującemu poprzez swą problematykę do specyfiki nowych industrialnych czasów. Jak zauważa autorka, wprowadzona przez zapomnianego dziś twórcę „metafora otchłani konotuje symptomy kryzysu tradycyjnej etyki wobec materialistycznej wykładni życia, zjawisko rozpadu bliskich relacji międzyludzkich”. Za sprawą rozważań Anny Rzymskiej mamy szansę zrekonstruować ideę krajobrazu wyłaniającą się z twórczości Romana Brandstaettera. Badaczka rozpatruje to zagadnienie poprzez odniesienie do wczesnych powojennych utworów pisarza, który po wyjeździe z Palestyny w 1946 roku przez dwa lata mieszkał we Włoszech. Ten okres i powtarzające się później podróże do Italii wpłynęły na sposób mówienia autora o przestrzeni. Drugą część numeru zamyka artykuł Przemysława Chojnowskiego o Piotrze (Peterze) Lachmannie, którego biografią badacz interpretuje jako życie w „pomiędzy”. To określenie jest próbą uchwycenia losu twórcy urodzonego w 1935 roku w Gleiwitz, czyli dzisiejszych Gliwicach, ukształtowanego przez dwie kultury: niemiecką i polską.

W tomie pojawia się po raz pierwszy dział zatytułowany *Kobięca aktywność*. Trzy spośród zamieszczonych w nim artykułów dotyczą XVIII wieku, w którym kobiety coraz częściej włączały się aktywnie w życie społeczeństwa. Sięgały też chętniej po pióro i przełamywały utrwalony przez poprzednie stulecia męski monopol w tej dziedzinie. Temu zjawisku poświęcony jest tekst Iwony Maciejewskiej, przybliżający sylwetki kobiet piszących w czasach saskich, ich wzajemne powiązania, wykorzystywane gatunki, jak też źródła twórczej inspiracji. Jedną z postaci wymienionych w artykule Maciejewskiej szczegółowo charakteryzują dociekania Krystyny Stasiewicz, budujące wizerunek córki barokowego poety Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Elżbiety Sieniawskiej, postaci niezwykle wpływowej, która dzięki swej energii i stanowczości realizowała się na różnych polach, w tym także jako promotorka kultury. Kolejnej ciekawej kobiecie uwagę poświęca Beata Kurządkowska. Analizując diariusz z europejskiej podróży Teofili z Radziwiłłów Morawskiej, odbytej w latach 1773–1774, dąży do wyeksponowania na jego przykładzie zmian zachodzących w ówczesnej intymistyce. Wypowiedzi autobiograficzne analizuje także Beata Wałęciuk-Dejneka, poruszająca kwestię kobiecego istnienia w świecie. Autorka wybiera z licznych kobiecych zapisów z przełomu XIX i XX wieku fragmenty *Pamiętników* Zofii Tołstożowej, które są przykładem rekonstrukcji dziejów własnych oraz rodziny i ukazuje żeńskie doświadczenia, relacje, a także role. Dwa kolejne artykuły dotyczą polskiego pozytywizmu. Małgorzata Ciereszko przedstawia obraz zakonnicy ukształtowany w prozie narracyjnej II połowy XIX stulecia, analizując utwory Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa. Natomiast Danuta Ossowska kontynuuje swoje rozważania o podejmowaniu studiów wyższych przez kobiety początku lat 70 i 80. XIX wieku, zamieszczone w poprzednim numerze „Prac Literaturoznawczych”. Tym razem analizie poddaje argumenty polityczne i narodowe, które podnosili różni pisarze,

np.: Józef Ignacy Kraszewski, Teodor Tomasz Jeż, Eliza Orzeszkowa i Maria Rodziewiczówna.

W kolejnym dziale zamieszczono wypowiedzi badaczy o przemianach dokonujących się we współczesnej poezji. Jacek Krawczyk zajmuje się kwestią codzienności, stanowiącą często jej materię. Dowodzi on, że „poetyckie kawałki życia, ukazujące trywialną codzienność, stanowią reprezentatywny i idiomatyczny wymiar literatury ponowoczesnej jako takiej”. Analizę dwóch wierszy Krystyny Dąbrowskiej z tomu *Białe krzesła* poprzedza teoretycznymi rozważaniami, które prowadzą do konstatacji, że gdy codzienność nabiera cech partykularnych, następuje jej odrodzenie i staje się ona potencjalnym miejscem objawienia prawdy. Kolejny autor, Zbigniew Chojnowski, w artykule *Poczucie czy zanik historii w poezji po 2000 roku?* rozpatruje postawy poetów wobec dziedzictwa historycznego. W wierszach różnych pokoleń obserwuje z jednej strony relatywizację przeszłości i nieufność wobec historiografii oraz poznania historycznego, z drugiej zaś wnikanie w czas miniony, zwłaszcza w XX wiek, poprzez losy rodzinne. Z kolei Adrian Gleń upomina się o uważne wsłuchiwanie się w głos Juliana Kornhausera oceniającego współczesną poezję. Zdaniem badacza, główną przyczyną marginalizowania jego wypowiedzi jest traktowanie tego poety-krytyka jako „nieprzejednanego adwersarza poetów spod znaku «brulionu»”. Tymczasem Kornhauser powrócił do modelu krytyki empatycznej i historycznej, którą stosował z powodzeniem w latach 80. XX wieku. Jej wyróżnikami były m.in. powściągnięcie krytycznego komentarza, dyskrecja czy pozostawienie czytelnikowi wolności wyboru w kwestii interpretacji. Ostatni, czwarty tekst w tym dziale, autorstwa Jowity Podwysockiej-Modrzejewskiej, poświęcony jest recepcji poezji Jana Brzechwy skierowanej do dorosłego czytelnika. Badaczka prześledziła zarówno pozytywne, jak i negatywne opinie krytyki od czasu dwudziestolecia międzywojennego do współczesności, by wskazać wartościowe cechy tej twórczości: symboliczność, „leśmianizm”, różnorodność form, jakimi posługiwał się poeta. Przytaczając liczne wypowiedzi, udowodniła dojrzewanie oraz ewolucję warsztatu poetyckiego pisarza.

W piśmie nie mogło zabraknąć artykułów związanych z regionem Warmii i Mazur. Choć badacze podjęli zagadnienia związane i z przeszłością, i z teraźniejszością, to wszystkim towarzyszy przekonanie o niezbywalności pamięci, która ukryta jest w krajobrazie materialnym oraz kulturowym. I tak Grzegorz Supady przedstawia, raz jeszcze (w numerze drugim „Prac Literaturoznawczych” uczyniła to Joanna Chłosta-Zielonka), postać Johanna Bobrowskiego w związku z niedawnym drukiem utworów tego poety w miesięczniku „Literatura na Świecie” oraz urządzeniem małego muzeum Bobrowskiego w litewskiej miejscowości Wilkiszki. Jan Chłosta przypomina o współczesnym znaczeniu polskiego wydawnictwa rodziny Pieniężnych, działającego w Prusach Wschodnich przed 1939 rokiem, do czasu aresztowania jego redaktora naczelnego Seweryna Pieniężnego. Celem artykułu

Joanny Chłosty-Zielonki jest wskazanie, w jaki sposób współcześni pisarze wykorzystują pamięć historyczną związaną z Olsztynem. Przywołując definicję miejsc pamięci francuskiego badacza Pierre'a Nory, badaczka przyjmuje, że w tym mieście pamięć o przeszłości przechowywana jest przez miejsca topograficzne i miejsca monumenty: pomniki, cmentarze oraz architekturę. Coraz częściej literatura najnowsza korzysta z tych zasobów.

Zbiór artykułów naukowych wieńczy dział *Edycje i polemiki*, w którym wypowiadają się Zbigniew Chojnowski i Paweł Bohuszewicz. Pierwszy, odnalazłszy nieznane wcześniej dwa wiersze wiejskiego nauczyciela i mazurskiego poety z końca XIX wieku, Teodora von Łaskiego: *Wartość czytania* oraz *Do skowronka*, poprzez ich analizę pokazuje silne związki autora z kulturą mazurską. Drugi, Paweł Bohuszewicz, nawiązuje swą wypowiedzią do artykułu Iwony Maciejewskiej z pierwszego numeru „Prac Literaturoznawczych”, włączając się w dyskusję nad wyzwaniem stojącymi przed badaczami staropolszczyzny, którzy mierzą się z trudną materią literacką coraz mniej znaną współczesnemu czytelnikowi.

Numer dopełniają recenzje ważnych i kulturotwórczych publikacji naukowych, a także sprawozdania z organizowanych na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie konferencji naukowych, podejmujących problematykę literaturoznawczą i kulturową.

*Redakcja*

# O WARTOŚCIACH UNIWERSALNYCH

GRZEGORZ IGLIŃSKI  
UWM w Olsztynie

## Piękno i śmierć. *Herodiada* Stéphane'a Mallarmégo a *Baśń parku jesiennego* Leopolda Staffa

### The Beauty and the Death. *Herodias* by Stéphane Mallarmé and *Fairy Tale of the Autumn Park* by Leopold Staff

**Słowa kluczowe:** piękno, dziewiczość, narcyzm, miłość, młodość, starość  
**Key words:** beauty, innocence, narcissism, love, youth, old age

Zamierzeniem naszym jest porównanie dwóch tekstów poetyckich, których lektura sprawia wrażenie, jakby istniała pomiędzy nimi zależność o charakterze wpływu jednego na drugi. Pierwszy z nich to poemat Stéphane'a Mallarmégo *Hérodiade* (pol. *Herodiada*), którego fragmenty powstawały od 1864 roku, a więc kiedy poeta miał 22 lata. Utworu tego nigdy nie ukończył, chociaż pracował nad nim do śmierci. Za życia opublikował tylko środkową część, którą określił mianem *Scène* (pol. *Scena*), najprawdopodobniej z uwagi na dialogowy charakter tekstu i chęć stworzenia tragedii dla teatru, z czego potem zrezygnował na korzyść poematu. Najpierw *Herodiada* ukazała się w drugim tomie antologii poetyckiej *Le Parnasse contemporain* (II: 1869-1871, Paris 1871, pol. *Parnas współczesny*) pod tytułem *Poème de Hérodiade*. Potem wydana została w tomiku Mallarmégo *Les Poésies* (Paris 1887, pol. *Poezje*), a w końcu jako samodzielna książeczka (*Hérodiade*, Paris 1896). Inny fragment, napisany na rok przed śmiercią, *Cantique de Saint Jean* (pol. *Kantyk Świętego Jana*)<sup>1</sup> ukazał się pośmiertnie w jednym

<sup>1</sup> W tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego: *Kantyczka Świętego Jana* (zob. oryginał i przekład utworu w dwujęzycznym, francusko-polskim wydaniu: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3: *Od Chateaubrianda do Germaina Nouveau*, Warszawa 2000, s. 573, 575).

z powiększonych wydań zbioru *Poésies* (Paris 1913). Jeszcze później, bo w 1926 roku, ogłoszono w listopadowym numerze pisma „La Nouvelle Revue Française” (nr 158) początkowy fragment dzieła, *Ouverture ancienne* (powst. 1865–1866).

Utwór nawiązuje do biblijnej postaci Herodiady, która doprowadziła do stracenia Jana Chrzciciela. Zasadnicza, środkowa część napisana została w formie dialogu tytułowej bohaterki ze swoją starą Mamką. W ten sposób powstał kontrast między narcystyczną miłością pierwszej postaci a pełną poświęcenia, wyrozumiałości i oddania miłością drugiej<sup>2</sup>. Herodiada jest zauroczona własnym pięknem, a jednocześnie bezduszna, bezwzględna i dumna. W jej postawie wyczuwa się pragnienie piękna absolutnego i czystego, jakby tylko takie piękno miało wartość. W rozmowie bohaterek nie pojawia się w ogóle temat Jana Chrzciciela, wyparty przez problem, który można sprowadzić do odpowiedzi na pytanie: jak obchodzić się z pięknem, aby go nie naruszyć czy nie zepsuć? Instrukcje w tej kwestii wydaje Mamce Herodiada. Upraszczając trochę, wolno powiedzieć, iż cała „scena” przedstawia toaletę Herodiady, podczas której bohaterka upomina swoją troskliwą, ale niczego nierozumiejącą Mamkę, jak ma wobec niej postępować. Tymczasem ta troska Mamki dotyczy między innymi samotności Herodiady i przemijania kobiecej urody. Myśl o miłosnym czy wręcz erotycznym związku wywołuje jednak gwałtowny sprzeciw księżniczki. Piękno w jej rozumieniu nie jest przedmiotem konsumpcji, sprzedaży, kompromisu czy układu. Ostatecznie kontrast między bohaterkami sprowadza się zatem do odmiennego postrzegania piękna: dla Herodiady piękno jest wartością samą w sobie i nieprzemijającą, Mamce zaś wydaje się czymś względnym – ma swój czas. Spotkanie Mamki z Herodiadą i ich krótka rozmowa wpisana jest też w pewną ramę: przebiega od powitania (chęci ucałowania przez Mamkę ręki Herodiady) do pożegnania (odesłania) piastunki przez księżniczkę. Utwór bywa odczytywany jako projekcja sztuki, która wrażenia estetyczne stawia ponad kwestie natury moralnej. Inspiracji niektórzy badacze doszukują się w poemacie satyrycznym romantycznego poety Heinricha Heinego *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (prwdr. 1841–1842, pol. *Atta Troll. Sen nocy letniej*)<sup>3</sup>, gdzie Herodiada pojawia się w kawalkadzie duchów, widocznej z okna czarownicy Uraki<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> O narcyzmie Herodiady zob. M. E. Wolf, *Eros under glass. Psychoanalysis and Mallarmé's „Hérodiade”*, Columbus 1987, s. 15–41.

<sup>3</sup> C. Boschian, *L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste*, „Études littéraires” 2007, vol. 39, nr 1, s. 151–166.

<sup>4</sup> H. Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, w: tegoż, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von K. Briegleb, Bd. 4, München 2005, s. 542–544. Tekst tłumaczyli: Maria Konopnicka (wyd. 1887) i Aureli Urbański (wyd. 1901). Zob. H. Heine, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, przeł. M. Konopnicka, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, wybór, red. i przypisy A. Sowiński, wstęp R. Karsta, Warszawa 1956, s. 466–468; H. Heine, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, na jez. pol. przeł. A. Urbański, Sandomierz 2015. Właściwy fragment (rozdział XIX, w przekładzie Konopnickiej) zamieszczony został w pracy: M. Praz, *Zmysty, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmer, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 281–283.

„Paralelne” względem *Herodiady* (części *Scène*, bowiem *Cantique de Saint Jean* i *Ouverture ancienne* należy wyłączyć z uwagi na daty ich publikacji) wydaje się poemat Leopolda Staffa *Baśń parku jesiennego*, z cyklu *Oblicza*, opublikowany w tomie *W cieniu miecza* (prwdr. Lwów 1911). W tym poetyckim dialogu dominuje smutek i melancholia. W starym parku, pod lipą, przy kamiennym stole przygotowanym do przedwieczornego posiłku, siedzą i rozmawiają ze sobą dwie kobiety, z których jedna jest w bieli, a druga w czerni. Nie poznajemy ich imion – nazywa się je Młoda i Stara. Wszystko wokół podkreśla schyłek, koniec czegoś: park jest stary i samotny, jesień „konająca”, słońce zachodzi. W scenerii tej ujawniony zostaje charakterystyczny dualizm postaw życiowych, jakie prezentują bohaterki. Chodzi jednak chyba o coś jeszcze, skoro opozycja między nimi wyrażona zostaje nie tylko jako przeciwieństwo młodości i starości, lecz także poranku i zmierzchu, wiosny i jesieni, życia i śmierci, bieli i czerni, przyszłości i przeszłości. Mimo tych różnic znajdujemy kilka elementów wspólnych, powodujących, iż bohaterki upodabniają się do siebie, pozostają względem siebie równe: obie są „przeziwnej, tajemniczej piękności”, obie nie doświadczyły miłości, obie są pogrążone w smutku, obie pozostają w parku – najpierw w cieniu zachodzącego słońca, a następnie w blasku księżyca, czyli obie cechuje pewna „słoneczność” i zarazem „księżycowość”. Przedmiotem ich rozmowy okazuje się miłość. Zdaniem Młodej w miłości kryje się istotne niebezpieczeństwo związane z czasem, w zderzeniu z którym uczucie to przegrywa, potęgując nieszczęście. Z kolei według Starej chwila szczęścia ma swoją wartość w pasmie nieustannego nieszczęścia samotności, gdyż stanowi o pełni życia. Lepiej więc wspominać przeżyte szczęście, niż śnić i tęsknić za nieprzeżytym, nie zaznać go wcale. Jedna z bohaterek cierpi, obawiając się miłosnego spełnienia, druga cierpi z powodu niespełnienia.

Przebiegu spotkania nie wyznaczają ramy, jakimi są powitanie i rozstanie się kobiet. Zamiast tego jest wzmianka o odwiedzinach Młodej przez Starą (stąd Młoda chciałaby gościa pozdrowić), a po skończonej rozmowie – pożegnanie zachodzącego słońca. W finale bohaterki zastygają nieme w bezruchu, co sprawia wrażenie, jakby już miały tak pozostać na zawsze, nierozdzielne niczym życie i śmierć.

Przy porównaniu ze sobą tekstów Mallarmégo i Staffa interesować nas będzie ustalenie stopnia zależności polskiego utworu od francuskiego oryginału, co pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy podobieństwo jest tylko powierzchowne, przypadkowe, czy też sprowadza się do świadomej inspiracji. Nie ulega wątpliwości, że Staff bardzo dobrze orientował się w rozwoju poezji francuskiej, czego dowodem choćby wydana później przez niego antologia *Liryki francuscy*, w której znalazły się między innymi wiersze Mallarmégo *Les Fenêtres* (pol. *Okna*) i *Les Fleurs* (pol. *Kwiaty*)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> *Liryki francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1924, s. 486–488.

Historia Herodiady, jej córki Salome i Jana Chrzciciela – bardzo popularna w literaturze przełomu XIX i XX wieku – stała się u Mallarmégo tylko pretekstem dla prawdziwego tematu utworu, jakim jest piękno. Tytułowa bohaterka wydaje się połączeniem Herodiady i Salome. Przypomnijmy, że biblijna Herodiada (Mt 14, 1–12; Mk 6, 14–29) była córką Arystobula I i Berenike, wnuczką Heroda Wielkiego, wreszcie żoną jednego z synów Heroda Wielkiego – Heroda III (Heroda Boethosa, Heroda Filipa I), ale opuściła go i pozostawała w nielegalnym związku z jego bratem, Herodem Antypasem, tetrarchą Galilei i Perei, kolejnym synem Heroda Wielkiego. Natomiast Salome (Salome III) to córka Heroda III i Herodiady, pasierbica Heroda Antypasa, której imienia ewangelie nie wymieniają, ale podaje je Józef Flawiusz<sup>6</sup>.

Analizując poemat *Salome* (prwdr. 1899) Jana Kasprowicza, zamieszczony w hymnicznym tomiku *Ginącemu światu* (prwdr. 1902 [właśc. 1901]), Jan Józef Lipski zauważa, że „matka i córka mylą się, nie wiadomo czemu, artystom”<sup>7</sup>. Krystyna Kralkowska-Gątkowska w następujący sposób próbuje wyjaśnić to zjawisko:

Dlaczego Salome, dlaczego Herodiada? Czemu nie jedna z dwóch, po prostu? Odnosi się wrażenie, że artyści nie potrafili zamknąć w jednej osobie potencjału możliwości i spełnień przypisywanych tej przedziwnej postaci. Winę za morderstwo na Janie, zgodnie z kanonem, skłonni byli przerzucać na matkę. Córka, młodzianka i niewinna, stanowiła wdzięczny obiekt dla podniecających fantasmagorii i kunsztownych usprawiedliwień. Ona była uosobieniem pięknego grzechu, matka – piekielnej kary za błąd. Były w ramach mitu nierozłączne, co sprawiło, że ich tożsamości mogły się z czasem zacierać i mieszać ze sobą<sup>8</sup>.

Nadawanie Salome imienia Herodiady ma miejsce jednak już w apokryfach Nowego Testamentu. W jednej z legend o Janie Chrzcicielu wydaje się, że autor przypisuje matce i córce to samo imię: „Weszła zatem Herodiada i rzecze do króla: »Daj mi tutaj na misie głowę Jana Chrzciciela, a ja ją wezmę«”<sup>9</sup>. W kazaniu przeciwko cesarzowej Eudoksji, św. Jan Chryzostom również nazywa tańczącą przed Herodem dziewczynę Herodiadą. Podobnie przedstawia się to w apokryficznym *Liście Heroda do Piłata*, w którym Herod określa swoją córkę mianem Herodiady:

<sup>6</sup> J. Flawiusz, *Dawne dzieje Izraela*, z jęz. grec. przeł. Z. Kubiak, J. Radożycki, wstęp E. Dąbrowski, W. Malej, komentarzem opatrzył J. Radożycki, cz. 2, Warszawa 1993, s. 793–794 (ks. 18, 5,4).

<sup>7</sup> J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 281.

<sup>8</sup> K. Kralkowska-Gątkowska, *Salome Kasprowicza i jej modernistyczne siostry*, „Rocznik Kasprowicowski” VIII (1995), s. 99–100. Por. C. Boschian, dz. cyt., s. 151–166.

<sup>9</sup> *Żywot grecki św. Jana Chrzciciela przypisywany św. Markowi Ewangeliste*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2: *Św. Józef i św. Jan Chrzciciel, Męka i zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi*, red. M. Starowieyski, współpr. W. Appel [i in.], Kraków 2003, s. 586.

Herodiada bowiem, moja najukochańsza córka, gdy się bawiła, wpadła do wody, która wylała poza brzegi rzeki i szybko pogrążyła się w wodzie aż po szyję. Chwycała ją matka za głowę, aby ją wyrwać z wody, ale urwała głowę dziecku tak, że moja żona trzymała tylko głowę, podczas gdy ciało porwała woda<sup>10</sup>.

Opowieść ta powtarza się u wielu autorów, rozwijając się w różnych czasach i miejscach, czego przykładem choćby *Legenda aurea* (powst. 1260–1270, pol. *Złota legenda*) Jakuba de Voragine<sup>11</sup>.

Mallarmému bardzo zależało, aby jego bohaterka nazywała się Herodiada, jakby w brzmieniu tego imienia kryła się dla niego jakaś magiczna siła, jakby lepiej odpowiadało ono naturze okrutnej i zimnej kobiety. W liście do swojego przyjaciela, egiptologa Eugene’a Lefébure’a, z 1865 roku wyznał, że jedyną jego inspiracją było to właśnie „boskie” imię, i że zamierza stworzyć wizję zupełnie wymyśloną, niezależną od historii<sup>12</sup>. Pierre-Oliver Walzer<sup>13</sup> sugeruje jednak, że bezpośrednią inspirację stanowił obraz – wielbionego przez Mallarmégo – Tycjana: *Salomé con la testa del Battista* (1512–1515, pol. *Salome z głową Jana Chrzciciela*, olej na płótnie, Galleria Doria Pamphilj, Roma)<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> List Heroda do Pitata, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 2, s. 690.

<sup>11</sup> Zob. wyszczególnienie tych źródeł: *Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 2, s. 606 (przypis 247). Postać Salome była przedmiotem wielu studiów – z zakresu filozofii, historii literatury i sztuki. Oto niektóre z nich funkcjonujące w języku polskim: S. Krzyw[oszewski], *Salome, córka Herodiady w poezji*, „Życie i Sztuka” (dod. do „Kraju”) 1905, nr 8–9; A. Stodor [właśc. Adam Cehak], *Salome we współczesnej liryce i dramacie*, „Nasz Kraj” 1906 [t. 1], z. 19–21; E. Kuryluk, *Salome albo O rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976, s. 43–74; G. Carille, *Salome* [prwdr. 1906], w: H. H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 316–319; L. Kołakowski, *Salome czyli Wszyscy ludzie są śmiertelni* [prwdr. 1964], w: tegoż, *Bajki różne; Opowieści biblijne; Rozmowy z diabłem*, z rys. A. Dudzińskiego, Londyn 1987, s. 168–173; J. Ortega y Gasset, *Portret Salome*, w: tegoż, *Szkice o miłości*, przekł. K. Kamyszewa, posł. M. Szpakowskiej, rys. J. Nowosielskiego, Warszawa 1989, s. 151–158; M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja* [prwdr. 1968], w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 274–288; K. Sauerland, *Igraszki ze ściętą głową albo wątek Salome u Heinego, Flauberta, Oskara Wilde’a i Jana Kasprowicza*, tł. J. Leszek, „PAL Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 5–6, s. 95–103; P. Siemaszko, *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, w: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale niejednolity” Bydgoszcz, 3–5 listopada 1998 roku*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 115–127; M. Janion, *Salome tańczy*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 289–300; D. Trześniowski, „A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 7–31; A. Mancewicz, *Salome Oscara Wilde’a jako jednoaktowy dramat poetycki*, w: *Krótkie formy dramatyczne*, red. H. Ratuszna i R. Sioma, Toruń 2007, s. 191–203.

<sup>12</sup> Zob. D. Trześniowski, *Miłość tragiczna: Salome – Jan Chrzciciel*, w: tegoż, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005, s. 217 (przypis 40).

<sup>13</sup> P.-O. Walzer, *Essai sur Mallarmé*, [Paris] 1963, s. 119–120. Zob. D. Trześniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 211.

<sup>14</sup> Zob. inne wersje obrazu: ok. 1550, olej na płótnie, Museo Nacional del Prado, Madrid; ok. 1560–1570, olej na płótnie, National Museum of Western Art, Tokyo.

Pojawiło się wśród badaczy przekonanie, że Herodiada znamionować może charakter całej twórczości Mallarmégo: „Jego poezję symbolizuje Herodiada, która cofa się przed rzeczywistością, wymianą, konwencją, Innym, jak Narcyz”<sup>15</sup>. Wartość słów nie leży w ich oczywistych związkach, lecz w tajemniczych pokrewieństwach, własnej aluzyjności, zdolności funkcjonowania w języku czystym. Mówi się, że każdy poeta zawsze coś „opiewa”. Na pytanie, co „opiewa” Mallarmé, trudno znaleźć odpowiedź, gdyż jego poezja „opiewa” samą siebie, dochodzi do granicy, za którą już nic nie ma. „Istnieje dzięki słowom”<sup>16</sup>.

Według Lipskiego, to z *Herodiadą* Mallarmégo Kasproviczowska *Salome* ma najwięcej wspólnego<sup>17</sup>. Herodiada w „histeryczny”, obsesyjny sposób przeżywa „to, że jest zarazem piękna – i nietknięta, o »bezużytecznym ciele«, samotna”<sup>18</sup>. Badacze polemizują z tym stanowiskiem, wskazując, że paralela z *Salome Kasprovicza* wydaje się dość powierzchowna. W obrazie Herodiady dominują elementy sztucznego i przytłaczającego tła. Umieszczona w eklektycznej, bogatej przestrzeni, obdarzona dziwaczną, chorobliwą osobowością, „sama staje się pięknym, bezdusznym, martwym przedmiotem”<sup>19</sup>. Kluczowe słowa poematu – biel, lód, zimno, zwierciadło, klejnoty – stanowią ekwiwalentyzację osobowości i rodzaju piękna bohaterki, niepotrzebującej nikogo i bezużytecznej. Herodiada, niczym Andersenowska Królowa Śniegu, dziewczyna skała obdarzona dwuznacznym wdziękiem, przegląda się w sobie albo – jak sugeruje jedna z interpretacji – „w zwierciadłach mijających wieków, które pamiętają o jej świętokradczym czynie i zbrodniczej miłości”<sup>20</sup>, nie tylko wydaje się przyjmować wyrok historii, ale czerpie z sytuacji, w jakiej się znalazła, perwersyjną rozkosz. Zauważono, iż podkreślany w wierszu chłód sygnalizuje obecność szatana, „szatana »wewnętrznego«, odpowiedzialnego za indywidualność demonicznej wierge voluptueuse”<sup>21</sup>, zapominając jednak, że bohaterka przypisuje demoniczność swojej Mamce: „[...] ah! contemmoi / Quel sur démon te jette en le sinistre émoi”<sup>22</sup>.

Interpretacja Lipskiego dotycząca *Herodiady* nawiązuje do wykładni Mario Praza, który stwierdził, że w figurze narcystycznej dziewczycy twórca

<sup>15</sup> A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997, s. 440.

<sup>16</sup> Tamże, s. 441. Zob. P. Śniedziewski, *Mallarmégo poezja bez podmiotu*, „Podteksty” 2005, nr 2, dostępny w Internecie: <<http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=3&dzial=4&id=67>> [dostęp: 17.05.2015].

<sup>17</sup> J. J. Lipski, dz. cyt., s. 285.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 107.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> S. Mallarmé, *Hérodiane*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 566. W tłumaczeniu Ryszarda Matuszewskiego: „[...] ach, opowiedz raczej, / Co za demon ponury się w tobie kołacze” (S. Mallarmé, *Herodiada*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 567).

daje „jakby syntetyczny wizerunek całego dekadentyzmu; pod jego piórem nawet i język francuski zabarwia się »dziewictwem niedojrzałym i zachwycającym«”<sup>23</sup>. Bohaterka Mallarmégo, obwieszona drogimi kamieniami, wydaje się równie fatalna, co Salome na obrazach Gustave’a Moreau, artysty, który szczególnie upodobał sobie tę postać<sup>24</sup>. Jednak u poety, zauważa Praz, „znajduje wyraz nie tyle otaczający ją zewnętrzny klimat afektacji, co udręka bezpłodnej i samotnej duszy, którą prześladowają chorobliwe rojenia”<sup>25</sup>. Badacz porównuje Herodiadę Mallarmégo z Salambo Gustave’a Flauberta, twierdząc, że obie bohaterki są histeryczkami, neutralizującymi swą historię „w hieratycznej bierności”.

W takim rozumieniu Herodiady trudno doszukiwać się jednak cech wspólnych z Salome Kasprowicza – o ile ta pierwsza jest z lodu, o tyle ta druga jest z ognia, namiętna i żywiołowa. Herodiadzie bliżej do gwiazd, zaś Salome do ziemskiej natury. Bohaterka Mallarmégo to osobowość pasywna, statyczna, skupiająca w sobie jakiś potencjał możliwości, znajdująca się u progu czynu. „Jej narcyzm jest wyrazem immoralistycznego pogodzenia się ze sobą i swoją zbrodnią”<sup>26</sup>. Salome Kasprowicza to z kolei osobowość dynamiczna, dążąca heroicznie (wbrew upadkom) w kierunku *sacrum* – chociaż w swych wysiłkach równie osamotniona. Więcej w niej kobiecości czy namiętności, przez co silniej jest związana z ziemską materią. Pociąga to jednak za sobą bardziej ciemną drogę do wyzwolenia. „Narcyzm bohaterki okazuje się jednym ze sposobów usprawiedliwienia niedoskonałej struktury bytu”<sup>27</sup>.

Podobne stanowisko zajmuje Wojciech Gutowski, który przyznaje, że obie postacie, Herodiada Mallarmégo i Salome Kasprowicza, są narcystyczne, ale reprezentują odmienne narcyzmy: Herodiadę dręczy kompleks bezużyteczności cielesnej, pozostaje ona „więźniem autoerotycznego azylu, przerażona i zafascynowana rekluzją w pięknie własnego ciała”<sup>28</sup>; natomiast w przypadku Salome narcyzm i autoerotyzm są „dynamiczne, ekspresywne, kreatorskie”, widzi ona w sobie skrót uniwersum, „klucz do odkrycia sensu istnienia”<sup>29</sup>.

Kolejny badacz, wskazujący na zbieżność tekstu Kasprowicza z dziełem francuskiego symbolisty, zaznacza jednak, że bohaterka naszego poety jest bardziej niż „dziewice Mallarmégo i Wilde’a, przebudzone z narcystycznego

<sup>23</sup> M. Praz, dz. cyt., s. 286.

<sup>24</sup> Moreau stworzył 19 obrazów olejnych, 6 akwael i ponad 150 rysunków związanych z historią Salome. Zob. wersję tematu *L’Apparition* (1876, pol. *Widzenie*, akwarela; Musée Gustave-Moreau, Paris) czy wersję tematu *Salomé dansant devant Hérode* (1874, pol. *Salome tańcząca przed Herodem*, olej na płótnie; Musée Gustave-Moreau, Paris), określanego też *Salomé tatouée* (pol. *Salome z tatuażem*).

<sup>25</sup> M. Praz, dz. cyt., s. 286–287.

<sup>26</sup> K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 108.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> W. Gutowski, „Salome” *Jana Kasprowicza, czyli kreacja w śmierci*, w: *Jan Kasprowicz. W siedemdziesięciolecie śmierci*, red. J. Kaczyński, Olsztyn 1999, s. 137.

<sup>29</sup> Tamże.

snu, [...] zafascynowana cielesnością, zwraca się ku drugiemu człowiekowi, wiedzona pragnieniem odkrywania nieznanych dreszczy rozkoszy<sup>30</sup>, chce odkryć naturę miłości i tajemnicę bytu.

Porównując wizerunki kobiet wykreowanych przez Charles'a Baudelaire'a z bohaterkami Mallarmégo, dostrzeżono, że postaci tego drugiego poety „są pełne uroku ponadzmysłowego, jak postaci z innych światów: wróżka (*Apparition*), księżniczka (*Placet futile*), święta (*Sainte*), baletnica (*Billet à Whistler*), nimfa (*L'Après-midi d'un faune*), amazonka (*Mes bouquins...*), a przede wszystkim ta najpiękniejsza z Mallarméańskich postaci – Herodiada, [...] tajemnicza, samotna, nieosiągalna, »gwiazda prawdziwa«<sup>31</sup>. Zapatrzona w zimową noc, podczas której lód i śnieg skrzy się gwiazdnym blaskiem, Herodiada odczuwa z nią swoje pokrewieństwo, którego wyznacznikiem jest nieskazitelna czystość. Marzy więc o wtopieniu się w przestrzeń nocy i gwiazd kosztem rezygnacji ze swojej materialnej urody: „Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle! / Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle”<sup>32</sup>. Umiera dla świata, tak samo jak ta biała noc, o której mówi, że „się spala w niewinności”.

Mallarmé, w odróżnieniu od Baudelaire'a, nie pokazuje kobiecego piękna jako zespołu zalet zmysłowych, atrybutów cielesnych, lecz jako „względna wartość estetyczną, która przez swoje ograniczenia tym silniej wywołuje przecucie piękna bezwzględного, doskonałego, choć być może tylko wymyślonego, piękna, którego dalekie wyobrażenie daje pejzaż nocy, przestrzenie nieba, muzyka, światło”<sup>33</sup>. Herodiada, podobnie jak nimfy z poematu *L'Après-midi d'un faune* (prwdr. drugiej wersji – 1876, pol. *Popołudnie fauna*), reprezentuje ideał artystyczny. Jest on zupełnie odmienny niż Baudelaire'owski — zawiera się w skrajnie odcieśnionych dziewiczych kształtach bohaterki („umierającej gwiazdy”). Ta sama dziewiczość dotyczy wspomnianych nimf, ale w ich przypadku można też mówić o ulotności czy zwiewności, poruszają się one bowiem niczym baletnice i wymykają z uścisku fauna.

Z drugiej jednak strony, motyw urodziwej Herodiady „sprowadza Mallarmégo do tego samego punktu co Baudelaire'a, czyli do autotematyzmu artystycznego, gdzie wszelkie determinacje psychologiczne, intelektualne, fizyczne przekształcają się w refleksje o pięknie, ideale, sztuce, a chęć ujęcia istoty kobiecości i jej wpływu okazuje się pragnieniem zrozumienia podstawowych kategorii estetycznych obecnych w poezji”<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> D. Trzeźniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 226.

<sup>31</sup> K. Wojtynek, *Słowa w drodze. Studium porównawcze poezji Charlesa Baudelaire'a i Stéphane'a Mallarmégo*, Katowice 1990, s. 49–50.

<sup>32</sup> S. Mallarmé, *Hérodiane*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Nocy biała od śniegu i od sopli ostra! / O siostrzo wieczna, tutaj twa samotna siostra” (S. Mallarmé, *Herodiada*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 571).

<sup>33</sup> K. Wojtynek, dz. cyt., s. 50.

<sup>34</sup> Tamże, s. 51.

W ten sposób oddalamy się coraz bardziej nie tylko od hymnicznego utworu Kasprowicza poświęconego Salome, ale też od wielu innych artystycznych realizacji wykorzystujących tę postać i przypisujących jej takie cechy, jak narcyzm („impotencję serca”, niezdolność do przeżycia autentycznej miłości) oraz dziewiczość. W czasie pracy nad swoją *Herodiadą* Mallarmé odkrywał reguły własnej poetyki. Jego dzieło niejednokrotnie interpretowano jako utwór o poezji, widząc w głównej bohaterce metaforę pisma, co z kolei, zdaniem badaczy, skłania do rozważań o pięknie i nicości<sup>35</sup>. Zagadnienie pisma, zdaniem Piotra Śniedziewskiego, najlepiej zauważalne jest w tych miejscach tekstu, gdzie występuje motyw odbicia w lustrze bądź w wodzie. Nie tylko zresztą Herodiada przegląda się w zwierciadle, sama bowiem jest niczym zwierciadło, w którym odbija się jej otoczenie lub przeszłość. Zwraca się do starej Mamki, aby pomogła jej rozczesywać włosy przed lustrem, ale nie dotykając włosów, tylko trzymając lustro:

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs  
A répandre l'oubli des humaines douleurs,  
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,  
Dans leurs éclairs cruel et dans leurs pâleurs mates,  
Observent la froideur stérile du métal,  
Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal<sup>36</sup>.

Z lustrem wiąże się narcystyczne zapatrzenie w siebie, ale również samopoznanie, które wydaje się zobaczeniem własnego przeznaczenia, spojrzeniem w przyszłość, w śmierć:

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,  
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,  
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!<sup>37</sup>

<sup>35</sup> P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 48.

<sup>36</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 564. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Ja chcę, by włosy me, co nie są zapomnienia  
Kwiatami, kojącymi człowiecze cierpienia,  
Ale złotem broniącym się od aromatu  
To okrutnym połyskiem, to błądzącością matu,  
Zachowały metalu chłód sterylnej czysty  
Odbijając klejnoty siedziby ojczystej.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 565).

<sup>37</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 566. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Widziałam siebie cieniem dalekim, grobowym,  
A wieczorem – o, zgrozo! – w twym źródle surowym  
Płochliwego marzenia nagość jam poznała!

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 567).

Herodiada koncentruje się na samej sobie, świat zewnętrzny traktuje wrogo, upatrując w nim niebezpieczeństwo dla swojej istoty, ale zarazem potrzebuje go dla potwierdzenia własnej wyjątkowości. Stąd pyta Mamkę, czy jest piękna, jakby samo lustro nie wystarczało.

[...] Mamka [...] staje się personifikacją porządku świata, uosobieniem cielesności, będącej, jak to postrzega Herodiada, zagrożeniem dla czystego Piękną. Służąca popełnia wobec swej pani potrójny grzech, za każdym razem usiłując przełamać granicę nietykalności – pragnie ucałować pierścień na dłoni księżniczki, uperfumować jej ciało, dotknąć włosów. Herodiada jest tu wcieleniem kobiecości czystej i dziewiczej, wolnej od ludzkich namiętności, jest Pięknem doskonałym, narcystycznym, zimnym [...]. Kiedy odpycha profanujące obce dłonie i obawia się skażonych cielesnym pożądaniem spojrzeń, wpada wszakże w pułapkę paradoksu – zdaje sobie sprawę, iż tylko świadectwo drugiego człowieka potwierdzić może jej doskonałość<sup>38</sup>.

Herodiada potrzebuje bezosobowego spojrzenia, wyzbytego żądzę dotyku, za to uświęcającego jej piękno. W tym jednak celu powinna zostać przekroczone sprzeczność między samotnością a partnerstwem, obecnością a nieobecnością, dziewiczością a skalaniem. Tymczasem księżniczka odtrąca pieszczoty Mamki, upaja się samotnością i dziewictwem. Odrzucając jej pocałunek, mówi, że mogłaby od niego umrzeć, gdyby „piękno nie było śmiercią”: „[...] mes cheveux que la lumiere enlace / Sont immortels, ô femme, un baiser me tûrait / Si la beauté n’était la mort...”<sup>39</sup>. Część interpretatorów wyprowadza stąd wniosek, że doskonałość pozostaje sprzeczna z naturą świata i życia. „Piękno absolutne tożsame jest ze śmiercią, czy też triumfuje poprzez śmierć”<sup>40</sup>.

Inni badacze interpretują postępowanie bohaterki jako przedstawienie teorii języka autora, jej piękno uznają za piękno mowy poetyckiej – równoznaczne ze śmiercią, będącą symboliczną śmiercią języka używanego na co dzień. Herodiada zrywa swe więzi ze światem realnym, podobnie jak język poetycki wykracza poza język codzienny, służący tylko do komunikacji i opisu. Język poezji skupia się na sobie samym, a nie na informacji, która powinna być przekazana. W ten sposób staje się swym własnym komunikatem<sup>41</sup>. Okazuje się także przejawem aktywności antydyskursywnej i nieosobistej – faktem jest, że Herodiada czuje się dotknięta sugestiami Mamki na temat kochanka. Twórczość poetycka Mallarmégo wyklucza zarówno „czysto retoryczny element opisu”, jak i ten, który wiąże się z podmiotem lirycznym poety. „Mallarmé jako autor musi więc zniknąć, ponieważ tylko język poezji ma prawo mówić”<sup>42</sup>. Prze-

<sup>38</sup> D. Trzeźniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 217–218.

<sup>39</sup> S. Mallarmé, *Hérodjade*, s. 562. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „[...] me blaskiem nasycone włosy / Są nieśmiertelne, pocałunek by mnie zabił, / Gdyby piękno nie było śmiercią...” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 563).

<sup>40</sup> D. Trzeźniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 218.

<sup>41</sup> Zob. P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 49.

kreślone zostaje zresztą również opowiadanie. Mamy więc do czynienia z twórczością, która nie chce odzwierciedlać świata i nie chce o nim opowiadać. Jej zasadniczym celem okazuje się autoprezentacja. Taka koncepcja języka poetyckiego odchodzi od tradycji retorycznej i od dawnego *logosu* – język już nie nazywa rzeczy, ale ma za zadanie konstruować związki słów oraz podpowiadać znaczenie, które nie może poza te formy wykroczyć.

Herodiada wyraźnie oznajmia, że swą wspaniałość i sekret swojego bytu pragnie zachować dla siebie i nie chce niczego, co ludzkie: „Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!”<sup>43</sup>. W przypadku takiej poezji, dążącej do zredukowania „opowieści” i „dekoracji”, trudno powiedzieć, czy w ogóle coś się w niej „dzieje”. Mīt o Narcyzie ulega przekształceniu, gdyż nie chodzi już o samouwielbienie czy odbicie miłości własnej. W tym świecie nie ma bogów, ale jest Herodiada, która zdaje się wchodzić w rolę jedyne boga – boga poezji.

Je me crois seule en ma monotone patrie  
Et tout, autour de moi, vit dans l’idolâtrie  
D’un miroir qui reflète en son calme dormant  
Hérodiade au clair regard de diamant...  
O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule<sup>44</sup>.

Teoria języka Mallarmégo ujawnia tu swój metafizyczny wymiar. „Język ten staje się nieprzechodni [...] nie tylko dlatego, że nie imituje świata zewnętrznego, ale przede wszystkim dlatego, że nie odsyła on ani do idei Boga, ani do lazuru, który od dawna nie dawał spokoju poecie”<sup>45</sup>. Marzenie czystości sprowadza się do marzenia o nieskazitelnej boskości, sytuuje w samotnej przestrzeni. W niej bohaterka zachowuje swoje piękno i tajemnicę. Symbolicznym gestem uwolnienia się od idei Boga wydaje się zamknięcie okiennic chroniących przed widokiem nieba. Herodiada prosi o to Mamkę:

Mais avant, si tu veux, clos les volets, l’azur  
Séraphique sourit dans les vitres profondes,  
Et je déteste, moi, le bel azur!<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Tak, to dla siebie, sobie kwitnę niezaznana!” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 571).

<sup>44</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Zda mi się, zem jest sama w monotonnym państwie  
Moim, a wszystko wokół żyje w bałwochwalstwie  
Zwierciadła, co odbija w swym spokoju śpiącym  
Herodiadę o wzroku diamentami lśniąącym...  
Czar ostatni, tak! Czuję, jestem sama jedna.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 571).

<sup>45</sup> P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 50.

<sup>46</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Lecz odchodząc na okna spuść zasłony ciemne,  
Seraficki się lazur uśmiecha z szyb głębi,  
Ja nie cierpię lazuru!

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573).

Odrzucenie Boga nie jest jednak równoznaczne z odrzuceniem wszelkiej duchowości. W ostatniej sekwencji omawianej części utworu Herodiada żegna Mamkę, tak jakby żegnała się ze swoim dzieciństwem, chociaż nigdzie nie odchodzi, tylko oczekuje na coś, co już się zaczęło, pogłębiając przepaść między nią a tymi wszystkimi, co jak Mamka użalają się nad nią i jej „sterylną” separacją.

J'attends une chose inconnue  
 Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,  
 Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris  
 D'une enfance sentant parmi les rêveries  
 Se séparer enfin ses froides pierreries<sup>47</sup>.

Słowa o kuszącej Herodiadę „rzeczy nieznannej” Piotr Śniedziewski uznaje za formułę rozpoczynającą poszukiwania Mallarmégo rozwijane do końca życia: „Milczenie, które pojawiło się w jego twórczości w okresie 1864–1866 jako poetycki temat, doprowadziło w ten sposób do głębokiej refleksji nad językiem oraz jego granicami”<sup>48</sup>. Po pierwszych zmaganiach z *Herodiadą* poeta próbuje wypowiadać się o milczeniu, jak również uczynić z niego język poetycki, znaleźć ekwiwalenty milczenia w nim samym. Akt pisania, jak Herodiada, koncentruje się na samym sobie, swojej tajemnicy, ignorując (żegnając) rzeczywistość zewnętrzną albo pozajęzykową. Słowa wystarczają same sobie, nie potrzebują wrażeń z zewnątrz.

Z utworem Mallarmégo więcej wspólnego ma *Baśń parku jesiennego* Staffa niż *Salome* Kasprowicza, której związki z *Herodiadą* są nader powierzchowne. Pierwszym zauważalnym podobieństwem *Herodiady* i *Baśni parku jesiennego* jest ukształtowanie formalne. Oba utwory mają strukturę dialogową: w pierwszym z nich rozmawiają Herodiada z Mamką (nazwaną przez tytułową bohaterkę „babką”, a w polskim tłumaczeniu – „staruszką”), w drugim zaś Młoda ze Starą. Różnica wieku jest istotna, bowiem zaznacza dualizm postaw życiowych – tyle że u Mallarmégo Herodiada okazuje się postacią dominującą, a u Staffa Młoda i Stara są postaciami równorzędnymi, które dużo ze sobą łączą.

<sup>47</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Czekam, to rzecz nieznaną mnie wabi,  
 A nie wiedząc, za jaką sprawą tajemniczą  
 Wasze usta w męczeńskim, wielkim szlochu krzyczą,  
 Czuję, jak od dzieciństwa wśród mrzonek tęsknoty  
 Nareszcie oddzielają się zimne klejnoty.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573).

<sup>48</sup> P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 50.

Zestawienie młodości ze starością to temat w literaturze obecny od dawna<sup>49</sup>. W wieku XIX, mając na uwadze nie tylko kobiecą urodę i miłość, wystarczy wskazać dwa wielkie dzieła.

W pierwszej części *Fausta* (prwdr. 1808) Johanna Wolfganga Goethego, w scenie *Noc Walpurgi*, bohaterowie – Faust i Mefistofeles – tańczą z wiedźmami, młodą i starą. Może to obrazować miłość bez uczucia:

FAUST.

Da sitzen zwei, die Alte mit der Jungen;  
Die haben schon was Rechts gesprungen!

MEPHISTOPHELES.

Das hat nun heute keine Ruh.  
Es geht zum neuen Tanz; nun komm! wir greifen zu<sup>50</sup>.

Swój taniec z młodą Faust szybko kończy, gdyż zauważa wyskakującą z jej ust czerwoną mysz, a potem doświadcza widma ukochanej Małgosi (niewykluczone, że sprowokowanego tańcem) – dziewczyny, której życie zniweczył.

Z kolei w utworze Gustave’a Flauberta *La Tentation de Saint Antoine* (prwdr. 1874, pol. *Kuszenie świętego Antoniego*) w jednej z wizji bohatera pojawiają się Młoda i Stara, które potem okazują się odpowiednio Rozpustą i Śmiercią, dwoma nierozłącznymi aspektami istnienia. Walczą o św. Antoniego, ale w końcu obejmują się i razem śpiewają, gdyż wybór jednej z nich pociąga za sobą także wybór drugiej. Gdy wizja znika, bohater uznaje, że był to diabeł w dwojakiej postaci – „ducha nierządu i ducha zniszczenia”.

STARA

Nie musimy doświadczać rozkoszy, by znać jej gorycz! Wystarczy, że zobaczysz je z daleka, by ogarnęło cię obrzydzenie. Musisz być zmęczony monotonią tych samych czynności, długością dni, brzydotą świata, głupotą słońca!  
[...]

<sup>49</sup> Zob. na przykład artykuły zamieszczone w cyklu *Stary z młodym*, ogniwie tematycznym pracy zbiorowej: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki i A. Dzia-dek, Katowice 1995, s. 21–51. Podobne tematy pojawiają się w niektórych artykułach tomu: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.

<sup>50</sup> J. W. von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, w: *Goethes Werke*, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen*, erster Band, Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz, Hamburg 1949, s. 129. W tłumaczeniu Feliksa Konopki:

FAUST

Patrz, stara z młodą siedzą tu we dwie.  
Te snadź już dobrze wyskakały się.

MEFISTOFELES

Ach, do spoczynku nic ich dziś nie skłoni.  
Znów w taniec idą. Chodź! Bierzmy się do nich!

(Goethe, *Faust*, cz. 1 i 2, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962, s. 225).

## MŁODA

Pustelniku! Pustelniku! Znajdziesz diamenty między kamieniami, źródła ukryte w piasku, rozkosze w ryzyku, którym pogardzasz; są nawet na ziemi miejsca tak piękne, że ma się ochotę przycisnąć ją do serca.

[...]

## PIERWSZA

mówi, otwierając ramiona:

Chodź, jestem pocieszeniem, odpoczynkiem, zapomnieniem, wiecznym spokojem!

[...]

## DRUGA

ofiarowując mu swe piersi:

Jestem piastunką, radością, życiem, niewyczerpanym szczęściem!<sup>51</sup>

W poemacie Staffa nikt o nikogo i o nic nie walczy. Obraz jest statyczny, ale sceneria inna niż u Mallarmégo. Zamiast wnętrza pałacowego czy wieży („[...] sont un jour / Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...”<sup>52</sup>) mamy stary i samotny park z fontanną. Pora roku (jesień) i pora dnia (wieczór) podkreślają schyłek lub koniec czegoś. Ten sam temat piękna i śmierci zostaje tutaj rozegrany inaczej niż w *Herodiadzie*. Piękno jest identyfikowane z miłością, ale żadna z bohaterek Staffa – chociaż obie są piękne – tej miłości nie doświadczyła, stanowi więc ona dla nich jakąś tajemnicę. Mają ponadto sprzeczne wyobrażenia na jej temat. Młoda widzi w miłości istotne niebezpieczeństwo związane z czasem, którego upływ sprawia, że uczucie to przemija. Dla Starej zaś ulotna chwila szczęścia stanowi o pełni życia. Lepiej według niej wspominać taką przeżyta chwilę, niż śnić i tęsknić za nieprzeżyta<sup>53</sup>. Postawa Starej wobec Młodej jest taka, jak Mamki wobec Herodiady. Ponieważ piękno i miłość są wartościami uzależnionymi od czasu, Mamka dopytuje się, dla kogo Herodiada skrywa swe wdzięki, a usłyszawszy odpowiedź („Pour moi”, czyli „Dla mnie samej”), przestrzega ją i użala się nad nią:

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi  
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.

[.....]

Toutefois expliquez: oh! non, naïve enfant,  
Décroîtra, quelque jour, ce dédain triomphant...<sup>54</sup>

<sup>51</sup> G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, w przekł. P. Śniedziewskiego, z komentarzami G. Séginger, R. Lis i R. Przybylskiego, Warszawa 2010, s. 211–212.

<sup>52</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 566. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „[...] nareszcie / Wiem, że ten dzień na wieży przyniesie nieszczęście...” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 567).

<sup>53</sup> Zob. interpretację wiersza w pracy: G. Igliński, „Śpi szczęście [...] / między wargą a czarą”. Odcienie miłości w „Baśni parku jesiennego” Leopolda Staffa, w: *Palanistyka – Polonistika – Polonistyka 2009*, red. A. Kiklevič, S. Važnik, Minsk 2010, s. 187–200.

<sup>54</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 568. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Smutny kwiat, co sam rośnie i nic go nie mami  
Oprócz własnego cienia nad wód monotonią.

W *Baśni parku jesiennego* Młoda patrzy w przyszłość i widzi Starą, Stara patrzy w przeszłość i widzi Młodą. Jedna o drugiej powie: „Patrzysz przed się, ja patrzę za siebie”<sup>55</sup>. Dziwią się sobie i nawzajem pouczają. Wolno więc przypuszczać, że Stara przyjęła kiedyś taką postawę, jaką obecnie reprezentuje Młoda, która świadomie zamknęła się „w ustroni bezpiecznej”. Stara wyznaje i żałuje: „Młodość ma była jak skała”<sup>56</sup>, co oznacza nie tyle brak piękna, ile nieczułość, niedostępność, wyniosłość, unikanie miłosego spełnienia. Nie chce zatem, żeby Młoda popełniła podobny błąd.

Młoda zaś pragnie miłości wiecznej, niezłomnej, nieprzemijającej – a ponieważ nie potrafi w taką uwierzyć, sprowadzając ją do marzeń i snów, stara się w związku z tym unikać uczuciowego zaangażowania i chowa się przed życiem niczym baśniowa królowa w swojej wieży:

#### MŁODA

Żyję wśród ukrycia,  
Jak słońce, co już zaszło i cicho zawiera  
Za sobą wrota zmierzchu.

#### STARA

Dusza twa płochliwa  
Boi się zgiełku życia, jak skrzydła motyle  
Dłoni, co chcą je chwycić, drżąc, że ręka żywa  
Zetrze z nich barwy cudne<sup>57</sup>.

Stara jest zachwycona pięknem Młodej, tak jak Mamka urokiem Herodiady broniącej się przed dotykiem. Piękno to promieniuje na wszystko wokół: „Patrzę na cię / Zachwytem oczu. Twoja obecność czarowna / Nadaje rzeczom nowe znaczenie”<sup>58</sup>. U Mallarmégo jest odwrotnie – Herodiadzie udzielają swego piękna klejnoty i metale, jej oczy lśnią diamentami (podczas gdy oczom Młodej „zazdroszczą gwiazdy”), ukazuje się ona w gwiazdnej poświacie śnieżnej nocy, opromieniona migocącym światłem, jakby odbijał się w niej jakiś ponadziemski czar („O charme dernier, oui!”<sup>59</sup>) – tego czaru bohaterka nie rzuca, ale „wchłania” go w siebie, skupia na sobie (Mamka nazywa ją „gwiazdą” – „Un astre, en vérité”<sup>60</sup>).

[.....]

A jednak: ach, nie, dziecko naiwne i harde,  
Czas któregoś dnia zetrze tę dumną pogardę...

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 569).

<sup>55</sup> L. Staff, *Baśń parku jesiennego*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980, s. 867.

<sup>56</sup> Tamże, s. 865.

<sup>57</sup> Tamże, s. 862.

<sup>58</sup> Tamże, s. 863.

<sup>59</sup> S. Mallarmé, *Hérodjade*, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Czar ostatni, tak!” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 571).

<sup>60</sup> S. Mallarmé, *Hérodjade*, s. 566. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Piękność doskonała” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 567).

*Baśń parku jesiennego* eksponuje, podobnie jak *Herodiada*, dziewiczość i biel skojarzoną z chłodem. W przeciwieństwie jednak do poematu Mallarmégo, w którym urok Herodiady wiąże się ze światłem klejnotów, metali czy lodu, a Mamka chce pocałować rękę bohaterki strojną w pierścienie („A mes lèvres tes doigts et leurs bagues”<sup>61</sup>), w wierszu Staffa Młoda wolna jest od wszelakich ozdób i kosztowności:

[.....] Czar twarzy,  
Wymowę lica mają twe ręce preczyste,  
Bez pierścieni i lśniacej ozdoby bogatej,  
Palce nagie i smukłe, jak lilie śnieżyste,  
Strojne zamiast klejnotów w różowe agaty  
Paznokci zastrzonych jak rzecz obosieczna,  
Chlubiąca się, że pięścić umie, chociaż może  
Ranić boleśnie. Dłoni twych biel jest tak mleczna,  
Marmurowa, że zdają się o każdej porze  
Chłodne, jakby stworzone, aby studzić skronie<sup>62</sup>.

Herodiada i Młoda nie potrafią odnaleźć się w świecie czy w życiu, ale motywacja ich zachowania jest nieco inna: pierwsza boi się skalania, a druga – odtrącenia. Obie pograżają się w marzeniach, ale tęsknią o innej wieczności.

[.....] Z pustyni  
Nie wyszłam skarbu szukać, aby skarb straciwszy  
Nie wracać do pustyni podwójnej. Gdzieś w dali  
Czeka miłość i szczęście, by przyjść i mnie rzucić  
Wraz z pięknnością, gdy zniknie w zapomnienia fali<sup>63</sup>.

Niektóre przedmioty, jakie pojawiają się w poemacie Mallarmégo, służą swoistej dehumanizacji czy odrealnieniu, jakby wszystko, co rzeczywiste, raziło banalnością i popolitością.

Metale, biżuteria, kamienie szlachetne stają się [...] znakami duchowości, która ma przewagę nad naturą. Stąd ich rola w *Hérodiade*, gdzie są ekwiwalentem tego poziomu, na którym zanika życie, a ku któremu rozwija się niewinna dziewczyna. [...] Najsilniejszym środkiem odrealnienia jest [...] przeniesienie rzeczy w sferę nieobecności oraz unikanie jednoznacznego języka<sup>64</sup>.

W obu utworach występują motywy pustyni, wodotrysku, lilii, lustra, cienia – jednak inaczej zastosowane. Herodiada zdaje się podążać przez pustynię:

<sup>61</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 562. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Zbliż ku mym wargom twoje palce i pierścienie” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 563).

<sup>62</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 863–864.

<sup>63</sup> Tamże, s. 867.

<sup>64</sup> H. Friedrich, *Mallarmé*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 173.

Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées,  
 Dans le parfum désert de ces anciens rois:  
 Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois?  
 Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,  
 Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille,  
 Les pâles lys qui sont en moi [.....]<sup>65</sup>.

Młoda swoje długie chwile samotności przyrównuje do „grobowców królów / Wymarłego plemienia”<sup>66</sup>. W Starej postrzega zapewne projekcję własnej przyszłości (żalu wynikającego z niespełnienia), podczas gdy Herodiada widzi siebie „cieniem dalekim, grobowym”. Bohaterki są zakorzenione w przeszłości<sup>67</sup>, w swych pustelniach zmagają się same ze sobą, ale patrzą w przyszłość: Herodiada raczej z nadzieją, gdyż wabi ją to, co nieznane, a Młoda bez nadziei, gdyż dla niej słońce zachodzi (tak, jakby nie było różnicy między nią a Starą).

W postawie Herodiady i Młodej wyczuwa się sprzeciw wobec porządku świata. Herodiada mówi, że nie chce niczego, co ludzkie i że nie cierpi lazuru, żegna się z Mamką (a więc i trzymanym przez nią lustrem), co można rozumieć jako pożegnanie ze światem. W księżniczce Mallarmégo zachodzi przemiana duchowa. Bohaterka – przerażona swą cielesnością, swoimi popędami, odbieranymi przez zmysły woniami, możliwością dotknięcia przez kogoś, a nawet obawiająca się cudzego spojrzenia – dochodzi do przekonania, że jej przeznaczeniem jest stać się istotą czystej idealności. Wyrzeka się natury, „umiera jako dziewczyna, odchodzi w »białą noc z lodu i przerażającego śniegu«, w zabijającą życie duchowość, [...] jedynym cierpieniem pozostaje niemożność jeszcze większego napięcia”<sup>68</sup>. Jej słowa: „Du reste, je ne veux rien d'humain”<sup>69</sup>, mogłyby – zdaniem Hugona Friedricha – zostać uznane za motto całej twórczości Mallarmégo. Z dehumanizacją wiąże się tutaj, podobnie jak u Baudelaire’a, izolacja od przyrody żywej.

<sup>65</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 564. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Tam szłam, nieszczęsna, ręce zaciskając zdrowe,  
 Chłonąc odór pustynny owych władców dawnych:  
 Lecz czyś widziała, jakie lęki mnie opadły?  
 Przystaję i obrywam, marząc o wygnaniach,  
 Jakby pod wodotryskiem, który mnie oślania,  
 Białe lilie, co we mnie są [.....].

(S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 565).

<sup>66</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 861.

<sup>67</sup> Herodiada mówi: „Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs” (S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 566). W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Ileż razy i godzin, snami zrozpaczona / I wspomnień poszukując” (S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 567).

<sup>68</sup> H. Friedrich, dz. cyt., s. 157.

<sup>69</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 568. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Zresztą nie chcę niczego, co ludzkie” (S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 569).

Natomiast Młoda ze Starą żegnają gasnący dzień, zachodzące słońce, jakby żegnały własne ulotne marzenia: „W tęsknocie / Żegnamy je, bo piękne było jak sen krótki...”<sup>70</sup>. O ile Herodiada przeglądała się jeszcze przed chwilą w lustrze, o tyle Młoda wszystkie zwierciadła już dawno zniszczyła – stało się to z powodu matki, która po opuszczeniu przez męża „jak cień żyła cieniem beznadziei wiecznej, / Bojąc się własnej twarzy i serca wspomnienia...”<sup>71</sup>.

Córka jej się zamknęła w ustroni bezpiecznej,  
 Stłukłszy wszystkie zwierciadła i w szybę strumienia  
 Nie spoglądając nigdy...<sup>72</sup>

Stłuczenie zwierciadeł świadczy o buncie. Nie chodzi o ascezę, ale o to, by zostać na zawsze zapamiętaną jako młoda i piękna. Życie pozbawione miłości nie jest jednak życiem, lecz wegetacją lub śmiercią – zresztą bohaterki Staffa zdają się już być na wpół martwe. Ich głosy to przecież „Dwie łabędzie pieśnie”<sup>73</sup>. Można też zaproponować inną wykładnię, przyjmując, że jedynym „ratunkiem” dla piękna-miłości jest właśnie śmierć. Umierając młodo, na zawsze pozostajemy w pamięci młodzi i piękni. Śmierć, niszcząc piękno, ocala piękno.

W poemacie Staffa występuje jeszcze jedna bohaterka, chociaż pozostająca w tle – „marmurowy posąg nimfy płaczącej”, usytuowany nad parkową fontanną. Na nim skupia się uwaga Młodej, kiedy Stara pyta ją, która z nich – Młoda czy Stara – jest szczęśliwsza. Młoda wskazuje nimfę, ponieważ „Jest kamienna, tęsknotą piersi jej nie jękną, / A piękna wiecznie...”<sup>74</sup>. Tylko że ona jest właśnie martwa. Stąd sugestia Starej, że nimfa też może być nie-szczęśliwa:

Skargą płacze nieustanną  
 Wodotrysk. Może skarży się jej chłodne piękno,  
 Że nie zaznało tęsknot? – – –<sup>75</sup>

Nimfa to piękno samo w sobie, wieczne piękno – pozbawione tęsknot, ale i miłości. Jest w niej coś nieludzkiego<sup>76</sup>. Młoda sprawia wrażenie, jakby

<sup>70</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 867.

<sup>71</sup> Tamże. Można w tym widzieć odwrócenie opowieści o matce Salome – historyczna Herodiada nie została porzucona przez swojego prawowitego męża, ale odeszła od niego.

<sup>72</sup> Tamże. Monika Szczot interpretuje utwór w duchu stoickiej *apathei* (M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 37–38).

<sup>73</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 868.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> „Kobiety z poematu – pisze Monika Szczot – przewyższają rzeźbę, ponieważ ich piękno nie opiera się tylko na doskonałości formy, a ma ono charakter psychofizyczny, obejmuje ono zarazem piękno formy (kształt fizyczny) i jednocześnie piękno treści (duch), realizuje się ono w jedności i harmonii duszy i ciała. [...] Dotknięte tęsknotą za szczęściem kobiety z poematu są piękne dzięki zdeponowanemu w nich bogactwu emocjonalnemu” (M. Szczot, dz. cyt., s. 49–50, 58).

chciała wykroczyć poza swoją naturę w stronę natury boskiej, nie zdając sobie sprawy, jakie to może mieć konsekwencje. Młoda i Stara cierpią z powodu swoich pragnień, nimfa – z powodu braku pragnień. Piękno niezrealizowane w miłości niesie ze sobą smutek, ale jest również smutek spełnionych baśni. Można powiedzieć, że Młoda to punkt wyjścia (marzenie), a nimfa to punkt dojścia (spełnienie). Nimfa ta, podobnie jak Młoda, ma w sobie coś z Herodiady Mallarmégo. Wyjaśniając Mamce swój posagowy kształt, Herodiada wydaje się myśleć o rajskim dzieciństwie:

Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,  
Si tu me vois les yeux perdus au paradis,  
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis<sup>77</sup>.

Tęsknoty, sny i marzenia bohaterki *Baśni parku jesiennego* są „cudne” w blasku zachodzącego słońca. I one przesądzają, iż ogród, w którym kobiety siedzą, ma znamiona ogrodu rajskiego<sup>78</sup>.

Wspominane przez Herodiadę „Étoiles pures” („Gwiazdy czyste”), ale o zimnym drzeniu, oraz nienawistne spojrzenie Wenus lśniącej wśród drzew, w poemacie Staffa zastępuje wyływający nad drzewa księżyc, w finale utworu „srebrząc marmurowy posąg nimfy płaczącej i oświecając postacie siedzących niemo kobiet”<sup>79</sup>. Te kosmiczne motywy są w obu tekstach znakami kobiecości, zagadkowości, a może też przeznaczenia, na którego wyrok albo bohaterki przystają, albo też chcą go uniknąć, świadome kruchości swe go piękna. Spojrzenie w przyszłość przynosi myśl o odejściu w przeszłość. „J’y partirais” („tam odjadę”) – stwierdza Herodiada.

Oba utwory wieńczą łzy, chociaż ich wymowa może być różna. W poemacie Mallarmégo mowa jest najpierw o płaczącym wosku („[...] ces flambeaux où la cire au feu léger / Pleure parmi l’or vain quelque pleur étranger”<sup>80</sup>), a chwilę potem o łkaniu czy szlochu („Jetez-vous les sanglots

<sup>77</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 568. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Zresztą nie chcę niczego, co ludzkie, rzeźbioną  
Jeśli mnie widzisz, rajskim przejętą zachwytem,  
To tylko gdy twe mleko wspomnę niegdyś pite.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 569).

<sup>78</sup> Występujący w poezji Staffa motyw rajso szeroko omawia Jerzy Kwiatkowski: *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 175–280.

<sup>79</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 868.

<sup>80</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Zapał świeczniki, gdzie wosk płacze w ogniu lekkim / Przy marnym złocie płaczem obcym i dalekim” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573). Te dwa wersy Hugo Friedrich odnosi do stanu duchowego Herodiady: „To jest peryfrastyczne opisanie świece. Ale ograniczone przedmioty zdominowane są tutaj przez wielorakie symboliczne odniesienia: płacz, znikomość, obcość. To one tworzą właściwą treść wersów, nie należą już wcale do świece, lecz do wewnętrznej sytuacji osoby, która mówi” (H. Friedrich, dz. cyt., s. 174).

suprêmes”<sup>81</sup>). U Staffa czytamy zaś o płaczącej nimfie i łzach w oczach Młodej: „[...] patrzy bez ruchu w dal mroczną, a w ciemnych jej oczach lśnią dwie duże łzy, słodkie, jasne, spokojne”<sup>82</sup>.

Posąg nimfy – tak jak Herodiada Mallarmégo – przywodzi na myśl sztukę, podpowiadając być może, że utwór Staffa mówi nie tylko o miłości i szczęściu. Niewykluczone, że jest to dialog o zmieniających się epokach piękna, trzech jesieniach, z których każda przemija: jesień przeszłości (Stara), jesień terażniejszości (rzeczywista), jesień przyszłości (Młoda): „Jakżeśmy wszystkie piękne: trzy jesienie, / Dla których cudnie słońce zachodzi”<sup>83</sup>. Wszystkie są piękne, choć inne. Nie znikają też zupełnie. Z czasem uzyskują tylko odmienne oświetlenie (wymowę) – zamiast słońca przyświeca im księżyc. Gdy słońce powróci, będzie jednak szukało nowego piękna, starało się odkryć nowy ideał.

Zachodzące zmiany, wykluczające piękno absolutne, można postrzegać jako pewną ułomność dzieła stworzenia (dzieła sztuki) albo jego atrakcyjność: „A jestże coś mniej piękne przeto, że jest raz?”<sup>84</sup>. Nie ma odpowiedzi jednoznacznej, który rodzaj śmierci bardziej rani, jaką miarą mierzyć łzy nimfy (piękno wieczne) i łzy Młodej (piękno chwilowe). Nimfa jest martwa w swej wieczności, a Młoda w swym życiu (przemijaniu). Najprościej byłoby powiedzieć, że każde piękno ma swój czas.

Podobieństwo *Baśni parku jesiennego* Staffa do *Herodiady* Mallarmégo nie wydaje się przypadkowe. Liczba identycznych dla obu tekstów motywów jest zbyt duża, wskazuje raczej na świadomą inspirację. Motywami tymi Staff zongluje jednak inaczej, podporządkowując je swojej poetyce i swojej filozofii równowagi (racje bohaterki się równoważą). Jego utwór nie jest parafrazą lub pastiszem, stanowi odmienne opracowanie tego samego tematu – piękna. Tworzy nową jakość, czasem poprzez „odwrócenie” sytuacji (np. pierścienie i ozdoby – jeden utwór akcentuje ich obecność w obrazie bohaterki, a drugi ich brak; podobnie motyw lustra – w jednym poemacie podkreśla się spoglądanie w lustro, a w drugim unikanie odbicia).

## Bibliografia

### Źródła

*Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2: *Św. Józef i św. Jan Chrzciciel, Męka i zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi*, red. Marek Starowieyski, współpr. Włodzimierz Appel [i in.], Kraków 2003.

<sup>81</sup> S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Wasze usta w męczeńskim, wielkim szlochu krzyczą” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573).

<sup>82</sup> Tamże, s. 868.

<sup>83</sup> Tamże, s. 867.

<sup>84</sup> L. Staff, *Zmiany*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 888.

- Flaubert Gustave, *Kuszenie świętego Antoniego*, w przekł. Piotra Śniedziewskiego, z komentarzami Gisèle Séginger, Renaty Lis i Ryszarda Przybylskiego, Warszawa 2010.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie*, w: *Goethes Werke*, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen*, erster Band, Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg 1949.
- Goethe, *Faust*, cz. 1 i 2, przeł. Feliks Konopka, Warszawa 1962.
- Heine Heinrich, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, w: tegoż, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb, Bd. 4, München 2005.
- Heine Heinrich, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, na jęz. pol. przeł. Aureli Urbański, Sandomierz 2015.
- Heine Heinrich, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, przeł. Maria Konopnicka, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, wybór, red. i przypisy Adolf Sowiński, wstęp Romana Karsta, Warszawa 1956.
- Liryki francuscy. Wybór poezyj od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył Leopold Staff, Warszawa 1924.
- Lisowski Jerzy, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3: *Od Chateaubrianda do Germaina Nouveau*, Warszawa 2000.
- Staff Leopold, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980.

### Opracowania

- Boschian Catherine, *L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste*, „Études littéraires” 2007, vol. 39, nr 1.
- Carille Gomerz, *Salome*, w: Hans Hellmut Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. Sławomir Błaut, Warszawa 1987.
- Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. Stefan Kruk, Elżbieta Flis-Czerniak, Lublin 2006.
- Flawiusz Józef, *Dawne dzieje Izraela*, z jęz. grec. przeł. Zygmunt Kubiak, Jan Radożycki, wstęp Eugeniusz Dąbrowski, Witold Malej, komentarzem opatrzył Jan Radożycki, cz. 2, Warszawa 1993.
- Friedrich Hugo, *Mallarmé*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978.
- Gutowski Wojciech, „*Salome*” Jana Kasprówicza, czyli kreacja w śmierci, w: *Jan Kasprówicz. W siedemdziesięciolecie śmierci*, red. Jan Kaczyński, Olsztyn 1999.
- Igliński Grzegorz, „*Śpi szczęście [...] / między wargą a czarą*”. Odcienie miłości w „*Baśni parku jesiennego*” Leopolda Staffa, w: *Palanistyka – Polonistyka – Polonistyka 2009*, red. Alaksandr Kiklevič, Sârgej Vaźnik, Minsk 2010.
- Janion Maria, *Salome tańczy*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Gołakowski Leszek, *Salome czyli Wszyscy ludzie są śmiertelni*, w: tegoż, *Bajki różne; Opowieści biblijne; Rozmowy z diabłem*, z rys. Andrzeja Dudzińskiego, Londyn 1987.
- Kralkowska-Gątkowska Krystyna, *Salome Kasprówicza i jej modernistyczne siostry*, „*Rocznik Kasprówiczowski*” VIII (1995).
- Krzyw[oszewski] Stefan, *Salome, córka Herodiady w poezji*, „*Życie i Sztuka*” (dod. do „*Kraju*”) 1905, nr 8–9.
- Kuryluk Ewa, *Salome albo O rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.
- Kwiatkowski Jerzy, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
- Lipski Jan Józef, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.

- Mancewicz Aneta, *Salome Oscara Wilde'a jako jednoaktowy dramat poetycki*, w: *Krótkie formy dramatyczne*, red. Hanna Ratuszna i Radosław Sioma, Toruń 2007.
- Ortega y Gasset José, *Portret Salome*, w: tegoż, *Szkice o miłości*, przekł. Krzysztofa Kamyszewa, posł. Małgorzaty Szpakowskiej, rys. Jerzego Nowosielskiego, Warszawa 1989.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przekł. Krzysztof Żaboklicki, słowo wstępne Mieczysław Brahmer, wyd. 2, Gdańsk 2010.
- Sauerland Karol, *Igraszki ze ściętą głową albo wątek Salome u Heinego, Flauberta, Oscara Wilde'a i Jana Kasprowicza*, tł. Joanna Leszek, „PAL Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 5–6.
- Siemaszko Piotr, *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, w: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale niejednolity” Bydgoszcz, 3–5 listopada 1998 roku*, red. i wstęp Lidia Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
- Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. Aleksander Nawarecki i Adam Dziadek, Katowice 1995.
- Stodor Adam [właśc. Adam Cehak], *Salome we współczesnej liryce i dramacie*, „Nasz Kraj” 1906 [t. 1], z. 19–21.
- Szczot Monika, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004.
- Śniedziwski Piotr, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- Thibaudet Albert, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1997.
- Trześniowski Dariusz, „A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.
- Trześniowski Dariusz, *Miłość tragiczna: Salome – Jan Chrzyciel*, w: tegoż, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
- Walzer Pierre-Olivier, *Essai sur Mallarmé*, [Paris] 1963.
- Wojtynek Krystyna, *Słowa w drodze. Studium porównawcze poezji Charlesa Baudelaire'a i Stéphane'a Mallarmégo*, Katowice 1990.
- Wolf Mary Ellen, *Eros under glass. Psychoanalysis and Mallarmé's „Hérodiade”*, Columbus 1987.

### Źródła internetowe:

- Śniedziwski Piotr, *Mallarmégo poezja bez podmiotu*, „Podteksty” 2005, nr 2, dostępny w Internecie: <<http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?acion=dynamic&nr=3&dzial=4&id=67>> [dostęp: 17.05.2015].

### Summary

The paper compares two poems with diagonal structure: *Herodias* by Stéphane Mallarmé and *Baśń parku jesiennego (Fairy Tale of the Autumn Park)* by Leopold Staff. It proves the level of dependence of the Polish work on the French original. The comparison shows that the number of motives identical for both texts is too high to see it as accidental; it rather shows conscious inspiration. However, Staff uses those motives differently than Mallarmé, subjecting them to his poetics and his philosophy of balance. His work is not a paraphrase or pastiche; it represents a different elaboration of the same subject – the beauty. They create a new quality.

MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI  
Uniwersytet Gdański

## Spleen, nuda, melancholia. Czytając *Eugeniusza Oniegina*

### Spleen, Boredom, Melancholy. Reading *Eugene Onegin*

**Słowa kluczowe:** Aleksander Puszkina, romantyzm, melancholia, nuda, acedia, nostalgia  
**Key words:** Alexander Pushkin, romanticism, melancholy, boredom, acedia, nostalgia

Wraz z rozwojem świadomości rośnie smutek, a człowiek staje się  
tym bardziej melancholijny, im doskonalszą  
i prawdziwszą ma świadomość swego stanu.

Jacques Legrand, *Uwagi o śmierci i Sądzie Ostatecznym*

[...] biegły w nauce życia [...] widziałem, jak inni bez tej  
biegłości są szczęśliwi.

Michaił Lermontow, *Bohater naszych czasów*

„Pisząc zachłystuję się żółcią”<sup>1</sup> – notował Puszkina w liście do Aleksandra Turgeniewa z końca roku 1823, rozpoczynając wówczas pracę nad dziełem, które okazać się miało później najdoskonalszym jego poetyckim osiągnięciem. Czytając *Eugeniusza Oniegina*, nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że żółć ta barwi się na czarno i wlewa w dusze bohaterów Puszkinińskiego poematu, ciężąc nad ich egzystencją, znacząc koleje ich losu. Zbyt wiele jednak napisano już o melancholii – bo ta zajmować nas będzie szczególnie – dość już zajęła ona stronic w tomach traktatów, by wytyczyć jej stałe, niezmiennie ramy, raz na zawsze zdefiniować, wtlaczając w paradygmat, w którym mogłyby zawrzeć się wszystkie jej odcienie. Dlatego szkic ten jest próbą zmierzenia się ze złożonością zaprezentowanych w utworze modeli melancholii, próbą wskazania ich cech, nawiązań do tradycji i filozofii oraz wytyczenia ich, częstokroć krzyżujących się, źródeł. Zdaje się bowiem,

<sup>1</sup> Cyt. za: R. Łużny, *Wstęp*, w: A. Puszkina, *Eugeniusz Onegin. Romans wierszem*, przeł. A. Ważyk, Wrocław 1970, s. XIX.

że złożoność tę doskonale dostrzegał sam Puszkina i ukazując przekrój rosyjskiego społeczeństwa swoich czasów w dziele będącym „sumą [jego] wiedzy [...] o świecie, o człowieku, o Rosji, o pięknie”<sup>2</sup>, klarownie oddał też szerokie spektrum melancholijnego doświadczenia, którego piętno – jeśli wierzyć temu, co w *Onieginie* napisał – również i jego samego nie oszczędziło.

Związek Puszkina ze środowiskiem dekabrystów i krytyka rządów Aleksandra I spowodowały, iż w latach 1820–1826 poeta przebywał na zesłaniu, z którego zwolnił go dopiero obejmujący tron carski Mikołaj I. Okres ten nie był bynajmniej jedynie czasem dojmującej samotności, lecz także porą rozkwitu literackiego kunsztu poety, czego dowodem są powstałe wówczas pierwsze cztery rozdziały *Eugeniusza Oniegina*. Możliwe przejawy melancholijnego usposobienia dostrzec można jednak nie tylko w historii utożsamianego z samym Puszkinem narratora poematu, którego losy znaczone są tęsknotą za minionym czasem młodzieńczej miłości oraz cyklotymicznym<sup>3</sup> wahaniem między marazmem a optymizmem. Zasadne wydaje się również spojrzenie na poemat Puszkina przez pryzmat jego konstrukcji, wykorzystanych chwytów retorycznych i stylistycznych, które wskazywać mogą na sposób pisania określany przez Marka Bieńczyka mianem *écriture melancholique*<sup>4</sup>. Owo „pismo melancholijne”, charakteryzujące się mnogością cytatów, enumeracji, dygresji, stosowanych przez pisarza w nadziei na wypełnienie uczucia pustki, na którym ufundowane jest melancholijne doświadczenie, stanowić bowiem może – zdaniem Bieńczyka – świadectwo trapiącej autora melancholii.

Na szczególny status wyliczenia jako sposobu organizacji stroficznej wskazuje Ryszard Łużny, podając za przykład trzy strofy z rozdziałów końcowych i nazywając je „zwrotkami-katalogami”<sup>5</sup>. Podobnie pisze on także o scenie, w której Tatiana odwiedza mieszkanie Oniegina, zwracając uwagę na „katalogowe” odtworzenie jego wnętrza<sup>6</sup>. Enumeracja jest bowiem dla melancholika sposobem oswojenia rzeczywistości, strategią stwarzającą iluzję całościowej, spójnej i wiernej odbudowy utraconego świata. *Homo melancholicus* wylicza, ponieważ chce ów świat odtworzyć, a gdy zdarzy mu się zapomnieć, czy wymienił już wszystkie jego elementy, powtarza je tak, by nie uronić niczego z wizji idealnej rzeczywistości. Uwagę szczególną należy zwrócić na pojawiające się w enumeracjach Puszkina nawiązania do innych twórców

<sup>2</sup> B. Galster, *Aleksander Puszkina*, w: *Literatura rosyjska w zarysie*, red. Z. Barański, A. Semczuk, Warszawa 1976, s. 266.

<sup>3</sup> Piotr Śniedziewski określa za Jeanem Grenierem cyklotymię jako „zaburzenia równowagi psychicznej, w których po okresach wzmożonej pobudliwości następują okresy depresji” – P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 21. W tym kontekście por. ostatnią strofę rozdziału VI z drugą zwrotką części VII.

<sup>4</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 31–47.

<sup>5</sup> R. Łużny, *Wstęp*, s. LXXXV.

<sup>6</sup> Tamże, s. XXXV.

i ich dzieł. Autor nie tylko każdej z części poematu przydaje motto i opatruje ją przypisami, lecz także odnosi się do dawnych i współczesnych mu pisarzy i poetów – Juwenala, Teokryta, Petrarcki, Rousseau, Książnina, Byrona, Schillera, Goethego i wielu innych, tak jakby ich nazwiska stanowić miały pamiętkę niegdysiejszej lektury, osobliwe świadectwo istnienia, które nie jest bynajmniej dla melancholika faktem tak oczywistym, jak można by sądzić. Puszkina cytują Dantego, Szekspira i Iwana Dmitrijewa – autora smętnych sentymentalno-ludowych piosenek, przywołując na myśl w tym geście postać Roberta Burtona – owładniętego obsesją cytowania i porządkowania filozofa, autora słynnej *Anatomii melancholii*, na kartach której przytaczał on słowa ponad tysiąca innych twórców<sup>7</sup>. Z Burtonem łączy Puszkina także skłonność do dygresji, choć – rzecz jasna – formę poematu dygresyjnego, którego postać przybiera dzieło poety, tłumaczyć należy w pierwszym rzędzie rozpowszechnieniem tego gatunku w literaturze romantycznej. Nie wyklucza to jednak możliwości spojrzenia nań również jako na strategię *écriture melancolique*. To bowiem Burton właśnie upatrywał w dygresji, odwołującej od pograżenia się w smutnej kontemplacji, lekarstwa na melancholię<sup>8</sup>, a notując: „piszę o melancholii po to, by trudząc się unikać jej pułapek”<sup>9</sup> – wskazywał kolejny sposób na oddalenie widma czarnej żółci. Puszkina zdaje się iść śladem angielskiego filozofa, nie tylko opisując własne doświadczenie i kreśląc historie bohaterów poematu – z których każdy reprezentuje odmienny charakter i wariant postawy<sup>10</sup> (oraz melancholii) – lecz zwłaszcza tematyzując fenomen melancholii przede wszystkim w noszącym pierwotnie tytuł *Chandra*, pierwszym rozdziale poematu, w którym przedstawia czytelnikowi postać Eugeniusza.

„Zakończenie romansu wierszem – pisze Bogdan Galster – ściśle odpowiada jego początkowi: ponownie, jak w rozdziale I, ukazuje Oniegina w Petersburgu, opanowanego przez »ból świata«”<sup>11</sup>. Ewolucja postawy głównego bohatera nie pozwala jednak na postawienie znaku równości między kreślonym na początku i w zakończeniu utworu wizerunkiem Oniegina. Charakter melancholii, która go dotyka, ulega z biegiem czasu przemianie i oscyluje kolejno wokół trzech konstytuujących ją dominant: modnego *spleenu*, nudy i nostalgii. Eugeniusza poznajemy jako przedstawiciela „złotej petersburskiej młodzieży”, zamożnego szlachcica kształtującego swój stosunek do świata na podstawie nieusystematyzowanej lektury i oglądanych sztuk teatralnych, których znajomość jest raczej wynikiem panującej wówczas mody

<sup>7</sup> T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 71.

<sup>8</sup> Tamże, s. 72.

<sup>9</sup> Cyt. za: tamże, s. 70.

<sup>10</sup> R. Łużny, *Aleksander Puszkina*, w: *Historia literatury rosyjskiej*, t. I, red. M. Jakóbiec, Warszawa 1976, s. 470.

<sup>11</sup> B. Galster, dz. cyt., s. 269.

niz żywego zainteresowania bohatera. Tak przygotowany Oniegin, władający biegle francuskim, czarujący i nienagannie wychowany, wkracza w świat rautów i towarzyskich konwersacji jako dandys, z upodobaniem rozkochujący w sobie kobiety. Przybiera maski – te nieodłączne elementy melancholijnego imaginarium – wśród których maska pozornej erudycji młodzieńca, potrafiącego każdego tematu jedynie „dotknąć z lekka” (I, 65)<sup>12</sup>, nie jest bynajmniej jedyna. Eugeniusz – pisze Puszkina –

wcześnie zaczął oszukiwać,  
Nadzieję kryć, odsłaniać zazdrość,  
To wpajać wiarę, to podrywać,  
U d a w a ć s m u t e k [podkr. moje – M. W.], czynić na złość,  
Słuchać gorliwie, obojętnie,  
Trwać w posłuszeństwie albo w dumie!  
Milczenie w mrocznej kryć zadumie.

(I, 113–119)

Postawa Oniegina w tym okresie ma więc zdecydowanie iluzoryczny charakter, smutek, który rzekomo go trawi, jest efektem „dziewiętnastowiecznej mody na bycie znudzonym, na spleen i melancholię”<sup>13</sup>. Eugeniusz teatralizując własne istnienie, udaje kogoś, kim nie jest, gra przed publicznością złożoną z gości zapraszanych na kolejne wystawne przyjęcia. Ten „towarzystwo” aspekt melancholii nie jest wszak pomysłem romantycznym. Jego naturę dostrzegali już pisarze epoki elżbietańskiej, w której przeciwstawiono tragizm melancholii Hamleta komizmowi niektórych postaci ze sztuk Bena Jonsona<sup>14</sup>. Podobnie o postawie tego rodzaju mówił będzie Pieczorin – główny bohater powieści Lermontowa i duchowy potomek Oniegina, który w jednej z rozmów stwierdzi wprost, że „smutek w towarzystwie jest śmieszny”<sup>15</sup>. Mimo początkowej skłonności do melancholijnej stylizacji Eugeniusz szybko traci jednak zainteresowanie rolą aktora i równie szybko zanika ostatni przejaw jego towarzyskich interakcji – słabość do miłosnych podbojów, która wchłonięta zostaje przez czczą pustkę „jednostajnie barwnego życia” (I, 455). Puszkina tej przemianie bohatera i przejściu od sztafażowej postawy ogarniętego *spleenem* młodzieńca do głębokiego – w tym wypadku opartego na nudzie – doświadczenia melancholii daje wyraz w tych słowach:

<sup>12</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z: A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. A. Ważyk, wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny, Wrocław 1970. W nawiasach podaję kolejno rozdział oraz wers lub zakres cytowanych wersów.

<sup>13</sup> P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 155.

<sup>14</sup> „Dzięki ci, panie, będę tak śmiały, zapewniam; czy masz tam krzesło, żeby można na nim melancholijnie usiąść?” – pyta Stefan z *Każdy w swym humorze* Jonsona. Cyt za: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 266.

<sup>15</sup> M. Lermontow, *Bohater naszych czasów*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa, 1985, s. 79.

Czy wśród hulanki i zabawy  
Był lekkiej myśli, zdrów i żwawy?

Nie: wczesnie zwiędło w nim uczucie;  
Zmęczył go widok świetnych strojów;  
Niedługo stracił smak do uciech,  
Do pięknych kobiet i podbojów;  
Szybko znudziła mu się zdrada;  
Zbrzydła mu przyjaźń i kompania,  
Bo któż ma chęć do zapijania  
Krwawych befsztyków przy obiadach,  
Gdy głowa ciąży mu jak bela?<sup>16</sup>

(I, 461–471)

Oniegina z biegiem dni opanowuje chandra, w której doszukiwać się można powinowactw z niemieckim *Weltschmerzem*<sup>17</sup>. Pogrążony w zadumie Eugeniusz trawi odtąd godziny na samotnych rozmyśleniach, usiłuje z a m i e n i ć f r a k n a p i ó r o, zerwać z żywotem dandysa i zacząć pisać, by w geście tym uciec od świata, który tyleż jest przytłaczający, co nudny. Bohater nie może jednak wyrazić targających jego umysłem myśli, słusznie bowiem zauważa George Steiner, pisząc, że im „gwałtowniejszy napór myśli, tym silniejszy opór stawia język, w którym myśl jest zasklepiona”<sup>18</sup>. Tymczasem skazanego na konfrontację ze światem Oniegina nuży wszystko. Nudzą go kobiety i odrzucone w kął książki, nowe miejsca i rodzinny dwór, do którego przybywa. Nudzi go w końcu miłość i samotność, sąsiedzi, nazwani przezeń „hołotą” (IV, 565), i bale, w których – choć niechętnie – uczestniczy. Awersja do przebywania na salonach nie tkwi jednak, jak chciałby La Roche-

<sup>16</sup> Motyw opadającej głowy podtrzymywanej najczęściej jedną bądź obiema rękoma jest charakterystycznym elementem przedstawień Melancholii i melancholików. Pojawia się już w starożytności w niektórych wizerunkach Saturna. Tak też Melancholię w swej *Ikonologii* przedstawia i opisuje Cesare Ripa: „[Melancholia to] kobieta stara, ponura i zboląta, ubrana w brzydkie suknie, bez żadnych ozdób, siedząca na głazie z łokciami na kolanach, obiema dłońmi podpierająca brodę” – C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2013, s. 272. Wśród innych dzieł plastycznych, wykorzystujących ów motyw, wymienić wypada m.in.: *Melencolię I* (1514) Albrechta Dürera, *Melancholię* (ok. 1614) Domenica Fetiogo czy *Melancholika* (1898) Wojciecha Weissa.

<sup>17</sup> Należy przy tym powiedzieć, iż charakter „narodowych melancholii” to kwestia bardziej złożona. Wspomnijmy tylko dociekania Madame de Staël, według której osjaniczne z ducha pisma poetów Północy – pozostających w opozycji do wywodzących się od Homera poetów Południa – przepelnia mroczna, kontemplacyjna melancholia. Zob.: P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 105–123. O narodowym odcieniu melancholii pisze także Jan Mitański, powołując się przy tym właśnie na poemat Puszkina: „Wydaje się, że poeta zbyt uprościł zagadnienie, identyfikując te dwa słowa [tj. *spleen* i *chandrę* – M. W.]. Każde z nich ma specyficzny odcień narodowy. W spleenie kryje się też snobizm właściwy tej epoce w Anglii, chandra jest bardziej pierwotna, żywiołowa, dramatyczna” – J. Mitański, *Z dziejów melancholii*, w: A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 318–319.

<sup>18</sup> G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2007, s. 35.

foucauld<sup>19</sup>, w nużącym zachowaniu innych, lecz w przypadku Oniegina jest wynikiem kroczącej za nim krok w krok chandry, której źródło bije w nim samym. Bliższa jest ona więc koncepcji Pascala, dla którego nuda stanowi, jak określił to Michał Paweł Markowski, „czarną dziurę w człowieku, którą można jedynie przykryć, ale nigdy usunąć”<sup>20</sup>. O ile jednak nad francuskim filozofem czuwa Bóg, Izajaszowy *deus absconditus*, ukryty, choć zsyłający co jakiś czas dowody swojej obecności, a lekarstwem na nudę staje się dlań rozrywka<sup>21</sup>, o tyle dla Eugeniusza znikąd szukać pomocy, nic go już nie bawi, a o wierze w Opatrzność nawet nie wspomina.

Smutek i idąca z nim w parze nuda, które trapią Oniegina w tym okresie jego peregrynacji, zdają się mieć dwa źródła. Pierwszym z nich jest swoiste *anagnōrismós* – poczucie głębokiego rozpoznania natury świata i człowieka, stanowiące największe z nieszczęść bohatera. Wersy wieńczące rozdział czwarty *explicite* ukazują ów stan Onieginowskiej świadomości, a sam Puszkina zdaje się odpowiadać w nich na pytanie, stawiane już przez wspomnianego wcześniej Pascala, pytającego, czy nie lepiej byłoby „nie znać siebie, aby być szczęśliwym”<sup>22</sup>:

Biedny kto wszystko dziś przewidzi,  
W kim trzeźwy pokutuje duch,  
Kto pojmie w lot i znienawidzi  
Każde słóweczko, każdy ruch;  
Serce mu zetnie chłód lodowy  
I nie pozwoli stracić głowy!

(IV, 596–601)

Myśl o rozrywkach i wystawnym życiu wzbudza więc w Eugeniuszu jedynie śmiech powodowany świadomością nikłości światowych dóbr i nicości ludzkiej egzystencji. Zbliża go on do postawy Demokryta – „śmiejącego się filozofa”, patrona Burtonowskiej *Anatomii melancholii*, kpiącego z ludzkiej zachłanności i pychy. Oniegin jednak nie rozpoznaje wyłącznie czczości postaw materialistycznych, lecz także ułudę myślenia kategoriami idealistycznymi, czego najlepszym dowodem jest jego pobłażliwy i podszyty nutą ironii stosunek do światopoglądu Leńskiego, o którym w ten sposób myśli:

<sup>19</sup> La Rochefoucauld pisał m.in.: „Nudzimy się prawie zawsze z ludźmi, z którymi nie wolno się nudzić”; „Nudzimy się prawie zawsze tymi, których my nudzimy” oraz: „Przebaczamy często tym, którzy nas nudzą; ale nie możemy przebaczyć tym, których my nudzimy” – F. de La Rochefoucauld, *Maksymy i rozważania moralne*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Boy-Zeleński, Warszawa 2009, s. 118; 165; 109.

<sup>20</sup> M. P. Markowski, „L'ennui”: *utamek historii*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 298.

<sup>21</sup> „Nie ma w człowieku nic równie nieznośnego, jak zażywać pełnego spoczynku, bez namiętności, bez spraw, rozrywek, zatrudnienia” oraz „Ale odejmijcie im [ tj. niedostrzegającym czczości świata – M. W.] rozrywkę, ujrzą, iż będą usychać z nudów” – B. Pascal, *Myśli*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Boy-Zeleński, Warszawa 2008, s. 82; 97.

Na razie niechaj sobie wierzy  
W ten ponoć doskonały świat;  
Niech żyje w błędzie czy ułudzie –  
Młodości żar młodemu ujdzie.  
(II, 207–210)

Mimo to Eugeniusza z Leńskim łączą wspólne rozmowy i zainteresowania, a zwłaszcza nuda i melancholia, którym obaj ulegają, choć mają one zupełnie odmienne podłoże. Leński, będąc typowym, wykształconym w „duchu getyngeskim” (II, 78), romantycznym idealistą, egzemplifikuje model dziewiętnastowiecznej melancholii właściwy dla „podmiotu słabego przed momentem zmiany, przed progiem metamorfozy”<sup>23</sup>. Momentem tym jest dla niego miłosne spełnienie, wyobrażenie o uczuciu doskonałym, gdyż wierzy on, że „losem przeznaczona / Dusza się zejdzie z nim bliźniacza” (II, 99–100). Pobrzmiwia w tym przeświadczeniu wyraźne nawiązanie do mitu Androgyne – pragnienia idealnego zjednoczenia, „upragnionego pogodzenia, syntezy, hipotetycznej prajedni, oczekiwanej postjedni”<sup>24</sup> – który może być odczytany jako wyraz melancholijnej tęsknoty za utraconą pełnią istnienia<sup>25</sup>. Te marzenia Leńskiego – jak wiadomo – nie ziszczą się, zamiast ich spełnienia czeka go śmierć z ręki przyjaciela i spoczęcie na wiejskim cmentarzu w grobie, który wystawiony na działanie sił natury, coraz bardziej niszczący i nieczytelny, natrętnie i paradoksalnie przypominał będzie o zapomnieniu, stanie się figurą owej melancholijnej zapomnienia, figurą niemożliwej do odtworzenia pamięci po zmarłym poecie<sup>26</sup>.

Różnica w postrzeganiu małżeństwa przez Włodzimierza i Eugeniusza prowadzi nas do drugiego źródła Onieginowskiej melancholii – p o c z u c i a n i e z a k o r z e n i e n i a. Eugeniusz nie jest z nikim i z niczym – przynajmniej do czasu ponownego przyjazdu do Petersburga – trwale emocjonalnie związany, dlatego też w perspektywie małżeńskiego związku dostrzega on jedynie „łańcuch nudnych scen” (IV, 583). Oniegina nie fascynuje także dwór stryja, do którego przyjeżdża, mimo rodzinnych stosunków łączących bohaterów i bogatej historii posiadłości. Daleko mu również do pocucia

<sup>22</sup> Tamże, s. 92.

<sup>23</sup> M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 17.

<sup>24</sup> M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 275.

<sup>25</sup> W kontekście mitu Androgyne Bieńczyk snuje rozważania nad melancholią Krasińskiego i Baudelaire’a – M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, s. 135–174; 237–269. Temat androgyonii jako jednego z fantazmatów melancholijnych poruszony zostaje także w: A. Araszkiwicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.

<sup>26</sup> Jean Starobinski wskazuje na zbieżność figur cmentarza i ruiny, pisząc: „Melancholia ruiny polega na tym, że stała się ona pomnikiem utraconego znaczenia. [...] We wrażliwości europejskiej temat wiejskiego cmentarza jest współczesny tematowi ruin: oznacza ten sam ruch niemożliwej reminiscencji, ten sam wysiłek bezradnej pamięci, która zadaje pytania, lecz nie potrafi pokonać zapomnienia” – J. Starobinski, *Wynalezienie wolności. 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2006, s. 200.

więzi z duchem narodowym, co ujawnia się szczególnie wyraźnie w obliczu konstrukcji utworu odtwarzającej cykl pór roku, świąt, zwyczajów i obrzędów rosyjskiego ludu<sup>27</sup>.

Paradoksalnie łączą się zatem w Onieginie cechy bohatera bajronicyzmu – występującego przeciw konwenansom buntownika, anachorety obciążonego piętnem zbrodni i spędzającego dni na samotnych rozmyśleniach oraz odmawiającego wszelkiego działania acedycznego, którego życie z *bios* przemienia się w *zoe*<sup>28</sup>. Acedyczna postawa bliska jest zresztą także innej dziewiętnastowiecznej figurze – postaci rosyjskiego inteligenta, tak zwanego „człowieka zbędnego”. O związku tym pisze Lidia Macheta, stawiając Oniegina w jednym szeregu z bohaterami *Obłomowa* Iwana Gonczarowa i *Rudina* Iwana Turgieniewa:

Acedycznego mnicha i rosyjskiego człowieka zbędnego łączy wyraźna zgodność doznań psychicznych. Obaj z jednakową mocą doświadczają znużenia i zobojętnienia, żywią podobną głęboką niechęć do najbliższego otoczenia.

Acedycznego mnicha i rosyjskiego człowieka zbędnego jednoczy także podobny sposób zachowania. Obaj często zmieniają swe środowiska lub tylko najbliższe otoczenie. Obaj nie są w stanie dokończyć rozpoczętych prac.<sup>29</sup>

Pozbawioną znaczenia egzystencję Puszkiniowskiego bohatera, którego nie interesuje światowe życie, rytm zmieniającej się przyrody ani otaczająca go przestrzeń, opisać można trafnie także słowami Wojciecha Bałusa, stwierdzającego, iż:

człowiek obdarzony nie zagospodarowanym czasem, pozbawiony rytmu pracy, nie wie, co ze sobą zrobić. Snuje się więc pośród nic niewartych przedmiotów. Melancholia i nuda łączą się wtedy we wszechogarniającym poczuciu bezsensu, jednakowości i „sykkości” rzeczywistości.<sup>30</sup>

Stąd wzbierające w bohaterze poczucie, że prawdziwe, szczęśliwe życie jest gdzie indziej czy, jak wyraził to w motcie, przyświecającym jednemu z rozdziałów, bohater komedii Gribojedowa: „tam, gdzie nas nie ma”<sup>31</sup>. Eugeniusz czuje,

<sup>27</sup> R. Łużny, *Wstęp*, s. LXV.

<sup>28</sup> Powołując się na pisma Ewagriusza, eremity z IV w., Bieńczyk tak ujmuje różnicę między *bios* a *zoe*: „To pierwsze [*bios* – M. W.] jest życiem, które prowadzimy, zajmując się jakimiś rzeczami. *Zoe* natomiast to życie, w którym jesteśmy, kiedy żyjemy [...] *Acedia* przekształca zatem *bios* w *zoe*, naszą obecność wobec rzeczy – w zwykłą obecność wśród rzeczy” – M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 102.

<sup>29</sup> L. Macheta, *Demon Południa i zafatšowanie egzystencji. O acedii starożytnego mnicha i „zbędności” inteligenta rosyjskiego XIX wieku*, Kraków 2003, s. 13. Na temat objawów acedii zob. także: G. Bunge, *Acedia – duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, przeł. J. Bednarek, A. Ziernicki, Kraków 2007, s. 81–108.

<sup>30</sup> W. Bałus, *Muzyka, melancholia, nuda*, w: *Nuda w kulturze...*, s. 288.

<sup>31</sup> Chodzi o motto rozdziału VII, zaczerpnięte z komedii *Mądrym biada* Aleksandra Gribojedowa, w tłum. J. Tuwima: „A gdzie jest lepiej? / – Gdzie nas nie ma” – cyt. za: A. Puszkina, dz. cyt., s. 163.

że życie jest gdzieś obok niego, że rozmija się z nim, wydany na pastwę ciężącej świadomości istnienia. Lekarstwa na ten stan nie stanowią nawet ciągle podróże, przenoszenie się z miast na prowincję i z prowincji do miast, gdyż Oniegin chcąc rozpocząć życie na nowo, niczym średniowieczny *acidiosus*, zawsze powtarza ten sam akt złego zaczynania<sup>32</sup>, inicjacji uwikłanej w „dramatyczny splot dążeń i niemożności”<sup>33</sup>, której przeznaczeniem jest porzucenie dopiero co podjętego zamiaru. Nadzieja niesiona przez myśl o nowym początku, o ponownych narodzinach z dala od ponurego świata gaśnie nim jeszcze na dobre uda się jej rozbłysnąć. Dlatego gdy Oniegin przyjeżdża z Petersburga do dworu stryja, „jedynie dwa dni świat go bawi nowy” (I, 659), kiedy zaś znika z horyzontu czytelnika na lat kilka, narrator relacjonując jego poczynania w tym czasie, mówi dość enigmatycznie jedynie o tym, że targany niepokojem, skłonny do „ciągłej zmiany miejsc” (VIII, 160) bohater strawił je na wielu bezcelowych podróżach.

Odmienne prezentuje się melancholia Tatiany, która zwiedziona urokiem „zbójceckich książek”, wpatrzona w okno, tę niemożliwą do przekroczenia melancholijną granicę między rzeczywistością a wspaniałym światem roztaczającym się gdzieś w oddali, oczekuje na nadejście swego wymagowanego idealnego kochanka. Rzecz jasna okazuje się nim Oniegin, choć nie tylko w tym pragnieniu bohaterki, której „dziewczęca dusza żądna jest smutku” (VI, 228), ujawnia się s e n t y m e n t a l n y rys jej melancholii. Tym, co łączy jej odczucia z ckliwą melancholią sentymentalnych wzruszeń i uniesień, jest zwłaszcza nostalgia za porzuconą z konieczności wsią. Obraz prowincji kreowany w wyobraźni przez Tatianę nijak ma się do rzeczywistej przestrzeni. Wieś jest bowiem dla niej miejscem spokoju i wytchnienia, przestrzenia, w której kontemplować może jej wyidealizowany, nastrojowy, postrzegany na wzór arkadyjskiej krainy, obraz. Nie ma w tej imaginacji miejsca

<sup>32</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 103. Pojęcie i zjawisko acedii rozpowszechniło się w kręgach mnichów epoki patrystycznej. Wśród znamionujących ją symptomów wymieniano zwłaszcza niechęć do miejsca, w którym się przebywa, skutkującą nieustannym pragnieniem podróży. Tak m.in. pisali o tym Ojcowie Pustyni: „[Acedyk] rozpoczyna pochwałę odległych klasztorów, gdzie mógłby w pełnym zdrowiu szczęśliwie spędzać czas” – Jan Kasjan, cyt. za: tamże, s. 99; „Duch acedii wypędza mnicha z jego celi [...] Mnich włóczęga [jest] pustynnym krzakiem, trochę pobyl w spokoju i znów go niesie mimo woli” – Ewagriusz z Pontu, *O acedii*, przeł. L. Nieścior, w: tegoż, *Pisma ascetyczne*, t. I, przeł. K. Bielawski, i in., Kraków 1998, s. 393–395. O złożoności fenomenu melancholii oraz jej artystycznych i literackich przedstawień niech świadczy asymilacja tego terminu z innymi bliskoznacznymi pojęciami. Zauważmy, że Ewagriusz pisząc o ośmiu złych duchach, osobno zajmuje się smutkiem (*tristitia*) i acedią. Z czasem zostaną one utożsamione i pod nazwą acedii przejdą do doktryny chrześcijańskiej jako ostatni z siedmiu grzechów głównych (w tłumaczeniu polskim acedii odpowiada termin „lenistwo”). Koniec średniowiecza przynosi zespolenie melancholii i acedii mimo tego, że wierzone wówczas, że ta pierwsza rodzi się w ciele człowieka, druga zaś dotyka osoby kuszona przez Szatana. Począwszy od baroku melancholię łączyć zaczęto natomiast z ideą *vanitas*. Na temat acedii por.: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 55–57.

<sup>33</sup> R. Łużny, *Wstęp*, s. IX.

na rzetelną wizję znoonej pracy chłopów, na trud codziennego życia i walki o przetrwanie w ciężkich rosyjskich warunkach. Najdobitniej ta dysproporcja ujawnia się w obrazie zimy, którą Tatiana jako „Rosjanka z całej duszy, kocha sercem młodem” (V, 43–45). Nie stanowi więc ona dla bohaterki, odmiennie niż dla mieszkańców wsi, czynnika warunkującego przyszłoroczny byt, jest natomiast jedynie okresem, w którym podziwiać może „chłodną rosyjską jej urodę” (V, 46), skuwający szyby szron, mgliste wieczory i piękno wschodniej zorzy. Po wyjeździe do Moskwy trawi ją tęsknota za taką właśnie nierealną, przesłoniętą nostalgicznym wspomnieniem wizją wiejskiego życia:

Tatiana patrzy i nie widzi;  
 Nieznośny wir wielkiego świata  
 Odpycha duszę, pierś przygniata...  
 Marzenie woła ją gdzie indziej –  
 Do wsi, gdzie mieszka chłop ubogi,  
 Gdzie na ustroniu jasny źródł  
 Opływa łąki i rozłogi,  
 Gdzie książki – swoje, kwiatek – swój,  
 Gdzie stoi mrok lipowych alej,  
 Tam, gdzie we dwoje się spotkali.  
 (VII, 691–700)

Poruszając problem nostalgii, dochodzimy do trzeciej – ostatniej – odsłony melancholii Eugeniusza Oniegina. Wizja wsi wywołuje poczucie tęsknoty u Tatiany, podobnie wspomnienie jej niegdysiejszej miłości napawa nostalgią głównego bohatera. O ile jednak nostalgia Tatiany jest, by tak rzec, niepełna, gdyż rodzi się z pragnienia powrotu do opuszczonego miejsca i w związku z tym, wraz z chwilą tegoż powrotu, może zostać w pewnej mierze uśmierzona, o tyle nostalgia Oniegina ma charakter Kantowski<sup>34</sup>, wynika z tęsknoty za utraconym bezpowrotnie czasem, w którym dostrzega on nierozpoznane w porę szczęście. Wszak „nostalgia – jak pisze Marek Zaleski – umieszcza ideał w przeszłości i jest to jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć”<sup>35</sup>. Wreszcie Oniegin żywi tęsknotę za czymś, co może określić, ująć w słowa. Ponownie jednak przedmiot pragnienia znajduje się poza jego zasięgiem. Niedawno sądził jeszcze, że lepiej jest „gdzie indziej”, teraz, wspominając utraconą na zawsze szansę, wie, że lepiej było „kiedyś”. Marta Piwińska w tych słowach opisuje tę, skutkującą pragnieniem powrotu do opuszczonych miejsc i utraconego czasu, romantyczną postawę:

przyszły romantyk zwykle sądził, że źle trafił ze swoim życiem, że coś się popsuło w świecie, że żyje w nieodpowiednim miejscu i czasie [M. W.]. [...] Nie wiedział, że jest szczęśliwy, że już nigdy nie będzie taki

<sup>34</sup> Por.: M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 16.

<sup>35</sup> Tamże, s. 11.

szczęśliwy jak teraz i że całe życie będzie tęsknił do tego czasu zatrzymanego w miejscu i do tych miejsc, skąd teraz chce uciekać, mając nadzieję, że gdzie indziej jest inaczej.<sup>36</sup>

Możliwość szczęśliwej egzystencji jawi się w tej perspektywie jako wynikająca z afirmacji życia i świata takimi, jakimi są. Staje się więc w utworze udziałem ludzi prostych, organicznie związanych z ludową tradycją i wiejską społecznością. Przykładem podawanym przez Puszkina pod rozwagę jest postać niani Tatiany, dla której za wzór posłużyła Arina Rodionowa – piastunka autora. Kluczową jest dla tych rozważań scena, w której Filipiewna opowiada nieszczęśliwie zakochanej Tatianie, że ona sama wyszła za mąż z przymusu i przekonuje ją, że małżeństwo zamieniając się z biegiem czasu w rutynę, przestaje być odbierane jako krzywda wyrządzona młodej dziewczynie. Scena ta uwidacznia opozycję między melancholijną świadomością ułomności świata i ludzkiej natury a nieświadomą alternatywnych wersji, skazaną na przyzwyczajenie i powtarzalność ścieżkę egzystencji egzemplifikowaną tu przez *modus vivendi* chłopów<sup>37</sup>. Problem jednak tkwi w tym, że zrozumienie tej opozycji nieuchronnie wiąże się z poczuciem tęsknoty za doskonalszym istnieniem. Dlatego jego istoty nie rozumie Filipiewna i, nie pojmując natury pragnienia Tatiany, tłumaczy jej tęskność i rozmarzenie chorobą. Tę melancholijną niemożność wyboru, skazanie na znaczące koleje losu saturniczne piętno, które pozwala co najwyżej na świadomą decyzję o kroczeniu drogą życiowej rutyny, celnie oddaje Puszkina cytowanymi w przypisach słowami Chateaubrianda: „Gdybym był tak nierozumny, aby jeszcze wierzyć w szczęście, szukałbym go w przyzwyczajeniu”<sup>38</sup>.

Za radą francuskiego pisarza zdaje się iść Tatiana, która usiłuje wyleczyć się z melancholii, opierając się na sile wartości moralnych, które nie pozwalają jej opuścić męża. Także narrator, początkowo utożsamiający się w części z głównym bohaterem, z biegiem czasu identyfikować zaczyna się z postawą Tatiany<sup>39</sup> i tak jak ona oddala od siebie widmo melancholii. Świadectwem tego stają się wieńczące poemat wersy, które odnieść można zarówno do charakterystycznego dla pism romantycznych otwartego zakończenia utworu, jak i do rozbratu z właściwymi narratorowi elementami Onieginowskiej postawy:

Szczęśliwy ten, kto w życia święto  
Nie dopił wina aż do dna,  
Kto powieść życia rozpoczęta

<sup>36</sup> M. Piwińska, dz. cyt., s. 73.

<sup>37</sup> Por.: W. Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Warszawa 2013, s. 176–177.

<sup>38</sup> Cyt. za: A. Puszkina, dz. cyt., s. 228. Na temat łagodzących melancholię przyzwyczajenia zob.: A. Leder, *Melancholie i rytuały*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.

<sup>39</sup> R. Łuźny, *Wstęp*, s. CIII.

Potrafił przerwać, tak jak ja,  
 Kto się z powieścią, kto się z winem  
 Rozstał, jak ja z mym Onieginem.  
 (VIII, 753–758)

„Oniegin zaczynał od końca, od kabotyńskich póż i od czystej formy, żeby dojść – do czego właściwie?”<sup>40</sup> – pyta Piwińska. Podczas gdy Tatiana i narrator poematu – jak powiedzieliśmy – przewyciężają swoją melancholię, Eugeniusz pograża się w niej coraz bardziej. Nawet jeśli cytaty zaznaczane w czytanych przez niego książkach traktować jako didaskalia do obranej przezeń życiowej roli, to koleje jego losu rychło zatrają granicę między tą maską a prawdziwym doświadczeniem. Puszkina kreśli więc życiową drogę tytułowego bohatera poematu, rozpoczynając od wpisania jej w charakterystyczny dla postawy romantycznej mit dandyś, którego nonszalancka i „odgrywana” na towarzyskich rautach nuda szybko przemienia się w dojmujące egzystencjalne wykorzenienie. To podszyte ironicznym stosunkiem do świata wyobcowanie zbliża Eugeniusza z kolei do postaw acedyka i bohatera bajronicznego, których punkt wspólny wyznacza przeświadczenie o utraconej, lepszej przetrzeni egzystencji, pragnienie „bycia gdzie indziej”. Końcowym stadium Onieginowskiej melancholii jest natomiast nostalgia, świadomość bezpowrotnej utraty miłości Tatiany, wzbudzająca tęsknotę za minionym czasem. Oniegin kroczy więc od nudy przesytu do niedosytu powodowanego tęsknotą za ukochaną. Zaczyna od *spleenu*, szafując pozorowaną melancholią, by na koniec opaść w nią bez reszty.

## Bibliografia

### Źródła

- Ewagriusz z Pontu, *O acedii*, przeł. Leon Nieścior OMI, w: tegoż, *Pisma ascetyczne*, t. I, przeł. Krzysztof Bielawski i inni, Kraków 1998, s. 393–395.
- La Rochefoucauld François de, *Maksymy i rozważania moralne*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 2009.
- Lermontow Michaił, *Bohater naszych czasów*, przeł. Waław Rogowicz, Warszawa 1985.
- Pascal Blaise, *Mysli*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 2008.
- Puszkina Aleksander, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. Adam Ważyk, wstępem i przypisami opatrzył Ryszard Łużny, Wrocław 1970.
- Ripa Cesare, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2013.

### Opracowania

- Araszkievicz Agata, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.
- Bałus Wojciech, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

<sup>40</sup> M. Piwińska, dz. cyt., s. 233.

- Bańus Wojciech, *Muzyka, melancholia, nuda*, w: *Nuda w kulturze*, red. Przemysław Czaplinski, Piotr Śliwiński, Poznań 1999, s. 271–289.
- Benjamin Walter, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, posłowie Adam Lipszyc, Warszawa 2013.
- Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, którzy nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Bieńczyk Marek, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bunge Gabriel, *Acedia – duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, przeł. Jerzy Bednarek, Arkadiusz Ziernicki, Kraków 2007.
- Galster Bogdan, *Aleksander Puszkina*, w: *Literatura rosyjska w zarysie*, red. Zbigniew Barański, Anotni Semczuk, Warszawa 1976, s. 246–284.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Kraków 2009.
- Leder Andrzej, *Melancholie i rytuały*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 74.
- Łużny Ryszard, *Aleksander Puszkina*, w: *Historia literatury rosyjskiej*, t. I, red. Marian Jakóbiec, Warszawa 1976, s. 440–486.
- Łużny Ryszard, *Wstęp*, w: A. Puszkina, *Eugeniusz Onegin. Romans wierszem*, przeł. Adam Ważyk, Wrocław 1970, s. III–CXIX.
- Macheta Lidia, *Demon Południa i zafaszowanie egzystencji. O acedii starożytnego mnicha i „zbędności” inteligenta rosyjskiego XIX wieku*, Kraków 2003.
- Markowski Michał Paweł, „L’ennui”: utamek historii, w: *Nuda w kulturze*, red. Przemysław Czaplinski, Piotr Śliwiński, Poznań 1999, s. 290–316.
- Mitarski Jan, *Z dziejów melancholii*, w: Antoni Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 279–323.
- Piwińska Marta, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005.
- Sławek Tadeusz, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 58–73.
- Starobinski Jean, *Wynalezienie wolności. 1700–1789*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk 2006.
- Steiner George, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. Ola i Wojciech Kubiński, Gdańsk 2007.
- Śniedziwski Piotr, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Zaleski Marek, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

### Summary

The aim of this paper is to analyze the emerging theme of melancholy in *Eugene Onegin*. The variety of personalities of the main characters of the poem – Onegin, Lensky and Tatiana and the transition in lifestyle of the former do not allow to disambiguate their experience of melancholy. This gives impulse to consider the way of life of the main character as fluctuating, consecutive, constituting this experience dominants: nineteenth-century fashion for spleen, boredom and nostalgia. In the context of Onegin the issues of his affinity with the figure of a dandy and a Byronic hero are raised as well. The philosophical inclinations of the boredom troubling him (Pascal, La Rochefoucauld) and acedia (Bieńczyk, Evagrius Ponticus) are also investigated. Lensky’s melancholy is presented by described by Marek Bieńczyk’s model of a nineteenth-century attitude of weak entity waiting for metamorphosis. Lensky’s tomb is shown as one of the most important figures of melancholic oblivion (Starobinski), from Tatiana’s experience the elements connecting them with sentimental melancholy are extracted.



MAGDALENA DZIUGIEŁ-ŁAGUNA

UWM w Olsztynie

## **Gest przeciwko Stwórcy i kulturze – o skandalu estetycznym na podstawie *Frankensteina* Mary Wollstonecraft Shelley**

### **A Gesture Against the Creator and Culture – the Aesthetic Scandal Based on Mary Wollstonecraft Shelley's *Frankenstein***

**Słowa kluczowe:** aksjologia, brzydota, estetyka wartości, estetyczny skandal  
**Key words:** axiology, ugliness, aesthetic values, aesthetic scandal

#### **1. Ambivalencja nowoczesności**

W świecie przemian dynamizujących odczucie współczesności do głosu dochodzą dyskusje nad kondycją duchową człowieka, który musi na nowo określić systemy wartości, umożliwiające mu opanowanie rozpoznanych lęków. Człowieka współczesnego determinują jednocześnie i nauka, i nowoczesność, które mają wpływ na krystalizację jego niepokojów. Doświadczenie nowoczesności bowiem – którą amerykański antropolog Marshall Berman charakteryzuje jako doznanie ciągłej zmiany – rozumiane jest jako pułapka, gdyż zanegowaniu podlega w nim ustalony ład świata, funkcjonujący od czasów średniowiecza. Zamiast tego porządku pojawia się permanentna transformacja, toteż nic już nie jest stałe i ustalone raz na zawsze. Bycie nowoczesnym oznacza zatem z jednej strony funkcjonowanie w „otoczeniu, które obiecuje nam przygodę, rozległe możliwości, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata”, a z drugiej – „zagroza zniszczeniem wszystkiego, co posiadamy, co wiemy”<sup>1</sup>.

Takie odczuwanie nowoczesności Berman sytuuje już w XVI wieku, a trwa ono do końca XVIII stulecia, następnie jej przemiany wyznacza Wielka Rewolucja Francuska i wreszcie wiek XX, kiedy to nowoczesność staje się pojęciem globalnym. Jak stwierdza Paul Rabinow, to „Opis i ingerencja,

---

<sup>1</sup> Cyt. za J. Turney, *Ślady Frankenstein: nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 16.

wiedza i władza, pojmowanie i reformowanie stają się, od początku, jednocześnie celem i środkiem<sup>2</sup> ludzkiej aktywności. Toteż uwidacznia się tu ambiwalentne definiowanie nowoczesności, bo z jednej strony spełniają się oświeceniowe obietnice, że rozwój nauki wyposaży człowieka w nieograniczone wprost możliwości, z drugiej jednak krystalizują się obawy, że owoce ludzkiego poznania mogą być zaprawione kroplą goryczy. Jak to wyraża Wiktor Frankenstein w słowach kierowanych do kapitana Waltona: „Podobnie jak kiedyś ja sam, szukasz wiedzy i mądrości. Żywię szczerą nadzieję, że zaspokojenie twoich pragnień nie stanie się dla ciebie czymś, co jak zmija zatruje cię swym jadem<sup>3</sup>. Owoc poznania może stać się więc pokusą odkrycia – jak słusznie obawia się bohater – półprawdy, w istocie imitacją Prawdy<sup>4</sup> – a więc kłamstwem. Prowadzić może zatem do skandalu poznawczego, u podstaw którego kryje się destrukcyjne zło. Tę i taką jednocześnie dręczącą ambiwalencję wobec ludzkich osiągnięć, nierozzerwalnie związanych z pojęciem nowoczesności, wyraziła już dwa wieki temu Mary Wollstonecraft Shelley w utworze zatytułowanym *Frankenstein albo współczesny Prometeusz*.

Powieść, tak jak dzieło tytułowego bohatera – jeśli można się tak wyrazić – została „zszyta” z gatunków, ponieważ stykamy się tu i z „historią grozy (opartą miejscami na tradycji gotyckiej), po trosze filozoficzną przypowieścią i po trosze fantazją naukową<sup>5</sup>. Dlatego *Frankensteina* można odczytać jako powieść *science fiction*, traktującą o dziejach naukowca, zawdzięczającego powołanie życia nauce, a nie siłom nadprzyrodzonym, jak to miało miejsce chociażby w przypadku mitu o Prometeuszu, który tworzy człowieka z gliny, łez i iskry słońca. Nie bez przyczyny w podtytule powieści pojawia się imię tego tytana, które wykorzystuje pisarka w kontekście współczesności właśnie. Jak podkreśla Brian W. Aldiss w *Pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*<sup>6</sup>, bacznie obserwowała ona zmiany świata: pierwsze lokomotywy, krajo-brazy „szatańskich fabryk”, eksperymenty z elektrycznością Galwaniego i Volta. Te oznaki nowego wywoływały w niej reakcje co najmniej niejednoznaczne. Nie tyle więc chęć przekroczenia norm estetycznych stała u podstaw powstania powieści, co lęk przed niemożliwymi do wyobrażenia konsekwencjami działań ludzkich, choć ich możliwości bez wątpienia urzekały i wciąż urzekają.

<sup>2</sup> Tamże, s. 8.

<sup>3</sup> M. Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, przeł. H. Goldmann, Poznań 1989, s. 18; wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej zastosowano następujący zapis: F – na oznaczenie tytułu i cyfra arabska – odsyłająca do strony, z której pochodzi cytat.

<sup>4</sup> Zob. J. Krasicki, *Ja, Ty, On*, w: tegoż, *Przeciw nicości*, Kraków 2002, s. 19.

<sup>5</sup> M. Wydmuch, *Gra ze strachem, fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 80.

<sup>6</sup> Zob. B. Aldiss, *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, w: *Spór o S. F. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 19–40.

## 2. Przeciwno kulturze – powieść-paradoks o człowieczym marzeniu i lęku

W 1816 roku rodzi się u 18-letniej Mary Shelley pomysł na powieść grozy, która w dwa lata później zostaje wydana anonimowo w Londynie. Historia młodego adepta nauki, który przekracza granice śmierci, staje się literackim i kulturowym skandalem w XIX-wiecznej Anglii. I chociaż Walter Scott, w opublikowanej w „Edinburgh Magazine” recenzji, wskazywał na zalety tekstu, to większość wypowiadających się postrzegala powieść jako obrazoburczą i „nieobyczajną”. Podważała ona bowiem Boskie prawa do stwarzania życia, a przydawała tę sprawczą potencję człowiekowi jako kreatorowi życia bez udziału kobiety. Publiczność przeżyła wstrząs estetyczny: bohater, jego dzieło, laboratorium budziły odrazę, a ocena ta wynikała z systemu wyznawanych wartości, w które ów „wandalizm” artystyczny bezpardonowo wkraczał. Skandal (oznaczaający działanie niemieszczące się w żadnych normach postępowania, gdyż „przekraczające ludzkie pojęcie”<sup>7</sup>) skutkował więc chaosem, definiowanym jako bezmyślna dewastacja obowiązującej aksjologii. Taka reakcja odbiorcy powieści Shelley nie powinna była dziwić – jak stwierdza Maria Gołaszewska w *Estetyce i antyestetyce* –

Gdy [...] przekroczony zostanie pewien próg nasilenia bodźca – następuje szok – przestają działać mechanizmy percepcji, proces odbioru zostaje gwałtownie zahamowany i następuje albo reakcja agresywna [...] albo zniechęcenia, odwrócenia się [...]<sup>8</sup>.

A tymczasem – jak w przedmowie do III wydania powieści z 1831 roku konstatuje autorka – chodziło o grę literacką (a nie jawną prowokację, zresztą świadczy o tym ujawniające się w narracji wartościowanie językowe, dzieło Frankenstein’a określane jest bowiem mianem „diabelskiego”, toteż można podejrzewać, że takie mówienie o rzeczywistości artystycznej było zgodne z oceną samej autorki, co dodatkowo wspierają semantyka i aksjologia wyrażające przeciwieństwo z doznania rzeczywistości<sup>9</sup>), ale też zwerbalizowanie niepokojów wynikających z odwiecznych marzeń, a teraz i zdolności człowieka. Powieść nie miała więc antycypować nowego systemu, tylko opowiedzieć się wobec tego, który obowiązywał. Ale tę frapującą tematykę należało jeszcze oblec w atrakcyjne kształty i to gest-bunt wobec śmierci staje się centrum fabuły, bo jak z kolei wskazuje Radosław Okulicz-Kozaryn:

<sup>7</sup> Zob. M. Tramer, *Kto dołki kopie*, w: tegoż, *Literatura i skandal na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000, s. 22.

<sup>8</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 131.

<sup>9</sup> Zob. T. P. Krzeszowski, *Semantyka a pragmatyka*, w: tegoż, *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń 1999, s. 20.

[...] gesty nadają życie postaci poetyckiej, zmuszając do nietypowej reakcji, a nie tylko potwierdzenia naszego doświadczenia. Poeta odniesie zwycięstwo, kiedy wymarzy sobie człowieka o „zajadłym geście wobec życia” i uczyni go „bohaterem” jakiejś opowieści<sup>10</sup>.

W tym celu Shelley wykorzystwała własną wizję, oto bowiem w aurze sennego koszmaru zobaczyła mężczyznę, który leżącemu u jego stóp ciała zaszczepia iskrę życia. W tym właśnie „zajadłym geście” – wykraczającym poza ludzkie doświadczenia – tkwiła atrakcyjność bohatera. Tak więc akcja ożywienia ciała pozszywanego z różnych szczątków, która otwiera rozdział V powieści, staje się jej centrum. Przedstawia ona makabryczne wydarzenia, które wzbudzają ukonkretniony strach, gdyż stawiają odbiorcę oko w oko z potwornym istnieniem. Oto relacja Wiktora Frankenstein’a z bluźnierczego aktu stwarzania życia:

Stało się. W ponurą noc listopadową oczy moje widziały, jak spełniał się cel moich trudów. Z lękiem, który niemal dochodził do śmiertelnego strachu, zebrałem wokół siebie narzędzia życia, by tchnąć iskrę żywota w bezduszną masę, leżącą u mych stóp. Była już pierwsza po północy i deszcz z okropnym odgłosem uderzał o szyby. Świeca była już niemal zupełnie wypalona, kiedy przy jej migocącym, przygasającym płomyku ujrzałem, jak otwiera się zamglone żółtawe oko stworzenia; oddychało ono ciężko i kurczowe ruchy wstrząsały jego ciałem.

(F 46)

Nie bez znaczenia jest tu pora, w której tworzy się nowe życie. W swej symbolice noc jest przestrzenią otwarcia na niebezpieczeństwo i uwolnieniem tego, co niemożliwe podczas dnia, a skrętnie skrywane i intymne. Poprzez brak granic noc skierowuje także ku metafizyce, czyli pozwala na dojście do prawdy o sobie<sup>11</sup>, a tej właśnie – zresztą słusznie – obawia się Wiktor. O człowieku świadczą bowiem czyny, w których może przejrzeć się jak w zwierciadle, gdyż poświadczają one rangę człowieczeństwa albo ją obniżają, kierując tym samym podmiot działania ku etycznemu przekroczeniu. Dlatego lęk Wiktora jest tak naprawdę tajemnicą jego własnego przekroczenia<sup>12</sup>, czyli pogwałcenia norm etycznych. To działanie sprowadza na niego niebezpieczeństwo „bycia” martwym, nieuleczalnym z choroby dotknięcia zła, bo przecież to zło, choć „wzbudza w umysłach słuszne poczucie skandalu, wywiera również pewnego rodzaju fascynację”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Gest otwierający wyobraźnię*, w: tegoż, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Kryspinów 2003, s. 271.

<sup>11</sup> Zob. D. Kulas, *Noc w kulturze – noc kultury*, w: *Noc – symbol, temat, metafora*, red. J. Ławski, J. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2011, s. 93–98.

<sup>12</sup> Zob. P. Ricoeur, *Lęk etyczny*, w: tegoż, *Symbolika zła*, przeł. S. Chichowicz i M. Ochab, Warszawa 1986, s. 31.

<sup>13</sup> F. Madre, *Skandal z pierwszych stron*, w: tegoż, *Skandal zła*, przeł. D. Zańko, Kraków 1996, s. 12.

Początkowo Shelley planowała rozpocząć opowieść od tej właśnie sceny, która jest zwieńczeniem haniebnego gromadzenia przez Wiktora szczątków ludzkich różnego pochodzenia, a niezbędnych do prekursorskiego eksperymentu. Bohater bezwstydnie wyznaje, że bywał na cmentarzach, gdzie pozyskiwał „materiał” – co zresztą miało miejsce istotnie, gdyż w latach 1800–1810 z grobów londyńskich ginęło corocznie około tysiąca ciał zdobywanych tą drogą do celów anatomicznych<sup>14</sup>. Ostatecznie, za namową Percy’ego Shelleya, pisarka rozpoczyna narrację od wyprawy naukowej Roberta Waltona, który w listach do siostry relacjonuje przebieg podróży na biegun północny. Nie jest to przypadkowy zabieg kompozycyjny, ponieważ wątek naukowca-entuzjasty stanowi paralelę do biografii Frankensteina. Podobnie jak on, Walton również opętany jest wizją nowych odkryć, a w dążeniu do tak wytyczonego celu absolutnie nie liczy się z ludzkim życiem. Dlatego jego zdumienie jest ogromne, gdy podczas próby przebicia się przez skute lodem morze poznaje Wiktora, który podąża tropem umykającego przed nim człowieka, a jak się później okazuje – potwora – będącego owocem jego naukowych eksperymentów. Stopniowo tajemniczy przybysz odkrywa przed Waltonem historię swego tragicznego życia, snując opowieść o śmierci, osamotnieniu i nienawiści. Oto bowiem, będąc studentem medycyny, zostaje demonicznie wprost opętany żądzą wiedzy i sukcesywnie zdobywa umiejętności, by powołać do życia nowego Adama.

Ożywiony stwór staje się źródłem jego udręki. Pisarka bowiem zadbała o pogłębienie portretu psychologicznego tytułowego bohatera, czym potwierdziła tezę, że największym zagrożeniem dla człowieka jest on sam. Wiktora wciąż niepokoi wizja demona, nieboskiego stworzenia, odczuwa dręczący natłok myśli, oczekuje na dramatyczne wydarzenia. Dzięki takiemu zabiegowi udaje się wzmoczyć efekt grozy, umiejscawiając jego źródło w przestrzeni psychicznych doznań bohatera<sup>15</sup>. I rzeczywiście, lęki i obsesje Frankensteina przeradzają się w szczegółowy dziariusz szaleństwa, w wiwisekcję prowadzoną wprost na ludzkiej psychice. Wiktor bowiem obserwuje dzieło swych twórczych zapędów i nie może zapanować nad wstrętem, który wzbiera w nim jak fala uporczywych a natrętnych torsji, które zawładnęły jego świadomością i przemieniły ją w istne *mare tenebrarum*:

Czyż mogę opisać, jak bardzo byłem wstrząśnięty tą katastrofą? Albo jak mam określić wygląd tego nieszczęśnika, którego stworzenie kosztowało mnie tyle starania i nieustannego wysiłku? Miał proporcjonalnie zbudowane członki i wybrałem mu rysy twarzy, które miały być piękne. Piękne! Wielki Boże! Miał żółtą skórę, która z ledwością pokrywała przechodzące pod nią arterie i pasy włóknistych mięśni, włosy zaś czarne, błyszczące i faliste, a zęby białe jak perła.

<sup>14</sup> Zob. J. Turney, *Postać stworzona przez Mary Shelley*, w: tegoż, *Ślady Frankensteina...*, s. 40.

<sup>15</sup> Zob. A. M. Rustowski, *Gotycka powieść okultystyczna w Anglii w latach 1845-1860*, w: tegoż, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977, s. 91.

Ale ten przepych tworzył tylko bardziej potworny kontrast z jego wodnistymi oczyma, które wydawały się niemal tej samej barwy co brudnobiałe orbity, w których były osadzone, jak też z jego pomarszczoną cerą i prostymi czarnymi wargami.

(F 46)

Żaden śmiertelnik nie zniósłby odrazy, jaką wywołuje ta okropna twarz. Gdyby mumii przywrócono życie, nie mogłaby być tak ohydna jak ten nieszczęśnik. Przypatrywałem mu się, kiedy jeszcze nie był skończony. Był wtedy wystarczająco szpetny. Lecz kiedy mięśnie i stawy otrzymały zdolność poruszania się, wtedy zrobiło się z niego coś tak okropnego, czego nawet Dante nie potrafiłby wymyślić.

(F 47)]

Twórca nie jest zdolny, by zaopiekować się swoim dziełem (w istocie antydziełem), które zgotuje mu iście dantejskie piekło za życia. Wiktor pragnie – wręcz skandalicznie – uniknąć konsekwencji za swe czyny, a te nie dają długo na siebie czekać. Monstrum bowiem unicestwia w akcie zemsty – za powołanie do życia, którego ono nie pragnęło – żonę Wiktora, małego brata Williama i jego przyjaciela Clerval’a. W końcu Frankenstein podejmuje decyzję o zlikwidowaniu potwora. Kiedy jednak dochodzi do ich spotkania, wysłuchuje przerażającej opowieści o alienacji, gdyż brzydota fizyczna Monstrum odczuwana jest przez innych jako zło etyczne, wręcz przestrzeń skalania. Następuje tu więc efekt „ściągnięcia estetycznego”<sup>16</sup>, w którym zrównuje się pojęcia zupełnie sobie obce, należące bowiem do odmiennych domen aksjologicznych: materii i ducha. Czyż nie jest to więc opowieść-skandal o samym Wiktorze, który – tworząc nowego Adama – wynaturza ideę Piękna? Człowiek bowiem sam dokonuje wyboru pomiędzy dobrem a złem, które współtworzą ludzką duchowość i zarazem przesądzą o jej wartości. Jako stwórca-darczyńca ma tym większe zatem zobowiązania wobec powołanego życia, któremu należało przydać wartości i uczynić je pięknym w sferze mentalnej, jeśli już nie w sferze materii.

Dlatego też w pierwszym odruchu Frankenstein ulega namowom stworzenia dla Monstrum towarzyszką życia i uwolnienia się tym samym od udręki odpowiedzialności. Początkowo poddaje się sugestii i konstruuje nową Ewę, ale wyobrażając sobie skutki mnożenia się „diabelskiej rasy”, w ostatniej chwili niszczy prawie już ożywioną istotę. Od tej pory jego życie – z przyrodzonemu człowiekowi naturalnemu kroczeniu ku godnej śmierci – przemienia się w rozpaczliwą drogę egzorcyzmowania własnej duszy od grzechu nienawiści, co ostatecznie skazane jest na klęskę. Tworząc Monstrum, opowiedział się bowiem po stronie zła i – choć jest bezgranicznie szczery wobec siebie samego w definiowaniu własnych nikczemności – to tej właśnie szczerości zabraknie mu wobec świata, przed którym musiałby

<sup>16</sup> Zob. J. Kurowicki, *Wyobrażenia przedstawiająca i pojęciowa*, w: tegoż, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Warszawa 2000, s. 95.

wyznać winy i zadośćuczynić za wyrządzone zgorzenie, a tego nie uczyni. Tak więc, kiedy w końcu umiera z wyczerpania na statku Waltona, jest to jego definitywna przegrana, ponieważ nie zdołał przebaczyć sobie samemu. Świadkiem śmierci Frankensteina staje się Monstrum, które przybywa, by opłakać swego ojca i kata zarazem. Toteż zapowiedziana przez bestię scena samounicestwienia jest w istocie oczyszczeniem poprzez ogień wszechświata ze zła, które w niej wydało śmiertelne owoce. Co ciekawe, odczuwane przez potwora wyrzuty sumienia są przecież potwierdzeniem wykształcenia moralności, nawet jeśli ułomnej, to zdolnej do wyróżnienia zła z przestrzeni świata. Tym samym więc okazuje się on ofiarą godną współczucia i przebaczenia.

Tak oto przedstawia się problematyka powieści, która miała siać grozę, gdyż – jak pisała Shelley – „w najwyższym stopniu musi przerażać efekt każdego ludzkiego działania, którego celem jest naśladowanie procesu stworzenia”<sup>17</sup>. Siła tekstu – będącego „skandalem dla myśli i wyzwaniem dla wiary” – tkwiła więc w zburzeniu ładu empirycznego czytelnika, tłumaczącego świat poprzez prawa Natury lub Boga, ponieważ zawsze – jak konstatuje Robert Plank – „życie powstawało z życia i poprzez płęć”<sup>18</sup>, a nie wbrew temu prawu. Dodatkowo pisarka odbierała człowieczemu buntowi przeciwko złu intencję „czystości”, co było trudne albo wręcz niemożliwe do przyjęcia przez czytelnika. Monstrum, nieskażone kulturą, było dobre (efekt filozofii J. J. Rousseau), a staje się złem wcielonym w zetknięciu z człowiekiem, dla którego ułomność jest potwierdzeniem niemalże biblijnego trądu ducha, skażą mentalną. Stąd odwrócenie się od skandalu estetycznego (który zaświadcza ohyda cudzego ciała), rozumiane przecież jako wyparcie demonicznego zła, ale też uchronienie siebie przed skażeniem nim, jest w istocie testem na człowieczeństwo: bo oto należy rozstrzygnąć, czy w ułomności tkwi idea samego Boga, czy może antyidea upadłego anioła?

#### 4. Przeciwno Bogu – biografia antystwórcy

Herman Ebeling w przedmowie do niemieckojęzycznego wydania *Frankensteina* stwierdza, że „Literatura grozy opiera się na stosunkowo prostej zasadzie. Wykorzystuje ona fakt, że każdy czytelnik świadomie lub podświadomie inwestuje w lekturę określone energie psychiczne. [...] Zmusza do zaangażowania moralnego w sytuacjach, jakie leżą poza dobrem i złem”<sup>19</sup>. Właśnie to wciągnięcie czytelnika do oceny wydarzeń pod względem etycznym ma znaczenie zasadnicze, nie może on bowiem pominąć pytań o to, czy tytułowy bohater – a *de facto* każdy kto się na to odważy – ma prawo do

<sup>17</sup> Cyt. za M. Wydmuch, *Gra ze strachem, fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 77.

<sup>18</sup> Tamże, s. 73.

<sup>19</sup> Cyt. za M. Wydmuch, *Strach skompromitowany: nonsens i śmiech*, w: tegoż, *Gra ze strachem...*, s. 154.

naśladowania Boga czy też Natury w akcie stwórczym i jakie będą tego konsekwencje. A zatem na plan pierwszy interpretacji tekstu wypływają: nauka i jej dzieło, czyli monstrum.

Na powieść Shelley miały wpływ odwieczne człowiecze pragnienia, ale przede wszystkim myśl filozoficzna i stan nauki. Jej ojciec, William Goldwin, był autorem *Życia nekromantów*, w którym opisał alchemików Agrippę i Paracelsusa. Twierdzili oni, że „wszystkie ciała są sobie bliskie i łatwo zmieniają swą postać i naturę, pod warunkiem, iż znajdują się pod wpływem innej, potężniejszej od nich substancji”<sup>20</sup>. Paracelsus w *De natura rerum* pisał nawet o możliwości stworzenia życia bez udziału kobiety. Toteż filozofia natury stanie się demonem Frankensteina. Obok tej idei wyposaża pisarka swego bohatera w narzędzia naukowe, znała bowiem poglądy Erasmusa Darwina, które legły u podstaw koncepcji tworzenia życia za pomocą metod naukowych<sup>21</sup>. Od 1804 roku mogła obserwować też, jak Giovanni Aldini, siostrzeniec Galwaniego, prowadził pokazy stymulacji zwłok ludzkich prądem elektrycznym. Stąd sam akt ożywienia Monstrum przez Frankensteina był – co podkreślają badacze kultury – jakoś związany z elektrycznością, co z kolei okazało się szczególnie atrakcyjne dla adaptacji filmowych tej historii.

Tę ciągłość ludzkich dążeń i marzeń podkreśla Shelley poprzez zestawienie w tekście starego i nowego świata nauki. Oto przybywający do Ingolstadt Frankenstein, zafascynowany jeszcze myślą Korneliusza Agrypy i Paracelsusa, porzuci już wkrótce swych mistrzów na rzecz chemii i przyswojenia możliwości nauk przyrodniczych. Oto co, podczas wykładów profesora Waldmana, słyszy na ów temat:

– Dawniejsi nauczyciele tej wiedzy – mówił – obiecywali niemożliwości i nie dokonali niczego. Współcześni jej nauczyciele obiecują bardzo mało – wiedzą oni, że metali nie da się w żaden sposób przeistoczyć i że eliksir życia jest fantazją wybujałego umysłu. Lecz ci badacze, których ręce wydają się stworzone tylko po to, by grzebać w błocie, a oczy, by ślęczeć nad mikroskopem czy tygłem, naprawdę dokonali cudów. Przenikają do tajników natury i pokazują, jak działa w swych kryjówkach. Wspinają się po nieboskłonie; odkryli tajemnice krążenia krwi i właściwości powietrza, którym oddychamy; zdobyli nową i niemal nieograniczoną władzę – mogą rozkazywać grzmotom i piorunom, naśladować trzęsienie ziemi, a nawet drażnić świat niewidzialny jego własnymi widmami.

(F 37)

Od tego momentu wzmaga się w Wiktorze niegasnące pragnienie dokonania czegoś przełomowego. „Niemąło już zrobiono [...] ale ja dokonam więcej, wiele więcej!” – woła w głębi duszy i okrzyk ów jest w istocie demonicznym poczuciem niezależności od jakichkolwiek norm<sup>22</sup>, wolnością nieobwarowaną,

<sup>20</sup> A. M. Rustowski, dz. cyt., s. 57.

<sup>21</sup> Zob. J. Tuyeney, *Postać stworzona przez Mary Shelley...*, s. 37.

<sup>22</sup> Zob. A. Gebalska, *Zrozumieć zło w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Buthakowa*, Opole 2012, s. 24.

totalną. Toteż Frankenstein stopniowo staje się fanatykiem wiedzy, dociekającym, gdzie kryje się źródło życia. Rozpoczyna więc swoją wędrówkę od miejsc, z których życie wyciekło, rozprzestrzeniając dokoła śmierć. Kostnice i cmentarze stają przestrzenią jego walki z naturą, by gwałtem wydrzeć z niej tajemnicę „zapładniania życiem materii nieożywionej”. Wolny od wiary w istnienie świata Boskiego z zainteresowaniem śledzi proces rozpadu, by wyprowadzić z niego nic życia. Oto jak relacjonuje Waltonowi swoje obserwacje czynione nad zwłokami:

Musiałem patrzeć na to, jak ta wspaniała postać ludzka leżała teraz pohańbiona w nikczemnym, trupim rozkładzie. Widziałem, jak zgnilizna śmierci obejmuje skwapliwie to, co niedawno było kwiatem życia. Widziałem, jak obrzydliwe robactwo obejmuje w spadku te wspaniałe cuda oka i mózgu.

(F 40)

Ostatecznie, w wyniku morderczej pracy, odkrywa sposób na ożywienie ciała i odczuwa narastającą w sobie dumę z powodu rozwiązania sfinksowej zagadki zanegowania praw śmierci:

Najróżnorodniejsze uczucia miotają moim sercem, porywając mnie za sobą, niby huraganowy wicher w pierwszym zapale powodzenia. Nikt tego pojąć nie zdoła. Życie i śmierć wydały mi się teraz idealnymi granicami, przez które muszę się najpierw przedrzeć, a potem zalać potężnym potokiem światła ten ciemny świat. Nowy gatunek będzie mi wdzięczny jako swemu źródłu i stwórcy. Wiele szczęśliwych i wspaniałych istot mnie będzie zawdzięczać swoje istnienie. Żaden ojciec nie mógłby żądać tak pełnej wdzięczności od swego dziecka, na jaką ja z ich strony będę zasługiwał.

(F 42)

Duma prowadzi go na drogę pychy, własnego ubóstwienia, gdyż Frankenstein obdarza siebie mianem stwórcy, stawiając tym samym znak równości pomiędzy sobą a Bogiem. Akt ten jest w istocie wyniesieniem własnego „ja”, uznaniem swojej wielkości<sup>23</sup>, który obróci się przeciwko niemu. W świetle jego dalszych poczynań ironicznemu przetworzeniu ulega przyjęta przez niego rola wszechmocnego ojca, to tylko zabawa w stwórcę, makabryczna gra. Jak potwierdza Biblia, stworzony przez Boga świat oraz człowiek są obdarzone atrybutami dobra. I kiedy człowiek zapragnie wytyczyć granicę pomiędzy dobrem i złem, a w wyniku tego działania sprzeniewierzy się swemu Ojcu, to niewątpliwie zasłuży na karę. Ten jednak nie pozostawi człowieka w rozpacz, gdyż poprzez śmierć swego Syna uwalnia ludzi od potępienia, przywracając im godność bycia prawymi. Wiktor – co prawda – przyjmuje miano ojca, tworząc życie, ale jego uwadze umyka fakt, że powołane istnienie nie jest określone pod względem aksjologicznym. Tkwi ono bowiem poza dobrem i złem, co w istocie oznacza zbyt bliskie obcowanie

<sup>23</sup> Zob. P. Madre, *Strategia kuszenia*, w: tegoż, *Skandal zła...*, s. 28.

z destrukcją i negacją. Tak więc on – jako ojciec – powinien nauczyć je dobra, by umiało przeciwstawić się złu, by mogło je rozróżnić<sup>24</sup>. Tymczasem Frankensteina nie pochłaniają kwestie natury etycznej, nie zastanawia się nad odpowiedzialnością, w ogóle nie trudzi się odpowiedzią na pytania: co zrobi ze swym sukcesem – a więc powołanym do życia tworem – jak udźwignie ciężar jego skutków. Wykazuje tym samym niedojrzałość i daleko posuniętą niefrasobliwość. Sam więc jego akt stwórczy zawiera w sobie zalążek zła, jest bluźnierczym gestem wobec Boga, gestem Antyprometeusza. Bycie równym Bogu zobowiązuje do wszelkiej rzetelności, roztropności, a nade wszystko miłości. Szczególnie w sytuacji, gdy stworzenie nie jest idealne. Ta jego ułomność nie jest przecież jego grzechem tylko winą albo też wolą jego stwórcy.

Wiktor natomiast zdolny jest tylko do odczuwania negacji. W swym antydziale, w *Monstrum* może się przeglądać jak w zwierciadle, ponieważ wyzwała ono w nim zdolność do czynienia zła. W wyniku uwolnienia się w nim pokładów kontestacji nie uzna więc własnego dziecka za warte uwagi, które brzydota uwłacza przecież godności człowieka. Ostatecznie zatem doświadczy ono jedynie odrzucenia zamiast akceptacji. Oto jak opisuje pierwsze relacje pomiędzy stwórcą a stworzeniem, ojcem a dzieckiem, sobą a *Monstrum*:

A równocześnie przy mdłym i żółtawym świetle księżycy, [...], zobaczyłem tę ohydę – nieszczęsnego potwora, którego stworzyłem. Uniósłszy franki łóżka, utkwiał we mnie swoje oczy, jeśli oczami można by je nazwać. Szczęki jego otwierały się i wymamrotał kilka nieartykułowanych dźwięków, podczas gdy grymas uśmiechu zmarszczył mu policzki. Prawdopodobnie coś mówił, ale ja nie słuchałem.

(F 47)

Oczywiście Wiktor ucieka, stając się tym samym człowiekiem-dezertorem, ale też uzurpatorem, oceniającym wartość swojego dzieła ze względu na walory estetyczne. W świetle jego biografii brzydota, ułomność, nieforemność jako wymiary skandalu estetycznego stają się argumentami przesądzającymi o prawie do śmierci. Frankenstein wychowany przez własnego ojca bez bojaźni wobec Boga, traktujący miejsce pochówku jako przestrzeń rozkładu i egzystencji robactwa, uwolniony zostaje od ciężaru odpowiedzialności. Pozbawiono go najważniejszej rzeczy: Boskiego autorytetu i to dlatego owoc jego eksperymentu wynaturza się i przybiera cechy szatańskie, gdyż w istocie powiela zachowania swego stwórcy-ojca, czyli podnosi bunt przeciwko ustalonemu łaadowi świata:

<sup>24</sup> Zob. J. Krasicki, dz. cyt., s. 10.

Błyskawica oświeciła tę postać i pokazała mi wyraźnie jej kształty; jej olbrzymi wzrost, jej zeszpecony wygląd, zbyt ohydny, by móc mienić się ludzkim, od razu mi powiedział, że był to ten łotr, ten podły demon, któremu dałem życie. [...] Blisko dwa lata upłynęły od owej nocy, kiedy poczęło się jego życie. Czy była to jego pierwsza zbrodnia? Niestety wypuściłem w świat nikczemnego łotra, który z rozkoszą nurzał się we krwi i cierpieniach swych ofiar [...].

(F 63–64)

Dopiero pokonany przez potwora (symbolizującego drogę człowieczych wyborów, a tym samym przyrodzone naturze ludzkiej zło) i zdegradowany w swoim człowieczeństwie Wiktor zdolny jest do racjonalnej oceny ludzkich ambicji i namiętnego dążenia do wydarcia tajemnic Naturze czy Bogu:

Istota ludzka dążąca do doskonałości powinna zawsze zachować spokój i równowagę umysłu i nie dopuścić nigdy do tego, by namiętność albo zachcianki kiedykolwiek go zakłócały. Nie sądzę, żeby dążenie do wiedzy miało stanowić wyjątek od tej zasady. [...] Gdyby tej zasady zawsze przestrzegano, gdyby nikt nie pozwolił, żeby jego aspiracje w jakikolwiek sposób naruszały pogodny stan jego uczuć rodzinnych, Grecja uniknęłaby niewoli, Cezar przysłużyłby się lepiej swojemu krajowi, Amerykę odkrywano by bardziej stopniowo i cesarstwa Meksyku i Peru nie uległyby zniszczeniu.

(F 44)

W świetle powyższego Wiktor Frankenstein jest stwórcą *a rebours*, zaprzeczeniem jego odpowiedzialności i miłości, piętowym umyciem rąk od konsekwencji czynu i wypelnionym pychą szalonym naukowcem, dla którego wartość przedstawia sam akt tworzenia jako rezultat nieograniczonych, „boskich” możliwości człowieka. Ale kiedy tylko okaże się, że ów „rezultat” staje się skandalem etycznym i estetycznym, bez skrupułów zadecyduje o jego anihilacji, gdyż mowa jest przecież o wyniku eksperymentu, a nie istocie ludzkiej.

Powieść młodej pisarki, ukochanej Percy’ego Shelleya i przyjaciółki Georgergi Byrona, wywołała estetyczny szok w XIX-wiecznej Anglii. Oboje artyści – zresztą słusznie – liczyli się z taką reakcją czytelników, gdyż na każdym poziomie znaczeń powieść stanowiła przekroczenie norm: etycznych, estetycznych i aksjologicznych. Jej tytułowy bohater powodowany namiętnością dotarcia do granic poznania przekracza je, roszcząc sobie prawo do bycia kreatorem w powoływaniu życia bez udziału kobiety. Ta uzurpacja szczególnie bulwersowała odbiorców i obdarzana była mianem skandalu kulturowego. To pogwałcenie praw Boskich i przyrody wywoływało w konsekwencji pytania o skutki człowieczych działań, spełniających oświeceniowe obietnice wyrwania naturze wszystkich tajemnic, a zatem: czy są one podstawą do mówienia o triumfie odwiecznych pragnień, czy wręcz przeciwnie – o klęsce lęków wywiedzionych z zatrutego owocu poznania dobra i zła.

## Bibliografia

### Źródła

Wollstonecraft Shelley M., *Frankenstein*, przeł. Henryk Goldmann, Poznań 1989.

### Opracowania

Aldiss Brian, *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, w: *Spór o S. F. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke, Lech Jęczyk, Barbara Okólska, Poznań 1989.

Gębalska Anna, *Zrozumieć zło w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*, Opole 2012.

Gołaszewska Maria, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

Krzyszowski Tomasz P., *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń 1999.

Kulas Dariusz, *Noc w kulturze – noc kultury*, w: *Noc – symbol, temat, metafora*, red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajka, Białystok 2011.

Kurowicki Jan, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Warszawa 2000.

Madre Philippe, *Skandal zła*, przeł. Dorota Zańko, Kraków 1996.

Okulicz-Kozaryn Radosław, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Kryspinów 2003.

Ricoeur Paul, *Lęk etyczny*, w: tegoż, *Symbolika zła*, przeł. Stanisław Chichowicz i Maria Ochab, Warszawa 1986.

Rustowski Adam M., *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977.

Tramer Maciej, *Literatura i skandal na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000.

Turney Jon, *Ślady Frankenstein: nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. Marta Wiśniewska, Warszawa 2001.

Wydmuch Marek, *Gra ze strachem, fantastyka grozy*, Warszawa 1975.

### Summary

M. Wollstonecraft Shelley's novel grew out of the experience of modernity. Technological progress and science put up a man on the threshold of the nineteenth century in a new cultural situation. This experience of reality as continuous change in man caused various fears to grow, which in turn required from him to develop new values, to determine what is good and what is bad. In such a situation is the title character of the novel *Frankenstein*, which deals with the scientist, who creates a new life without the participation of woman. So in terms of subject matter, character construction, who turns out to be an anticreator, the novel became an aesthetic shock to the audience, when it was supposed to be a novel about human dreams and fears.

WIT PIETRZAK

Uniwersytet Łódzki

## Wulgaryzmy jako głos społecznego podziału. *Wysokie okna Philipa Larkina* i v. Tony'ego Harrisona<sup>1</sup>

### Vulgarisms As Voices of Social Allegiance. Philip Larkin's *High Windows* and Tony Harrison's v.

**Słowa kluczowe:** Philip Larkin, Tony Harrison, wulgaryzmy, poezja współczesna  
**Key words:** Philip Larkin, Tony Harrison, vulgarisms, contemporary poetry

Dzisiaj wulgaryzmy w poezji nikogo już tak bardzo nie gorszą. Wręcz przeciwnie, ich użycie może dodać wierszom pikanterii albo otworzyć zupełnie niespodziewaną ścieżkę interpretacyjną. W poezji angielskiej słowa nieparlamentarne obecne są na szerszą skalę przynajmniej od przełomu modernistycznego drugiej dekady XX wieku. Choć każdy, kto utożsamia ten okres z twórczością Eliota, będzie zdziwiony (antysemityzm – tak, ale chamstwo – nigdy!), bo autor *Ziemi jałowej* stylizował się nie tylko na co dzień na gentlemana starej daty, ale także w poezji zachowywał się z równą dystynkcją. Pod tym względem jego najbardziej znany poemat jest wyjątkiem. Początkowo zatytułowana *He Do the Police in Many Voices* („Udaje policję na wiele głosów”), *Ziemia jałowa* dawała wyraz kryzysowi kultury wysokiej i szukała inspiracji, np. w nowo powstałej muzyce jazzowej. Rzecz do rozmiarów, jakie znamy, przyciął Pound, nadając dziełu Eliota wydźwięk mitycznego zmagania z ludzkim odrętwieniem. Jak na ironię, wprowadzenie podwórkowej łaciny na korytarze gmachu z kości słoniowej to zasługa autora *Mauberleya*. Przypomnijmy pierwsze wersy niesławnej Pieśni XV:

Scukrzali, leżący w glukozie,  
napuszeni – w wacie  
cuchnący jak tłuszcz w Grasse,  
wielka szorstka dupa, srająca muchami [...] <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Praca naukowa finansowana przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej (FNP).

<sup>2</sup> E. Pound, *Pieśni XV*, w: tegoż, *Wiersze, poematy i pieśni*, red. i tłum. L. Engelking, Wrocław 2012, s. 116.

Po Poundzie poeci klęli już znacznie odważniej. Jednak rewolta antymodernistyczna w latach sześćdziesiątych w Anglii przyniosła powrót do zarówno klasycznych form poetyckich, i jak najbardziej rodzimej (co według niektórych krytyków znaczyło zaściankowej) tradycji poetyckiej. W niniejszym artykule uwaga zostanie poświęcona jednemu z najpopularniejszych utworów liryki anglojęzycznej, wierszowi *Wysokie okna* Philipa Larkina; wiersz ten zestawiony jest tu z poematem *v.* młodszego o pokolenie od Larkina Tony'ego Harrisona. Kwestią kluczową w obydwu utworach jest pojęcie przynależności społecznej, które użycie języka wulgarnego problematyzuje. O ile Larkin używa przekleństwa po to, żeby w miarę rozwoju wiersza ukazać sterylność i naiwność tego typu idiomu, o tyle Harrison pokazuje, że język ten trzeba zasymilować, wskutek czego poezja może stać się dyskursem prawdziwie inkluzyjnym.

Larkin określił modernistyczne odwołania do tego, co Eliot nazwał „metodą mityczną” jako „pospolitą rekwizytornię mitów”, stwierdzając po prostu, że poezja to zapis doświadczenia, „fizyczne uwolnienie albo rozwiązanie splotu palących potrzeb – chęci tworzenia, uzasadniania, chwalenia, wyjaśniania, uzewnętrzniania, zaleźnie od okoliczności”<sup>3</sup>. W *Wysokich oknach* owym doświadczeniem czekającym na uzewnętrznienie jest, jak to często u Larkina, gorycz, której wyraz daje on już w pierwszej strofie, wulgarnie opisując dwoje młodych ludzi. Wulgaryzm ów przykuwa uwagę, a jest szczególnie zaskakujący dla czytelnika poezji Larkina, w której niewiele znaleźć można dosadnych słów (w przeciwieństwie do Tony'ego Harrisona, którego jednym ze znaków rozpoznawczych jest wprowadzenie do poezji języka pełnego przekleństw i inwektyw). W słynnym poemacie *v.* Harrison folguje sobie zupełnie, klnąc wyjątkowo szpetnie ustami młodego pseudokibica, który pojawia się w wierszu jako adwersarz poety. Jednak w obydwu przypadkach wulgarny język służy nie tylko wyrażeniu silnych, negatywnych uczuć, lecz także sam staje się przedmiotem zmagania. Do kogo bowiem, zapytują obaj poeci, należą te wszystkie przekleństwa?

W pierwszej strofie *Wysokich okien* siedzący w jakimś publicznym miejscu poeta spogląda na „parę szczeniaków”:

Kiedy widzę parę szczeniaków  
I wiem, że on ją pierdoli, a ona  
Bierze pigułki lub wkłada sobie kapturek,  
Jestem pewien, że to właśnie jest raj,  
O jakim każdy staruch marzył całe życie [...]<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Borges? A kto to taki?* Z Philipem Larkinem rozmawia Robert Philips, przeł. A. Arno, „Literatura na Świecie” 2011, nr 3–4, s. 354.

<sup>4</sup> Wiersz cytuję w przekładzie J. Jarniewicz, *Larkin. Odstuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, s. 121–122.

Warto przypomnieć, że wiersz skomponowany był w 1967 roku, gdy kulturę popularną zdominowały ruchy młodzieżowe. Jak pisał Larkin w *Annus Mirabilis*, „Stosunek płciowy rozpoczął się w roku / Tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim” – niestety, „Dla mnie za późno”. W zakończeniu wiersza poeta stwierdza, że „Życie było piękniejsze w roku / Tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim”, choć nie brak tu ironii, bo piękno tego roku polega między innymi na tym, że „Życie zmieniło się [...] w pasmo / Udanych skoków na bankową kasę”<sup>5</sup>. Jeśli więc młodzież żyje teraz w piękniejszym świecie, to jest to płaskie piękno nieświadomości. W *Wysokich oknach* niechęć dla młodego pokolenia jest zdecydowanie silniejsza niż w autoironicznym, ale też pełnym tęsknoty, *Annus Mirabilis*. Wulgaryzm w *Wysokich oknach* jest też wyraźnie, wręcz nie-Larkinowsko agresywny. W *To może taki wierszyk* (jedynym, poza *Wysokimi oknami*, wierszem w całym opus Larkina zawierającym w oryginale słowo „fuck”) poeta również daje upust swojej niechęci dla młodości – „Jebią ci życie mamcia z tatkiem, / Może i nie chcą, ale jebią”<sup>6</sup> – lecz czyni to z dużą dozą sarkazmu, cały czas balansując między zarzutem a kpiarstwem i krotochwilą. W *Wysokich oknach* poeta pełen jest gniewu i niechęci dla – w sumie Bogu ducha winnej – pary. Dla ścisłości zwróćmy uwagę, że nie wiadomo, co akurat „szczeniaki” te robią, równie dobrze mogą po prostu rozmawiać, a to sprośna i wypaczona frustracją wyobraźnia podmiotu lirycznego podsuwa mu nieobyczajne obrazy. Raj, o którym mówi poeta, jest więc podszyty ironią, ale też nie do końca, bo przecież „każdy staruch”, włączając w to samego poetę, o takim „marzył całe życie”. Jeśli więc dla poety młodzi są pełni ohydy, to jego własne pokolenie nie jest lepsze. Sam zaś podmiot wiersza, gardzący zarówno starszymi, jak i młodszymi, choć zazdrosny o ich przywileje, które nie obejmują jednak jego, jawi się jako figura zdecydowanie najmniej przyjemna.

W kolejnych wersach poeta daje się poznać jako produkt ciężkich czasów, nie tylko z uwagi na konserwatyzm obyczajowy, ale też „lęk w ciemnościach / Przed piekłem” i wyjawieniem, „Co sądzi o księdzu”. Wulgaryzmy nie pojawiają się już do końca wiersza, zastąpione językiem zdecydowanie bardziej poetyckim. Na tle całości pierwsze trzy wersy z osadzonym pośrodku wulgaryzmem wyróżniają się tym bardziej, że sugerują, iż poeta nie bluźni na co dzień, ale po prostu przytrafiło mu się przekleństwo, słowo nienaturalne w jego ustach, za to powszechne wśród przedstawicieli rewolucji punkowej drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Kiedy więc tomik *Wysokie okna* trafił do księgarń w 1974 roku, a szczególnie po wydaniu broszurowym z 1979 roku, drugi wers wiersza musiał nieodmiennie kojarzyć się z nafaszerowanymi obscenicznym wręcz językiem wystąpieniami muzyków punkowych w rodzaju

<sup>5</sup> P. Larkin, *Annus Mirabilis*, w: tegoż, *Zebrane*, przeł. i red. J. Dehnel, Wrocław 2008, s. 122.

<sup>6</sup> P. Larkin, *To może taki wierszyk*, w: tegoż, *Zebrane*, s. 118.

członków Sex Pistols. Choć tego Larkin przewidzieć nie mógł, to na pierwszy rzut oka wydaje się, że część języka buntu weszła także w jego uzus. Chłopak dziewczynę „pierdoli” i to jest raj, ale przecież podmiot liryczny nie znosi tego miejsca, obrzydzeniem napawa go bezceremonialny stosunek do seksu. W porównaniu do opisu chwili obecnej, przeszłość – czasy niby to dusznej młodości poety – wydaje się znacznie przyjemniejsza.

Więzy i gesty zepchnięte na bok  
 Jak przestarzała żniwiarka,  
 A wszyscy młodzi w dół lecą na długiej zjeżdżalni  
 Do szczęścia, bez końca [...].<sup>7</sup>

Świetnie podsumowuje to przejście od obrazu doczesnego rajy do wieloznacznej ewokacji przeszłości Ryan Hibbett:

Na początku Larkin zazdrośnie sugeruje, że młodzi przeżywają w rzeczywistości to, czego wcześniejsze pokolenie doświadczyło tylko w wyobraźni; używając obrazu „przestarzałej żniwiarki” prezentuje „więzy i gesty”, które obecne pokolenie odrzuciło. Jednakże w tej zazdrości osadzona jest też nostalgia Larkina za tym, co zostało utracone; „więzy” mogą odnosić się do istotnych i trwałych (choć potencjalnie opresyjnych) związków międzyludzkich, „gesty” zaś przynoszą konotacje z dawnymi honorem i godnością. Nie tylko radość, ale i smutek wywierają z obrazu spisanej na straty żniwiarki, symbolu brytyjskiej pomysłowości i przedsiębiorczości, które są teraz spychane na margines przez zmieniający się system wartości<sup>8</sup>.

Ponadto obraz młodych ludzi, którzy „leczą na długiej zjeżdżalni / Do szczęścia, bez końca”, sugeruje upadek bardziej niż wzlot ku szczęściu. Jeśli więc terażniejszość jest rajem, to jest to raj na opak, gdzie wszystkie wartości zostały zdyskredytowane. Zamykający wiersz obraz wysokich okien wzmacnia wrażenie, że pozornie lepszy świat późnych lat sześćdziesiątych to tylko miraż:

[...] I wtedy natychmiast  
 Szybciej niż słowa zjawia się myśl o wysokich oknach:  
 Szkło, co pojmuje słońce,  
 A za szkłem głębia błękitu, która mówi  
 O niczym, i jest nigdzie, i jest bez końca.<sup>9</sup>

Okna są wysokie, niedostępne – choć wpuszczają promienie słońca, by przypomnieć spoglądającym z dołu ludziom, że gdzieś tam jest wolność, gdzieś tam, za szkłem i za językiem istnieje coś, co łatwiej byłoby nazwać rajem.

<sup>7</sup> P. Larkin, *Wysokie okna*, w: tegoż, *Zebrane*, s. 105.

<sup>8</sup> R. Hibbett, *Philip Larkin, British Culture, and Four-Letter Words*, „The Cambridge Quarterly” 2014, nr 2, s. 133.

<sup>9</sup> P. Larkin, *Wysokie okna*, w: tegoż, *Zebrane*, s. 105.

W ten sposób podmiot wiersza przechodzi od idiomu wulgarnego do wysoce poetyckiego. Sama zresztą idea wysokich okien nosi w sobie wzniosłość, o którą trudno gdzie indziej w twórczości Larkina. Jeśli jednymi z definicyjnych cech poezji jego i innych pisarzy pokolenia związanych z tzw. „the movement”, miałby być „nonkonformizm, chłód, naukowość i analityczność”<sup>10</sup>, to zakończenie *Wysokich okien* jest dowodem na nietypowość tego wiersza. Oto Larkin staje przed obrazem, którego nie da się analitycznie przedstawić, ale przecież właśnie tego dokonuje poeta. Uciekając się do oksymoronu, Larkin odwołuje się do tradycji szerszej niż tylko ostatnie dwie dekady poezji antymodernistycznej. Jego punktem odniesienia stają się takie dzieła, jak *Raj utracony* Johna Milтона z opisem piekła jako „mrok widzialny” [„mroku widzialnego”]<sup>11</sup> oraz cała późniejsza tradycja wzniosłości romantycznej, tyle że wizja Larkina sprowadza się do próby opisanego klatki, nie zaś niesamowitego królestwa wyobraźni; jak ujął to Seamus Heaney, „u Larkina przestrzenie słońcem porażone prowadzą do nieskończoności tak pustej i neutralnej jak owe »oślepiające przednie szyby aut«, które lśnią bezładnie i bezsensownie w *Weselach w Zielone Świątki*”<sup>12</sup>. Nie ma wyjścia z pomieszczenia z wysokimi oknami, nie ma nawet słów na samo pomieszczenie, a jeśli są, to jedynie takie, które wymykają się umysłowi.

W kontekście języka swoiście wzniosłego, czegoś, co można by nazwać „patosem nicości” – jednocześnie ciężącym ku pytaniom metafizycznym i od tych pytań się odzegnującym<sup>13</sup> – początkowy wulgaryzm okazuje się wybiegiem wysoce dwuznacznym. Poeta rozumie, że raj, tak samo zresztą jak i piekło, to koncepcje złożone, wielowymiarowe i paradoksalne w swej istocie – zwyczajny język nie jest w stanie ich wyrazić. Jeśli więc ucieka się on do wulgarnego żargonu młodzieżowego, to czyni tak po to, żeby pokazać, jak sromotnie ów język upraszcza wszystkie sprawy. Na większą skalę poeta przechwytuje dyskurs rebelii, pełne agresji przekleństw charakterystyczne dla Sex Pistols i pokazuje, że język ten zdolny jest mówić tylko o gniewie, o niechęci, ale nie należy do poważnej poezji, bo nie potrafi wyjść poza nieokrzesaną dosłowność. Jeśli zatem pojawiający się w drugim wersie wulgaryzm jest zapożyczeniem z języka kultury młodzieżowej, to jednocześnie Larkin język ten wyszydza na równi z niezdającymi sobie nawet sprawy ze swego zniewolenia „szczeniakami”.

O ile ani *Wysokie okna*, ani *To może taki wierszyk* nie budziły kontrowersji swoim użyciem podwórkowej łaciny, o tyle poemat *v. Harrisona* przysporzył mu nie lada zmartwień. *V.* powstał w połowie lat osiemdziesiątych, dwadzieścia jeden lat po publikacji tomu *Wysokie okna*, a debiut swój miał

<sup>10</sup> A. Hartley, *Poets of the Fifties*, „Spectator” 27 sierpnia 1954, s. 23.

<sup>11</sup> J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 2011, s. 24.

<sup>12</sup> S. Heaney, *Radość lub noc: rzeczy ostateczne w poezji W. B. Yeatsa i Philipa Larkina*, przeł. J. Jarniewicz, w: *Zawierzyć poezji*, red. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 226.

<sup>13</sup> Zob. J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 134.

w telewizji. Czytany przez samego autora poemat zyskał natychmiastowy rozgłos. W zamyśle *v.* jest raportem o stanie państwa: walce klas i ras, efektach thatcheryzmu w północnych regionach Anglii (zwłaszcza w rejonach Leeds i Newcastle), pogoni za pieniądzem, ale przede wszystkim jest to wiersz o poszukiwaniu języka szczerej artystycznej ekspresji.

Poemat – podobnie jak jego prekursor *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu* Thomasa Graya – rozpoczyna się obrazem poety przychodzącego na cmentarz, kiedy „Światem już tylko ciemność”, jak pisze Gray, „i myśl moja włada”<sup>14</sup>. Jak co roku większość nagrobków pokryta jest namalowanymi sprejem wulgaryzmami. Okazuje się, że wandalami są pseudokibice miejscowego klubu piłkarskiego Leeds United. Chociaż poeta pełen jest gniewu, zwłaszcza gdy odkrywa, że grób jego rodziców nie został oszczędzony – to w skandalicznym zachowaniu chuliganów widzi również przejaw agresji zrodzonej na skutek osamotnienia i braku perspektyw na przyszłość dla młodych mieszkańców miasta. Pośród licznych „nieokrzyszanych pięcioliterowych słów”<sup>15</sup> dostrzega powtarzającą się literę „v”. Dla kiboli „v” oznacza po prostu *versus*: ich zespół jest przeciw każdemu innemu, ale poeta dostrzega głębsze konotacje:

To V to wszystkie versusy życia  
od Leeds v. Derby, czarny/biały  
i (jak się niestety okazało) mąż v. żona,  
Komuniści v. Faszyści, Lewica v. Prawica,

klasa v. klasa z grymasem jak kiedyś zajadłym,  
niekończąca się przemoc NAS i ICH,  
uosobiona w 1984  
przez Szefa MacGregora i Górnicze Związki,

Hindus/Sikh, dusz/ciało, umysł v. serce,  
Wschód/Zachód, mężczyzna/kobieta a każde  
starcie toczy się w człowieku [...]. (*v.* 238)

Powtarzające się „v” to więcej niż tylko wyraz gniewu fanatycznego kibica, to kondycja społeczeństwa angielskiego<sup>16</sup>, a można by zaryzykować

<sup>14</sup> T. Gray, *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu*, w: *Od Chaucera do Larkina*, przeł. i red. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 240.

<sup>15</sup> T. Harrison, *v.*, Newcastle upon Tyne 1989, s. 237. Dalej cytaty lokalizuję w tekście jako *v.* z podaniem numeru strony. Przekładu wszystkich cytowanych fragmentów poematu dokonał autor artykułu.

<sup>16</sup> Na uwagę zasługuje tu fakt, że poemat Harrisona pozostaje prekursorskim oskarżeniem brytyjskiego systemu klasowego, który rodzi patologie. W ostatnim czasie poezja z Wysp mniej zdaje się skupiać na problemie klasowości, choć nie jest to kwestia zupełnie nieobecna – wspomnieć tu należy zaangażowaną politycznie lirykę Jeremy’ego H. Prynne’a i Kestona Sutherlanda; za to proza pozostaje czuła na niesprawiedliwości podziału społecznego. W jednym z wywiadów pisarz szkocki Ian Rankin stwierdził, że „powieść kryminalna jest niemal produktem kapitalizmu”, a zatem tematem jej stają się „nierówności społeczne”.

twierdzenie, że również zachodniego. Ciągłe zmagania na tle ideologicznym, politycznym, ekonomicznym mają źródło w braku zaangażowania w sprawy społeczne.

Tam, gdzie były wazony na kwiaty i balie  
na wodę, i zsypy na zwiędłe kwiaty  
teraz puszki po piwie kibic z Leeds walnie.  
nie tylko oni są winni, również ja i ty. (v. 239)

Nikogo na dostatnim południu Anglii nie obchodzi los górników po zamknięciu wielu kopalń przez rząd Thatcher w ramach zwiększania rentowności przemysłu brytyjskiego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. A jeszcze bardziej nielicznych interesują prawdziwe powody bezmyślnej agresji młodych ludzi. Harrison nie oszczędza poetów, których sztuka – komponowanie wersów – obecna jest w słowie *versus*. Przekleństwa wymalowane sprejem na grobach to zatem wyraz podstawowej potrzeby ekspresji piętrzących się gniewu i frustracji. Już na tym etapie wiersza widać, że podmiot liryczny Harrisona, w przeciwieństwie do Larkinowskiego, nie potępia zbuntowanego pokolenia, ale próbuje je zrozumieć. Jednak pomimo faktu, że wywodzi się z Leeds, zajmuje on pozycję zewnętrznego obserwatora, nie należąc już do społeczności.

Sprawa ulega zmianie, gdy nagle namysł poety przerywa głos młodego skina:

Co te nieokrzeseane słowa pokazują?  
Co też ten akt agresji sugeruje?  
Czy duchom swą ksenofobię okazują,  
Może to *cri-de-coeur* za dawno zmarłym?

A co to, to twoje *cri-de-coeur*, ty cipo? Gadać  
jak twoja matka nie umiesz. Pomyśl o niej!  
Tylko po jebanym Grecku umiesz szprechać?  
*Idź się pierdol się ze swoim cri-de-coeur!* (v. 241)

Dla młodego chuligana sprawa jest prosta: my v. oni, zgodnie z logiką znanego sonetu Harrisona zatytułowanego *Them and [uz]* („Oni i my”), gdzie poeta odrzuca jednolitość kultury wysokiej, „tworząc tekst graficznie i fonicznie niejednolity, jaskrawie hybrydyczny”<sup>17</sup>. W v., podobnie jak w *Them and [uz]*, ważną rolę odgrywa kwestia języka. Oksfordzki akcent i zapożyczenia z francuskiego lub łaciny są znakami statusu oraz intelektualnego wyrafinowania

Cyt. za B. Korte i G. Zipp, *Poverty In Contemporary Literature*, London 2014, s. 41. Zob. też M. Amis, *Lionel Asbo. Raport o stanie państwa*, przeł. K. Karłowska, Warszawa 2013, R. Doyle, *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 1995, A. Hollinghurst, *Linia piękna*, przeł. L. Haliński, Warszawa 2005.

<sup>17</sup> J. Jarniewicz, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001, s. 90.

ludzi, dla których poezja jest przeznaczona. Harrison sprzeciwia się takiemu stanowisku, uważając je za uproszczenie i w sonecie przypomina Williama Wordswortha, który w słynnej przedmowie do *Ballad lirycznych* pisał, iż głównym jego celem jest „wybieranie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego i relacjonowanie ich czy też opisanie, od początku do końca, w miarę możliwości językiem naprawdę używanym przez ludzi”<sup>18</sup> – nie zaś dostojną angielszczyzną pisarzy w rodzaju Samuela Johnsona. W *v.* walka o język przedstawiona zostaje w postaci dialogu pomiędzy poetą a skinem; lecz tu sprawa jest bardziej złożona, bo chuligan odrzuca lirykę w jakiegokolwiek postaci, przypominając poecie, że jego pochodząca z klasy robotniczej matka „nie rozumiała twojej zasranej sztuki! / Dla niej ta twoja pieprzona poezja była wulgarna!” (*v.* 241). Wszelkie próby przekonania chłopaka, że wiersz może pomóc – „tę książkę piszę po to, niewdzięczna ty cipo, / żeby takich, jak ty wreszcie usłyszeli” (*v.* 242) – zostają wyszydzone. Skin nie ma większych ambicji, nie potrzebuje być słyszany, przynajmniej na pozór, bo jego obsceniczny język nafaszerowany pełną nienawiścią wulgarnością zdradza frustrację i Larkinowski brak nadziei. Jedyne, co skinowi pozostaje, to bezsensowne akty wandalizmu, walka nie w jakimś celu, ale dla poczucia chwilowej ulgi.

Przełom nadchodzi w siedemdziesiątej strofie. Poeta rzuca wyzwanie skinowi, „Jeśli taki z tego jesteś dumny, własne imię dopisz tu /, gdy znowu upity piwkiem i uzbrojony w sprej / pójdiesz tym skrótem po kolejnym meczu” (*v.* 244). W odpowiedzi, „aerozolem wypisał swoje imię, które okazało się moim” (*v.* 244). Stopniowo uświadamiamy sobie, że młody gniewny, którego głos dobiega nie wiadomo skąd, jest projekcją dawnego „ja” poety. Wydawało się, że zostało ono pogrzebane przed laty, kiedy wyjechał on z Leeds na studia, ale teraz długo budowana fasada człowieka kultury zostaje zniszczona: „Jedna część mnie jeszcze żyje, lecz inna umarła, / Gdy skin częściowo wysprejował moje imię pośród martwych” (*v.* 244). Po napisaniu swojego imienia skin znika, jak gdyby z powrotem został wchłonięty przez jaźń poety. Jednak w tym momencie podmiot liryczny ulega zmianie, powoli odkrywając swoją złożoną tożsamość.

Opis powrotu do domu z cmentarza staje się ewokacją przestrzeni konfliktu we współczesnym świecie: wojna klas nadal trwa, a do tego dochodzi szerzący się rasizm i toczące się ciągle w różnych zakątkach globu wojny. Wydaje się, że ta jedna litera – *v.* – pozostaje najlepszym komentarzem do kondycji współczesnego świata. W poecie wzbiera żal, który wydaje się sugerować, że język skina, jego wulgarny pogląd na życie, jest w rzeczywistości najlepszym opisem rodzimej i międzynarodowej sytuacji społecznej. Jednak w zakończeniu wiersza Harrison znajduje inną odpowiedź na wszędzie widoczną panoramę zapaści:

---

<sup>18</sup> W. Wordsworth, Przedmowa do *Ballad lirycznych*, przeł. K. Tarnowska, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830: Anglia, Niemcy, Francja*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 45.

Ci, których miłością obdarzamy stają się kotwica,  
gdy cumy naszych więzów krwi pękają.  
Lecz głos, co gniewem się zanosi, krzyczy: cwel!  
To skin ze sprejem, którego spotkałem rano.

Nie chciałby tego wiedzieć mój *alter ego*,  
Przez gardło by nie przeszło słowo MIŁOŚĆ,  
Skińskie UNITED murem stoi za poeta[.] (v. 248)

Jeśli istnieje wyjście z pułapki ciągłego konfliktu, to jest nią miłość do drugiej osoby. W namalowanych na grobach słowach „United v.”, po których następuje nazwa dowolnej innej drużyny, Harrison dostrzega nierozzerwalną parę dialektyczną. Tak jak u Hegla, uniwersalne prawo konfliktu pociąga za sobą konieczność przewyciężenia przeciwieństw: teza – antyteza – synteza. W kontaktach międzyludzkich za tę syntezę, jak sugeruje Harrison, odpowiada miłość. W ten sposób język wulgarny, dający wyraz nienawiści i frustracji, jest konieczną, choć prymitywną i z konieczności srodze uproszczoną formą buntu wobec zastanych norm i reguł podtrzymujących od lat panujące podziały społeczne. Dopiero zinternalizowawszy wulgarną mowę skina, poeta potrafi znaleźć drogę do pojednania gniewnego „ja” buntu i refleksyjnego „ja” poezji.

Na koniec zwróćmy uwagę, że Larkin koniec końców odcina się od obscenicznego języka pokolenia rebelii, wyszydając jego prostotę i pozorne wyzwolenie; w przeciwieństwie do „odludka z Hull”, Harrison przyjmuje wulgarny idiom po to, aby zjednoczyć wysoki rejestr liryki z potoczną mową ulicy. W efekcie takiego połączenia powstaje sztuka zdolna objąć cały świat, zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość. Gdy Larkin klnie, to czyni to z zewnątrz świata współczesnej kultury młodzieżowej, rozumie on, że tego typu słowa mogą dodać pikanterii albo być zabawne<sup>19</sup>, ale nigdy nie wyrażają złożoności życia ani nie powstrzymają strachu przed śmiercią; Harrison wpuszcza inwektywy do v. z pozycji szczerego użytkownika tego typu słów, ale też kogoś, kto nie zna innego sposobu na wyrażenie kłębiących się w nim frustracji. Toteż Harrison przemawia w wierszu jako „wandal po sublimacji”<sup>20</sup>, nieogarnięty obezwładniającym gniewem, ale gotowy szukać nowych połączeń pomiędzy tradycyjnie rozbieżnymi ideami. Do tych „szczeniaków”, w których Larkin widział tylko błogą nieświadomość, Harrison skromnie i z zastanowieniem wyciąga rękę jako partner, ale też przewodnik.

<sup>19</sup> W często pełnych humoru listach do przyjaciół (zwłaszcza Kingsleya Amisa, też znanego dowcipnisia) Larkin potrafi doskonale skalkulować, gdzie zmieścić przekleństwo, aby wywołać uśmiech na twarzy czytelnika. Gdy zmarł H. G. Wells, Larkin skwitował go tak: „Nie umiał drań pisać, nie umiał drań myśleć, umiał za to pisać drańsko dobre drańskie romanse naukowe, drań jeden”. *Selected Letters of Philip Larkin*, red. A. Thwaite, London 1992, s. 122.

<sup>20</sup> B. Woodcock, *Classical Vandalism: Tony Harrison's Invective*, „Critical Quarterly” 1990, nr 2, s. 60.

## Bibliografia

### Źródła

- Harrison Tony, *v.*, Newcastle upon Tyne 1989.  
 Larkin Philip, *Selected Letters of Philip Larkin*, red. Anthony Thwaite, London 1992.  
 Larkin Philip, *Zebrane*, przeł. i red. Jacek Dehnel, Wrocław 2008.  
 Philips Robert, *Borges? A kto to taki? Z Philipem Larkinem rozmawia Robert Philips*, przeł. Anna Arno, „Literatura na Świecie” 2011, nr 3–4, s. 331–354.

### Opracowania

- Amis Martin, *Lionel Asbo. Raport o stanie państwa*, przeł. Katarzyna Karłowska, Warszawa 2013.  
 Doyle Roddy, *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, przeł. Bożena Stokłosa, Warszawa 1995.  
 Gray Thomas, *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu*, w: *Od Chaucera do Larkina*, przeł. i red. Stanisław Barańczak, Kraków 1993, 240–242.  
 Hartley Anthony, *Poets of the Fifties*, „Spectator” 27 sierpnia 1954, s. 22–23.  
 Heaney Seamus, *Zawierzyć poezji*, red. Stanisław Barańczak, Kraków 1996.  
 Hibbett Ryan, *Philip Larkin, British Culture, and Four-Letter Words*, „The Cambridge Quarterly” 2014, nr 2, 120–139.  
 Hollinghurst Alan, *Linia piękna*, przeł. Lesław Haliński, Warszawa 2005.  
 Jarniewicz Jerzy, *Larkin. Odstuchiwanie wierszy*, Kraków 2006.  
 Jarniewicz Jerzy, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001.  
 Korte Barbara i Georg Zipp, *Poverty In Contemporary Literature*, London 2014.  
 Milton John, *Raj utracony*, przeł. Maciej Słomczyński, Warszawa 2011.  
 Pound Ezra, *Wiersze, poematy i pieśni*, red. i tłum. Leszek Engelking, Wrocław 2012.  
 Woodcock Bruce, *Classical Vandalism: Tony Harrison's Invective*, „Critical Quarterly” 1990, nr 2, 50–65.  
 Wordsworth William, *Przedmowa do Ballad lirycznych*, przeł. Krystyna Tarnowska, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830: Anglia, Niemcy, Francja*, red. Alina Kowalczykowa, Warszawa 1995.

### Summary

In the present article I set out to investigate the role of vulgarisms in Philip Larkin's *High Windows* and Tony Harrison's long poem „*v.*” The key problem at issue here is the notion of social belonging, which both poems probe into. While Larkin uses the curse in order, as the poem unravels, to show the naivety and sterility of vulgar language, Harrison shows that that kind of language needs to be assimilated, for only in that case can poetry become a discourse accepting of otherness. Thus Larkin is revealed here as a critic of the rebellious generation that regards vulgar language as their principal means of expression, whereas Harrison positions himself as their advocate and, to some extent, leader of the „angry young men” of the 1980s in Britain.

WOJCIECH BORYSZEWSKI

UWM w Olsztynie

## Elements of the Court Masque in *The Magus* by John Fowles

### Elementy maski dworskiej w *Magu* Johna Fowlesa

**Key words:** masque, Fowles, *Magus*, theatre

**Słowa kluczowe:** maska, Fowles, *Mag*, teatr

*The Magus* by John Fowles is often analyzed as an example of a postmodernist novel. Although it is not as experimental as the works of John Barth or Italo Calvino, it does contain certain features of postmodernist writing, one of them being great generic syncretism. The novel contains characteristic features and motifs taken from various genres, such as the romance in its many variations, the gothic novel, the detective novel, the Bildungsroman, the novel of manners, as well as the masque.

The last of the above mentioned genres plays a very important role at the level of the world presented in the novel – it helps the main protagonist understand his ordeal – as well as at the level of the implied reader, since the masque patently shapes the novel's construction and interpretation. The aim of the following article is to trace the elements of the masque in Fowles's novel and to examine the extent to which they influence the interpretation of the events by the main protagonist and the interpretation of the whole book by the reader. Since the masque has been extinct as a genre for a few centuries, the first part of the article will be devoted to a short description of the genre itself, with particular attention paid to those characteristics which will reappear in the study of the novel. The second part of the paper will be devoted to tracing the elements of the masque in *The Magus* in its two forms, namely the masque as a theatrical genre (the masque-in-performance) as well as a literary one (the literary masque). The analysis of the masque elements in Fowles's book would not be complete without references to Shakespeare's *The Tempest*, as this play – which also contains many elements of the masque – is the most important intertext in the novel. Finally, the author will try to examine the influence of the masque elements on the way the novel is perceived and interpreted by the reader.

What is meant by the masque in the novel and the following paper is the court masque, which was a theatrical genre popular in the 16th and 17th centuries in England – especially during the reign of James I and Charles I<sup>1</sup> – as well as in Italy and France. The masque was a very eclectic form comprised of verbal and non-verbal elements, a mixture of poetry, dialogue and monologue, pantomime, dance and music. It was also very spectacular as it required sumptuous costumes and masks, complicated stage design, sometimes even included special effects created by means of ingenious machinery<sup>2</sup>. As a result, shows like this were extraordinary and unique. However, not everyone could enjoy them as masques were a form of courtly entertainment and they were not staged in public theatres.

In a typical masque professional actors and courtiers performed disguised as mythological figures and participated in a simple plot with an allegorical meaning, followed by the removal of masks and a joint dance known as revels<sup>3</sup>, in which some members of the audience took part<sup>4</sup> along with the courtiers. Masques required the presence of the King or/and some other members of the Royal Family, as the main aim of the masque was to celebrate the monarch and his or her divine qualities. The throne was usually placed opposite the stage, on the other side of the dance floor, thus providing the monarch with the best view and underlining his or her role as the guest of honour. It was the monarch who was the focal point of the masque and the recipient of the allegorical message behind the show. He could also interfere in the show or even stop it at any moment<sup>5</sup>.

Symbolically almost always masques represented order and harmony, whereas antimasques – introduced by Ben Jonson<sup>6</sup> – were grotesque, humorous and presented a lack of harmony which was restored in the masque proper. In the antimasque or antimasques preceding the main masque professional actors usually featured as bizarre characters (e.g. witches, peasants, even objects) representing various vices such as ignorance or gluttony. Their performance was interrupted by loud music and the actors were replaced by courtiers who embodied virtues such as chastity or bravery. After that the masque proper started, in which dialogues and monologues mixed with music and songs. Later the individuals on stage came down and

---

<sup>1</sup> See J. Limon, *The Masque of the Stuart Culture*, 1990, p.17.

<sup>2</sup> See D. Daniell, *The Tempest. An Introduction to the Variety of Criticism*, London, 1989, p. 19.

<sup>3</sup> See A. Daye, *Youthful Revels, Masks, and Courtly Sights: an introductory study of the revels within the Stuart masque*, "Historical Dance", 1996, 3 (4), pp. 5–22.

<sup>4</sup> See C. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York, 2001, p. 148.

<sup>5</sup> See J. Limon, *The Masque of the Stuart Culture*, op. cit., p. 28.

<sup>6</sup> The purpose of introducing antimasques was to create a foil to the main masque or to allow the main masque to provide a resolution. See S. Orgel, *The Jonsonian Masque*, New York, 1981, p. 76.

asked some members of the audience to dance with them, which led to characteristic "breakdown of the barrier between stage and spectator"<sup>7</sup>. After the dance the masquers were called back to the stage with a song or a monologue, and left the stage soon afterwards.

Of course, the masque genre evolved and took slightly different forms<sup>8</sup> at different stages of its development, but in its prime time (the Stuart masque) it had the form described above. Thus, the structure of the masque can be summarized as follows: 1. introduction / prologue 2. antimasque or antimasques 3. the masque proper 4. communal dance (revels) 5. epilogue. The last element was not always present, sometimes the revels were the final act of the show. There were also a few masques without revels, but such instances were extremely rare.

As was said, each masque was an original and unique phenomenon; rarely was it staged more than once, mainly because it required a lot of preparation and the cooperation of a number of professionals – a poet, an architect, a composer, a choreographer – working under the supervision of the masque manager. Masques were performed at court and in aristocrats' houses, so this form of entertainment was reserved for a small group of viewers. Moreover, such performances were often prepared at the request of the monarch or a nobleman (and sponsored by them<sup>9</sup>), usually to celebrate an important event such as a wedding or a visit of foreign dignitaries<sup>10</sup>. Allegorical figures appearing in the masque – usually taken from the Greek or Roman mythology – were supposed to symbolize members of the court, so they were a good means of self-promotion and self-glorification of the court and the monarch, who was presented as a God figure with the power to unify and bring harmony.

What is more, this progress from chaos into order was presented in the form of a ritual. The masque was highly ritualistic and it was the main feature distinguishing it from a traditional drama<sup>11</sup> – it was not a drama, but "a courtly ritual (with elements of drama)"<sup>12</sup>. The masque genre seems to resemble liturgy, it was a "secular counterpart to the cult of religious images"<sup>13</sup>. Such a perception of the masque is supported by the fact that the

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>8</sup> Anne Daye proposes a division into six kinds of masques: the march, the professional masque, the noble masque, the masque with ante-masque, the running masque, the masque to present a banquet. See A. Daye, *Youthful Revels*, op. cit., p. 8.

<sup>9</sup> See E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage, Volume 1*, Oxford, 1951, p. 155.

<sup>10</sup> See L. Barroll, *Inventing the Stuart Masque*, in: *The Politics of the Stuart Court Masque*, D. Bevington, O. Holbrook (eds.), Cambridge, 1998, p. 123.

<sup>11</sup> See T. Demaubus, *Ritual, Ostension and the Divine in the Stuart Masque*, "Literature & Theology", 2003, 17 (3), pp. 299-301.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>13</sup> D. Norbook, *The Reformation of the Masque*, in: *The Court Masque*, D. Lindley (ed.), Manchester, 1984, p. 97.

world presented in it actually consisted of two spheres, the real one (the court) and the metaphysical one, the latter being much more prominent. Thus, the essence of the masque was – as Stephen Orgel proves – “Allegory, symbol, and myth”<sup>14</sup>.

The above mentioned features of the masque characterize it as a theatrical spectacle. However, it was not the only form the masque took. Jerzy Limon makes a distinction between what he calls the masque-in-performance and the literary masque. The former is the realization of the masque on stage, as described above. The latter is divided into two types, a dramatic and nondramatic masque. The dramatic masque (or the literary pre-text) was its written form before the performance and it was part of the scenario. The scenario consisted of the poetic part of the masque (the dramatic masque) – dialogues, monologues, lyrics – as well as stage directions, drawings of stage design, costumes and other non-verbal elements of the performance<sup>15</sup>, thus Limon describes the scenario as “syncretic”<sup>16</sup>. It was usually written by several people involved in the production of the masque (at least four – the poet, the stage designer, the composer, the choreographer), whereas the dramatic masque had only one author (the poet). Masques were hardly ever published in such a form. The vast majority of the extant printed texts are masques in their nondramatic form (the post-performance or the literary masque). These are masques written after the actual performance took place. They contain journalistic narrative passages<sup>17</sup> – written in the first person and in the past tense reports of performances already seen – as well as marginal notes, descriptions of the audience’s (and the monarch’s) reactions. They often include forewords, authorial notes, references to criticism as well as explanations of the allegorical meaning of the spectacles (sometimes the viewers did not understand or misunderstood masques). There are no stage directions in the literary masque, as it does not need to project the staging of the masque; it describes a performance which has already taken place.

*The Magus* reinvents<sup>18</sup> the masque genre in its two forms described above – the masque-in-performance and the literary (nondramatic) masque – which must be discussed separately, because – as Limon proves – these

<sup>14</sup> S. Orgel, *The Poetics of Spectacle*, “New Literary History” 1971, 2 (3), p. 384.

<sup>15</sup> See J. Limon, *The Masque of the Stuart Culture*, op. cit., p. 36.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>18</sup> What is meant by «reinvention» here is not “making as if for the first time something already invented” (Merriam-Webster Dictionary Online - definition 1) but “remaking or redoing” (definition 2), creating a different, contemporary variant of the genre which ceased to exist in the 17th century. *The Magus* is not a masque, but alludes to it very extensively and uses many elements of the genres, but not all. The elements which are used, though, play a vital role in the structure of the novel and form an integral part of the action as well as the meaning of the book.

two subgenres represent totally different sign systems (theatre and literature) and thus they “create meanings in a different way, but also (...) these meanings are essentially different”<sup>19</sup>. To be precise, theatre creates meaning by means of ostension – “an act or process of showing, pointing out, or exhibiting”<sup>20</sup> combined with the verbal element, whereas literature by describing, explaining or defining<sup>21</sup>, so the verbal element only. Another difference is that theatre and literature are aimed at totally distinct recipients, the spectator and the reader respectively. Therefore, the masque-in-performance should be analyzed from the perspective of the spectator, while the literary masque – from the perspective of the reader.

The spectator in the case of the masque staged in *The Magus* is Nicholas Urfe, the main protagonist and the narrator of the novel. Throughout the book, the hero gets entangled in a strange game, a sort of a psychological experiment conducted by a rich and eccentric elderly man called Conchis. In the experiment Nicholas is exposed to a lot of stimuli in the form of countless literary works (fiction and non-fiction) and spoken tales, the most prominent of which is Conchis’s autobiography, but also inexplicable and bizarre events as well as stupefying spectacles. The world in which the protagonist is immersed is highly theatrical and ritualistic, and almost from the beginning of his experience Nicholas refers to it as “the masque”.

The analogy between the experiment and the masque is suggested by Conchis himself, when he presents Nicholas with a copy of *Le Masque Français au Dix-huitième Siècle*. The protagonist is asked to read a selected passage describing the inhabitants of Saint-Martin entertaining themselves:

Visitors who went behind the high walls of Saint-Martin had the pleasure of seeing, across the green lawns and among the groves, shepherds and shepherdesses who danced and sang, surrounded by their white flocks. They were not always dressed in eighteenth-century clothes. Sometimes they wore costumes in the Roman and Greek styles; and this way the odes of Theocritus and the bucolics of Virgil were brought to life. It was even said that there were more scandalous scenes – charming nymphs who on summer nights fled in the moonlight from strange dark shapes, half man, half goat...<sup>22</sup>

From that moment Nicholas treats everything he experiences as parts of a theatrical play. After reading the above passage, he says: “At last I began to see plain. All that happened at Bourani was in the nature of a private masque (...)”<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> J. Limon, *The Masque of the Stuart Culture*, op. cit., p. 9.

<sup>20</sup> Merriam-Webster Dictionary Online, <http://www.merriam-webster.com/> (definition 1)

<sup>21</sup> See K. Elam’s *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980, p. 30.

<sup>22</sup> J. Fowles, *The Magus*, London, 1997, p. 165.

<sup>23</sup> Ibid., p. 165. As a well-read person educated at Oxford and specializing in literature, the protagonist undoubtedly knows the masque genre very well. Thus, he can easily catch the likeness between Conchis’s enterprise and the court masque. He also realizes that the masque is staged specially for him and his role is to be its participant and spectator at the same time.

The word “masque” is used by Nicholas over forty times throughout the novel, which in itself emphasizes the importance of this genre, especially in the protagonist’s perception of the events. Whenever Nicholas feels confused or bewildered, he processes his experiences through the prism of this theatrical form: “After all, it was a masque, and I wanted (...) to play my part.”<sup>24</sup>, “(...) the masque, the masque: it fascinated and irritated me, like an obscure poem.”<sup>25</sup>, “(...) he was inventing a new stage of the masque.”<sup>26</sup>, “The masque had moved outside the domaine(...)”<sup>27</sup>. While describing his ordeal, Nicholas also uses other words belonging to the semantic field of the theatre, such as “stage”, “mask”, “actors”, “play”, “script”, “costume” “cast”, “rehearsal”, “plot”, “act”, “sequel”, “stage property”.

The world of illusion in which the protagonist is immersed has the same features and performs the same functions as the court masque. First of all, the novel abounds in references and allusions to classical mythology, and mythological characters actually appear in a number of scenes. The world presented is also full of poetry – the main hero frequently reads or even writes poems, all of which are quoted in the novel – and music. The latter is mainly performed by Conchis, who often plays the harpsichord, on one occasion with Lily accompanying him on the flute. However, music in *The Magus* may be understood in a wider sense as all the sounds which penetrate the island – including the sounds of nature – and make it a unique, magical place. This special significance of aural sensations is emphasized by Lily when she quotes Shakespeare’s *The Tempest*: “Be not afeard; the isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that are delight, and hurt not”<sup>28</sup>. Music is ubiquitous in the novel and functions as an expression of order and harmony which the protagonist lacks.

Some of the spectacles staged by Conchis resemble court masques not only because of mythological or supernatural characters – the world is governed by fairy-tale laws, which makes anything possible – but also because they are as elaborate and sumptuous as masques. Nicholas is clearly very impressed with the complexity and precision of the spectacles, he even tries to calculate how much it must cost Conchis to make such an enterprise work.

Another masque element in the novel is the presence of the monarch figure (Conchis) who initiates and manages the show which also conveys some allegorical meaning – the characters often refer to the masque as “a metaphor”. Allegory, symbol and myth are at the core of the novel in the same way they underlie the court masque.

<sup>24</sup> Ibid., p. 169.

<sup>25</sup> Ibid., p. 192.

<sup>26</sup> Ibid., p. 224.

<sup>27</sup> Ibid., p. 373.

<sup>28</sup> Ibid., p. 204.

What is more, the experiment conducted by Conchis has the same purpose as the court masque – it is designed to represent a progress from chaos to harmony and lead to the transformation of the main hero. All this happens in a masque-like atmosphere of a ritual in which the world of the real mixes with the world of the unreal or metaphysical. Consequently, the world presented in the novel consists of two spheres and – like in the masque – the metaphysical one is much more prominent.

Like the court masque, Conchis's experiment is unique, it is especially tailored for that particular participant (Nicholas). We know that Conchis has been doing this experiment for many years and Nicholas is by no means the only "guinea pig" he has had, there were many others before him (other teachers on Phraxos, e.g. Leverrier, Mitford) and there will be others after him. In fact, in the last part of the novel Nicholas meets his successor and knows he will be subjected to a similar ordeal. The experience of each man is totally different because they are different, thus "the meanings generated during the particular performance are unique for the occasion and cannot be retrieved"<sup>29</sup>.

Despite all the above mentioned similarities to the court masque, however, Conchis's experiment is not a typical masque (and neither is the novel as a whole), but a reinvention of the genre. The main difference is that in a typical masque music, dance and spectacle were much more important than words<sup>30</sup>, whereas in the world created by Conchis words are of paramount importance, especially Conchis's own narration, but also other written and spoken tales. Therefore, the spectacles bearing masque-like features are not staged for their own sake, but function as illustrations to those tales and help the hero understand the stories as well as the events on the island.

As was said, there are numerous scenes in the novel which have the character of a private masque. One of them is the "mythological scene" in chapter 29. While Conchis is telling Nicholas and Lily his biography, his yarn is suddenly interrupted by the sound of a horn. The characters, who are seated on the terrace of Conchis's villa, have a perfect view of the beach, where they can see a very unusual scene. There appears a naked man in a laurel wreath (Apollo), a naked woman in antique sandals (a nymph), a satyr (half-man, half-goat) with an enormous and erect penis, and a goddess clad in a gladiator's outfit (Artemis). The satyr chases the nymph who disappears in the forest. Artemis kills the satyr with an arrow shot from her bow, after which she and her brother Apollo bow, greet the audience and disappear. This scene takes place soon after Nicholas reads the passage from

---

<sup>29</sup> J. Limon, *The Masque of the Stuart Culture*, op. cit., p. 30.

<sup>30</sup> See K. Whitlock, *Shakespeare's The Tempest: Some Thought Experiments*, "Sederi" 1999, X, p. 172.

*Le Masque...* and it is undoubtedly designed to be an example of “more scandalous scenes” in which “charming nymphs (...) fled in the moonlight from strange dark shapes, half man, half goat (...)”<sup>31</sup>. Nicholas sees the analogy very well. What he does not understand yet is that the performance is a metaphor referring to him – it is him who is the satyr.

Another scene like this occurs in chapter 31. Nicholas is coming back to the villa after secretly meeting Lily. Suddenly he sees two figures on the terrace, a girl who looks exactly like Lily (he does not know yet that she has a twin sister) and a mysterious creature: “(...) the figure was all in black, shrouded in the sun, and wearing the most sinister mask I had ever seen: the head of an enormous jackal, with a long muzzle and high pointed ears”<sup>32</sup>. The figure is Anubis, an Egyptian god associated with mummification and the afterlife. Nicholas is aware of the fact that the scene is just another element of the masque and this time he realizes that the sinister figure of the god refers to him: “I had (...) no belief that this was more than another nasty twist in the masque, a black inversion of the scene on the beach”<sup>33</sup>.

The two scenes described above undoubtedly resemble the court masque – there are actors playing some mythological figures, there is an audience of some special people (Conchis often emphasizes that he, and probably Nicholas as well, are among the “elect”<sup>34</sup>), finally there is a metaphor behind these performances which the audience (Nicholas) has to decipher. Moreover, the scenes represent certain vices and lack of harmony in the protagonist’s mind and life<sup>35</sup>. Thus, they can be treated as examples of antimasques.

Another scene with antimasque qualities is Nicholas’s encounter with two strange individuals (a man and a girl) whom he is expected to regard as ghosts. The individuals in question are Robert Foulkes and the girl murdered by him, and the encounter takes place soon after Nicholas reads Foulkes’s autobiography given to him by Conchis.

The three scenes described above – the “mythological scene”, the scene with Anubis and the scene with the ghosts – function as pictorial tableaux, as no words are uttered and Nicholas has to interpret them using only visual sensations. Thus, they are like dumb shows – “short pieces of silent action or mime included in a play, a common device in Elizabethan and

<sup>31</sup> J. Fowles, *The Magus*, op. cit., p. 165.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>34</sup> This is strictly connected with Fowles concept of «the few» and «the many», the two groups into which he divides the human race. By saying that Nicholas is «elect», he means that he belongs to «the few», people who are intellectually and morally above the rest of the society.

<sup>35</sup> Nicholas’s mental disharmony is particularly evident in his attitude to women. He treats them solely as sexual objects and is unable to experience any deeper feelings. He is unable to love, and one of Conchis’s aims is to change that.

Jacobean drama”<sup>36</sup> – which were also used in the court masque. All these dumb shows are used to present the protagonist’s vices, but also to prepare him for the ensuing masque proper. They are what McNamara calls “scenes of chaos” whose purpose is to give “the courtly spectators a bit of a thrill before the triumph of the monarch over the now visible enemy”<sup>37</sup>. In this case this enemy is Nicholas himself, his vices and his inauthenticity, but also great scepticism which he has to overcome in order to appreciate the masque.

The masque proper – and at the same time the most spectacular masque-like scene in the novel – is presented in chapter 61, which is devoted to the symbolic trial of the main hero. The scene is permeated with the imagery and symbols characteristic of the court masque. The place is also designed to resemble a typical masque stage. Nicholas is led into a huge room with a podium on which there is a throne, he is seated on it bound and gagged and witnesses a spectacular entrance of the most bizarre characters wearing sophisticated costumes and masks: Herne the Hunter, a witch, a man with a crocodile head, an Aztec, a female vampire, an African, a succubus, a pierrot-skeleton, a fish-woman-bird, Anubis, a magician, a corn-doll, a goat-figure. There is also a coffin-sedan with the symbols of Artemis-Diana, which is carried into the room by four men in grotesque masks. After a while of anticipation, Nicholas sees the figures remove their masks and costumes. A group of students enters the room and Nicholas’s trial begins, which turns out to be a pseudo-psychological analysis of his personality and the people behind the masks appear to be specialists in psychology and psychiatry.

Undoubtedly, the scene described above is highly ritualistic. It is also constructed as a masque in miniature. However, the genre is subverted and parodied here. Although on the surface it resembles the main masque of the court entertainment – the participants take off their masks and Nicholas is given the role of the monarch figure – the scene is also extremely grotesque and filled with brutality (Nicholas is bound to the throne and gagged). Thus, it is another echo of *Le Masque...* Moreover, there are no revels after the removal of the masks and the show is not designed to glorify the “monarch”. On the contrary, Nicholas is presented with a description of his personality which is far from being flattering. He is described as an egoist, a cynic, a liar, a coward and a traitor. Such a picture of the protagonist’s personality seems a bit exaggerated, but it is rather accurate. Nicholas himself – despite his wrath and hatred – accepts some aspects of it: “There was a grain of truth in what she was saying”<sup>38</sup>. Thus, Nicholas starts to appreciate the

---

<sup>36</sup> C. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, op. cit., p. 73.

<sup>37</sup> K. McNamara, *Golden Worlds at Court: The Tempest and Its Masque*, “Shakespeare Studies”1987, 19, p. 185.

<sup>38</sup> J. Fowles, *The Magus*, op. cit., p. 511.

allegorical meaning of the masque, although he is yet to reach a full understanding of it. This is why the typical structure of the court masque is subverted in the trial chapter. Applying a typical masque structure would entail restoring harmony and the glorification of the King (Nicholas). These are, as was stated before, the main aims of the masque genre. Nicholas in chapter 61 is far from being in harmony with himself and the rest of the world and, consequently, he is not worth glorifying yet.

The scenes which follow the trial are even more violent and grotesque. First, Nicholas is given a chance to flog Lily, which he eventually declines. Later, it is Nicholas who is bound to the flogging frame and he is made to watch a pornographic film with Lily. Then he is confronted with a live performance in which the girl has sex with Joe in front of Nicholas's eyes. The scene is referred to as "disintoxication" and may be interpreted as a metaphorical flogging of the main protagonist and its aim is to help him overcome his infatuation with Lily. These two scenes, again, have the qualities of antimasques. Placing antimasques after the main masque is rather unusual and it helps to postpone the masque-like resolution of the story.

In the passages analyzed so far Nicholas refers to the masque genre explicitly, he openly talks about the masque and its elements. However, the analogy between Conchis's experiment and the court masque is also suggested implicitly, namely by numerous references and allusions to Shakespeare's *The Tempest*, a play which also contains elements of the court masque.

The analogy is, again, suggested to Nicholas by Conchis during their first encounter: "Come now. Prospero will show you his domaine"<sup>39</sup>. Conchis's referring to himself as Prospero triggers in Nicholas's mind a chain of associations between his experiences at Bourani and Shakespeare's play. As a result, he often looks at the events on the island through the prism of *The Tempest*. The novel has ten direct references to the play, even a quotation, as well as numerous allusions. At one point, for instance, when Julie disappears, Nicholas the narrator says: "She had vanished into thin air"<sup>40</sup>. He refers to the same passage of *The Tempest* after discovering Conchis's grave: "(...) detective work would lead me nowhere – to a false grave, to yet another joke, a smile fading into thin air"<sup>41</sup>. On some other occasion, when he thinks that the game is over, he comments: "(...) I remembered Conchis's fairy-godfather exit: the gay farewell, the fireworks, the bottle of Krug. Our revels are now ended"<sup>42</sup>. All the three passages refer

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 83.

<sup>40</sup> Ibid, p. 450.

<sup>41</sup> Ibid., p. 559.

<sup>42</sup> Ibid., p. 458.

to the words uttered by Shakespearean Prospero at the end of his wedding masque.

Not only does Nicholas perceive Conchis as an incarnation of Shakespearean magician, but he also aspires to the role of Ferdinand. In fact, there are many ways in which the characters of *The Magus* resemble the characters of *The Tempest*: Conchis is like Prospero, Nicholas oscillates between the roles of Ferdinand and Caliban, Lily is seen by the main protagonist as Miranda, but in the end it is Alison who should be treated as Prospero's daughter. There are also many similarities between the two works at their thematic and structural levels. However, tracing all the analogies between *The Magus* and *The Tempest* is not the aim of this article. What is important here is how the references to the play help the reader identify the novel as a reinvention of the court masque. Thus, the focus has to be given to the figures of Prospero and Conchis as the creators of the masques.

*The Tempest* contains elements, images and figures typical of the court masque. There are songs and dances (revels), mythological and supernatural figures (spirits, nymphs, reapers). The play contains scenes which function as masques or antimasques, and the whole play follows – at least according to some scholars – the structure of the masque. The scene which should be treated as a masque is the betrothal scene (the wedding masque), whereas antimasques are: the scene with Trinculo, Stephano and Caliban chased by “dogs and hounds” and the scene with a vanishing banquet.

The most elaborate of these is the wedding masque in act IV, scene i., which can be treated as a play within a play. In the scene in question Prospero presents his guests with an extraordinary pageant with some mythological figures (Iris, Ceres, Juno) descending from the sky in order to perform some dialogues and songs, and bless the union of Ferdinand and Miranda. Prospero announces their appearance with the words “No tongue! All eyes! Be silent”<sup>43</sup>. Later on, there appear some reapers and nymphs, who join in “a graceful dance”. Up to that point the scene is a faithful representation of a typical court masque. It is, however, interrupted by “a strange, hollow, and confused noise” and the characters of the masque “heavily vanish”. It is not important here whether or not Prospero had to break the masque, which he finishes with the words “Our revels are now ended. These our actors, / As I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, into thin air”<sup>44</sup>. What interests us is that the wedding masque shows Prospero as the creator and controller of the masque. Thus, he functions as a poet and an architect on the one hand (he is like Ben Jonson

---

<sup>43</sup> W. Shakespeare, *The Tempest*, Walton-on-Thames, 1997, p. 97.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

and Inigo Jones in one person<sup>45</sup>), on the other hand he represents the monarch figure. As the latter he has divine qualities, it is his power that can eventually restore peace and harmony, and – just like the King watching a typical Stuart masque – he can stop the masque any time. Because the wedding masque is a miniature of the play, the above mentioned attributes of Prospero can be found in the entire play and the whole play may be treated as a masque, which is supported by the play's ending.

The resolution of *The Tempest* is typical of the court masque – in the end the divine power of the monarch figure (Prospero) restores peace and harmony. The ending is a happy one – Miranda and Ferdinand are happily married, Prospero forgives his treacherous brother and his allies, he regains his dukedom, whereas Ariel gets his longed-for freedom. All the characters, apart from Ariel and Caliban, happily return home.

It is all achieved by means of the illusion which Prospero creates with his art and with the assistance of Ariel and his music. Prospero's art is usually interpreted as theatrical art and the play is indeed permeated with imagery and vocabulary connected with a theatrical production (e.g. "spectacle", "pageant"). Thus, Prospero functions as a playwright and a stage director, whereas Ariel is often seen as his stage assistant. In some interpretations Prospero is even identified with Shakespeare himself and Prospero's final words are interpreted as Shakespeare's farewell to stage<sup>46</sup>.

The attributes ascribed to Prospero can be also found in Conchis, which Nicholas is well aware of. At one point, he says: "Conchis had turned away – to talk with Ariel who put records on (...)"<sup>47</sup>. Later on, he refers to Conchis's royal qualities: "He raised both his arms in his peculiar hieratic way (...) the most ancient royal power. He appeared (...) to bless, to command; *dominus* and his domaine. And once again I thought of Prospero (...)"<sup>48</sup>. Conchis – just like Prospero – creates some kind of illusion in order to

---

<sup>45</sup> Ben Jonson and Inigo Jones created quite a few masques together. Jonson was responsible for the poetic part, whereas Jones was the architect famous for his elaborate set designs and special effects. Their fruitful cooperation eventually ended in a dispute over whose role was more important in the creation of the masque. See D. Norbrook, *The Reformation of the Masque in: The Court Masque*, D. Lindley (ed.), Manchester, 1984, p. 97.

<sup>46</sup> For more information on different interpretations of Prospero, see Raymond Powell's *Shakespeare and the Critics' Debate*. In Chapter 4 of the book Powell skillfully proves that it is better not to identify Prospero with Shakespeare, but undoubtedly Prospero "is a dramatist. He wrote the part which Ariel, transformed into a harpy, delivered to the «three men of sin», and he was there as an audience to applaud it. He also conceived, wrote and directed the masque that dominates Act IV, a «vanity of mine art», as he termed it (IV i 41), which he put on for the benefit of Ferdinand and Miranda." R. Powell, *Shakespeare and the Critics' Debate*, London, 1980, p. 100.

<sup>47</sup> J. Fowles, *The Magus*, op. cit., p. 136.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 136.

achieve particular moral aims<sup>49</sup>. He also resembles a playwright and a director of a theatrical production, in which the other characters – Nicholas in particular – are actors and spectators at the same time. Conchis is also a monarch figure who has divine power to create harmony out of chaos. He openly admits to being such a figure and refers to his experiment as a “godgame” on several occasions. When Nicholas says “You honestly do think you’re God, don’t you?”<sup>50</sup>, he does not deny. He is omniscient and omnipotent, just like God. Thus, Powell’s words used to describe Shakespearean magician may be used in reference to Conchis, too, as he “has absolute power, (...) can control the destinies of all the people on it [the island], and (...) he seems to be using his power for benign ends”<sup>51</sup> and “is playing God with people’s lives”<sup>52</sup>. What is more, Conchis is often identified with Fowles in the same way as Prospero is identified with Shakespeare<sup>53</sup>.

The masque-like character of Conchis’s experiment is further emphasized by his referring to it as “meta-theatre” which is nothing more than a modern variation on the court masque. Conchis defines his meta-theatre as a kind of performance in which there is no clear division between the actors and the spectators, in which there are no limits and everything can happen. “There is no place for limits in meta-theatre”<sup>54</sup> – Conchis boldly says to Nicholas and he really thinks so. The world created in his “experiment” has no limits, either.

One of the elderly inhabitants of the island, Barba Dimitriaki, tells Nicholas about Conchis’s theatre before the war. It appears that there used to be a real playhouse in the garden, where numerous guests took part in plays, listened to music, sang and danced. We can infer from his account that these were not ordinary plays, but masques. He also remembers fireworks in 1938. Conchis clarifies this detail explaining that 1938 was the year in which he set fire to his theatre. This might be an allusion to the Globe, Shakespeare’s theatre which burnt in 1613, which may indicate that Conchis regards himself as an artist equal with Shakespeare.

However, Conchis’s main objective is not asserting his power or genius, but leading to the metamorphosis of the main protagonist. Undoubtedly, he succeeds in educating Nicholas, although the transformation does not take place in the trial scene (the masque proper). This is why the main masque is

---

<sup>49</sup> The difference between Prospero and Conchis is that the former has a few aims – uniting Ferdinand and Miranda, regaining his dukedom, taking revenge on his persecutors - whereas the latter has only one objective, namely educating Nicholas.

<sup>50</sup> J. Fowles, *The Magus*, op. cit., p. 440.

<sup>51</sup> R. Powell, *Shakespeare and the Critics’ Debate*, op. cit., p. 80.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>53</sup> See S. Loveday, *The Romances of John Fowles*, London, 1985, p. 45.

<sup>54</sup> J. Fowles, *The Magus*, op. cit., p. 406.

followed by additional antimasques and the masque convention in that scene is subverted. His transformation takes place much later, in Part 3 of the novel, because only then does he fully understand the masque and the metaphors behind it. Eventually, Conchis succeeds in making Nicholas a better and more authentic person. Thus, the ending of the story is masque-like – the order and harmony are finally restored thanks to the power of the monarch figure (Conchis).

All the elements of the masque discussed so far are the elements of the masque-in-performance, parts of a theatrical spectacle of which the main protagonist is a participant and a spectator. These elements are scattered throughout *The Magus*, but the entire novel – which is divided into three parts – seems to follow, at least symbolically, the pattern of the masque, too. Let us examine two ways in which the structure of the novel may be compared to the structure of the masque.

In the first version Part 1 of the book may be treated as an introduction / prologue and an antimasque (points 1 and 2 in the masque structure described at the beginning of the article) – it introduces the main character and the beneficiary of the masque (Nicholas) as well as it presents the lack of harmony in his life and his numerous vices, which is the main purpose of the antimasque. Part 2 may be seen as the masque proper (point 3), as it describes a regenerative process of Nicholas's transformation. It is worth noting here that most of the elements of the masque-in-performance are contained within this part of the novel<sup>55</sup>. Finally, Part 3 stands for the revels (point 4), whereas the final epigraph – “*cras amet qui numquam amavit / qui queamavit cras amet*”<sup>56</sup> – may be taken for an epilogue (point 5). Of course, there are no physical dances in the novel, but the last part of the book fulfils the same function as revels in the masque. This function was to represent in a concrete way the harmony restored by the monarch. The dances were very carefully choreographed and based on extreme precision, they even involved the formation of geometrical shapes and intricate patterns<sup>57</sup>. They were also used to transfer the restored order onto the audience. Part 3 of *The Magus* presents the protagonist as a new, better person, which means the harmony in his life has been restored.

The second version takes into account the fact that although revels were present in the majority of masques, there were a few ones devoid of them. Because there are no physical dances in the book, it is possible to draw an analogy between *The Magus* and a revelless masque – Part 1 may be seen as an introduction / prologue, Part 2 as an antimasque and Part 3 as the main

<sup>55</sup> The novel presents a struggle between reality and fantasy, which is mirrored in the construction of the book - Part 1 and Part 3 represent the world of reality, whereas Part 2 is the realm of fantasy.

<sup>56</sup> J. Fowles, *The Magus*, op. cit., p. 656.

<sup>57</sup> See J. G. Demaray, *Milton and the Masque Tradition*, Cambridge, 1968, p. 12.

masque with the epigraph performing the same function as in the first version.

Because the transformation of the main protagonist means his becoming more authentic, we may say that he metaphorically removes the mask which he has been wearing all his life. In fact, the narrator often uses the word "mask" in this sense and in many places in the novel he openly admits to be wearing a mask, which means being inauthentic, pretending to be someone else. His metaphorical removal of the mask takes place after Part 2, that is why the structure presented in the first version seems more plausible – in the court masque the removal of masks took place between the masque and the revels. What happens to Nicholas as a result of taking part in the experiment is what happens in the court masque after the removal of masks:

When the spectator joined in dancing the revels, he was participating in the mimesis; and seeing beneath the disguise, recognizing the identity of the masquers, was the first step toward understanding the wisdom they embodied, because it revealed the relation between the idealization and the reality.<sup>58</sup>

As a result of his ordeal Nicholas is able to see "beneath the disguise", but it is his own "disguise" and he discovers his own "identity". Like the characters of *The Tempest*, he starts to appreciate reality as a consequence of being immersed in an illusion.

So far, the analysis of the masque elements in the novel has been conducted from the perspective of the protagonist who deals with the masque-in-performance and has to work out the meaning of the masque by interpreting the language of the theatre. His experience is multi-dimensional and all his senses are involved – his sight, hearing, touch, taste and smell – as well as his feelings and emotions.

Taken as a whole, however, the novel may be treated as a modern reinvention of the printed masque in its nondramatic form (the literary masque). Because Nicholas is the main hero and the narrator of the story, the novel may be seen as an account of an eye-witness to a spectacle which took place at some time in the past. The novel is narrated in a way similar to the literary masque. Apart from the narrative – which in the literary masque was usually in the first person and in the past tense – it contains numerous pieces of literature (poetry and prose), very detailed descriptions of the scenery, masks and costumes. Moreover, the narrator explains many of the symbols and emblems used in the novel, which is a typical feature of the literary masque (the spectators often failed to understand the meaning of the spectacle). In fact, some passages in the novel look like glossaries

---

<sup>58</sup> S. Orgel, *The Poetics of Spectacle*, op. cit., p. 384.

giving definitions and explanations of the most puzzling symbols, objects and characters. In chapter 70, for instance, the narrator clarifies the significance of the magus (the sorcerer on the Tarot cards), hypnotism, raising both arms above the head, the wheel symbol, the ribbon on the leg and many others. Such explanations are to be found in many places in the novel, which suggests that the narrator wants the reader to interpret the story in a particular way. *The Magus* is provided with a foreword, which is also an element frequently found in the literary masque. Moreover, the novel's highly intertextual character may also be seen as a typically masque-like phenomenon. As Demaubus writes, printed masques "include entire apparatuses critici with elaborate marginal notes, footnotes, lengthy quotations, and references to dozens of ancient and contemporary sources"<sup>59</sup>. Such references are in fact the most distinguishing feature of the narrator's idiolect. While telling his story, he refers or alludes to hundreds of mythological and literary characters, such as Circe, Orestes, Zeus, Theseus, Ulysses, Oedipus, Alice in Wonderland, Robinson Crusoe, Mercurio, Casanova, to name but a few.

As a result, the task of the reader of the literary masque seems to be much easier than the spectator's of the masque-in-performance, as the narrator provides a lot of clues concerning the way the story should be interpreted. However, contrary to the masque, the novel does not have only one correct interpretation. The reader's interpretation cannot be the same as the spectator's because the reader's experience is totally different, it is one-dimensional and what he/she has to interpret is the language of literature and its signs. The readers cannot perceive the described events in the same way as the protagonist does and they have to use their imagination despite very detailed descriptions. This is because certain meanings or emotions expressed in the language of theatre cannot be translated into the language of literature or their translation is not precise. As Fowles writes in his Foreword, "novels (...) are not like crossword puzzles, with one unique set of correct answers behind the clues (...)It's meaning is whatever reaction it provokes in the reader"<sup>60</sup>.

## Bibliography

- Barroll, Leeds. *Inventing the Stuart Masque in: The Politics of the Stuart Court Masque*. D. Bevington, P. Holbrook (eds.). Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 121-143.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, New York, 2001.

---

<sup>59</sup> T. Demaubus, *Ritual, Ostension and the Divine in the Stuart Masque*, op. cit., p. 36. (emphasis added)

<sup>60</sup> J. Fowles, *The Magus*, op. cit., p. 9.

- Chambers, Edmund Kerchever, *The Elizabethan Stage, Volume 1*. Clarendon Press, Oxford, 1951.
- Daniell, David. *The Tempest. An Introduction to the Variety of Criticism*. Macmillan, London, 1989.
- Daye, Anne. *Youthful Revels, Masks, and Courtly Sights: an introductory study of the revels within the Stuart masque*. "Historical Dance" 1996, 3 (4), pp. 5–22.
- Demaray, John Geogem *Milton and the Masque Tradition*. Harvard University Press, Cambridge, 1968.
- Demaubus, Thierry. *Ritual, Ostension and the Divine in the Stuart Masque*. "Literature & Theology" 2003, 17 (3), pp. 298–313.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, London, 1980.
- Fowles, John. *The Magus*. The Random Group Limited, London, 1997.
- Limon, Jerzy. *The Masque of the Stuart Culture*. Associated University Press, London, 1990.
- Loveday, Simon. *The Romances of John Fowles*. The Macmillan Press Ltd., London, 1985.
- McNamara, Kevin. *Golden Worlds at Court: The Tempest and Its Masque*. "Shakespeare Studies" 1987, Vol. 19, pp. 183–202.
- Norbrook, David. *The Reformation of the Masque in: The Court Masque*, D. Lindley (ed.). Manchester University Press, Manchester, 1984, pp. 94–110.
- Orgel, Stephen. *The Jonsonian Masque*. Columbia University Press, New York, 1981.
- Orgel, Stephen. *The Poetics of Spectacle*. "New Literary History" 1971, 2 (3), pp. 367–389.
- Powell, Raymond. *Shakespeare and the Critics' Debate*. The Macmillan Press Ltd., London, 1980.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Thomas Nelson & Sons Ltd., Walton-on-Thames, 1997.
- Whitlock, Keith. *Shakespeare's The Tempest: Some Thought Experiments*. "Sederi" 1999, X, pp. 167–184.

### Streszczenie

Artykuł analizuje powieść *Mag* Johna Fowlesa jako uwspółcześioną wersję maski dworskiej. Część wstępna zawiera opis najważniejszych cech tego gatunku. W części głównej autor analizuje elementy maski w powieści w dwóch jej formach, to znaczy maski teatralnej i maski literackiej. Cechy maski jako gatunku teatralnego analizowane są z punktu widzenia głównego bohatera, natomiast cechy maski literackiej z perspektywy czytelnika. Celem artykułu jest także określenie, w jaki sposób elementy maski wpływają na interpretację powieści.



# W POSZUKIWANIU FORMY I MODELU INTERPRETACJI

EWA CHOJNACKA

UWM w Olsztynie

## Doświadczając otchłani. Wokół zapomnianego dramatu Tadeusza Konczyńskiego

### Afflicting the Abyss. Around the Forgotten Drama by Tadeusz Konczyński

**Słowa kluczowe:** etyka, otchłani, modernizm, dramat, nihilizm

**Key words:** ethics, abyss, modernism, drama, nihilism

Tadeusz Konczyński należał do grona pisarzy, których dorobek odszedł w zapomnienie<sup>1</sup>. Twórca bardziej znany był jako krytyk literacki i publicysta, autor artykułu o Gabrieli D'Annunzio<sup>2</sup>, Henryku Ibsenie<sup>3</sup>, a na gruncie

---

<sup>1</sup> Poza nielicznymi pracami, traktującymi o pojedynczych utworach pisarza, można uznać, że jego twórczość pozostała niezbadana. Niewielkie światło na pisarstwo autora dają między innymi publikacje: *Tadeusz Konczyński 1875-1944*, oprac. M. Piwińska, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Seria V: Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 495-511; L. Eustachiewicz, *W kręgu stylu Wyspiańskiego*, w: tegoż, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1982, s. 355-358; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 146-150; M. Sadlik, „Zmora *juste-milieu*”, czyli w dramaturgicznej „Otchłani” Tadeusza Konczyńskiego, w: *Zapomniany dramat*, t. I, red. M. J. Olszewska i K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2011, s. 151-160; T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970, s. 147; M. Gumkowska, *Ten, który wygrał z Boyem*, czyli warszawski sukces i klęska Tadeusza Konczyńskiego, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski i J. Zacharska, Warszawa 1998, s. 134-136; G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 333-338; A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 105-108.

<sup>2</sup> T. Konczyński, *Gabriel D'Annunzio*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 45-53.

<sup>3</sup> T. Konczyński, *Henryk Ibsen [Szkieł krytyczny]*, „Słowo Polskie” 1898, nr 91, s. 4.

polskim pracy o krytyce młodopolskiej Ignacego Matuszewskiego<sup>4</sup> oraz dramaturgii historycznej Józefa Szujskiego<sup>5</sup>. Początek literackiej kariery Konczyńskiego przypada na okres Młodej Polski. Pisarz debiutuje wówczas sztuką *Z burz życia*, wystawioną w Łodzi w 1898 roku<sup>6</sup>. Jego twórczość, która przypada jeszcze na okres dwudziestolecia międzywojennego, obejmuje dość pokaźną liczbę dzieł o tematyce miłosnej (np. *Głód szczęścia*, *Srebrne szczyty*, *Straceńcy*, *Powrót wiosny*), oscylujących wokół malwersacji bankowych, nadużyć dokonywanych w instytucjach publicznych i na szczytach władzy oraz ukazujących doświadczenie kryzysu wartości (*Otchłań*, *Kajetan Orug*, *Dom Magdaleny*, *Nad głębinami*). W jego dorobku mieszczą się także teksty o tematyce historycznej (*Demostenes*, *Maria Leszczyńska*, *Ginąca Jerozolima*), podejmujące zagadnienie sztuki (*Śladem tęsknoty*, *Białe pawie*, *Modna choroba*), nawiązujące do fantastyki naukowej (*Ostatnia godzina*, *Kobieta z innej planety*) oraz baśni (*Królowna Lilijka*).

Jak już wspomniano, jednym z dzieł Konczyńskiego jest dramat *Otchłań*. Zalicza się on do nurtu dramatu naturalistycznego, nawiązującego do problematyki industrialnej. Widać w nim wpływ twórczości Ibsena – dramatów *Jan Gabriel Borkman* i *Podpory społeczeństwa*.

Dzieło Konczyńskiego pierwotnie nosiło tytuł *Między nami* i było przeróbką dramatu z 1898 roku, zniszczonego przez autora. *Otchłań* ukazywała się we fragmentach na łamach „Przeglądu Polskiego” w latach 1900–1901. W osobnym wydaniu pojawiła się w 1903 roku. Dramat ten miał swoją realizację sceniczną. Premiera sztuki odbyła się 6 października 1900 roku w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. W rolę głównego bohatera – Erazma Podosockiego – wcielił się Roman Żelazowski, natomiast Hanusza grał Wincenty Rapacki. Role kobiece przypadły Irenie Trapszo (Marynia) i Marii Federowiczowej (Helena). Władysław Bukowiński docenił talent pisarski Konczyńskiego, podkreślił ciepłe przyjęcie sztuki przez warszawską publiczność:

Tym razem jednak istotnie, młody czy stary Kraków nie może mieć żalu do publiczności warszawskiej, która od razu przyjęła sztukę p. Konczyńskiego życzliwie, a nawet gorąco<sup>7</sup>.

Swoje uznanie dla wysiłków twórcy w jego dążeniu do utrwalenia bliskiej mu współczesności wyraził także Wacław Wolski, zaliczając przy tym jego dramat do najbardziej udanych sztuk w sezonie:

<sup>4</sup> T. Konczyński, *Modernizm w świetle umiejętnej krytyki*, „Tygodnik Słowa Polskiego” 1902, nr 2, s. 1–2.

<sup>5</sup> T. Konczyński, *Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny*, „Ateneum” 1900, t. 1, s. 85–111; 335–360.

<sup>6</sup> *Tadeusz Konczyński 1875–1944*, oprac. M. Piwińska, s. 495.

<sup>7</sup> W. Bukowiński, „Prawda” 1900, nr 41, s. 493.

Ze scen zbiorowych najlepszą i najbardziej przepojoną ironią życia jest scena, kiedy deputacja obywatelska wraz z obywatelami przychodzi zrobić owację nowo obranemu prezydentowi miasta, staremu Hanuszowi. [...] Niepotrzebnie tylko komparsi za sceną, kiedy nowy prezydent niebędący przecie „głową”, wychodzi na balkon podziękować im za wybór, krzyczą także „hura!”<sup>8</sup>.

Nieco ostrzej na temat premiery wypowiadał się natomiast Gabriel Kempner:

Gdyby nie hałaśliwa reklama, poprzedzająca sztukę, gdyby nie niedźwiedzie przysługi, oddawane autorowi w formie studiów nad jego osobą, [...] powiedziałbym może, że w sztuce, [...] są pewne przebłyski myśli, [...]. Gdyby sztuka reżyserska polegała jedynie na ustawieniu ładnych dekoracji i mebli, uważałbym, że *Otchłań* wystawiono świetnie na naszej scenie. Gdy jednak dziś na całym świecie ma ona głębsze znacznie zadanie: ożywienia całości życiem wewnętrznym, [...] – z tego stanowiska, w sztuce p. Konczyńskiego [...] nie było żadnego opracowania ogólnego<sup>9</sup>.

Mimo tej dość krytycznej oceny sztuki również Kempner docenia grę aktorów wcielających się w główne role.

Przywołane wypowiedzi krytyków świadczą o dużym zainteresowaniu premierą sztuki i wskazują na pozytywne przyjęcie jej przez publiczność warszawską. *Otchłań* niewątpliwie przyczynia się do rozgłosu jej twórcy. Niestety, brak informacji, kto wystawił sztukę Konczyńskiego. Co prawda głównymi reżyserami w Teatrze Rozmaitości byli wówczas Bolesław Ładnowski i Władysław Szymanowski, nie wiadomo jednak, czy któryś z nich wystawił tę sztukę. Kolejna sceniczna realizacja *Otchłani* miała miejsce już w Krakowie 20 października oraz w Łodzi 23 listopada 1900 roku. Także wznowienia sztuki spotykały się z przychylnością publiczności i krytyki, o czym świadczy wypowiedź Gabrieli Zapolskiej:

Otchłanią już samą przez się jest jedna dusza błakająca się przez całą sztukę, jakby demon, który wypłynął z ognistej powodzi po to, aby siać wkoło zgniliznę i spustoszenie. Demon z monoklem i zgrabnie uczesaną głową. Demon sztywny i noszący Faublasa obok piłki dla swego dziecka – demon zapuszczający pazury do kas bankowych i stręczący dziewczęta swemu szwagrowi. [...] „czarna dusza” zła i przewrotna chwilami jakby dla sportu, chwilami jakby z jakiegoś fatalizmu, który nie pozwala iść dobrą drogą, lecz każe koniecznie iść krętymi ścieżkami [...]. *Otchłań* jest to dzieło niepospolite, [...] dające świadectwo, że p. Konczyński ma wielki talent [...] bardzo samodzielny i kierujący się niezwykle instynktem i dużą znajomością publiczności<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> W. Wolski, *Teatr*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1900, nr 42, s. 365.

<sup>9</sup> G. Kempner, *Z teatru*, „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 41, s. 442.

<sup>10</sup> G. Zapolska, *Z teatru* („*Otchłań*”, *sztuka Konczyńskiego*), „Słowo Polskie” 1901, nr 421, s. 1–2.

Pozytywna recepcja sztuki wybrzmiewa także po latach. Nieskomplikowana intryga, wyraźny podział na białe i czarne charaktery były tym, co nadal przyciągało widzów, mimo upływu czasu od premiery<sup>11</sup>. Warto zaznaczyć, że nie bez przyczyny przywołana wcześniej Zapolska, omawiając kreację głównego bohatera dramatu Konczyńskiego, nawiązała do tytułowej postaci z powieści Jean Baptiste Louveta de Couvray *Przygody miłosne kawalera de Faublas*<sup>12</sup>. Faublas był ucieleśnieniem klasycznego donżuanalibertyna, zdobywcy kobiecych serc, któremu ulegały zarówno młode panny, jak i doświadczone, salonowe matrony. Obiektem pożądania czynił kobiety cnotliwe i wyuzdane, pokojówki oraz ich panie. Satysfakcję i przyjemność bohater czerpał z deprawowania młodych pańienek, a jego miłosne podboje przyczyniały się do unieszczęśliwienia innych<sup>13</sup>. Nie bez powodu w kulturze bohater ten stał się symbolem uwodziciela i donżuanerii, moralnej rozwiązłości.

Nawiązując jeszcze do recepcji sztuki, należy zarazem dodać, że ukazaną w dramacie Konczyńskiego historię niejednokrotnie postrzegano jako odzwierciedlenie konkretnego przypadku, co wywołało natychmiastową reakcję autora<sup>14</sup>.

*Otchłań* jest dramatem czteroaktowym. Akcja dzieje się współcześnie. Miejszem wydarzeń jest stolica, gdzie mieszkają bohaterowie. Tam swą rezydencję ma Henryk Hanusz – nestor rodu. Przez długi czas piastujący funkcję dyrektora w założonym przez siebie banku Hanusz postanawia w końcu osiąść z dala od miasta. W pałacu Henryka mieszka natomiast jego syn – Władysław (typ dekadenta nieszczęśliwie kochającego się w żonie notariusza Edwarda Borowskiego) oraz siostra jego zmarłej żony – Janina Kalicka ze swym mężem Kacprem i córką Marynią. Kaliccy przenoszą się do pałacu Hanusza po tym, jak Kacper został zmuszony do sprzedaży swej ziemi i kamienicy w Staniątkach. Rozporządzają tymże pałacem pod nieobecność jego właściciela. Poza Władysławem Henryk Hanusz ma także córkę – Helenę, która jest żoną Erazma Podosockiego – inżyniera. Podosoccy wraz ze swą córeczką Karolcią mieszkają w wytwornej willi. W dramacie pojawia się również postać Hilarego Woronka, podwładnego i głównego powiernika Podosockiego, oraz Ewy Ochacz – służącej w domu Podosockich. W myśl konwencji naturalistycznej dramat ten realizuje zarazem klasyczny układ akcji i przedakcji, wprowadza wielu bohaterów, dając tym samym wierny obraz ukazanego środowiska<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> S. Miłaszewski, *Nowalio wędrującego sezonu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 23, s. 371.

<sup>12</sup> Wydania polskie: J. B. Louvet de Couvray, *Przygody miłosne kawalera de Faublas*, skrótu dokonała i przeł. A. Tatariewiczowa, Warszawa 1961; J. B. Louvet de Couvray, *Przygody kawalera de Faublas*, ułożył oraz dopisami i przedm. opatrzył, tł. [z fr.] Cz. Jankowski, Warszawa 1928.

<sup>13</sup> A. Z. Makowiecki, *Faublas*, w: tegoż, *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000, s. 228–229.

<sup>14</sup> T. Konczyński, *List w sprawie „Otchłani”*, „Kurier Poznański” 1901, nr 135, s. 3.

<sup>15</sup> G. Matuszek, *W bankach...*, s. 332–333.

*Otchłań* jest dramatem o nieskomplikowanej fabule. Erazm Podosocki, który – jak już wcześniej wspomniano – jest głównym bohaterem utworu, jawi się wyznawcą nowej moralności. Żeniąc się z Heleną, z łatwością osiągnął znaczącą pozycję jako pracownik w instytucji swego teścia. Z czasem dokonuje szeregu nadużyć, chociażby sprzedając spółkę belgijskiej kopalnię w Zakłuszynie należąca do banku i w ten sposób narażając firmę Henryka Hanusza na straty. Chcąc jednak odwrócić jego uwagę od malwersacji bankowych, potajemnie wysuwa kandydaturę teścia na prezydenta miasta. Negatywne działania Podosockiego w przestrzeni publicznej dopełnia z kolei degrengolada życia rodzinnego. Kres przynosi jej dopiero działanie nestora rodu, który – odkrywając wszystkie występki bohatera – zmusza go do opuszczenia kraju. W tak przedstawiającą się fabułę Konczyński wpisuje problem nielegalnych procedurów finansowych, motyw uwodzenia młodej panny, trudne relacje ojca z synem czy w końcu kwestię wyższości tradycyjnego systemu wartości nad wizją nowego człowieka.

Fabułę *Otchłani* pisarz opiera na schemacie, który można odnaleźć w sztukach Ibsenowskich<sup>16</sup>. Także w dramacie Konczyńskiego mamy do czynienia z sytuacją pojawienia się obcego, podstępnie wdzierającego się pod dach rodzinny i naruszającego jego ład. Taki stan rzeczy inicjuje z kolei próbę pozbycia się nośnika destrukcji i przywrócenia równowagi.

Poza twórczością Ibsena widoczne jest także powinowactwo dramatu Konczyńskiego z utworem *Friebe* Kazimierza Zalewskiego. Oba teksty łączy postawa jednostki, która broni moralnej czystości swego domu przed duchową degrengoladą<sup>17</sup>. W *Otchłani* jest to nestor rodu, w dramacie Zalewskiego – Rozalia, która po śmierci męża próbuje utrzymać rodzinny majątek. Jak już zaznaczono, dzieło Konczyńskiego nawiązuje do młodopolskich dramatów industrialnych, podejmujących problematykę przeobrażeń ekonomiczno-społecznych, rozwoju wielkiego przemysłu czy bankowości i wynikających z tego konsekwencji. Na gruncie polskim ten rodzaj dramatu wpisuje się zarazem w model naturalistyczny, zyskując odmienny wydźwięk niż na Zachodzie. Ujawnia typowo narodowy kontekst myślenia o świecie, zwłaszcza jego materialnych podstawach<sup>18</sup>. Młodopolska dramaturgia drugiej połowy XIX wieku, utrzymana w nurcie naturalizmu, wzbogaca się o dzieła prezentujące typ *homo oeconomicus* – jednostki, dla której najważniejszym dążeniem jest osiągnięcie wysokiej pozycji materialnej i społecznej. Materialny status nadaje kierunek motywacjom postaci, niejednokrotnie czyni ją typem sybaryty topiącego ogromne sumy w zbytkach i hazardzie, co prowadzi do ruiny. Bohater w pełni odzwierciedla specyfikę swoich czasów, jawi się jako wykwit określonych warunków ekonomicznych i społecznych. Jego kreacja opiera się

<sup>16</sup> Tamże, s. 332.

<sup>17</sup> Tamże, s. 331; zob. K. Zalewski, *Friebe*, w: *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył T. Sivert, Wrocław 1953, s. 470–550.

<sup>18</sup> G. Matuszek, *W bankach...*, s. 328.

na przeciwstawieniu wizerunkowi człowieka sukcesu, nieskazitelnego pod względem moralnym, funkcjonującego w przestrzeni oficjalnej, rzeczywistemu zdeprawowaniu tejże jednostki, opierającej życie na indywidualnym kłamstwie<sup>19</sup>. Przykładem jest wspomniany dramat Zalewskiego czy *Czyste ręce* Wilhelma Feldmana<sup>20</sup>. Oba dzieła opierają się na schemacie bohatera, który na drodze licznych nadużyć i działań nie zawsze zgodnych z etyką konsekwentnie realizuje swoje zamierzenia. Prawda o nim zamknięta zostaje w zaciszu czterech ścian do momentu całkowitej demaskacji. Podobnie w *Otchłani*, gdzie typ *homo oeconomicus* wyłania się na fundamentach podwójnej moralności, dochodzącej do głosu w domowej przestrzeni. Tak jak w innych polskich dramatach industrialnych wybrzmiewa tu problem oddania polskiej ziemi w obce ręce, skutkującego materialną i duchową ruiną.

Tytuł dramatu Konczyńskiego sugeruje nawiązanie dzieła do motywu otchłani – jednego z kluczowych toposów młodopolskich<sup>21</sup>. Rozważania podjęte w artykule koncentrują się na analizie *Otchłani* jako utworu oscylującego wokół problematyki duchowej nicości.

### Otchłań, czyli współczesność

Dramat Konczyńskiego należy rozpatrywać jako utwór podejmujący diagnozę rzeczywistości ujawniającej stan chaosu. To rzeczywistość ukazana w świetle wielkich przemian społecznych i ekonomicznych, ciągłej dynamiki, wymuszającej konieczność przeorientowania dotychczasowego sposobu myślenia o świecie i dostosowania się do jego wymogów. Już na początku utworu zostaje nakreślona specyfika nowych czasów, cechująca się brutalną walką o wpływy i pozycję, czyniąca człowieka niewolnikiem żądzy posiadania:

<sup>19</sup> Tamże, s. 334.

<sup>20</sup> Zob. W. Feldman, *Czyste ręce. Dramat w czterech aktach*, Warszawa – Lwów 1901.

<sup>21</sup> W. Gutowski, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991, s. 13; tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 29; tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 53–69; tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 61–62; M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: tegoż, *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 52–60; K. Wyka, *Młoda Polska t. I: Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 96, 106; T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 170–177; J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 79; G. Matuszek, *Etyka destrukcji i archetyp sumienia w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 119–129; M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 200; tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 105; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, bibliografię oprac. T. Brzozowska-Komorowska i M. Bokszczanin, Wrocław 1980, s. 62–63.

KACPER KALICKI. [...] Cały świat krzyczy: praca! Zamieniamy się w pociągowe bydło. Nie ma już kto poganiać. Tfu, wszystko bydło! Kopie się, gryzie w uda, łamie nogi – praca! O! w tym sęk wieku<sup>22</sup>.

(s. 7)

Prawda o kryzysie rzeczywistości wyrażona zostaje w wizji świata, który ulega przeobrażeniu zarówno na poziomie materialnym, jak i moralnym. Autor wpisuje ją w kontekst upadku tradycji skompilowanej z procesem degradacji wiejskiej przestrzeni. Stąd też Kacper Kalicki nawiązuje do sytuacji sprzedaży Staniątek, która staje się symbolem destrukcyjnego charakteru „nowych czasów”:

KALICKI. Zaczny szachraj [Rolicki – E.Ch.] spod ciemnej gwiazdy. Miał interesa w banku. Zaciągnął pożyczkę na Staniątki. [...] Żebyś ty wiedziała, jak on tam wszystko pociął, ostrzygł, ogolił!

(s. 8)

Bliska bohaterowi współczesność jawi się zatem jako apoteoza modelu życia opartego na materializmie. Tenże materializm można uznać za jeden z symptomów tworzenia nowej metafizyki. Również w refleksjach głównego bohatera dramatu wyrażona zostaje prawda o rzeczywistości, która opiera się na działaniu niewzruszonych mechanizmów rządzących światem wielkich pieniędzy i władzy:

PODOSOCKI. U nas tak, jak zawsze. Życie przewala się, kłębi. To ten na dole, to ten na górze. Fala za falą. Bracia Sorowscy ogłosili upadłość. Henrich porobił milionowe interesa na nafcie.

(s. 22)

W tej z pozoru nic nieznaczącej refleksji bohatera Konczyński uwytadnia specyficzny sposób myślenia o świecie, który funkcjonuje na prawach zmienności losu, triumfu lub klęski. Egzystencja jest nieustannym procesem zdobywania i utraty, dominacji i podporządkowania. Podosocki sugeruje, że taka rzeczywistość nie uznaje kompromisów, ale zmusza do działania. Sankcjonuje prawa silniejszego, z drugiej strony okazuje się wykładnią życia rozpiętego pomiędzy sukcesem a klęską.

Wizja współczesności hołdującej materializmowi i wykazującej degradację tradycyjnej aksjologii w dramacie Konczyńskiego z perspektywy ogólnej zostaje przekierowana w wymiar jednostkowy. Zjawisko dezintegracji dochodzi do głosu w obrębie bliskiej przestrzeni, zwłaszcza domu Podosockiego, który okazuje się przedłużeniem ulicy. To przestrzeń pokazana przez pryzmat cennych obrazów wiszących na ścianach, okazałego świecznika,

---

<sup>22</sup> Wszystkie fragmenty przywołane są w pracy według wydania: T. Konczyński, *Otchłań. Dramat*, Kraków 1903. Cyfra w nawiasie oznacza lokalizację strony.

gustownie poustawianych mebli. Pełen wytworności i przepychu pałac Erazma jest zarazem miejscem, w którym to, co publiczne, miesza się z tym, co prywatne. To dom, w którym „się bywa”, wie dzie egzystencję, ale nie przeżywa i nie doznaje świata w sposób pełny. Jest światem sztucznym, wylaniającym się jako antidotum na rzeczywistość.

Analiza ukazanej w dramacie przestrzeni oraz informacje zawarte w wypowiedziach innych bohaterów służą nakreśleniu psychologicznego wizerunku głównej postaci. Znaczący jest w tym względzie akt pierwszy, który pełni funkcję ekspozycyjną. Kolejne sceny dramatu ukazują sposób oddziaływania Podosockiego na konkretne przestrzenie, prowadzący do ich dezintegracji. Widać to zarówno w obrębie domostwa Podosockiego, jak i Hanusza czy Kalickiego. Funkcjonują one w *Otchłani* jako mikroświaty, są punktem wyjścia do stwierdzenia obecności zła.

Erazm Podosocki realizuje model człowieka „nowego”, na miarę swoich czasów. Cechuje go przedsiębiorczość i aktywność. Nie grzeszy elegancją i wytwornością, a zdobywana dzięki pieniądзом pewność siebie daje mu poczucie odmienności i wyższości wobec innych. Wyrazem tejże odmienności jest zarówno jego sposób bycia, jak i język. Bohater nierzadko posługuje się wtrętami z obcych języków, co czyni go człowiekiem światowym, ale także zdradza jego nienaturalność:

PODOSOCKI (*oddycha głęboko, do Woronka w głębi*) Finita la commedia. (s. 109)

Dystyngowanie i ostrożność są dla Erazma narzędziami, za pomocą których skutecznie realizuje własne cele:

PODOSOCKI (*wchodzi korytarzem z prawej strony. Ubrany w długi surdut, monokl w oku, ruchy wytworne, hiszpanka. Spostrzega Marynię i Louise. Ogląda się żywo na strony, podchodzi ku Maryni leżącej na kanapce*). (s. 15)

Znajduje to swoje odzwierciedlenie także w jego wypowiedziach:

PODOSOCKI (*przystępuje do ojca uroczyście*). Ojcze – deputacja obywatelska przyjdzie tu za chwilę z prośbą, abyś postawił swoją kandydaturę na prezydenta miasta. Oto najświeższa nowina, jaką przyniósł pan notariusz. (s. 44)

Mężczyzna w sile wieku, konsekwentnie wspinający się na kolejne stopnie drabiny społecznej, by – osiągnąwszy szczyt uznania – móc swobodnie czynić zadość swym ambicjom, stanowi doskonały przykład przeorientowania świadomości zakotwiczonej w tradycyjnej aksjologii. Podosocki hołduje materialistycznej koncepcji życia. Wyznaje wiarę w potęgę pieniądza, która daje poczucie władzy:

EWA. Państwo dają obiad – jakieś wielkie przyjęcie. Pan każe muzyce grać. Kwiatów dużo. Tak jak w *Qvo vadis* Sienkiewicza ta ucztą u Nerona. Pani gospodyni [...] powiedziała mi, że to pana kosztuje strasznie dużo, kilkanaście tysięcy, bo pan każe podawać najdroższe wina, takie figlasy rozmaite, jak w *Qvo vadis*.

(s. 74)

Wizja rzeczywistości, jawiącej się w refleksach burzliwych przemian w duchu nowoczesności, sytuje zarazem dramat Konczyńskiego blisko problemu nihilizmu. Wymowa ideowa utworu oraz koncepcja głównego bohatera wiedzie w kierunku myśli Friedricha Nietzschego. Uwidacznia się zjawisko odwartościowania wartości, zanegowania woli (życia), ateleologiczność<sup>23</sup>. Kryzys etyki daje asumpt do pytania o człowieka, jego zdolność nadawania światu nowego sensu<sup>24</sup>. Wiąże się z koniecznością wypełnienia pustki nowymi wartościami lub skazuje na nicość<sup>25</sup>. Nicość, postawa negacji stanowią ośrodki konstytutywne nihilizmu<sup>26</sup>. To unicestwienie warunkowane dekonstrukcją w obszarze tego, co stanowi o monolitycznym wymiarze świata. Stąd jest źródłem kultury śmierci, fundamentem zła<sup>27</sup>. *Otchłań* nawiązuje więc do koncepcji współczesności, w której afirmacja człowieka stała się jego największą tragedią<sup>28</sup>.

## Otchłań, czyli totalna destrukcja

Dramat Konczyńskiego ukazuje proces moralnego „nicestwienia”, dokonującego się za sprawą głównego bohatera. Uwidacznia się ono w sferze życia rodzinnego, które w przypadku Henryka Hanusza i jego bliskich sprzęgnięte jest z kolei z działalnością publiczną. Widoczne jest jedynie wyzwalenie się destrukcyjnych sił człowieka<sup>29</sup>. Te zaś ujawniają się w każdej sferze życia i dotykają każdego z członków jego rodziny. W przypadku Hanusza to świadome działanie Podosockiego, który realizuje misterny plan doprowadzenia swego teścia do wygranej w wyborach na prezydenta miasta. Aby wprowadzić swój cel w życie, Erazm nie cofa się przed szantażem wymierzo-

<sup>23</sup> G. Kowal, *Nihilizm Friedricha Nietzschego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok-Warszawa 2009, s. 475–476.

<sup>24</sup> W. Gutowski, *Wobec „śmierci Boga”. Sytuacje młodopolskie*, „Roczniki Humanistyczne” 1997, z. 1, s. 152.

<sup>25</sup> W. Gutowski, *Głosy osobne: z krawędzi Nicestwienia /znicestwienia krawędzi*, w: *Nihilizm i historia...*, s. 669–670.

<sup>26</sup> G. Sowiński, *Zamiast postowia: Między „nihilizmem” a postnihilizmem...*, w: *Wokół nihilizmu*, red. G. Sowiński, Kraków 200, s. 268.

<sup>27</sup> W. Gutowski, *Głosy osobne...*, s. 668; zob. też: L. Landgrebe, *O przewyciężaniu nihilizmu europejskiego*, przeł. G. Sowiński, w: *Wokół nihilizmu*, s. 228–232.

<sup>28</sup> Zwracał na to uwagę Nietzsche charakteryzując epokę nowoczesności; zob. F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, postowie napisał B. Banasiak, Kraków 2003, s. 13.

<sup>29</sup> G. Kowal, dz. cyt., s. 479.

nym w dotychczasowe władze miasta. Najpierw posyła do magistratu Hilarego Woronka, żeby zniechęcił obecnego prezydenta do starania się o reelekcję. Gdy to nie przynosi pożądaných skutków, Podosocki przejmuje i chce zaskarżyć jego weksle na bardzo wysoką sumę:

PODOSOCKI (*naśladowując jego lakoniczność*) Tak, idzie o pańskie weksle (*siada*).

KORECKI Za słabe podpisy?

PODOSOCKI Nie, kilka weksli zaskarżymy.

[...]

KORECKI Czyli mam się zrzec kandydatury, a panowie nie zaskarżycie weksli.

(s. 60)

Wszystko po to, aby w przyszłości móc zapewnić sobie swobodę działania w przestrzeni publicznej. W ten sposób Konczyński ujawnia władcze aspiracje bohatera, których Podosocki nie kryje wobec Woronka:

PODOSOCKI.[...] Myślisz pan, że będzie [Hanusz – E.Ch.] prezydentem i dyrektorem zarazem? Nigdy! Wtenczas ja wypłynę na wierzch jak oliwa, na wierzch tych milionów, tej powodzi złota...

(s. 95)

Szantaż nie jest jednak jedynym narzędziem destrukcyjnego działania bohatera. W grę wchodzi także manipulacja, o czym przekonuje się Władysław. Autor uwydatnia antynomię, jaka zachodzi między bohaterami w kontekście wyrażanych przez nich postaw życiowych, czy nawiązując do myśli Nietzschego – reakcji na nihilizm. Jawiący się jako wyraziciel nihilizmu aktywnego Podosocki zostaje przeciwstawiony synowi Hanusza, który demonstrowuje postawę nihilisty biernego<sup>30</sup>. Władysław pozostaje jednostką niewykazującą woli podjęcia jakiegokolwiek aktywności. Godzi się na wszystkie sugestie Podosockiego dotyczące banku. Przykładem jest sytuacja, w której Erazmowi udaje się przekonać go do konieczności utrzymywania w tajemnicy przed ojcem wszelkich jego działań, wmawiając mu groźbę zaprzepaszczenia tym sposobem szans na zrobienie wielkich pieniędzy. Oczywiście nie jest to prawda:

PODOSOCKI. [...] Wspominał ci Woronek o kopalniach węgla?

WŁADYSŁAW. W Zakłuszynie? A jakże. Winszuję ci. Znaleźliście nowe pokłady. Milionowy interes. Mam trzymać w tajemnicy?

PODOSOCKI. Tak, bank mógłby na tym stracić.

WŁADYSŁAW. I przed ojcem?

PODOSOCKI (*niedbale*). Tak, niespodzianka, i tak dalej.

WŁADYSŁAW. A dobrze, jak chcesz.

(s. 31)

<sup>30</sup> Por. F. Nietzsche, *Wola mocy...*, s. 11.

Świadome oddziaływanie Erazma umacnia w synu Hanusza postawę oportunisty i ignoranta zarówno w sferze życia prywatnego, jak i w przestrzeni publicznej. Za sprawą szwagra Władysław zostaje wciągnięty w szpony hazardu i nałogu, skutecznie odciągających go od pracy:

WŁADYSŁAW [...] Masz mnie, jak chciałeś mnie mieć [...].  
Rzopiłeś mnie, zaprawiłeś do ferbelka, zapoznałeś mnie z dystyngowanym półświatkiem. Puszczam pieniądze, zdrowie. Ty się cieszysz i ja się cieszę.

(s. 29)

Taki stan rzeczy powoduje, że syn Hanusza zaprzepaszcza nadzieje pokładane w nim przez ojca. Henryk przez długi czas widział w nim bowiem swego następcę jako dyrektora banku. Jednocześnie, rozpatrując losy Władysława w świetle przywołanej kategorii nihilizmu, należy zaznaczyć, że w przypadku tegoż bohatera mamy do czynienia z sytuacją, w której odrzucenie wartości staje się jedynie źródłem rozpacz<sup>31</sup>. Władysław nie jest zdolny do burzycielskiej postawy wobec tradycyjnej aksjologii i podjęcia próby stworzenia nowej etyki. Do końca pozostaje bohaterem biernym, a w sytuacji, gdy jego wizja życia okazuje się ruiną, wykazuje się eskapizmem, nie jest w stanie przeciwstawić się doświadczanej destrukcji.

Na przykładzie relacji Władysława i Henryka Konczyński pokazuje, jak obecność Podosockiego konsekwentnie przyczynia się do rozluźnienia rodzinnych więzi. Ojciec zaczyna dostrzegać w synu znamiona tej samej nicości, jaką emanuje Erazm:

HANUSZ  
[...] Zmieniłeś się tak, że nie chce mi się wierzyć oczom własnym. [...] Wejdz w siebie, dobrze wejdz. Przyszłość nie czeka. Takim cię weźmie, jakim jesteś. Byłeś samym życiem. Dziś jesteś szmatą. Na ciebie liczyłem.

(s. 27)

Rozłam idei rodziny najpełniej dochodzi do głosu w przypadku samych Podosockich. Ojciec Heleny nie kryje swej podejrzliwości wobec spokoju, który jest tylko pozorem. Intuicyjnie wyczuwa cierpienie, jakiego doświadcza jego córka, żyjąc pod jednym dachem z Erazmem. Wyczuwa jej wielkie rozczarowanie życiem, z którym kobieta kryje się w zaciszu czterech ścian. Wspólna egzystencja to nieustanne zmaganie z jego moralnym zwyrodnieniem. Tę egzystencję Konczyński rozpatruje przez pryzmat utraconego człowieczeństwa. Świadomie sięga zatem do pojęcia odgrywającego kluczową rolę w dramatach Ibsena. W *Otchłani* wskazuje ono na sytuację podporządkowania kobiety władzy męża:

<sup>31</sup> G. Kowal, dz. cyt., s. 479–480; W. Gutowski, *Głosy osobne: z krawędzi Nicestwienia /znicestwienia krawędzi*, s. 669–670.

HELENA. [...] nie masz prawa tak postępować ze mną [...]. Jestem człowiekiem jak ty. Jeśli nie broniłam się, to błędziłam. Wzięłaś mnie młodą. Nazywało się to miłością, co czułam do ciebie.

[...] Znasz mnie, nie uskarżę się nikomu, ale sama będę się bronić, muszę. Jakie mnie życie gotujesz, takie zgotujesz tej małej istocie.

(s. 52)

Manifestowanie przez żonę Podosockiego konieczności i gotowości obrony może znaleźć uzasadnienie właśnie w sytuacji poczucia zagrożenia rozpadem idei domu i rodziny. Przyczyny jej dramatu leżą w jej naiwności i pragnieniu wypełnienia pustki po śmierci matki. W toku akcji autor odsłania historię kobiety, którą urzekła dystynkcja Podosockiego. Mężczyzna niegdyś wykorzystał jej tragiczne położenie i zawładną jej wolą. Mamy zatem do czynienia z typowym dla utworów Konczyńskiego schematem – działaniem pod wpływem chwilowego zauroczenia, prowadzącego w konsekwencji do nieszczęśliwego ulokowania uczuć.

Jednocześnie pisarz pokazuje, że wbrew pozorom Helena podejmuje ciężką walkę o odzyskanie utraconej podmiotowości. Staje się sumieniem:

PODOSOCKA. [...] Nie mówmy o estetyce, ale o uczciwości. Ta nie ma dwóch określeń. Coś jest albo uczciwe, albo nieuczciwe. Można przytłumić coś w kimś, ale zmienić to, co jest wrodzonym, co jest drugą naturą, nigdy! nigdy! [...] Choćbyś ty nic nie popełnił, nic, nic, to ty jesteś nieuczciwy, jesteś!

(s. 121)

Moralna weryfikacja działań bohatera wiedzie do potępienia go jako jednostki będącej źródłem zła. To ostatnie zostaje przypisane jego naturze i staje się zagrożeniem dla moralnej czystości córki Podosockich – Karolci. Determinację bohaterki, aby przeciwstawić się duchowej destrukcji ogarniającej jej dom, warunkuje bowiem wzgląd na przyszłość dziewczynki, która – mimo swej dziecięcej naiwności – podświadomie wyczuwa pęknięcie w statecznej wizji domu. Odczytuje ją w zatroskanym obliczu matki i chłodnym spojrzeniu ojca.

Studium moralnego kryzysu, jaki staje się doświadczeniem rodziny Hanusza, dopełnia degrengolada w sferze uczuć. Autor dramatu nawiązuje do koncepcji miłości, która ma cechy destrukcyjne, jest przejawem działania instynktów domagających się zaspokojenia. Jej ofiarą staje się Marynia – córka Kalickich. Bliskość i autentyczność relacji między kobietą a mężczyzną w tym względzie wypiera zwulgaryzowany erotyzm, który Podosocki czyni kolejnym narzędziem manipulacji. Stąd też bez skrupułów, choć z dyskrecją, podkłada Maryni literaturę pornograficzną, by w ten sposób zawładnąć wyobraźnią bohaterki. Motywacją jest chęć zerwania związku dziewczyny z Sewerynem Kostką – profesorem uniwersytetu – i uczynienia jej przedmiotem własnego pożądania. Podosocki, wraz ze swoją przyjaciółką Mademoiselle Louise, usiłuje w ten sposób doprowadzić do upodlenia Maryni:

MARYNIA. Ratuj mnie! [...] Bo ja już nie mam Kostki. A ja go kocham. [...] Erazm mnie psuł, dawał mi okropne obrazki, kazali mi oglądać, dawał mi książki, takie... takie... patrz... (*zrywa się, szuka między doniczkami i spośród gałęzi wyjmuje matę, żółtą książeczkę*). Masz, masz (*zakrywa oczy*).

(s. 103)

Na oczach domowników rozgrywa się dramat dziewczyny, która heroicznie walczy o własną czystość. Co ważniejsze, znajduje w tej walce sprzymierzeńców. Prośba o ratunek jest manifestem jej dążenia do prawdziwej miłości. Gest zakrywania oczu, zasygnalizowany w didaskaliach, można tłumaczyć jako próbę odcięcia się (a tym samym wyzwolenia) od bezmiar moralnego brudu, jakim epatuje Podosocki. Marynia zakrywa oczy na znak rozpaczy i własnej bezsilności wobec doświadczanego zła, którego nie jest w stanie wyrazić słowami. Gest ten towarzyszy jej wielokrotnie, ilekroć czuje wokół siebie bliską obecność Erazma.

Degrengolada w sferze uczuć ujawnia się jednak nie tylko w przypadku córki Kalickich. Swój dom Podosocki czyni miejscem intymnych spotkań Władysława i Borowskiej. Relacja bohaterów jawi się w refleksach demonizmu. Władysław postrzega swą partnerkę jako emanację jakiejś dziwnej siły, która osacza go i odbiera władzę nad sobą. Miłość do Borowskiej umacnia bierność syna Hanusza, a jego partnerkę prowadzi do porzucenia przez nią domu. Stąd też spotyka się ona z ostrą reakcją nestora rodu:

HANUSZ. Ty nikczemny jesteś, bo nie masz na tyle męskiej woli, aby nie stać się jej sługusem, a ona, bo obowiązki swoje ma za nic! Macie podłe charaktery! Macie podłe dusze.

(s. 77)

Siła woli Erazma prowadzi do upodlenia, podporządkowania życiowej postawy bohaterów jego etyce. Wspomina o tym Władysław:

WŁADYSŁAW. [...]. Powiadają, że każdemu łajdakowi koniecznaczony, tobie i mnie. Skromnyś? Ja się nie wstydzę [...]. No, ale jak wrócę za jakiś czas, a ty będziesz jeszcze jaśniał [...], to strzelę w łeb tobie i sobie [...]. Nauczyłeś mnie żyć...

(s. 99)

Romans z Borowską nie tylko czyni Władysława niewolnikiem zmysłowego pożądania, lecz także naraża go na skandal, przyczynia się do splamienia honoru rodu Hanusza. Związek ten kładzie się cieniem na wiarygodności i moralnej czystości Władysława. Przeszkadza mu racjonalnie patrzeć na rzeczywistość, przysłania wagę spraw, do których został powołany. Podobnie jak u Maryni, tak też u Władysława romans jest inicjacją w zdegenerowaną miłość, mylnie pojmowaną jako szczęście. Tak jak u Maryni, owa inicjacja rodzi poczucie chaosu w relacjach partnerskich. W przeciwieństwie jednak do Kalickiej, Władysław nie stawia oporu doświadczanej degrengoladzie, do

końca pozostaje wierny rozbudzonemu pragnieniu. Świadczy o tym fakt podążania bohatera za ukochaną wbrew wszelkim przeciwnościom.

Znamiona destrukcyjności w sferze uczuć mają liczne romanse Podosockiego, o których wspomina Helena w kontekście demoralizacji Maryni. Dowodem tego jest jego bliska relacja z Louise, liczne umizgi kierowane w stronę Borowskiej. Wiarołomstwo nieodwracalnie odbiera mu miłość żony. Konczyński czyni bohatera uosobieniem instynktów – świat prawdziwych uczuć jest dla niego światem zamkniętym.

Pisarz pokazuje naruszenie przez Podosockiego etycznych granic w każdym obszarze życia. Bohater steruje emocjami dla rozrywki bądź dla korzyści materialnych. Zdradza tym samym subiektywność oraz dezintegrację hierarchizacji pojęć i zjawisk. Umacnia poczucie dysonansu w stabilnej dotąd wizji świata, prowokując postawę bezsilnej rozpacz lub obrony. Ucieleśniane przez Podosockiego burzycielski nihilizm jest tu sprzęgnięty z doświadczeniem obcego, który podstępnie dokonuje aktu „nicestwienia” wymierzonego w siebie i w swe najbliższe otoczenie. Temu nihilizmowi autor przeciwstawia zatem nihilizm będący manifestem rozpacz (Hanka, Hanusz, Władysław, Marynia, Kaliccy). Zło degraduje ukazaną rzeczywistość zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym. Jest wyczuwalne poprzez kontakt fizyczny oraz na poziomie świadomości, wnikając w refleksje i myśli dotkniętych nim bohaterów. Przytłacza swoim bezmiarem, w który wchłania poszczególne jednostki. Jest tym, co osacza i destabilizuje (s. 29), ssie (s. 91), pochłania [s. 30], depcze (s.77), psuje (s. 104), prowadzi do upodlenia (s. 78).

## **Otchłań – wolność i relatywizm etyczny**

Warto głębiej przeanalizować fundamenty światopoglądowe, na jakich Podosocki buduje swoją postawę nowego człowieka. Konczyński wyraźnie sugeruje, że kluczową rolę odgrywają w tym względzie dwa pojęcia – wolność i etyka. Autor pokazuje, jak pojęcie wolności zostaje przefiltrowane przez świadomość bohatera, będąc podłożem jego postawy etycznej:

PODOSOCKI (*do Maryni*). Wolność, moja Maryniu, zależy od pojmowania osobistego. Im w głębi mamy więcej tego buntu, co widzisz, podnosi się, przewala, tej, tej krwi, rozumiesz, tej jakiejś halucynacji czegoś, czegośmy jeszcze nie znali... to tym lepiej. To jest właśnie tajemnica indywidualności: być panem swej woli, to znaczy robić to, czego pożądam. Tylko jeszcze trzeba patrzeć dokoła, czy ktoś drugi nie pożąda... dobrze patrzeć i w lot umieć chwycić sposobność...

(s. 61–62)

Bohaterowi omawianego dramatu bliska jest koncepcja wolności w duchu Nietzschego, traktowanej jako stan naturalny, przeciwwaga dla moral-

ności<sup>32</sup>. Tak pojęta wolność obarczona jest jednak subiektywizmem, staje się źródłem destrukcyjnych działań Podosockiego, który pragnie być niezależny<sup>33</sup>. Wolność ma dla bohatera charakter instrumentalny – służy realizacji określonych celów. Przy tym jest to wolność, która nie zakłada wzięcia odpowiedzialności za jej skutki. Erazm w żadnym momencie nie podejmuje bowiem etycznego rozliczenia swego działania zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej. Nie okazuje powściągliwości i wyrzutów sumienia ani w momencie, gdy gorszy młodą pannę, ani w chwili, gdy szantażuje dotychczasowego prezydenta miasta. Bohater formułuje pojęcie wolności, która czyni go panem sytuacji, naznacza mu rolę reżysera kreującego rzeczywistość, a co ważniejsze, wchodzi w kolizję z tradycyjnym systemem wartości. Świadczy o tym refleksja Heleny dokonującej etycznego osądu postawy męża:

PODOSOCKA. Słuchaj, Erazmie. Ludzie nie są lalkami, żeby skakali tak, jak ty pociągniesz za sznurek. Widzę dużo, rozumiesz, dużo, choćby to, że Władka rzuciłeś w ramiona pani Borowskiej. Nie zaprzeczysz co? Nasz dom jest dla nich miejscem schadzek.

(s. 52)

Podobnie jak Nietzsche, bohater *Otchłani* rozpatruje pojęcie wolności i etyki w świetle ewolucji, która czyni twórczym i umacnia wiarę w człowieka:

PODOSOCKI. [...] w dzisiejszych stosunkach społecznych trudno, żeby jedne i te same siły zużywały się. [...] społeczeństwo musi posługiwać się coraz to nowymi jednostkami. Wnoszą one z sobą inicjatywę, wnoszą zasób nagromadzonej energii. [...] Ogółem, prawem ewolucji społecznej, nowe zadanie, nowi ludzie podejmuje, [...].

(s. 57)

Ale też podobnie jak u Nietzschego, ujawnia się rychło przekonanie o działaniu przeciw ewolucji<sup>34</sup>.

Erazm manifestuje bunt nie tyle wobec otaczającej go rzeczywistości, ile wobec koncepcji człowieka podporządkowującego życie panującym zasadom moralnym. Jednocześnie swoje pojmowanie wolności Podosocki wiąże z kwestią doświadczania wciąż czegoś nieznanego, pozostającego poza zasięgiem dotychczasowych możliwości. Poczucie własnej mocy utwierdza go w gotowości do podejmowania nowych wyzwań, w jakimś stopniu czyni twórczym, ale prowadzi tę twórczość ku coraz głębszemu zatracaniu się w odmętach

<sup>32</sup> F. Nietzsche, *Wola mocy*, s. 158; tegoż, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył P. Pieniążek, Kraków 2006, s. 29.

<sup>33</sup> F. Nietzsche, *Jutrzenka. Zmysty o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 16–17.

<sup>34</sup> G. Kowal, dz. cyt., s. 487.

własnej duszy. Tym sposobem jego wola mocy staje się wolą nicości<sup>35</sup>. To moc posunięta do maksimum i mająca charakter niszczyielski<sup>36</sup>.

Obok kwestii mylnie pojmowanej wolności w dramacie Konczyńskiego pojawia się problem relatywizmu etycznego. Jest on jednym z kluczowych wyznaczników światopoglądowych Podosockiego. Autor z wnikliwością przygląda się Erazmowi, który poddaje się niewinnej zabawie z dzieckiem, by po chwili gorszyć ładną pannę, podsuwając jej niemoralne treści. Tak też należy rozpatrywać działanie Podosockiego wobec Kalickiego, którego doprowadza do materialnej ruiny, stawiając fabrykę tuż obok jego kamienicy i w ten sposób powodując, że wynajmujący ją lokatorzy rezygnują z mieszkania. Kalicki zmuszony jest przyjąć posadę w banku Hanusza. Oczywiście szybko wychodzi na jaw, że bohater padł ofiarą świadomego działania Erazma, który przejmuje opuszczony budynek pod fabrykę. To działanie Podosockiego kontrastuje z kolei z jego postawą wobec siostry Ewy Ochacz, której pomaga w znalezieniu pracy. Udziela pomocy materialnej swemu podwładnemu – Woronkowi, a w związku z zainicjowaną przez siebie sprzedażą kopalni w Zakłuszynie postuluje ochronę zagrożonych miejsc pracy. W jednym momencie z brutalnego szantażysty przeobraża się w życzliwego pana domu, beztrudnie oddającego się rozrywkom na ślizgawce. Wyraża chęć działania dla dobra kraju, podczas gdy w obce ręce sprzedaje rodzimy majątek. Relatywizm łączy się tu z pragmatyzmem, który raz czyni bohatera dobrodziejem, innym razem jednostką zdegenerowaną.

Można stwierdzić, że Podosocki prezentuje kolejny typ osobowości „rozszczepionej”, której pierwowzorem w literaturze polskiej był bohater *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza, następnie postaci z twórczości Przybyszewskiego czy powieści Berenta (*Próchno*). Przekonanie o niejasnej tożsamości jednostki, wyrażającej relatywizm wartości, wybrzmiewało także w poezji<sup>37</sup>. Jednakże bohater dramatu Konczyńskiego, choć zdradza objawy relatywizmu, to jednak nie staje się kolejnym wcieleniem Płoszowskiego czy Jyelsky'ego z *Próchna* – dziennikarza wyrażającego przekonanie o głębokim kryzysie wartości. W przypadku Podosockiego nie można bowiem mówić o braku woli.

Relatywizm w dramacie pozostaje kolejnym elementem budującym wizerunek człowieka nowych czasów. Nawiązuje do przekonania o płynnym charakterze świata i rzeczywistości<sup>38</sup>, obnaża mylność przeświadczenia o istnieniu prawdy obiektywnej, a w końcu przyczynia się do zmiany postawy wobec wartości<sup>39</sup>:

<sup>35</sup> M. Heidegger, *Powiedzenie Nietzschego „Bóg umarł”*, przeł. J. Gierasimiuk, w: M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997, s. 192.

<sup>36</sup> F. Nietzsche, *Zapiski o nihilizmie (z lat 1885–1889)*, przeł. G. Sowiński, w: *Wokół nihilizmu*, s. 82.

<sup>37</sup> T. Walas, dz. cyt., s. 208–210.

<sup>38</sup> G. Kowal, dz. cyt., s. 477.

<sup>39</sup> T. Walas, dz. cyt., s. 175–177.

PODOSOCKI. Widzisz, mój ojcze, to już jest ten przepyszny aliaż, który w nas się stopił. Nowy człowiek musi być taki. Zewnętrznie przystosowany do warunków życia, jakiegokolwiek ono jest, mętne, brutalne, w duszy zaś pogodny, jak ta noc zimowa w polu.

(s. 106)

Spostrzeżenia Podosockiego, formułowane w odpowiedzi na uwagi Hanusza, mają swoje drugie dno. Bohater akcentuje relatywizm natury nowego człowieka, który umożliwia skuteczne odnajdywanie się w rzeczywistości. Tenże relatywizm nie tylko sugeruje, że ów człowiek staje przed niemożnością jasnej klasyfikacji swoich działań, ale przede wszystkim, że jego natura, sposób funkcjonowania w świecie do końca pozostają niezdefiniowane i nierozpoznane pod względem moralnym. W *Otchłani* relatywizm łączy się z koncepcją bohatera odwołującą się do zjawiska mimikry. Odzwierciedla on także naiwność myślenia o człowieku jako monolicie, pokazuje go jako istotę labilną, płynną, zawieszoną między normą a jej przekroczeniem. Jest on wyrazicielem czasów, w których nic nie jest pewne i trwałe, stąd też z łatwością daje się zakwestionować. Myśl ta pozwala nawiązać dialog omawianego dramatu z epoką nowoczesności<sup>40</sup>. Podosocki byłby w tym względzie odzwierciedleniem człowieka stojącego przed niemożnością zakotwiczenia w stałym i niezmiennym systemie przekonań o świecie i samym sobie.

## Otchłań a przewycięzanie nicości

Prezentując studium duchowej nicości, dokonującej się za sprawą głównego bohatera, Konczyński prowadzi jednocześnie do jej przewycięzania. Kolejne sceny dramatu obrazują, jak nestor rodu podejmuje jednostkową walkę z moralnym zwyrodnieniem swego zięcia zarówno w sferze publicznej, jak i w życiu rodzinnym. Pod groźbą więzienia i pozbawienia Woronka pracy uzyskuje cenne informacje o nadużyciach swego zięcia w banku. Dzięki Helenie, zdradzającej prawdziwe oblicze męża sybaryty i donzuana, demaskuje Erazma jako sprawcę ruiny rodzinnego szczęścia. Hanusz decyduje o odsunięciu Podosockiego od bliskich. Jako bohater posiadający mocny kręgosłup moralny właśnie tradycyjną etyką usiłuje położyć kres destrukcyjnej wolności Erazma. Dążenie do odparcia zła jest jednoznaczne z koniecznością oczyszczenia tradycyjnego systemu wartości z niszczącego żywiołu.

Nie przypadkiem w kreacji nestora rodu Konczyński akcentuje pewne cechy zewnętrzne, w jakimś stopniu odpowiadające wyznawanemu przez niego systemowi etycznemu<sup>41</sup>. To on najmocniej odczuwa obecność Podosockiego jako siłę z zewnątrz, która skaziła jego dom moralną destrukcją:

<sup>40</sup> A. Zawadzki, *Pojęcie nihilizmu u Nietzschego, Heideggera i Vattimo*, „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2004, nr 3, s. 214.

<sup>41</sup> W tym wypadku gest położonej w pobliże serca ręki sygnalizuje uczciwość, ciężki chód – bezkompromisowość, potężna postać – konieczność podporządkowania. G. Matuszek, *W bankach...*, s. 333.

HANUSZ. [...] Nic nie będzie nas łączyć. Nic. Ty tam obcy, my tu. Tam wiedz życie. Dla nas musisz przestać istnieć. [...] Jak zbój wszedłeś w mój dom, jak zbój żyłeś w nim. Powinieneś zdechnąć tu, zdechnąć.

(s. 129–130)

Konfrontacja dwóch odmiennych postaw etycznych, wyrażanych przez bohaterów, dokonuje się w poszczególnych sytuacjach zarysowanych w dramacie oraz w obszarze ich świadomości:

HANUSZ. Całą noc przerzucałem się z boku na bok. Jak pijawki ssaly mnie te myśli. A ja jego nie mam jeszcze w rękę. A takiego, jak on, trzeba mieć tak, tak, tak, żeby był jak dywan pod nogi [...].

(s. 91)

W starciu przeciwstawnych sił moralnych Konczyński ujawnia psychologiczną motywację dla wykazania wyższości etyki Hanusza, podbudowując ją pamięcią zmarłej żony:

HANUSZ [...]

Dobra Hanka, lubiła mi ręce kłaść na czoło, zamykać powieki [...]  
Jak ona go [Podosockiego – E.Ch.] nie lubiła...

(s. 90)

Pamięć o żonie, już przed laty dostrzegającej w Erazmie źródło upodlenia, jest dla Hanusza dogmatem, który nadaje mu prawo do wystąpienia przeciw fanatycznej wolności Podosockiego.

Szerzona przez Erazma destrukcja pociąga go w końcu ku samouniwersytetowaniu. Hanusz uzmysławia bohaterowi skalę jego występków. Konfrontacja z jego etyką uświadamia mu, że negując tradycyjny system wartości, zanegował sam siebie. Konczyński czyni historię Podosockiego wykładnią chrześcijańskiej nauki o winie i potępieniu. Akt ostatecznego upadku bohatera dokonuje się w miejscu najmocniej skażonym duchową nicością – w gabinecie Erazma. To punkt wyjścia i punkt dojścia obranej przez niego drogi. Przejawem jego klęski staje się pismo o zrzeczeniu się majątku, do podpisania którego bohater zostaje zmuszony przez Hanusza. Z jednej strony przypieczętowane ono wyrok na bohaterze, z drugiej zaś jest zapisem niechlubnej historii jego działania, zwierciadłem mroków jego duszy:

HANUSZ. Wszystko, co trzeba. Wędzidło, bat (*uderza w papier*). Ty tu jesteś, ty łotr. Przeszłość i terażniejszość. Talenta złodzieja i nikczemność. [...]  
Patrz! Patrz. Tam każda litera ma swój język. Pali! Patrz, bo pójdziesz precz, a to zostanie tu przy nas.

(s. 130)

Finałowa scena dramatu ma charakter symboliczny i kluczowy dla ideowej wymowy utworu. Jesteśmy świadkami psychomachii rozgrywającej się

w obrębie naznaczonej destrukcją rzeczywistości<sup>42</sup>. Zauważalna jest zmiana pozycji zajmowanych przez bohaterów – Hanusz, dotychczas pełniący rolę marionetki w rękach Podosockiego, staje się sędzią przywracającym wiarę w potęgę dobra.

Warto zaznaczyć, że u Konczyńskiego wyższość sił moralnych wobec duchowej otchłani dokonuje się na poziomie gestu i zachowań bohaterów. Dotychczasowa pewność siebie Erazma ustępuje wobec przyjęcia postawy winowajcy. Głos pełen dostojności i ostrości mimowolnie przemienia się w żalony płacz człowieka odkrywającego prawdę o własnej nędzy. Moment konfrontacji dwóch postaw etycznych budowany jest na zasadzie kontrastu z wcześniejszą sytuacją niewinnej zabawy Podosockiego z Karolcią. Po raz kolejny widać tu wpływ dramatów Ibsena, na co zwrócili także uwagę ówczesni krytycy<sup>43</sup>.

Idea przewycięzania duchowej otchłani w dramacie Konczyńskiego łączy się z kwestią ostatecznego wzięcia na swe barki odpowiedzialności za skutki niewłaściwie wykorzystanej wolności. Bohater w końcu dostrzega, że nie da się uciec przed rzeczywistością, wcześniej czy później obnaży ona jego nicość<sup>44</sup>. Przejęcie tejże odpowiedzialności ujawnia się w momencie, kiedy Podosocki pada do stóp Hanusza, dążąc do wyjednania jego przebaczenia i odwrócenia losu:

PODOSOCKI. Ojczy! Ja czuję jeszcze siły w sobie. Ja będę ostatnim sługą twoim, tylko pozwól mi tu pracować! Tu wśród swoich! Helena mi przebaczy (*plącze mu się u nóg, całuje go po stopach*).

(s. 132)

Moment przejrzania się we własnej nicości uruchamia dialog dramatu Konczyńskiego z biblijną przypowieścią o synu marnotrawnym, zawartą w Ewangelii św. Łukasza (Łk 15, 11–32)<sup>45</sup>. Pisarz dokonał trawestacji tekstu biblijnego. Służy to karykaturalnemu wręcz ukazaniu jednostki, do niedawna jeszcze mającej poczucie wolności. W przeciwieństwie do pierwowzoru nie dokonuje się tu jednak akt przebaczenia.

Odwołanie się do motywu biblijnego i poddanie go trawestacji z jednej strony powodowane jest tendencyjnością dramatu, z drugiej zaś wpisuje się w refleksję nad nihilizmem. Mamy do czynienia z sytuacją, w której patos miesza się z groteską, wzniosłość z karykaturalnym portretem bohatera przeglądającego się w zwierciadle własnej nicości, ironia z tragizmem jednostki skazanej na duchowe unicestwienie. Wymieszanie „języków” odzwier-

<sup>42</sup> M. Sadlik, dz. cyt., s. 156.

<sup>43</sup> W. Hahn, *Henryk Ibsen w Polsce*, „Pamiętnik Lubelski” 1930, t. 1, s. 269.

<sup>44</sup> G. Kowal, dz. cyt., s. 480.

<sup>45</sup> Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań 2008.

ciędlą labilność bohatera, a zarazem jego dramatyczne poszukiwanie ratunku przed brutalną rzeczywistością. Jest wyrazem poszukiwania zakotwiczenia w momencie, gdy jego wizja świata obraca się w ruinę. Oddaje istotę doświadczenia duchowej pustki, wyłaniającej się w obliczu załamania stworzonej przez niego etyki. Wspomniana rola gestu okazuje się w dramacie Konczyńskiego znacząca, gdyż definiuje postawę bohatera w sytuacji zagrożenia utratą, odsłania dramat autentycznego cierpienia i ofiary. Widać to w momencie, gdy Erazm uzmysławia sobie możliwość utraty więzi z Karolcią:

PODOSOCKI. A! (*chwytając się za głowę*) Com ja zrobił!!! (*rozgląda się błędnie, nagle*) Oddaj ten papier!! zostaje!! papier!! papier!!

(s. 133)

Pytanie bohatera „com ja zrobił” można interpretować dwojako. Po pierwsze – w znaczeniu dosłownym – Podosocki żałuje, że tak łatwo uległ żądaniom teścia, po drugie – w znaczeniu – symbolicznym – w tym wypadku sygnalizuje ono stan tragicznej świadomości, budzącego się głosu sumienia. W tym jednym zdaniu ujawnia się tragiczny wymiar przeszłości i przyszłości bohatera. Zarówno gesty Podosockiego, jak i jego desperackie próby odwrócenia biegu wydarzeń wskazują, że bohater dopiero teraz staje się świadomy tragizmu swego położenia. Mamy do czynienia z procesem odzyskiwania człowieczeństwa możliwym poprzez cierpienie. Autor wyraża prawdę pojawiającą się w tradycji literackiej od czasów antycznych, a powracającą w naturalistycznych dramatach drugiej połowy XIX wieku – *Żabusi* Zapolskiej czy *Podporach społeczeństwa* Ibsena. W przeciwieństwie jednak do Zapolskiej, autor *Otcłani* nie daje Podosockiemu szansy powrotu do dotychczasowego życia i naprawienia wyrządzonego zła.

Ukazanie losów bohatera na poziomie gestów i postaw służy nie tylko wzmocnieniu efektu scenicznego, lecz także pozwala rozpatrywać je jako symboliczną wykładnię procesu staczania się w duchowe przepaści. Przyswiecającą dramatowi prawdę o zmienności ludzkiego losu, o zwycięstwie dobra nad złem można by wyrazić za pomocą wykresu parabolicznego. Akcja dramatu Konczyńskiego przebiega według klasycznych wyznaczników Arystotelesowskiej tragedii – perypetii, rozpoznania i cierpienia<sup>46</sup>. O ile kolejne sceny *Otcłani* ukazywały wznoszenie się bohatera na szczyty kariery i uznania, o tyle moment konfrontacji z Hanuszem ujawnia kierunek przeciwny. Odzwierciedleniem tego jest korzenie się Podosockiego u stóp teścia. Towarzyszy temu zarazem gest zwieszenia głowy czy opuszczenia rąk na znak własnej bezsilności (s. 133). Upadek zostaje przypięczętowany brakiem przebaczenia.

<sup>46</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Pobielski, Wrocław 1989, s. 43.

## Otchłań – między etyką a estetyką

Pojęcie otchłani zawarte w tytule dramatu Konczyńskiego definiuje całą ukazaną w dziele rzeczywistość, bohatera i lansowany przez niego system wartości. W obrębie tej kategorii mieści się negatywny krąg znaczeń, który buduje relację między etyką a estetyką<sup>47</sup>. Jeśli piękno uznaje się za znacznik dobra, brzydota najpełniej wyraża egzystencję naznaczoną złem i symptomem rozkładu. Pod ogólnym pojęciem otchłani autor kryje namysł nad egzystencją skupioną w przestrzeni miasta. To przestrzeń potraktowana jako synonim metafizycznego zatracenia i pustki<sup>48</sup>. W jej obrębie ujawnia się epatowanie brzydotą zarówno na poziomie kategoryzowania ludzkiej egzystencji, jak i nowej etyki. Estetyka wskazująca negatywne wartościowanie wyrażona zostaje w postrzeganiu życia jako „mętnego, moralnie brudnego” (s. 106). Brudem jawi się nowa etyka:

HANUSZ. Mój drogi. Kto raz nadużył mojego zaufania, ten nie odzyska go już nigdy. Żeby nie ty i nie Władysław, cień by nawet Woronka nie włóczył się po moim domu. Wy macie jakąś inną etykę. Może umiecie lepiej zażywać ludzi, ale dla mnie co brudne, to brudne.

(s. 23–24)

Brud staje się doświadczeniem tych, którzy są orędownikami tradycyjnej hierarchii wartości. Estetyka brzydoty z dosłowności zostaje przeniesiona na poziom symboliczny. Brudny jest świat wyrastający na fundamentach nazbyt swobodnie pojmowanej woli mocy, świat w stanie moralnej dezintegracji oraz człowiek – wytwór środowiska miejskiego z całym ciężarem jego destrukcji, w świetle wszelkich przemian, jakim podlega, jawiąc się człowiekiem nowoczesnym:

HANUSZ. [...] Ty wiesz [Władysławie – E.Ch.], że ludzi brudnych miałem jak szmaty i bez litości deptałem. I teraz tak będzie! Mam jeszcze siły. Mam jeszcze zdrowe zmysły. [...]. Cokolwiek bądź znajdę, kogokolwiek bądź, czy to ty będziesz, czy kto inny, byle brud, nie będę miał ani iskry litości, tylko zdeptam, zdeptam, tak jak robactwo!!!

(s. 77–78)

Odwołanie się Konczyńskiego do estetyki brzydoty służy zaakcentowaniu dehumanizacji człowieka, który zatracą się w nicości, w dynamice przemian społecznych i ekonomicznych. Porównanie go do brudu i szmaty sytuuje go na równi ze sferą martwych przedmiotów, sygnalizuje duchowy rozkład i marnienie:

<sup>47</sup> M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 121; A. Tyszczyk, *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin 2007, s. 166–167.

<sup>48</sup> W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, s. 73.

HANUSZ (*wstaje, twardym głosem, bez gniewu*). Wejźdź w siebie, dobrze wejźdź. Przyszłość nie czeka. Takim cię weźmie, jakim jesteś. Byłeś samym życiem. Dziś jesteś szmatą.

(s. 27)

Świat utrwalony w refleksach brzydoty poza odrazą wywołuje lęk, ale też pociąga, jest tożsamy z doświadczaniem głębi czy ciemności<sup>49</sup>. Hanusz, posługując się określeniami tak mocno związanymi z estetyką brzydoty, wskazuje na niejasność i mętność tego, do czego te określenia się odwołują. W takim sposobie definiowania egzystencji bohater potwierdza niemożność znalezienia stałego punktu oparcia, a co za tym idzie, brak możliwości jej rozpoznania i jednoznacznej klasyfikacji, różnicowania na podmiotowość i przedmiotowość. Hanusz wyraża tym samym przekonanie o etycznej i estetycznej płynności współczesności.

\*\*\*

Dramat Konczyńskiego to kolejne dzieło nawiązujące do problematyki industrialnej i związanych z nią zjawisk społecznych, specyfiki „nowych czasów”. Współczesność jest głównym punktem odniesienia dla pisarza, ukazującą go wnikliwie studium duchowej nicości, jaką prezentuje Erazm Podosocki. Autor nadaje mu tytuł *Otchłań*, co sugeruje dialog dzieła z młodopolskimi realizacjami motywu bezmiaru i próżni. Dialog ten rysuje się jednak na zasadzie luźnego nawiązania, metafora otchłani definiuje zależności między specyficznymi warunkami życia miejskiego schyłku XIX wieku, z jego ciągłą dynamiką i walką o pozycję, która skłania do działania sprzecznego z moralnością, a jednostką zakorzenioną w tychże warunkach. Otchłań jest symboliką duchowej nicości, jawiącej się w skali makro i mikro. O ile w pierwszym przypadku odnosi się ona do ukazanej w dramacie rzeczywistości, o tyle w drugim jest synonimem duszy bohatera – kolejnej realizacji *homo oeconomicus*, destrukcyjnie oddziałującego na swe najbliższe otoczenie. Kreując swą postać na typ antybohatera<sup>50</sup> autor ukazuje zarazem wizję życia rodzinnego jako sferę skażoną złem i aksjologiczną ruiną, wymuszającą walkę o utraczone wartości. Przywołany dramat można zatem zaliczyć do kręgu tekstów bliskich wspomnianej wcześniej twórczości Feldmana (*Czyste ręce*) czy Zalewskiego (*Friebe*). Pozostaje on w dialogu z naturalistycznymi dramatami Ibsena (*Podpory społeczeństwa*, *Jan Gabriel Borkman*) zarówno pod względem ideowym, jak i artystycznym. Metafora otchłani konotuje symptomy kryzysu tradycyjnej etyki wobec materialistycznej wykładni życia, zjawisko rozpadu bliskich relacji międzyludzkich. Ukazaną w dramacie historię

<sup>49</sup> M. Gołaszewska, *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, Warszawa 1990, s. 190–191.

<sup>50</sup> Por. M. Januszkiewicz, *Nihilizm jako kategoria literaturoznawcza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2007, nr 5, s. 185.

można zarazem rozpatrywać jako rewizję poglądów nawiązujących do myśli Nietzschego. Autor wskazuje na zgubne konsekwencje zerwania z tradycyjną etyką, przypisania sobie prawa do wolności, prowadzące do cierpienia. Rewizja poglądów bliskich myśli Nietzschego z jednej strony okazuje się ważnym przyczynkiem do namysłu nad humanizmem, z drugiej zaś ujawnia ich szkodziwość w kontekście ich nazbyt subiektywnej interpretacji – wykorzystania przez jednostkę, która podporządkowuje je własnym celom.

## Bibliografia

### Źródła

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Pobielski, Wrocław 1989.
- Couvray de Louvet Jean Baptiste, *Przygody miłosne kawalera de Faublas*, skrótu dokonała i przeł. Anna Tatarkiewiczowa, Warszawa 1961.
- Couvray de Louvet Jean Baptiste, *Przygody kawalera de Faublas*, ułożył oraz dopisał i przedm. opatrzył, tł. [z fr.] Czesław Jankowski, Warszawa 1928.
- Feldman Wilhelm, *Czyste ręce. Dramat w czterech aktach*, Warszawa – Lwów 1901.
- Heidegger Martin, *Drogi lasu*, przeł. Jerzy Gierasimiuk i in., Warszawa 1997.
- Konczyński Tadeusz, *Otchłań. Dramat*, Kraków 1903.
- Nietzsche Friedrich, *Jutrzenka. Zmysły o przesądach moralnych*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa 1907.
- Nietzsche Friedrich, *Zapiski o nihilizmie (z lat 1885–1889)*, przeł. Grzegorz Sowiński, w: *Wokół nihilizmu*, red. Grzegorz Sowiński, Kraków 2001, s. 73–110.
- Nietzsche Friedrich, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. Stefan Frycz i Konrad Drzewiecki, posłowie napisał Bogdan Banasiak, Kraków 2003.
- Nietzsche Friedrich, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył Paweł Pieniążek, Kraków 2006.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań 2008.
- Zalewski Kazimierz, *Friebe*, w: *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył Tadeusz Sivert, Wrocław 1953, s. 470–550.

### Opracowania

- Bukowiński Władysław, „Prawda” 1900, nr 41, s. 493.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Eustachiewicz Lesław, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1982.
- Gołaszewska Maria, *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, Warszawa 1990.
- Gumkowska Magdalena, *Ten, który wygrał z Boy'em, czyli warszawski sukces i klęska Tadeusza Konczyńskiego*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Roman Taborski i Jadwiga Zacharska, Warszawa 1998, s. 134–136.
- Gutowski Wojciech, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.

- Gutowski Wojciech, *Wobec „śmierci Boga”*. *Sytuacje młodopolskie*, „Roczniki Humanistyczne” 1997, z. 1, s. 151–164.
- Gutowski Wojciech, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Gutowski Wojciech, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Gutowski Wojciech, *Głosy osobne: z krawędzi Nicestwienia /znicestwienia krawędzi*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. Mikołaj Sokołowski i Jarosław Ławski, Białystok – Warszawa 2009, s. 667–695.
- Hahn Wiktor, *Henryk Ibsen w Polsce*, „Pamiętnik Lubelski” 1930, t. 1, s. 269.
- Januszkiewicz Michał, *Nihilizm jako kategoria literaturoznawcza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2007, nr 5, s. 177–191.
- Kempner Gabriel, *Z teatru*, „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 41, s. 441–442.
- Konczyński Tadeusz, *Henryk Ibsen [Szkie krytyczny]*, „Słowo Polskie” 1898, nr 91, s. 4.
- Konczyński Tadeusz, *Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny*, „Ateneum” 1900, t. 1, s. 85–111; 335–360.
- Konczyński Tadeusz, *List w sprawie „Otchłani”*, „Kurier Poznański” 1901, nr 135, s. 3.
- Konczyński Tadeusz, *Modernizm w świetle umiejętnej krytyki*, „Tygodnik Słowa Polskiego” 1902, nr 2, s. 1–2.
- Konczyński Tadeusz, *Gabriel D’Annunzio*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 45–53.
- Kowal Grzegorz, *Nihilizm Friedricha Nietzschego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. Mikołaj Sokołowski i Jarosław Ławski, Białystok – Warszawa 2009, s. 475–488.
- Krzyżanowski Julian, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, bibliografię oprac. Teresa Brzozowska-Komorowska i Maria Bokszczanin, Wrocław 1980.
- Landgrebe Ludwig, *O przezwyciężaniu nihilizmu europejskiego*, przeł. Grzegorz Sowiński, w: *Wokół nihilizmu*, red. Grzegorz Sowiński, Kraków 2001, s. 225–240.
- Makowiecki Andrzej Zdzisław, *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000.
- Matuszek Gabriela, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001.
- Matuszek Gabriela, *Etyka destrukcji i archetyp sumienia w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. Ewa Ihnatowicz, Ewa Paczoska, Warszawa 2006, s. 119–129.
- Miłaszewski Stanisław, *Nowalie wędnącego sezonu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 23, s. 371.
- Niewiadomski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Pustka – otchłani – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: *też: Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 29–78.
- Popiel Magdalena, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003.
- Sadlik Magdalena, *„Zmora juste-milieu”, czyli w dramaturgicznej „Otchłani” Tadeusza Konczyńskiego*, w: *Zapomniany dramat*, t. I, red. Maria Jolanta Olszewska i Krystyna Ruta-Rutkowska, Warszawa 2011, s. 151–160.
- Sowiński Grzegorz, *Zamiast postowia: Między „nihilizmem” a postnihilizmem...*, w: *Wokół nihilizmu*, red. Grzegorz Sowiński, Kraków 2001, s. 263–275.

- Stala Marian, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988.
- Stala Marian, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Tadeusz Konczyński 1875-1944, oprac. Marta Piwińska, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Seria V: Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, zespół red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Warszawa 1967, s. 495–511.
- Tuczyński Jan, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.
- Walas Teresa, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.
- Weiss Tomasz, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.
- Wolski Wacław, *Teatr*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1900, nr 42, s. 364–365.
- Zapolska Gabriela, *Z teatru ( Otchłań, sztuka Konczyńskiego)*, „Słowo Polskie” 1901, nr 421, s. 1.
- Zawadzki Andrzej, *Pojęcie nihilizmu u Nietzschego, Heideggera i Vattimo*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2004, nr 3, s. 209–214.

### Summary

This article is devoted to the analysis and interpretation of the drama entitled *Abyss* by Tadeusz Konczyński with the emphasis on the issue of spiritual nothingness. It aims to diagnose the reality close to the characters, which revolves around the materialistic conception of life and the crisis of traditional morality. Another matter discussed is the creation of the protagonist, who is the expression of „the new age” and the embodiment of moral decay. The author of the article analyses the destructive impact of the character on his close surroundings. She also considers his outlook upon the world, which constitutes the main motive for his actions. The author refers to the notion of liberty or ethical relativism and considers the character’s attitude in the context of nihilism. With regard to that, she points out that the work by Konczyński engages in a dialogue with the thought of Nietzsche. The final issue of concern to the author is the problem of overcoming moral nothingness as well as the relation between ethics and aesthetics.



ANNA RZYMSKA

UWM w Olsztynie

## Idea krajobrazu Romana Brandstaettera w peregrynacjach włoskich

### The Idea of Roman Brandstaetter's Landscape in Italian Peregrinations

**Słowa kluczowe:** krajobraz, przestrzeń, obraz, artyzm, idea  
**Key words:** landscape, space, picture, artistry, idea

Podjęcie tematu dotyczącego krajobrazu w twórczości Brandstaettera budzić może pytanie, na ile jest to zasadne, biorąc pod uwagę fakt, że problematyka ta w badaniach była już obecna<sup>1</sup>. Wydaje się jednak, że jest ona na tyle złożona, że można uniknąć niebezpieczeństwa powielenia badawczych ujęć przedmiotu. Wskazanie nieporuszanych jeszcze zagadnień połączonych z istniejącymi opracowaniami tematu dotyczącymi wczesnych powojennych utworów Brandstaettera rzuca nowe światło na całą twórczość pisarza. Chodzi mianowicie o fakt, że idee i koncepcje pochodzące z nurtów mistyki żydowskiej, posiadające swoje odniesienie w jego twórczości do idei krajobrazu, rozpatrywane były przede wszystkim w jego powieści *Jezus z Nazarethu* i w *Kronikach Assyżu*. Tymczasem badanie jego twórczości z okresu podróży do Włoch uzmysławia fakt, że wizja krajobrazu w pisarstwie Brandstaettera właśnie w tym okresie uzyskiwała właściwy kształt i krystalizowała się *in statu nascendi*. Chronologicznie późniejsza twórczość autora, w tym długoletnie przygotowania do napisania powieści *Jezus z Nazarethu* dotyczyły przede wszystkim dziedzin historii, egzegezy, teologii, ale w kwestii pojmowania natury, w tym fenomenu Ziemi Świętej, pisarz miał już koncepcję, która ukształtowana została podczas wielu podróży do Włoch.

Temat dotyczący krajobrazu w peregrynacjach włoskich Brandstaettera wpisuje się w europejski nurt jego biografii i twórczości. Pisarz znał języki klasyczne. Przez okres dwóch lat przebywał w Paryżu (1929-31). Podróżował

---

<sup>1</sup> W książce Ryszarda Zajązkowskiego tematyce tej poświęcony został podrozdział: *Misterium krajobrazów* w rozdziale II *Horyzont trzech kultur*. Zob. R. Zajązkowski, *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin 2009, s. 121-125.

do Grecji i Turcji (1935). Wojnę spędził w Ziemi Świętej. Palestynę opuścił w 1946 roku i prawie dwa lata mieszkał w Rzymie. W 1948 roku wrócił do Polski, ale do Włoch wielokrotnie podróżował. Jego liryki z pobytów we Włoszech datowane są na lata: 1957, 1960, 1963, 1965.

W niniejszym artykule główny aspekt badawczy dotyczy płaszczyzny autorskiej. Brandstaetter posiadał oryginalną, całościową, spójną koncepcję krajobrazu. Jego świadoma i przemyślana idea wynika z połączenia mistyki judaizmu i teologii chrześcijańskiej. Obraz Boga jest wizją indywidualną Brandstaettera, a krajobraz stanowi jeden z elementów składających się na ów obraz.

Pojęcie krajobrazu w twórczości Brandstaettera jest złożone. Stanowi ono rodzaj połączenia rzeczywistego wyglądu obszaru geograficznego z wrażeniami duchowymi i religijnymi pisarza, przybierającymi kształt „wyglądu” przestrzeni odczuwanego przez Brandstaettera. Zanim przyjdzie omówić ów „duchowy krajobraz”, zajmijmy się na wstępie tym rzeczywistym. Jest to krąg kultury śródziemnomorskiej. Trzeba tu wziąć pod uwagę fakt, że na jednym krańcu tego morza znajduje się Ziemia Święta z Jerozolimą, a na drugim – Półwysep Iberyjski, skąd przodkowie Brandstaetterów<sup>2</sup> wyruszyli do Austrii<sup>3</sup>, a potem – Polski. Jest to rodzaj geograficznie ustalonego „początku” pisarza, dla którego wracanie do źródeł, do korzeni jest szczególnie istotne.

Zastanawiający jest fakt, dlaczego Roman Brandstaetter z Jerozolimy udaje się do Rzymu. Z jednej strony można uznać, że miał tam znajomych, że to było podyktowane praktyczną stroną rzeczywistości. W tym czasie w Rzymie przebywał, pełniąc obowiązki ambasadora, profesor Stanisław Kot, który zajął się sprawą powrotu Romana Brandstaettera z Palestyny do Polski. Pobyt pisarza we Włoszech był koniecznym przystankiem na tej drodze<sup>4</sup>. Wydaje się jednak, że przyczyna była głębsza. W artykule „*Rzymski*” Żyd – nieznaną twórczość Romana Brandstaettera Dariusz Konrad Sikorski pisze, iż Brandstaetter w okresie przedwojennym (w roku 1938) prowadził w „Nowym Głosie” rubrykę *Przez moje okno*, w której umieścił kilkadziesiąt felietonów. Sikorski pisze: „Swoje »prasowe okno« Brandstaetter podpisywał pseudonimem „Romanus”, czyli „Rzymski”. Autor artykułu interpretuje ten fakt wyboru pseudonimu przez pisarza jako rodzaj ironicznej odpowiedzi

<sup>2</sup> Można wyciągnąć taki wniosek dotyczący korzeni Brandstaetterów, gdyż Roman Brandstaetter wspomina o tym, że jego pradziadek Abraham Dawid „Pochodził z sefardów”: Zob. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny i franciszkański. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, wstęp A. Świderkówna, Kraków 2004, s. 26; Wyraz *Sefardyjczycy* pochodzenia hebrajskiego oznacza ‘Hiszpanów’ – Żydów pochodzących z Hiszpanii lub Portugalii, wypędzonych z Półwyspu Iberyjskiego w XV wieku: Zob. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 2000, s. 246.

<sup>3</sup> R. Brandstaetter, *Śmierć rozwiązała wszystkie sprzeczności*, w: tegoż, *Moja podróż sentymentalna i inne opowiadania*, Poznań 1995, s. 125–126.

<sup>4</sup> Zob. J. Góra. *Gość wiecznego domu*, Poznań 1990, s. 46.

Brandstaettera na ataki antysemityczne, w których przedstawiano kulturę żydowską jako wroga tradycji europejskiej i kulturze grecko-rzymskiej, a także zaznacza, iż jest to oczywiste odniesienie do jego imienia<sup>5</sup>.

Twórczość Brandstaettera świadczy o tym, że wszelkie ataki były nie tylko nieuzasadnione, ale uzmysławia fakt, że był on szczególnie związany z kulturą i tradycją śródziemnomorską. Wystarczy wziąć pod uwagę nurt antyczny w jego powojennej twórczości: dramaty: *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*, *Medea*, *Odys płaczący*; poematy: *Winogrona Antygony*, *Kassandra*; wiersze: *Łuk Tytusa*, *Marek Aureliusz*, *Modlitwa Ajschylosa*, *Na hermę poety w Tivoli*, *Sybilla Kumejska* i inne. Także w przedwojennej twórczości, już w 1928 roku, po ukazaniu się tomiku *Jarzma*, Karol Zawodziński określił Brandstaettera jako zwolennika klasycyzmu<sup>6</sup>, dla którego ważne były kanony klasycystycznej estetyki poetyckiej oraz dążenie do zachowania równowagi i harmonii. Po wojnie kostium antyczny, mity są często w twórczości pisarza pretekstem do podejmowania problemów moralności, Boga i wiary. Tak jest np. w *Hymnie Syzyfa* ze zbioru *Hymny Maryjne*. W utworze tym Syzyf dźwiga kamień, ale metafora ciężaru głazu dotyczy wiary, „dźwigania Boga”. Konotacje mitologiczne ulegają zmianie, mit służy jedynie metaforze religijnej.

Wybór pseudonimu Romanus przez Brandstaettera jest faktem interesującym także z innego powodu. Autor, podpisując się, musiał dostrzegać jakiś rodzaj łączności swojej osoby z obszarem Romy. W sposobie żydowskiego myślenia imię człowieka jest z nim tożsame. Pseudonim Romanus zawiera w sobie imię Romana Brandstaettera – został on utworzony poprzez dodanie do liter imienia przyrostka *-us* – określając pisarza przymiotnikowo. Znaczenie tego przymiotnika wskazuje pośrednio kierunek jego mentalnych i rzeczywistych podróży: z Ziemi Świętej do diaspory. W ostatnich wiekach starożytności i pierwszych wiekach chrześcijaństwa Żydzi rozproszyli się nad brzegami Morza Śródziemnego i utworzyli diasporę przede wszystkim w Rzymie i Aleksandrii<sup>7</sup>.

W Rzymie Romanus Brandstaetter widzi przede wszystkim władzę przeszłości, która miesza się ze współczesnością. Ale znajduje też niezwykły sposób jej rozumienia. Pisze:

Człowiek, który po raz pierwszy przybywa do Rzymu, musi przyzwyczać się do hegemonii przeszłości, która wszędzie tutaj niepodzielnie panuje. [...] Bezdenna jest studnia minionego czasu. Ślad naszych kroków miesza się ze śladami stóp

<sup>5</sup> D. K. Sikorski, „Rzymski” Żyd – nieznaną twórczość Romana Brandstaettera, „Ruch Literacki” 2012, z. 1 (310), s. 50.

<sup>6</sup> Zob. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 104.

<sup>7</sup> R. Arnaldez, *Jeden Bóg*, w: F. Braudel, R. Arnaldez, M. Aymard, *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 145.

rzymskiego przechodnia, który tędy śpieszył przed dwoma tysiącami lat, a woń morza na Capri jest tą samą wonią, którą oddychał konający Tyberiusz. Ale szybko oswajamy się z historią. I oto nagle, gdy słońce zachodzi nad Pincio, wiemy z niezbitą pewnością, że ludzie krążący wśród pinii i pinie prześwietlone zmierzchem są zdziałani z powiewnej tkaniny historii. Lutnia moskitów, nieruchomo zawieszona w powietrzu, rozpryskuje się milionami metalicznych dźwięków. Z terasy zawieszanej nad Piazza del Popolo widać panoramę Rzymu otulonego w zwiewne mgły, z początku liliowe, potem wraz z odpływem zmierzchu coraz bardziej szarzące. Nie dziwią nas już wówczas twarze mijających nas kobiet o liniach etruskich posągów ani kelnerzy uwijający się w ogrodowej kawiarni, o twarzach marmurowych herosów, mędrców i poetów, których posagi bieleją w alejach. Przymierze czasu z człowiekiem staje się teraz tak ściśle, że z trudem odnajdujemy samych siebie w mroku nocy, która pełna jest głosów minionych zdarzeń<sup>8</sup>.

Historię pojmuje Brandstaetter jako „powiewną tkaninę”, a panoramę Rzymu widzi w zwiewnych mgłach. Nie są to tylko metafory, ale ślad mistyczno-kabalistycznej wiedzy dotyczącej pojęcia „zasłony”<sup>9</sup>. Wydaje się, że postrzeganie rzeczywistości przez Brandstaettera stanowi próbę doświadczenia i uchwycenia w słowie obszaru przed zasłoną i samej zasłony. W mityce żydowskiej zasłonę określa się jako *pargod* – zasłonę mistyczną. Gerschom Scholem określa ją jako „zasłonę kosmiczną”<sup>10</sup>. W *Apokryfach Starego Testamentu*, w *Księdze Henocha hebrajskiej* jest to „zasłona Miejsca” rozciągająca się przed tronem Bożym, na której wyryte są wszystkie pokolenia i wszystkie czyny tych pokoleń<sup>11</sup>. Brandstaetter zdaje się pojmować czas historii na wzór koncepcji zasłony, nie na sposób jego linearnego trwania, ale w sposób symultaniczny, przestrzenny. Tak jak np. w wierszu *Łuk Tytusa*, w którym podmiot mówiący przechodząc pod owym Łukiem, słyszy głos dwudziestoletniej dziewczyny, która zginęła w krematorium<sup>12</sup>, „płynący z ust Kamiennych jeńców”.

Szczególnie interesujące jest tu zestawienie dwóch wierszy: *Zachód słońca nad teatrem w Taorminie* (Wip, s. 166) i *Rozczarowanie teatrem greckim w Syrakuzach*. Oba utwory stanowią obrazy zetknięcia z przestrzenią starożytnych teatrów. W wierszu *Zachód słońca nad teatrem w Taorminie* ożywa czas

<sup>8</sup> R. Brandstaetter, *Kroniki Assyżu*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 379–380; W związku z faktem, że utwór ten jest często cytowany w niniejszym artykule, w dalszym toku wywodów oznacza się go w nawiasie kwadratowym KA z numerem strony z tego wydania.

<sup>9</sup> Zasłonie mistycznej poświęcony jest rozdział IV *Zasłona „Miejsca” – Szata* w książce: A. Rzymska, *Kamienny most. Tradycja judaistyczna w twórczości Romana Brandstaettera*, Olsztyn 2005, s. 244–265.

<sup>10</sup> G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997, s. 104.

<sup>11</sup> *Księga Henocha hebrajska*, w: *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. i wstępy ks. R. Rubinkiewicz, przeł. M. Prokopowicz, Warszawa 2000, s. 240–245.

<sup>12</sup> R. Brandstaetter, *Łuk Tytusa*, w: tegoż, *Wiersze i poematy. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, Kraków 2003, s. 72; z tego wydania pochodzą cytaty utworów poetyckich oznaczone w nawiasie kwadratowym: Wip z numerem strony.

przeszły: „Rozpoczyna się czas sceniczny”. Bohaterowie tragedii to nie tylko przywołani imiennie Edyp i Jokasta, lecz także cała natura i elementy architektoniczne uczestniczą w spektaklu. Czas sceniczny ogarnia przestrzeń, aktorów i publiczność złożoną z turystów. Świat natury w tym wierszu odzwierciedla kształt greckiego teatru przypominającego samotną górską dolinę. Architekturę sceny wieńczy niebo. Tło to widok Etny:

Właściwy dramat  
Rozpocznie się o zachodzie słońca,  
Gdy granatowe mgły  
Spłyną na Etnę,  
A droga wijąca się nad przepaścią  
Będzie już tylko  
Wiolinowym welonem.  
[...]  
Dopiero teraz  
Wyłaniają się śniegi  
Wulkanu,  
A dym unosi się  
Nad kraterem  
Jak czerwony kaktus.

Wtedy Edyp  
Zasłonił krwawiące oczodoły  
Połą płaszczą  
I krzyżąc runął  
Do twoich nóg,  
Przeznaczenie.

Jak długo trwać będzie dialog  
Ślepego człowieka  
Z żywiołami?  
Któż zdejmie z gałęzi  
Ciało Jokasty?  
[...]  
Płaczą pinie  
Na stoku stromego tarasu,  
Jak na pięciolinii.

Teatr gaśnie.  
[...]  
Samotne kolumny,  
Wypowiedziawszy do końca swoje monologi,  
Zastygły w nieruchomych pozach.  
Wzruszeni turyści  
Opuszczają  
Bez oklasków  
Teatr.  
[...]  
Milczenie zdejmuję z siebie  
Skrwawioną szatę

I maskę,  
 I rytmiczny płacz  
 [...]
 Nagie i panieńskie  
 Wstępuje  
 W noc oczyszczonych dziejów.  
 (Wip s. 166–169)

Wszystko i wszyscy uczestniczą czynnie w interpretacji tragicznego mitu. Wykraczają poza swoje istnienie i stają się kimś innym. Będąc aktorami i świadkami akcji, przeżywają litość i trwogę wobec sytuacji, w jakiej los postawił Edypa.

Zupełnie inaczej zetknięcie z przestrzenią teatru zobrazowane jest w utworze *Rozczarowanie teatrem greckim w Syrakuzach*. Nic nie ożywa, nie ma czasu scenicznego, żadnych elementów tragedii:

Cóż znalazłem?  
 Ślepą Hybris,  
 [...]
 Starego capa,  
 Który ogryzając gałązki mimozy  
 Udaje,  
 Że jest potomkiem  
 Bogów.  
 [...]
 Moją współczesność znalazłem,  
 Mimozo.  
 Moją współczesność znalazłem,  
 Oleandrze.

(Wip s. 171)

Nie zawsze jest więc możliwe osiągnięcie tego wrażenia, które stanowi dla Brandstaettera rodzaj pożądanego impuls myślowego czy raczej stanu duchowego i intelektualnego.

W przestrzeni regionu śródziemnomorskiego autor tropi pozostałości kultury greckiej, ślady cesarstwa rzymskiego, ale przede wszystkim dla niego jest to obszar kierunku, który wytyczył sam Bóg. Bóg Objawienia w judaizmie i chrześcijaństwie. Pisarz powiada:

Bóg do Rzymu przyszedł z Jerozolimy [...] Mamertinum, w wilgotnej celi [...] rzymski centurion zakuł w kajdany dwóch Żydów, przybyłych z dalekiej judejskiej pustyni. Za murami miasta kat, wykonawca wyroków rzymskiego prawa, ściął głowę św. Pawła. Święty Piotr zawisł na krzyżu. Rzym cesarów bronił się przed ukrzyżowanym Bogiem. [...] Inaczej działo się w Assyżu.

(KA, s. 395)

Pojęcie „krajobraz” pojawia się w *Kronikach Assyżu* z 1947 roku. Utwór ten zawiera opis przemieszczania się pisarza z jednej kultury do drugiej: z Jerozolimy do Włoch. Jest to droga rzeczywista i mentalna zarazem.

Wkraczamy tu w problematykę, która w twórczości Brandstaettera stanowi najbardziej oryginalne rozwiązanie. Chodzi o jego stosunek do przyrody, przypominający postawę św. Franciszka zajmowaną wobec stworzonego świata, a na gruncie filozoficznym poglądy Johanna Gottfrieda Herdera i jego ideę dynamicznego witalizmu. Trzeba tu zaznaczyć, że Brandstaetter otrzymał nagrodę Johanna Gottfrieda Herdera za rok 1986. Herder świat traktował jako formę objawienia związanego z nim Boga. W Bogu widział najwyższą moc wobec świata, która świat ożywia i określa jego cel. Natomiast w człowieku rodzi się szczególny obraz Boga jako mikrokosmosu. Poznawanie świata przez istotę ludzką dokonuje się w aktywnym uczestnictwie poprzez odczucia zmysłowe i rozumienie intelektualno-religijne i wczuwanie. Herder łączył w swojej antropologii dualizm ducha i materii z monizmem dynamicznym. Dla tego filozofa istotne były zarówno biologiczne uwarunkowania człowieka, jak i elementy duchowo-religijne. Uznawał więc z Bogiem jako podstawę przekształcania życia ludzkiego prowadzącą do ideału człowieczeństwa<sup>13</sup>.

Ta europejska filozofia potwierdziła prawdopodobnie Brandstaetterowi prawdziwość doktryny panenteizmu, istniejącej w niektórych szkołach kabały, zgodnie z którą rzeczywistość istnieje w Bogu, a świat jest częścią boskości<sup>14</sup>. Panenteizm dostrzega boskość skrytą za ziemską rzeczywistością. Brandstaetter poszukuje przejawów Boga ukrytego. Wyraża się to w jego twórczości poprzez różne motywy: księgi, zasłony, muzyki, obrazu malarskiego, kamienia-skały.

W indywidualnej koncepcji autora dotyczącej krajobrazu na pierwszy plan wyłania się pojmowanie go jako tekstu. Krajobraz jest tekstem do odczytania: „Oto tajemne księgi krajobrazów, oprawne w bezcenny lazur horyzontów. Któż odczyta te wielotomowe księgi piękna, zapisane drzewami, rzekami, wzgórzami, te złote stronicie o odcieniu starego pergaminu, iluminowane księżycowym światłem [...]” (KA, s. 380). Takie podejście do otaczającego świata wyrasta z koncepcji żydowskiego pojęcia słowa – *dabar*, które jest zarówno słowem o określonym znaczeniu, jak i rzeczywistością: „Inaczej mówiąc, hebrajskie »dabar«, które później stało się »Logosem«, jest jednocześnie oznaczanym i oznaczającym. Innymi słowy, świat języka jest światem rzeczywistym, światem prawdziwym”<sup>15</sup>. Ten rodzaj odbioru rzeczywistości jest także możliwy dzięki koncepcji żydowskiej dotyczącej mikrokosmosu odbijającego makrokosmos, mówiącej o tym, że człowiek stanowi lustrzane odbicie struktury kosmosu. Według niej istnieją trzy poziomy oglądu rzeczywistości: wszechświat (czyli odbiór przestrzenny), rok (odbiór czasowy) oraz dusza (wymiar osobowy). Człowiek jest mniejszą wersją makrokosmosu. Może

<sup>13</sup> Zob. *Encyklopedia katolicka*, red. J. Walkusz i in., Lublin 1993, t. 6, s. 747.

<sup>14</sup> Zob. A. Unterman, dz. cyt., s. 209.

<sup>15</sup> R. J. Zwi-Werblowsky, *Słowo u mistyków żydowskich*, „Akcent” 1988, nr 2, s. 143.

odkrywać świat na drodze samopoznania<sup>16</sup>. W tym sensie krajobraz dla Brandstaettera jest unaocznionym, zwizualizowanym rodzajem przestrzennej Tory.

W twórczości pisarza funkcjonują wszystkie trzy wymiary oglądu rzeczywistości: przestrzenny, czasowy i osobowy. Stanowią one rodzaj „naczyń połączonych” – nakładają się jedne na drugie.

Wszelkie cechy przestrzenne krajobrazu stanowią jednocześnie ciąg znaczeń określających człowieka:

Wiadomy jest związek człowieka z krajobrazem. Ten sam człowiek wydaje nam się inny na tle bliskiej mu przyrody, zharmonizowanej z wewnętrznym stanem jego duszy, inny zaś na tle obcego i niezrozumiałego dlań krajobrazu. Między duszą człowieka a pokrewną mu **duszą krajobrazu** istnieje ścisła więź. Dusza człowieka rozchyła się wówczas jak kwiat pod działaniem słonecznych promieni [...]. Inaczej jednak się dzieje, gdy znajdujemy się wśród obcych nam pól, borów i rzek, [...]. Wtedy zamykamy się w sobie, rysy naszej twarzy stają się nieczytelne, ruchy sztuczne, a cała nasza postać przyobleka się w kamienną maskę.

(KA, s. 427)

Ten oczywisty dla Brandstaettera związek krajobrazu z człowiekiem ma swoje źródło w myśleniu kabalistycznym. W tekstach kabalistycznych „Tora przestaje być książką czy nawet księgą. Opisywana jest jako żywy organizm”<sup>17</sup>. W księdze *Tikkune Zohar* Tora nie zawiera rozdziałów, fraz i słów, lecz ma ciało, głowę, serce, usta i inne organy – tak jak człowiek<sup>18</sup>.

Na podstawie nałożenia się wzajemnie na siebie cech przestrzennych i osobowych Brandstaetter mówi o „duszy” krajobrazu, z pejzażu Ziemi Świętej odczytuje Chrystusa i mówi o „Chrystusowych krajobrazach”<sup>19</sup>, natomiast z krajobrazu Włoch odczytuje św. Franciszka, „drugiego Chrystusa”. Brandstaetter w tym kontekście krajobrazowo-osobowym wypowiada też myśl odnoszącą się do każdego człowieka, mówiącą o tym, że „najpiękniejsze są krajobrazy ludzkiego serca” (KA, s. 377). Dokonując analizy samego siebie, powiada: „Piękno tego krajobrazu jest nam tak bliskie, że jesteśmy nawet skłonni uwierzyć, iż powstało ono w nas przed laty i jest teraz tylko logiczną konsekwencją naszych natchnień lub doskonałą projekcją naszych wewnętrznych ideałów” (KA, s. 405).

Wymiar czasowy krajobrazu odczytywanego przez Brandstaettera sprowadza się do aktualizowania tego, co było w przeszłości. Związek miejsca ze św. Franciszkiem pisarz wręcz określa jako „misterium przemienienia – cud wcielania się w przyrodę” (KA, s. 401).

<sup>16</sup> Zob. A. Unterman, dz. cyt., s. 181.

<sup>17</sup> J. Tomkowski, *Święta przestrzeń języka*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 71.

<sup>18</sup> Tamże, s. 71.

<sup>19</sup> R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 83.

Brandstaetter formułuje obrazową reaktualizację czasu świętego<sup>20</sup>. W myśl tej reaktualizacji wszystko jawi się jako powtórzenie. Pisarz twierdzi, że w Asyżu „Bóg się powtórzył” (KA, s. 395). Miasteczko nazywa „świętą stolicą powtórzonej Ewangelii” (KA, s. 403). Fonte Colombo – kaplicę ptaków na górze Alverni określa jako „Franciszkański Synaj”<sup>21</sup>. Całą górę Alvernię pojmuje jako drugą Golgotę. Określa ją: „bliźniaczą siostrą swojego jerozolimskiego archetypu”<sup>22</sup>.

Tę reaktualizację związaną z miejscem – „świętego czasu” w „świętym obszarze” Brandstaetter rozwija w zdumiewający sposób, w którym rozważa możliwość trwania w krajobrazie rzymskim własnej osoby i osoby swojej żony. Pisarz mówi: „Krajobraz nas zachowa”. Odnosi swoją koncepcję do terażniejszości, określając ją życiem „we wnętrzu echa”:

Echo jest szczęściem. Wielkim szczęściem.  
Trzeba żyć we wnętrzu echa.

Dlatego połóżmy dłonie na rzymskiej nocy,  
Która nas nieustannie powtarza.

(Wip, s. 198)

Swoją koncepcję trwania w krajobrazie wyjaśnia:

Gdy pewnego dnia staniemy w cieniu pergoli, wylotem swym zwróconej ku góróm Albano i grobowcowi Cecylii Metelli, bez trudu odnajdziemy się w tym wiecznym krajobrazie. On nas zachowa tak wiernie, że nieomal wskazywać będziemy palcem te wszystkie fragmenty rzymskiej Kampanii, w którym trwamy w nieskazitelnym kształcie, tacy sami, jacy byliśmy przed laty, gdy po raz pierwszy usłyszeliśmy muzykę tej ziemi.

(KA, s. 382)

Sposób myślenia Brandstaettera zdaje się odwoływać do najprostszych doświadczeń znanych każdemu człowiekowi, polegających na wielokrotnym odwiedzaniu jakiegoś miejsca funkcjonującego na prawach *genius loci*. Zmieniają się okoliczności naszego życia, upływa czas, starzejemy się, ale miejsca pozostają te same. Za każdym razem elementy ich krajobrazu, np. określone drzewo, pod którym staliśmy kiedyś i stoimy teraz, droga, budowla, przywołują natychmiastowe wspomnienia np. z pobytu z dzieciństwa, wspomnienie tego, z kim byliśmy, odzywają opowieści, przygody, które wydarzyły się w tym miejscu. Wydaje się, że Brandstaetter właśnie o tym doświadczeniu mówi. Dotyczy to zawsze miejsc ważnych, „pielgrzymkowych” w naszym

<sup>20</sup> Zob. M. Eliade, *Czas święty i mity*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatar-kiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1974, s. 86–122.

<sup>21</sup> R. Brandstaetter, *Inne kwiatki świętego Franciszka...*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 582.

<sup>22</sup> Tamże, s. 603.

życiu, po prostu „świętych”. Dla autora takie miejsca są związane z wiecznością. Nic dziwnego, że swoją koncepcję trwania „wykłada” w wiecznym mieście, które dla niego jest ważne nie tylko pod względem religijnym, lecz także osobistym. Tu poznał żonę Reginę Wiktorównę i wziął z nią ślub<sup>23</sup>.

Myśl pisarza, iż powtórzenie, zachowanie przez włoski krajobraz ich obojga w miejscach dla nich świętych jest możliwe, może wydawać się metaforą literacką, a pod względem logicznym po prostu tej logice przeczyć. To przecież człowiek wspomina, a nie krajobraz. Trzeba jednak pamiętać, że Brandstaetter traktuje moc krajobrazu w sposób bardzo konsekwentny i że nierozzerwalnie łączy pejzaż z człowiekiem – duszę człowieka z duszą krajobrazu. Tym samym następuje migotanie znaczeń dotyczących podmiotowości. Zatarciu ulegają granice pomiędzy pejzażem a człowiekiem. Brandstaetter w wierszu *Dałem ci różę* zdaje się to wyjaśniać:

Ale dzisiaj nie ma już granicy  
Między królestwami żywiołów.

Niebo, ziemia i woda  
Uzupełniają się nawzajem.  
[...]  
Dlatego siedząc na Piazza Navona,  
Nie będziemy prowadzili sporu o fontanny.

Ani o fasadę kościoła  
I podniesioną dłoń starca.

Do naszych serc spokojnie wpadają  
Cztery rzeki Berniniego.

W naszych uszach łagodnie szumi  
Melodia kamiennych zwierząt.

Dałem ci różę na Piazza Navona.  
Już róża zgaśła. Wieczór trzymasz w dłoni  
(Wip, s. 200)

Żywioły, człowiek, elementy architektury, czas tworzą jedną uzupełniającą się całość. Trzeba tu zaznaczyć, że przeświadczenie o wadze związku między dwojgiem ludzi jest rysem charakterystycznym dla mentalności żydowskiej. Martin Buber określił to jako doświadczenie ja-Ty i zilustrował

<sup>23</sup> Roman Brandstaetter mówił o swojej żonie: „Była całym moim szczęściem. [...] Bo to właśnie jej, jako człowiek i jako pisarz, ogromnie dużo zawdzięczam. Była najwierniejszym i najpiękniejszym człowiekiem mojego życia i natchnieniem moich najlepszych dzieł” (w: J. Góra, dz. cyt., s. 54). Regina Brandstaetter, wspominając ich poznanie i ślub, stwierdziła: „Od tamtych wydarzeń Roman jakby się obudził [...] jakby przypomniał sobie jakąś zapomnianą historię rodzinną. Teraz już świadomie snuł ciąg dalszy tego, co znał bardzo dobrze, niemalże na pamięć (J. Góra, dz. cyt., s. 49).

obrazem niewidzialnych linii powiązań, które łączą tych ludzi z Bogiem<sup>24</sup>. „Wszystkie ludzkie istoty są powiązane ze sobą wzajemnie i owo „powiązanie wszystkiego jest istotną częścią Boga”<sup>25</sup>.

W podróży włoskiej pisarza na pierwszy plan wyłania się specyficznie rozumiany przez niego artyzm. Bóg jawi się jako pierwszy i najdoskonalszy artysta. Bóg tworzy obrazy:

Gdy poczęliśmy teraz rozważać sens wydarzeń, które przewaliły się przez nasze życie, spostrzegliśmy, że układają się one w mądry i logiczny obraz. Każdy miniony dzień i odeszły człowiek pełnił w nim swoją trudną rolę. W tym obrazie nie było żadnych luk. Wszystko, co się w nim działo, miało swoją mądrą celowość, swój czas i nieomylny skutek i było tak konsekwentne, jakby było tworzone ręką artysty sprawnie rozmieszczającego na płótnie światła, cienie i barwy.

(KA, s. 378)

Sposobem opisu krajobrazu Włoch, dokonywanego przez Brandstaettera, jest utożsamianie go z przedstawieniami znajdującymi się na freskach bazyliki w Asyżu. W opisie pisarz posługuje się terminologią typową dla malarstwa: „falistość”, „miętkość linii”:

Wzgórza Umbrii płyną falistą linią, miękką jak linia Giotta lub Cimabuego, [...]. [...] Jeżeli prawdą jest, że niektórzy artyści nie umieją podziwiać przyrody samej w sobie, gdyż kochają tylko swoją fantazję o niej – to krajobraz umbryjski niewątpliwie odczyty ich tej manieri odczuwania, gdyż swoim pięknem, wzniosłością swoich barw i nieskazitelną linią przerasta to wszystko, co zdoła wymyślić najczulsza wyobraźnia artysty. Nie człowiek tworzy ten krajobraz. To krajobraz narzuca człowiekowi swą emocję i zmusza go do kształtowania swojej duszy na modłę cichych drzew i lasów, winnic i gajów oliwnych. Krajobraz umbryjski wyzwala człowieka od ciężaru jego jestestwa.

(KA, s. 383)

Malarska terminologia dotyczy również takich pojęć, jak: szczegół, kolorowa plama, kompozycja. Brandstaetter zdaje się uczyć tak pojmowanego arcyzmu poprzez ogląd przestrzeni i wnikliwą analizę samego siebie:

Pierwotnie zdawało się nam – było to jednak lekkomyślne złudzenie – że jesteśmy przewodnią myślą tego krajobrazu. Potem, po dłuższej chwili czuwania w powiewie ciepłego wiatru i w szumie winnej latorośli, zrozumieliśmy, że jesteśmy tylko dekoracyjnym szczegółem, kolorową plamą, rzuconą na tło zieleni i nieba. Myślą krajobrazu jest jego kompozycja. Patrząc więc na krajobraz wiemy, że nie my jego, ale on nas tworzy. Wrażenie to jest tak sugestywne, że możemy ustalić granice własnego jestestwa zakłętego w czar tej ziemi, tak jak ustala się wzrokiem granicę lasu, zarys cyprysu czy linię rzeki. O, jakże trudno nam dzisiaj spreycyzować, w jaki sposób dokonały się te przedziwne zaślubiny

<sup>24</sup> Zob. L. Kushner, *Duchowość żydowska. Krótkie wprowadzenie dla chrześcijan*, przeł. A. Gicala, Poznań 2002, s. 33.

<sup>25</sup> Tamże, s. 33–34.

z rzymskim pejzażem! [...]. Wiemy, że nawet najwnikliwsza analiza nie rozwiąże tego zagadnienia, bo nigdy przecież nie wiadomo, jakim sposobem człowiek wciela się w krajobraz, wzbogacając go o całą muzykę swojego jestestwa.

(KA, s. 381–382)

Poprzez swoją koncepcję krajobrazu pisarz buduje dojrzałą wizję tworzenia w ogóle, stawiając na pierwszym planie swoiście pojętą korespondencję sztuk (poetyckość, malarskość, muzyczność) istniejącą w jakiś duchowy sposób w otaczającym człowieka świecie, w naturze i języku.

W koncepcji krajobrazu Brandstaettera Asyż jawi się jako „centrum świata” – miejsce najważniejsze. W odczuciu pisarza przestrzeń Włoch nie jest jednorodna. Są w niej rozdarcia, fragmenty, przestrzenie różne od siebie. To przekonanie Brandstaettera przypomina rozważania Mircei Eliadego, który pisał: „Wszelki święty obszar implikuje hierofanię, wdarcie się sacrum, co w rezultacie wyodrębnia dane terytorium z otaczającego je środowiska kosmicznego i czyni je jakościowo różnym”<sup>26</sup>. Do Asyżu „wdziera się” sacrum, hierofania. Tam następuje „otwarcie”, ale tylko ku górze, ku światu boskiemu. W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że koncepcja krajobrazu Brandstaettera różni się od Eliadowskiej idei „środką świata” i „axis mundi”, kolumny kosmicznej „łączącej i podtrzymującej niebo i ziemię, a której podstawa zanurzona jest w świecie dolnym (zwanym „piekłem”)<sup>27</sup>. U Brandstaettera albo jest otwarcie ku górze, albo ku dołowi. Mogą łączyć się ze sobą jedynie dwa światy. Np. pisarz mówi o przestrzeni wyspy Capri jako o miejscu odmiennym od Asyżu:

Ta wyspa umie być niebezpieczna i groźna, gdyż posiada swoje niepokojące i tajemnicze ścieżki, które biegną wręcz w przeciwnym kierunku niż uliczki i schody Asyżu. Trzeba zatem zachować wielką ostrożność w ocenie piękna tych kapryjskich dróg, gdyż wszystkie one prowadzą do dzikich uroczysk i grot. Capri jest wyspą kuszenia.

(KA, s. 432)

W myśl swojej koncepcji Brandstaetter łączy tu przestrzeń z człowiekiem, z którym się ona jakoś zrasta, i porównuje ze sobą Asyż i wyspę Capri. W Asyżu odnajduje ślady osobowości św. Franciszka, na wyspie Capri – cesarza Tyberiusza. Brandstaetter pisze:

Dwa różne żywoty uświęciły swoją obecnością Asyż i Capri. O charakterze i losach Asyżu zdecydował św. Franciszek, o Capri cesarz Tyberiusz. Jeden i drugi pragnął w samotności odnaleźć sens swojego żywota. Dlatego Biedaczyna skromną swoją samotność zamknął w ciasnych pieczarach Carceri, imperator

<sup>26</sup> M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia...*, s. 53.

<sup>27</sup> Tamże, s. 62.

dla swej potężnej samotności zbudował marmurowy pałac Villa Iovis nad skalnym urwiskiem [...]. Święty Franciszek zmieścił swoją samotność w skalnej jaskini, boski władca Imperium Romanum nie mógł swojej samotności pomieścić wśród mozaik, pomników i ścian krytych pompejańską czerwienią. Carceri i Villa Iovis leżą nad brzegami stromych przepaści. Boska otchłań Carceri wspina się ku niebu, srebrna otchłań u stóp Villa Iovis zionie piekielną śmiercią.

(KA, s. 433–434)

Fragmenty przestrzeni, wyrwy w niej istniejące stanowią rodzaj poszukiwania przez Brandstaettera „bram” prowadzących do określonych światów czy raczej zaświatów. W ten sposób wiersz *Jeziro Averno* staje się poetycką ilustracją przestrzeni – bramy do piekieł. Lago d’Averno jest rzeczywistym jeziorem w Kampanii Neapolitańskiej. Wypełnia ono krater byłego wulkanu. Jezioro to miało duże znaczenie dla starożytnych Rzymian, było uważane za wejście do Hadesu. Jego nazwa pochodzi od greckiego słowa *aornos* – ‘bez ptaków’. Starożytni wierzyli, że jezioro emituje trujące substancje, które zabijają przelatujące ptaki<sup>28</sup>. W wierszu przestrzeń ta ukazana jest jako miejsce, w którym brak jest ruchu wznoszenia się w górę:

W krainie Kimeryjczyków  
Nad jesiennym jeziorem  
Nie latają ptaki.  
[...]  
Gorzka jest wieczność  
Bez ptaków.

(Wip, s.123)

Assyż stanowi dla twórcy punkt orientacyjny w przestrzeni. Wszystkie inne miejsca z nim zestawia i porównuje. Pisze np. o Rzymie:

Rzym to władza. Assyż – to dłonie modlitewnie wzniesione ku niebu. Rzym – to majestat. Assyż zachwycenie. [...] W Rzymie człowiek czuje się częścią dziejowego dramatu, w Assyżu sama obecność człowieka jest już ukojeniem. Kto raz był w Assyżu, pragnie zbudować świat na wzór Assyżu.

(KA, s. 396)

Brandstaetter w swoich utworach prozatorskich, wypowiedziach dyskursywnych analizuje sposób otwierania się ku górze. Jego poezja pod tym względem wydaje się bardziej zróżnicowana. Pojawiają się wiersze będące impresjonistycznymi obrazami poetyckimi, jak np. utwór *Wenecja*, w którym metaforą rzeczywistości jest czerwona chustka gondoliera zestawiona ze słońcem i wodą:

Płynę, płynę w gondoli  
Wśród pałaców haftowanych mauretańską nicią,

<sup>28</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 65.

A dokoła mnie jest tyle rzeczywistości,  
 Że, chcąc w pełni zrozumieć jej nadmiar,  
 Muszę ją przetłumaczyć  
 Na metaforę gondoliera,  
 Który owinął szyję  
 Zachodzącym słońcem.

(Wip, s.63–64)

W utworach poetyckich Brandstaettera czytelne są ślady rozważań, które zawarł pisarz w wypowiedziach dyskursywnych *Kronik Assyżu*. Wiersz *Wygaste wulkany* zawiera sensory dotyczące przemyśleń pisarza o warstwie kompozycyjnej obrazu:

Ten krajobraz  
 Przed wieczorem  
 Jest doskonałą kompozycją.

Wszystko w nim logicznie  
 Zdąza do celu  
 I wszystko znajduje swoją własną drogę.  
 (Wip, s. 124)

W poezji następuje rozszczepienie złożonego słowa „krajobraz” na „kraj” i „obraz”. Brandstaetter – w wierszach o tematyce włoskiej jest malarzem pejzażystą, tworzy wyobrażenia widoków natury. Trudno jednak zastosować, do jego krajobrazowych liryków, terminologię charakterystyczną dla sztuk plastycznych, dzielącą przedstawienia krajobrazów na: sztafaze (na których pojawiają się postacie ożywające krajobraz), reduty (obrazy z przewagą motywów architektonicznych) czy też mariny (o przewadze motywów morskich)<sup>29</sup>, dlatego że najczęściej w jego wierszach następuje połączenie tych przedstawień ze sobą. Tylko jeden z rodzajów krajobrazów plastycznych wydaje się charakterystyczny dla tej liryki: skomponowany z motywów wytworzonych w fantazji artysty – krajobraz fantastyczny.

Na szczególną uwagę zasługuje wiersz *Oda toskańska* ilustrujący taki właśnie typ krajobrazu. Trzeba tu dodać – dla nas „fantastyczny”, ale nie dla Brandstaettera. Tematem wiersza jest jesień w krajobrazie włoskim. Został on zwerbalizowany za pomocą antropomorfizmu:

Twój krajobraz przypomina  
 Stary gobelin.  
 Wprawdzie jego barwy  
 Są nieco spłowiałe,  
 Ale jest w nich  
 Dojrzałość  
 Znużonej ziemi.

<sup>29</sup> Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Biel-ska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2002, s. 209.

Gdy słońce zachodzi za rzekę Medyceuszów,  
Zasypiasz ufnie  
Rękę niedbale podłożywszy pod głowę,  
Jesieni niezrównana,  
Jesieni gobelinowa.

(Wip, s. 93)

Jesień jest „kobietą”... W każdym razie – to „ona”. Pojawia się tu pierwiastek żeński, który odgrywa w myśleniu twórcy bardzo ważny element. Jest to Szechina, czyli Boża Obecność albo Boża immanencja<sup>30</sup>.

Brandstaetter właśnie w nawiązaniu do idei Szechiny napisał powieść *Jezus z Nazarethu*. Złożone sensy dotyczące tego pierwiastka Bożego odnośzone są w powieści do postaci Miriam – matki Jezusa. W życiu pisarza także pojęcie żeńskiej Bożej Obecności zdaje się dotyczyć matki Brandstaettera i jego żony.

Żonie poświęconych jest wiele wierszy z okresu podróży włoskich Brandstaettera. Na jej cześć pisarz nazwał górę bez nazwy *Monte Regina* i ta nazwa jest tytułem jednego z wierszy włoskich:

Na Monte Regina, na skrzyżowaniu  
Człowieka i morza znaleźliśmy szczęście.  
(Wip, s. 204)

Podczas kilkakrotnych pobytów w Italii pisarz wypracował sposób mówienia o własnych odczuciach dotyczących przestrzeni, które z początku nie były werbalizowane, stanowiły jedynie intuicję powstałą w Ziemi Świętej. Włochy były rodzajem utwierdzenia się w słuszności takiego odbioru przestrzeni. W koncepcji miejsca związanego z człowiekiem najważniejsze okazało się Pismo Święte, idee niektórych nurtów mistycyzmu żydowskiego, w tym idee dotyczące mikro i makrokosmosu, a także idea Szechiny oraz studia nad życiem i dziełem św. Franciszka. Wydaje się, że takie działania Brandstaettera, jak: refleksyjność, analizowanie samego siebie, wypracowanie świadomej religijnej koncepcji arcyzmu, oryginalnej korespondencji sztuk, dostrzeżenie takiej warstwy dzieła literackiego, jaką jest kompozycja i ustawienie jej w centrum – to wszystko było istotnym, a może najważniejszym przygotowaniem techniki pisania późniejszej powieści *Jezus z Nazarethu*.

---

<sup>30</sup> Problematyka Szechiny w twórczości Brandstaettera została poruszona w książce: A. Rzymska, dz. cyt., s. 184–185, a także s. 195; koncepcja Szechiny omówiona tu została w kontekście tematu dotyczącego znaczeń słów: *powrót – tshuwa*, będącego elementem szerszego procesu – *tikkun* – ‘naprawy świata’ i *bet* – ‘domu’. Wyraz *Szechina* i koncepcja mistyczna są także odniesione do bohaterki powieści R. Brandstaettera *Jezus z Nazarethu* – Miriam. Rozwinięciem tego tematu jest artykuł: A. Rzymska, *Maryja jako „miejsce” Szechiny w literackiej egzegezie Romana Brandstaettera*, w: *Matka Boża w wierze, kulcie, teologii i sztuce. Perspektywa regionalna i uniwersalna*, red. J. Jezierski i K. Parzych-Blakiewicz, Olsztyn 2011, s. 9–22.

Nie jest to tylko jakaś oczywistość mówiąca, że był to rodzaj wprawek poprzedzających napisanie dzieła życia, ale okres podróży włoskich stanowił taki etap, w którym pisarz wypracowywał dojrzłą, indywidualną koncepcję ujmowaną w charakterystycznym dla siebie stylu językowym polegającym nie tyle na mówieniu wprost, ile na nieustannym sugerowaniu:

[...], Umbria wydała mi się fragmentem Ziemi Świętej. Wrażenie to pozostało we mnie po dzień dzisiejszy. Nie wiem, w jakiej mierze jest ono urojeniem mojej wyobraźni, a w jakiej wynikiem obserwacji. Jakkolwiek by było, zawsze od tej pory widzę Umbrię wśród wzgórz galilejskich, których falująca łagodność, rozległa szerokość widnokregu i pastelowe powietrze tak ściśle przylegają do krajobrazu Assyżu, jakby ich rzeźba – wraz z niebem i powietrzem – wykonana została według tego samego wzoru, a potem przeniesiona, jedna na Półwysep Apeniński, druga – do Ziemi Świętej<sup>31</sup>.

## Bibliografia

### Źródła

- Brandstaetter Roman, *Krąg biblijny i franciszkański. Dzieła zebrane*, red. Jędrzej Majka, wstęp Anna Świderkówna, Kraków 2004.
- Brandstaetter Roman, *Wiersze i poematy. Dzieła zebrane*, red. Jędrzej Majka, Kraków 2003.
- Brandstaetter Roman, *Moja podróż sentymentalna i inne opowiadania*, Poznań 1995.

### Opracowania

- Arnaldez Roger, *Jeden Bóg*, w: Fernand Braudel, Roger Arnaldez, Maurice Aymard, *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Barbara Kuchta, Adam Szymanowski, Warszawa 1994.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Warszawa 1974.
- Encyklopedia katolicka*, red. Jan Walkusz i in., Lublin 1993.
- Góra Jan, *Gość wiecznego domu*, Poznań 1990.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Księga Henocha hebrajska*, w: *Apokryfy Starego Testamentu*, opracowanie i wstępy ks. Ryszard Rubinkiewicz, przeł. Mariusz Prokopowicz, Warszawa 2000.
- Kushner Lawrence, *Duchowość żydowska. Krótkie wprowadzenie dla chrześcijan*, przeł. Agnieszka Gicala, Poznań 2002.
- Rzymska Anna, *Kamienny most. Tradycja judaistyczna w twórczości Romana Brandstaettera*, Olsztyn 2005.
- Rzymska Anna, *Maryja jako „miejsce” Szechiny w literackiej egzegezie Romana Brandstaettera*, w: *Matka Boża w wierze, kulcie, teologii i sztuce. Perspektywa regionalna i uniwersalna*, red. Jacek Jezierskiego i Katarzyna Parzych-Blakiewicz, Olsztyn 2011.
- Scholem Gershom, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997.
- Sikorski Dariusz Konrad, „Rzymski” Żyd – nieznaną twórczość Romana Brandstaettera, „Ruch Literacki” 2012, z. 1 (310).

<sup>31</sup> R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 101.

- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa 2002.
- Stabryła Stanisław, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.
- Tomkowski Jan, *Święta przestrzeń języka*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5.
- Unterman Alan, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. Olga Zienkiewicz, Warszawa 2000.
- Zajączkowski Ryszard, *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin 2009.
- Zwi-Werblowsky Raphael Jehuda, *Słowo u mistyków żydowskich*, „Akcent” 1988, nr 2.

### Summary

Roman Brandstaetter mastered an original, comprehensive and consistent concept of landscape. During his several trips to Italy, Brandstaetter developed a unique way of talking about his own feelings regarding space. Non-verbalised at first, these impressions were merely an intuition he acquired in the Holy Land. The Bible, certain trends of Jewish mysticism such as the idea of a mystical screen, pantheistic doctrine and most of all the idea of Szehina – the female aspect of God together with studies on the life of St. Francis of Assisi primarily influenced Brandstaetter's concept of getting the feel of a place. The period of Italian travels inspired him to develop his own mature and original vision, which, at the same time, prepared a technique for writing a future novel *Jesus of Nazareth*.



PRZEMYSŁAW CHOJNOWSKI

Uniwersytet Wiedeński / UAM Poznań

## Życie w „pomiędzy”. Rys biograficzno-artystyczny Piotra (Petera) Lachmanna

### Life „In-between” of Piotr (Peter) Lachmann. A Biographical Artistic Outline

**Słowa kluczowe:** biografia językowa, tożsamość, dwujęzyczność artystyczna, liminalność, (auto)przekład

**Key words:** language biography, identity, literary bilingualism, liminality, (self-)translation

Znajomość biografii autora jest czasami konieczna w zrozumieniu jego twórczości, przewijających się w niej motywów, fascynacji czy obsesji. Bez podłoża biograficznego poezja Piotra Lachmanna traci swą właściwą perspektywę, zubożona zostaje o jeden czysto ludzki wymiar<sup>1</sup>.

Pierwszym źródłem, które wykorzystałem przy sporządzaniu rysu biograficznego Piotra Lachmanna, były przeprowadzone z nim wywiady. Do najważniejszych i najobszerniejszych zaliczam nieopublikowaną rozmowę poetki Marii Aniśkowicz-Baumgartner *Rozkruszanie granic jest bolesne...* z 1994 roku<sup>2</sup> oraz wywiad Teresy Torańskiej *Hamleci*. Rozmowa ukazała się pierwotnie w dodatku do „Gazety Wyborczej” w 2004 roku<sup>3</sup>, a następnie jako fragment książki. Wywiad opublikowano także w języku niemieckim<sup>4</sup>. Informacje na

<sup>1</sup> J. Ryszkowski, *Uwikłany w wolność*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 16, s. 12.

<sup>2</sup> M. Aniśkowicz-Baumgartner, *Rozkruszanie granic jest bolesne...*, z Piotrem Lachmannem rozmawia M. Aniśkowicz-Baumgartner, Berlin – Warszawa 1994. Nieopublikowany manuskrypt wywiadu w zbiorach P. Ch. (Trzydziestosześciostronicowy maszynopis rozmowy otrzymany za pośrednictwem pisarza od M. Aniśkowicz-Baumgartner mieszkającej w Berlinie).

<sup>3</sup> T. Torańska, *Hamleci*. Z Peterem-Piotrem Lachmannem rozmawia Teresa Torańska, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2004 nr 34. Zob. też: T. Torańska, *Sq*, *Rozmowy o dobrych uczuciach*, Warszawa 2007, s. 71–89.

<sup>4</sup> T. Torańska, *Wenn ein Deutscher zum Polentum konvertiert*, mit Peter-Piotr Lachmann spricht in Warschau Teresa Torańska, „Polen und wir” 2008, nr 3, s. 15–18 i nr 4, s. 17–18.

temat losów twórcy czerpałem też z jego licznych esejów biograficznych drukowanych w „NaGłosie”, „Borussii” i „Dialogu. Magazynie Polsko-Niemieckim”. Zebrane w ten sposób dane weryfikowałem w rozmowach z pisarzem, a przede wszystkim w trakcie prowadzonej z nim korespondencji – w ostatnich miesiącach 2014 roku – za pośrednictwem poczty wirtualnej. Korzystałem przy tym z materiałów zgromadzonych w prywatnym archiwum autora. W trakcie ustalania niektórych faktów biograficznych pomocna była wirtualna kwerenda prasy górnośląskiej z końca lat 50. ubiegłego wieku<sup>5</sup>.

Peter-Jörg Lachmann<sup>6</sup> urodził się 21 października 1935 roku w niemieckiej rodzinie w Gleiwitz (dziś Gliwice) na terenie południowoschodniej prowincji III Rzeszy. Przez ponad dwa lata (od września 1942 roku) uczęszczał do niemieckiej szkoły, Volksschule, w której zajęcia zakończyły się jesienią 1944 roku, prawdopodobnie z chwilą pierwszych zmasowanych nalotów alianckich na zakłady chemiczne znajdujące się w pobliskim Heydebreck (dziś Kędzierzyn-Koźle). Od początku szkolnej edukacji wykazywał zainteresowania językowe, szczególnie gramatyką.

Zamieszkując obszar wieloetniczny, nie miał styczności z przedstawicielami innych grup narodowych. Wczesna socjalizacja i kulturyzacja Petera odbywała się wyłącznie w niemieckim środowisku językowym. Jako dziecko dorastał bez świadomości geograficznej i kulturowej bliskości Polski. Gliwice – miasto graniczne – było dla niego miejscem obecności wyłącznie kultury niemieckiej<sup>7</sup>.

W pierwszej dekadzie życia wychowywał się w klimacie narodowosocjalistycznej propagandy. Po 1935 roku w Gliwicach nasilało się szerzenie idei nazistowskich<sup>8</sup>. Związany z Górnym Śląskiem ojciec Petera – Ewald Lachmann – był popularnym pierwszoligowym niemieckim piłkarzem w klubach futbolowych *Preussen Zaborze*, a potem *Vorwärts Rasensport Gleiwitz*<sup>9</sup>. W Gliwicach prowadził specjalistyczny sklep sportowy *Sporthaus Lachmann*. Nie należał do żadnej partii politycznej w odróżnieniu od swojego ojca Josepha – aktywnego działacza SPD. W 1940 roku powołany do Wehrmachtu

<sup>5</sup> Kwerenda została przeprowadzona za pośrednictwem Śląskiej Biblioteki Cyfrowej.

<sup>6</sup> Lachmann po urodzeniu otrzymał pierwsze imię Peter, które od 1945 roku funkcjonowało w polskiej wersji językowej. Pod imieniem Piotr ukazywała się w Polsce większość tekstów pisarza, podczas gdy w Niemczech figurował on jako Peter. W kraju – szczególnie w ostatnich latach – jego publikacje sygnowane były często obydwoma wersjami imienia. Katalog Niemieckiej Biblioteki Narodowej podaje, że „Peter Piotr Lachmann” to pseudonim (*Künstlername*) pisarza.

<sup>7</sup> Por. P. Lachmann, *Dwa spojrzenia na Gliwice. Korekta naocności*, „NaGłos” 1994, nr 15/16, s. 103–105.

<sup>8</sup> B. Tracz, *Propaganda komunistyczna i ideologizacja przestrzeni publicznej Gliwic*, w: *Władza, polityka i społeczeństwo w Gliwicach w latach 1939–1989*, red. B. Tracz, Katowice – Gliwice 2010, s. 283–325.

<sup>9</sup> Podczas pobytu badawczego w Deutsches Polen-Institut w Darmstadt w lipcu 2014 roku przeprowadziłem wywiad z przedwojennym mieszkańcem Gliwic, Raimundem Kluberem, który systematycznie chodził na mecze piłki nożnej, w których grał Ewald Lachmann.

uczestniczył w kampanii francuskiej i stacjonował w podbitej Lotaryngii. Grał w piłkarskiej reprezentacji pułku. Ewalda Lachmanna wysłano następnie na front wschodni. Przejeżdżając przez Gleiwitz, zdążył pożegnać się ze swoją rodziną na dworcu. Było to ostatnie spotkanie Petera z ojcem. Ewald Lachmann służył w 6. Armii Polowej dowodzonej przez feldmarszałka Friedricha Paulusa. Wskutek przegranej przez nazistowskie Niemcy batalii stalingradzkiej, która stała się punktem zwrotnym w dziejach II wojny światowej, Lachmanna uznano za zaginionego. Jego śmierć nastąpiła 3 stycznia 1943 roku, co w czasie podróży po Wołdze – dopiero latem 2007 roku – odkryły Renate i Anna Lachmann na tablicy pamiątkowej w Wołgogradzie.

W trakcie walk frontowych żona Ewalda, Hildegard Lachmann (z domu Kleineidam), wraz synem Peterem i młodszą od niego o pięć lat córką Ute pozostawała w Gleiwitz. Na początku 1945 roku matka z dziećmi podjęła nieudaną próbę ucieczki z miasta w obawie przed zbliżającym się frontem Armii Czerwonej napierającej na Górny Śląsk. Dla dziewięcioletniego chłopca był to czas pierwszych traumatycznych doświadczeń i konfrontacji ze śmiercią osób cywilnych i wojskowych. Rodzina przebywająca w Gleiwitz stała się niemyym świadkiem sowieckiego przejścia miasta, zbrodni i gwałtów popełnianych przez czerwoarmistów<sup>10</sup>. W marcu 1945 roku Lachmannowie zostali przewiezieni do obozu przejściowego koło Gliwic, w którym zebrano Niemców w celu przymusowego wysiedlenia ich z Górnego Śląska. Hildegard Lachmann postanowiła pozostać na miejscu między innymi z uwagi na to, iż wciąż przebywały tam jej matka, siostry oraz teściowa. Bez większego trudu udało się jej uciec ze słabo strzeżonego obozu. Rodzina nie mogła jednak wrócić do zaplombowanego już mieszkania w kamienicy czynszowej przy Wilhelmstraße (później ul. Zwycięstwa)<sup>11</sup>. Z biegiem czasu otrzymała przydział na nową kwaterę przy ulicy Krupniczej. 4 lipca 1945 roku Hildegard Lachmann została wezwana przez komisję weryfikacyjną, która ustalała narodowość ludności pozostającej na Górnym Śląsku. Tego samego dnia otrzymała zaświadczenie stwierdzające jej „tymczasową polską narodowość”<sup>12</sup>. Dokument był opatrzony klauzulą: „aż do odwołania”<sup>13</sup>.

Lachmann znalazł się pod silnym wpływem babć-katoliczek, którym nie odpowiadała dotychczasowa konfesja jedenastoletniego wnuka. Za ich sprawą doszło do konspiracyjnego chrztu Petera-ewangelika w kościele katolickim.

---

<sup>10</sup> O okrucieństwie żołnierzy sowieckich w stosunku do ludności cywilnej w Gleiwitz dowiadujemy się z monografii: B. Tracz, *Rok ostatni – rok pierwszy. Gliwice 1945*, Gliwice 2004, s. 33–71.

<sup>11</sup> W jednej części kamienicy znajdowały się mieszkania, zaś pozostała część funkcjonowała jako hotel. Obecnie cały budynek zajmuje Hotel Diament (wcześniej Hotel Myśliwski), który do początku 1945 roku nazywał się Schlesischer Hof.

<sup>12</sup> Wystawianie tych kuriozalnych zaświadczeń przez polską administrację było praktykowane z uwagi na dużą liczbę autochtonów, którzy pozostali na Górnym Śląsku.

<sup>13</sup> Zob. też: P. Lachmann, *Jak (nie) zostałem wypędzony*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 2004, nr 68, s. 55–59 (nazwę czasopisma podają dalej jako „Dialog”).

Niemieckojęzyczna ceremonia chrzcielna odbyła się 10 grudnia 1946 roku<sup>14</sup> za zamkniętymi drzwiami kościoła parafialnego pw. Wszystkich Świętych w Gliwicach. W następnych latach w tej samej świątyni Peter przyjął Pierwszą Komunię Świętą i jako ministrant służył do mszy świętej, brał udział w nabożeństwach majowych i czerwcowych oraz uczestniczył w konduktach żałobnych zmierzających na Cmentarz Centralny w Gliwicach (powtórny chrzest oraz ceremonie pogrzebowe stały się jednym z wątków opublikowanej sześć dekad później autobiograficznej sztuki Lachmanna *Hamlet Gliwiczki. Próba albo dotyk przez szybę*, Messel 2008)<sup>15</sup>.

Wiosną 1946 roku Hildegard Lachmann podjęła decyzję o wyjeździe z dziećmi do Niemiec. Było to możliwe dzięki akcji przewożenia Niemców, zorganizowanej przez Międzynarodowy Czerwony Krzyż. W przeddzień wyjazdu zarządzonego przez polskie władze – w trakcie wspólnej zabawy z rówieśnikami w spalonym gmachu dawnego hotelu *Haus Oberschlesien* – Piotr wpadłszy do szybu po windzie, doznał urazu. Poważne skaleczenie i uszkodzenie golenia bezpośrednio uniemożliwiły zaplanowany wyjazd z Polski. Wypadek chłopca oddalił opuszczenie Gliwic przez Lachmannów o ponad dziesięć lat.

## Biografia językowa (*Sprachbiografie*)<sup>16</sup> – lata 1945–1957

We wrześniu 1945 roku w życiu Petera rozpoczął się okres nacechowany silnym poczuciem tożsamościowej i językowej ambiwalencji. Bez znajomości języka polskiego niespełna dziesięcioletni chłopiec trafił do polskiej szkoły podstawowej przy ulicy Kozielskiej w Gliwicach, w której zderzył się z obcą rzeczywistością kulturową. Konfrontację z narzuconym mu językiem odebrał traumatycznie jako gwałt na osobowości. Kontakt z polszczyzną nadszedł w momencie wprowadzenia przez władze ścisłego zakazu posługiwania się językiem niemieckim w sferze publicznej, a więc w szkołach, urzędach i na ulicy. W niemieckim chłopcu wywołało to silne poczucie obcości i prowadziło do stworzenia dwóch „obiegów językowych”, gdyż w domach mówiono po

---

<sup>14</sup> W niemieckiej metryce chrztu (*Taufschein*) Petera Lachmanna czytamy o warunkowo udzielonym chrzcie świętym: „wurde bedingungsweise getauft [...] nach der Aufnahme in die katholische Kirche”.

<sup>15</sup> Dramatowi Lachmanna poświęcony jest końcowy rozdział przygotowanej przeze mnie monografii.

<sup>16</sup> Koncepcję biografii językowej wyjaśnia: D. Topinke, *Lebensgeschichte und Sprache. Zum Konzept der Sprachbiografie aus linguistischer Sicht*, „Bulletin suisse de linguistique appliquée” 2002, nr 76, s. 1–14. „*Sprachbiografie* dient in einem vorwissenschaftlichen Sinne dazu, den Sachverhalt zu bezeichnen, dass Menschen sich in ihrem Verhältnis zur Sprache bzw. zu Sprachen und Sprachvarietäten in einem Entwicklungsprozess befinden, der von sprachrelevanten lebensgeschichtlichen Ereignissen beeinflusst ist”. „Biografia językowa w sensie przednaukowym służy określeniu splotu okoliczności świadczących o tym, iż w relacji do języka lub języków oraz ich odmian człowiek przechodzi swoisty proces rozwoju, na który mają wpływ językowo istotne wydarzenia” [tłum. P.Ch.].

niemiecku, a poza domem po polsku. Innym efektem obcości w Gliwicach było dla Petera nagle ujawnienie się dwujęzycznych autochtonów – przedwojennych, „niemieckich” mieszkańców miasta – którzy nagle ku zaskoczeniu chłopca zaczęli posługiwać się językiem polskim. W tzw. repatriantach, czyli polskich przesiedleńcach głównie z Wilna i Lwowa, zaciekała go językowa różnorodność. Rozbudziła ona jego świadomość językową w dużo większym stopniu niż dotychczasowe kontakty z niemieckim.

W polskich Gliwicach pochodzenie Lachmanna, a przede wszystkim jego pierwszy język, stały się składnikami tożsamości, które w miejscach publicznych należało ukrywać. Drugi język stanowił dla przyszłego poety swoisty rodzaj maski. Z tego powodu pierwotna identyfikacja narodowa przekształciła się w starannie chronioną, a zarazem wypieraną część, „drugą stronę księżyca” jego tożsamości. Do nowej rzeczywistości społeczno-politycznej nie pasowała historia rodziny, a w szczególności losy ojca – żołnierza Wehrmachtu. Trauma dziecka będącego świadkiem gwałcenia niemieckich kobiet i krwawego odwetu Sowietów na mieszkańcach Gleiwitz w styczniu 1945 roku była także powodem silnego poczucia wyobcowania. Wymienione czynniki prowadziły do uruchomienia nieuchronnej *a m b i w a l e n c j i*, czyli stanu niepewności rozumianego przez Kłoskowską jako skutkujące negatywnie psychiczne przeżywanie przeciwstawnych uczuć i pragnień<sup>17</sup>. Przyczyną zaistniałej ambiwalencji stał się proces „rozmiękczenia” dotychczasowej niemieckiej identyfikacji; konsekwencją tegoż było kształtowanie się *n i e p e w n e j t o ż s a m o ś c i n a r o d o w e j*. Podglebie tego działania stanowiła postępująca biwalencja kulturowa, będąca wynikiem nowej socjalizacji w środowisku zupełnie odmiennym od pierwotnie zastanego, w grupie ludności napływowej i autochtonów, którzy ujawnili swoją polskość w nowych warunkach politycznych i kulturowych. *B i w a l e n c j a k u l t u r o w a* przejawiała się w przyswajaniu obcej kultury oraz jej języka i stopniowym, choć upozorowanym, uznawaniu ich za własne. Z biegiem lat traumatyzujący stosunek do narzuconej mowy zaczął ulegać zmianie i nabrał pozytywnego charakteru. Jednak polszczyzna nigdy nie zastąpiła ani nie wyparła pierwszego języka, gdyż okoliczności przyswajania obcej mowy w klimacie przymusu wywołują stan niepewności i brak zakorzenienia<sup>18</sup>. Pierwszy kontakt z nowym językiem, którym od samego początku edukacji w polskiej szkole (bez wcześniejszego przygotowania i osłuchania) musiał posługiwać się w mowie i piśmie, odebrał jako upokorzenie i gwałt na własnej, niewątpliwie introwertycznej, osobowości dziesięcioletka.

W udzielanych wywiadach Lachmann stwierdza, że musiał symulować znajomość języka polskiego<sup>19</sup>. Sytuację „przymusu komunikacji” w nowym

<sup>17</sup> A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2005, s. 161.

<sup>18</sup> Tamże, s. 161–162.

<sup>19</sup> Por. M. Malicka, *Prusak bez myjki, czyli koniec świata*, z Piotrem Lachmannem rozmawia Małgorzata E. Malicka, „Rzeczpospolita” 1992, nr 61, s. 10.

języku przeżył jako osobistą traumę. Polszczyzna, którą musiał szybko opanować, stopniowo przejmowała funkcję kamuflażu, ukrywającego niemieckie pochodzenie oraz pierwotną identyfikację narodową. Przewycięzenie urazu do narzuconej, a później przyjętej mowy pozwoliło mu na uznanie języka polskiego za drugi, prawie własny język, co otwierało przed nim nowe perspektywy rozwoju.

Kolegą z ławy szkolnej, który pomagał Piotrowi w formułowaniu pierwszych wypowiedzi w nowym języku i poznawaniu wydarzeń z najnowszej historii Polski, był Adam Kawecki (mieszkający dziś w Londynie). Używając na początku „pisma rysunkowego”, przybliżał niemieckiemu koledze fakty historyczne, np. dzieje Powstania Warszawskiego. Po latach Lachmann nazywał go swoim pierwszym nauczycielem języka polskiego<sup>20</sup>.

W życiu gliwiczana moment pójścia do polskiej szkoły stanowił początek jego polskiej kulturyzacji. Jednocześnie jego niemiecka tożsamość narodowa ulegała coraz silniejszemu wypieraniu. Dla chłopca – poza kontaktem z potoczną niemczyzną, którą posługiwał się w domu z rodziną – szansą pozostania w łączności z pierwotną kulturą i językiem była sfera symboliczna (klasyczna literatura niemiecka, jej wzorce i wartości). Dzięki zamiłowaniu do czytania niemieckich książek, które w prywatnych zbiorach pozostały w Gliwicach, kontakt Lachmanna z niemieckością w jej wymiarze symbolicznym (a więc w styczności z kulturą) nie tylko nie został urwany, ale utrwał się i pogłębiał. Co więcej, stanowił formę prywatnego i nielegalnego dokształcania się. W tym celu Piotr utrzymywał stałe kontakty z kolegą-autochtonem Peterem Kallą. Jego matka – po rozstrzelaniu męża przez Sowietów na oczach dzieci – również pozostała na Górnym Śląsku. Wdowa po ordynatorze gliwickiej kliniki była w posiadaniu obszernego księgozbioru, składającego się z niemieckich encyklopedii, albumów z malarstwem oraz beletrystyki. Książki z prywatnych bibliotek także innych kolegów – głównie literatura popularna, np. pozycje Karola Maya – znajdowały się w ciągłym obiegu. Zapotrzebowanie na niemieckie książki w grupie dwujęzycznych autochtonów, rówieśników Petera, musiało być duże, gdyż wypożyczone woluminy należało zwracać bardzo szybko. Lachmann wspomina, że jako nastolatek rozczytywał się w *Nibelungenlied*, która szybko stała się jego najważniejszą niemiecką książką<sup>21</sup>. Potem przyszła kolej na patetyczne wiersze Friedricha Hölderlina. Przez cały czas trwania swojej polskiej edukacji – także w czasie późniejszych studiów na politechnice – Peter zapoznawał się z literaturą niemiecką, która była jego „tajemną wiedzą” i pełniła funkcję „autentycznego środowiska językowego”<sup>22</sup>. Na początku lat 50. ubiegłego wieku, w okresie

<sup>20</sup> P. Lachmann, *Wywołane z pamięci*, Olsztyn 1999, s. 99–102.

<sup>21</sup> Tenże, *Dlaczego nie mogę być „również Polakiem”*, „Borussia” 2011, nr 50, s. 73–74.

<sup>22</sup> M. Aniśkowicz, *Rozkruszanie granic jest bolesne...*, s. 7.

wzmoczonego stalinizmu, czytanie niemieckich autorów było możliwe dzięki nawiązanej znajomości ze śląskim pisarzem, tłumaczem i sinologiem – Janem Wyplerem. Z jego bogatej biblioteki w Katowicach, które w okresie od 7 marca 1953 do 12 grudnia 1956 roku nosiły nazwę Stalinogród, Peter wypożyczał m.in. publikacje na temat niemieckiego ekspresjonizmu (na przykład słynną antologię poezji ekspresjonistycznej *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* Kurta Pinthusa z 1919/1920 r.). Młodego Niemca interesowała również poezja Rainera Marii Rilkego i Stefana Georga oraz innych przedstawicieli niemieckiego modernizmu. W ten sposób – równoległe do przyjmowanej oficjalnie „polskiej wiedzy” – nabywał drogą samokształcenia wiadomości o niemieckiej literaturze i sztuce.

W latach 1950–1954 uczęszczał do Liceum przy ul. Górnych Wałów 29 w Gliwicach, w którym złożył egzamin maturalny. Absolwentami tej samej szkoły zostali kilkanaście lat później Julian Kornhauser i Adam Zagajewski. Jesienią 1954 roku Lachmann podjął studia chemiczne na Politechnice Śląskiej w Gliwicach. W okresie studenckim odbywał praktyki wakacyjne w Zakładach Chemicznych w Oświęcimiu-Dworach.

Po zakończeniu studiów w Gliwicach zamierzał kontynuować edukację w Łódzkiej Szkole Filmowej na Wydziale Krytyki Fulmowej (warunkiem otrzymania tam immatrykulacji było ukończenie innego kierunku). Na skutek przemian Października 1956 roku zadebiutował na Górnym Śląsku jako polski poeta i prozaik w katowickich „Perspektywach”, dodatku do „Dziennika Zachodniego”<sup>23</sup>. W Październiku pisał również – pod pseudonimem – w „Nowinach Gliwickich”, redagując tu własną stronę literacką „Piegi studenckie”. W „Przemianach” – piśmie redagowanym przez Wilhelma Szewczyka, który zaprosił Lachmanna do współpracy<sup>24</sup> – młody pisarz ogłaszał głównie miniatury poetyckie<sup>25</sup>. Pierwsze publikacje były dla niego nie tylko powodem do dumy. Pisanie wierszy po polsku stało się także dowodem opanowania polszczyzny, co Lachmann określa jako „triumf nad drugim językiem”<sup>26</sup>. Biorąc pod uwagę te wydane utwory literackie, można dodać, iż polszczyzna – obok języka niemieckiego – stopniowo była uznawana przez młodego pisarza za własną mowę. W rozmowach twórca podaje, że oba języki otrzymały status równoprawnych i osiągnęły w nim zbieżny poziom rozwoju<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> P. Lachmann, *Pierwsze słowa*, „Perspektywy” 1956, nr 52, s. 3. Wiersz powstał 13 września 1956 roku.

<sup>24</sup> H. Wach-Malicka, *W Polsce jestem Polakiem, w Niemczech – Niemcem*, rozmowa z Peterem Piotrem Lachmannem, „Dziennik Zachodni” 2007, nr 3, s. 19.

<sup>25</sup> Dokładne informacje bibliograficzne podano w rozdziale poświęconym Lachmanowi-poezie.

<sup>26</sup> M. Aniśkowicz, *Rozkruszanie granic jest bolesne...*, s. 10. Zob. przyp. 2. Lachmann przez następne pół wieku pozostał autorem wierszy piszącym je – przede wszystkim – w swoim drugim języku.

<sup>27</sup> Tamże.

Rok 1956 to także okres pierwszych kontaktów z Tadeuszem Różewiczem. Młody poeta nawiązał z nim znajomość, odwiedzając go w gliwickim mieszkaniu przy ul. Zygmunta Starego 28/2 w towarzystwie Adama Kaweckiego<sup>28</sup>.

Bezpośrednio po odwilży 1956 roku Lachmann rozwijał swoje zainteresowania teatralne. Z grupą studentów Politechniki Śląskiej założył w Gliwicach teatr satyryczny „Za mgiełką”, dla którego pisał teksty, reżyserował i grał, między innymi rolę Garcina w wyreżyserowanym przez siebie spektaklu *Przy drzwiach zamkniętych* Jeana Paula Sartre'a. Premiera przedstawienia odbyła się tuż przed wyjazdem Lachmanna do RFN wczesną wiosną 1958 roku<sup>29</sup>.

### Od przesiedlenia do RFN do powrotu do PRL (lata 1958–1984)

Po 1946 roku rodzina Lachmannów podejmowała kilka nieudanych prób wyjazdu z Polski. Hildegard Lachmann otrzymała oficjalną zgodę na wyjazd do Niemiec Zachodnich dopiero w 1958 roku w akcji łączenia rodzin. Piotr kończył wówczas studia na Politechnice Śląskiej, zaś jego osiemnastoletnia siostra przygotowywała się do złożenia polskiej matury. Na prośbę matki i siostry początkowo towarzyszył im jedynie w drodze z Gliwic do Szczecina. Nalegania Ute, aby wspólnie kontynuować podróż sprawiły, że Piotr – wbrew osobistym planom – opuścił kraj, trafił do RFN i znalazł się w obozie przejściowym we Friedlandzie, 20 kilometrów na południe od Getyngi. Tuż po przyjeździe w Misji Wojskowej w Berlinie Zachodnim starał się o pozwolenie na powrót do PRL w celu zakończenia przerwanych studiów politechnicznych i kontynuowania pracy w teatrze studenckim. Dodatkową przyczyną przemawiającą za powrotem był fakt, że tuż po opuszczeniu kraju w 10 numerze „Twórczości” z 1958 ukazały się jego wiersze. Stanowiły one ogólnopolski debiut młodego poety. Publikacja torowała mu drogę do wydania własnej książki poetyckiej<sup>30</sup>. Wydrukowane utwory zaopatrzone w krótką notę o autorze: „Peter Lachmann urodził się w 1935 roku na Śląsku w rodzinie niemieckiej i dopiero szkoła i studia uniwersyteckie zbliżyły go do polskości. Wiersze, polskie wiersze, które publikujemy, nadesłał nam z Mannstein [sic!], gdzie obecnie przebywa”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Wojciech Browarny – w książce *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013, s. 436 – błędnie podaje, że autora *Niepokoju* odwiedzał Lachmann wraz z Wojciechem Pszoniakiem i Andrzejem Barańskim. Badacz zasugerował się prawdopodobnie literackim świadectwem pisarza, jakim jest poemat *Acheron w samo południe* z 1967 roku. W wierszu padają nazwiska: Lachmann i Pszoniak. Nawiązuje do niego także: K. Cwiklak, *Bliscy nieznanymi. Górnośląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej*, Kraków 2013, s. 328.

<sup>29</sup> Zob.: mp, „*Drzwi zamknięte*” na studenckiej scenie. „Trybuna Robotnicza” 1958, nr 66, s. 3.

<sup>30</sup> P. Lachmann, *Nowenna, Ściana, \*\*\*[powiedziano nam], Droga, \*\*\*[ludzie wyszli z piwnic], \*\*\*[znowu minęło], Spór, Zegary patrzą na nas*, „Twórczość” 1958, nr 10, s. 38–42.

<sup>31</sup> Tamże, s. 42.

W odpowiedzi na publikację Lachmanna Wilhelm Szewczyk w prasie śląskiej pod koniec listopada 1958 roku ogłosił polemiczny artykuł *Piotr czy Peter*, w którym zarzucał debiutantowi „dezercję” i wymyślanie sobie biografii<sup>32</sup>. Pod tym względem zupełnie się mylił, gdyż paradoksalnie wyjazd młodego pisarza do RFN „przyczynił się” do odsłonięcia niemieckiej części jego losów. Krytyk nie do końca słusznie uważał, że sukces odniesiony przez Lachmanna – nowego autora „*Twórczości*”, którego wiersze w przeglądzie prasy „*Tygodnika Powszechnego*” uznano za jeden z „najbardziej interesujących debiutów ostatniego roku literackiego”<sup>33</sup> – był wyłącznie wynikiem geograficznej zmiany kraju zamieszkania oraz modyfikacji w pisowni imienia i nazwiska; (Piotr Lachman po wyjeździe do RFN podpisywał się jako Peter Lachmann). Według Szewczyka o ukazaniu się tekstów poety w prestiżowym ogólnopolskim piśmie literackim zdecydowało przesłanie ich z zagranicy w „obcym opakowaniu”. Właśnie atrakcyjność tegoż miała przykuć uwagę „snobistycznie” postępujących redaktorów „*Twórczości*”, którzy wcześniej nie dostrzegli śląskiego debiutanta publikującego w 1957 roku w „*Przemianach*”. U redaktora nieistniejącego już wtedy pisma wyczuwa się gorycz prowincjusza, poczucie zawodu i żal z powodu bycia pominiętym. Szewczyk wypowiada swoje słowa z pozycji osoby, która jako jedna z pierwszych dostrzegąca i promowała literacki talent młodego pisarza z Gliwic:

Oto „*Twórczość*” odkrywa czytelnikowi nowego poetę, który nosi nazwisko Peter Lachmann. Wiersze dotarły do redakcji z Mannheim. Towarzyszy im notka redakcyjna, wyjaśniająca, kto zacz ów Peter Lachmann. Nie pominięto w niej jego śląskiego pochodzenia, nie omieszkało powiedzieć, że przez szkołę polską zbliżył się do polskości. Zapomniano jednak o rzeczy najważniejszej: o tym, że Lachmann był w Polsce, że drukował tutaj swoje wiersze i to lepsze od tych, które zamieszcza „*Twórczość*”, że pies z kulawą nogą nie zwrócił wtedy na nie swojej uwagi. Trzeba było dezercji Lachmana, trzeba było przesłać redakcji polskie wiersze w obcym opakowaniu – by zrobił się ruch w „*Twórczości*” [...]. Oto przykład obłudy, a także przykład pogardy, jaką wielcy mecenas, prawem kaduka niejednokrotnie spełniający swoją funkcję w imieniu państwa ludowego, mają dla krajowych prowincjonalnych talentów<sup>34</sup>.

Słowa Szewczyka nigdy nie zostały zdementowane, a Lachmann sam nie mógł odeprzeć postawionych mu zarzutów dotyczących „dezercji” i wymyślonej biografii. Z dzisiejszego punktu widzenia ciekawy jest toczony spór o deklarację tożsamości narodowej młodego poety, która dla ówczesnego kierownika redakcji kulturalnej „*Trybuny Robotniczej*” była kwestią fundamentalną. W tym samym cytowanym już tekście Szewczyk stwierdzał:

<sup>32</sup> W. Szewczyk, *Piotr czy Peter*, „*Trybuna Robotnicza*” 1958, nr 293, s. 3.

<sup>33</sup> KIJ, *Przegląd prasy*, „*Tygodnik Powszechny*” 1958, nr 47, s. 3.

<sup>34</sup> W. Szewczyk, *Piotr czy Peter*, „*Trybuna Robotnicza*” 1958, nr 293, s. 3.

Lachmann wyjechał do NRF. Czy to była repatriacja, czy kaprys poety, czy wreszcie presja niemieckiej rodziny – z żadnego punktu widzenia decyzja taka nie mogła zdobyć naszej aprobaty. Ostatecznie 23-letni dzisiaj poeta – czuł się jak mówił Polakiem – i żadne powikłania rodzinne nie powinny były narzucać mu tego rodzaju decyzji. A może młody człowiek zdawał sobie sprawę ze swojego niecodziennego talentu i czuł żal do środowisk literackich w Polsce, które raczyły go nie zauważyć? Jakkolwiek było – każda taka decyzja ma coś z dezercji<sup>35</sup>.

W okresie zimnej wojny i szczelnych granic powrót Lachmanna do Polski okazał się niemożliwy z przyczyn politycznych. W praktyce wynikał z braku przedstawicielstwa RFN w Polsce, ogólnej atmosfery nieufności oraz braku pozwolenia na powrót do kraju. Pozostawszy w Niemczech, Lachmann otrzymał propozycję pracy w charakterze tłumacza w kilku prestiżowych wydawnictwach, takich jak Luchterhand, Langen-Müller, Hanser, później też Suhrkamp i Piper. W związku z wyżej przedstawionymi wydarzeniami w 1958 roku nastąpiło przerwanie ciągłości jego polskiej biografii. W wyniku zamieszkania w RFN młody pisarz po 13 latach powrócił do żywiołu języka niemieckiego.

Pierwsze zetknięcie się z Niemcami było dla Lachmanna doświadczeniem nieoczekiwanym. Oto po raz pierwszy doświadczył konfrontacji z Republiką Federalną, wchodzącą w drugą dekadę politycznego istnienia. Jego obraz Niemiec wyniesiony z lektur i dotychczasowych wyobrażeń zupełnie nie pokrywał się z zastaną skomercjalizowaną rzeczywistością. Nie ulega wątpliwości, że kontrasty potęgowały lata spędzone w PRL oraz wyniesiona stamtąd socjalizacja. RFN objawiła się Lachmannowi jako kraj pozbawiony spójności, podzielony na regiony, odcięty od swojej wschodniej części (NRD), zaś jego mieszkańcy jako ludzie wrośnięci w swoje lokalne społeczności i obojętni wobec spraw, które były jego żywiołem. Regiony Niemiec, również te, które zamieszkiwał w następnych latach (Kolonia, Monachium, Odenwald, Bochum), zaskakiwały go wielością dialektów. Zaczął żałować, że nigdy nie zgłębił dialektu śląskiego, który jeszcze w Gliwicach był dla niego i jego siostry Ute przedmiotem kpin i żartów.

Od 1958 roku dość systematycznie publikował polskie wiersze – wysyłane z RFN – przede wszystkim w „Twórczości”. Jarosław Iwaszkiewicz, który poznał młodego Lachmanna osobiście w Monachium<sup>36</sup>, z entuzjazmem powitał go w gronie polskich poetów<sup>37</sup>. Z powodu lekkości pisania porównywał Lachmanna do Gałczyńskiego i Miłosza: „W Monachium jedna z rzeczy, która

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Iwaszkiewicz odnotował to spotkanie pod datą 23 listopada 1958 roku. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, tom II, Warszawa 2010, s. 250. Opis spotkania pojawił się wcześniej w: J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977, s. 188–189.

<sup>37</sup> Jarosław Iwaszkiewicz w liście do Piotra Lachmanna z dnia 19 sierpnia 1958 – po zapoznaniu się z jego nadesłanymi wierszami – stwierdza: „Myślę, że przybył nam nowy poeta, to samo myślą moi koledzy Zbigniew Bienkowski i Jan Śpiewak”, zob. *Listy do Piotra Lachmanna*, „Twórczość” 2004, nr 2/3, s. 125–141, tutaj 126.

mnie uderzyła, to spotkanie z Piotrem Lachmannem. Bardzo fajny człowiek, właśnie człowiek. Inteligencja, subtelność, dojrzałość – a przy tym solidność, z jaką się wziął do roboty z wydawnictwem. [...] Zupełnie wyjątkowy poeta. Leje się z niego jak z Gałczyńskiego czy Miłosa. Zwłaszcza Czesia przypomina<sup>38</sup>. (*Rzym, 23 listopada 1958*).

Spotkanie z Iwaszkiewiczem odbyło się w Langen-Müller Verlag. Oficyna zleciła wówczas Lachmanowi przeczytanie przygotowanego do druku opowiadania *Wzlot* w tłumaczeniu Kurta Harrera. Po stwierdzeniu, że jest to niezadowolający przekład – za namową wydawnictwa i samego Iwaszkiewicza – Lachmann postanowił przetłumaczyć większe partie książki na nowo. Opowiadanie ukazało się w 1959 roku pod tytułem *Der Höhenflug* nominalnie w tłumaczeniu nieżyjącego już wtedy Harrera, a nie jako niemiecki debiut translatorski młodego przekładowcy<sup>39</sup>.

Istotny do odnotowania jest fakt jego niemieckiego debiutu poetyckiego w monachijskiej antologii *Junge Lyrik 1960*<sup>40</sup>. Pomimo tego, że został on dostrzeżony przez krytykę literacką<sup>41</sup>, młody autor nie kontynuował publicznie swojej twórczości poetyckiej w języku niemieckim. Inaczej działo się z jego polską twórczością. Lachmann publikował m.in. w „Tygodniku Powszechnym”. Od początku lat 60. ukazywały się w nim – prócz poezji – jego *Listy monachijskie* oraz pierwsze tłumaczenia poezji niemieckiej<sup>42</sup>. Pisarz stał się ważnym autorem periodyku; niektóre jego teksty publikowano nawet na pierwszej stronie krakowskiego pisma.

W 1960 roku w Monachium pisarz założył rodzinę. Ożenił się z Renate Schmohl – Niemką urodzoną w Berlinie, wybitną sławistką. Dwa lata później Lachmannom urodziła się córka Anna. Na początku rodzina mieszkała w Monachium, a potem w Kolonii, gdzie Peter Lachmann podjął studia w zakresie filozofii, germanistyki i teatrologii. Kilka lat później w szwajcarskiej Bazylei studiował sławistykę i filozofię.

Od początku lat 60., zajmując się tłumaczeniem literatury polskiej oraz pisząc wewnętrzne recenzje polskich książek, poznawał zachodniemieckie

<sup>38</sup> J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, tom II, Warszawa 2010, s. 250–251.

<sup>39</sup> J. Iwaszkiewicz, *Der Höhenflug*, tłum. K. Harrer, Monachium 1959.

<sup>40</sup> Zob. *Junge Lyrik 1960. Eine Auslese*, red. H. Bender, Monachium 1960. W zbiorze poezji ukazały się cztery wiersze Lachmanna: *Gesittet wollen wir heut spielen*, *Spaziergang in Auschwitz*, *Ich hatte natürlich nur einen Traum*, *Du sagtest: mach doch ein Liebesgedicht*, s. 48–51.

<sup>41</sup> W zbiorze esejów krytycznoliterackich Gerhard Wolf wymienia Lachmanna w grupie poetów zachodniemieckich. Krytyk odwołuje się do wiersza *Spaziergang in Auschwitz*, w którego redukcjonizmie dostrzega nowatorstwo oraz innowację poetyckiej wizji. Zob.: G. Wolf, *Deutsche Lyrik nach 1945*, Berlin 1965, s. 76.

<sup>42</sup> Tłumaczenia pojedynczych niemieckich wierszy w przekładzie Lachmanna ukazały się w „Tygodniku Powszechnym” 1960, nr 39, s. 6. Były to utwory Paula Celana, Günthera Eichera, Hansa Magnusa Enzensbergera, Günthera Grassa, Ingeborg Bachmann, Helmuta Heissenbüttla, Hansa Arpa, Marie Luise Kaschnitz, Karla Krolowa, Christoph Meckla oraz Nelly Sachs.

środowisko wydawnicze i literackie. Dokonywało się to też dzięki kontaktom z Różewiczem, który przyjeżdżał do RFN. W ten sposób Lachmann zetknął się z Horstem Bienkiem, Hansem Magnusem Enzensbergerem czy Michaelem Krügerem. Pracując dla prestiżowych zachodnioniemieckich oficyn wydawniczych, takich jak Hanser, Suhrkamp czy Piper, szybko zdobył renomę wybitnego tłumacza. Przekładem literatury polskiej zajmowała się – równolegle do pracy naukowej – również jego żona, Renate, znana przede wszystkim jako tłumaczka prozy Jerzego Andrzejewskiego.

Lachmannowie utrzymywali osobiste kontakty z polskimi pisarzami, między innymi ze wspomnianym Andrzejewskim, Tadeuszem Konwickim, Witoldem Wirpszą, Tadeuszem Nowakowskim czy Jackiem Bocheńskim. Z Iwaszkiewiczem, Różewiczem i Helmutem Kajzarem łączyła Piotra Lachmanna bliska przyjaźń, która za każdym razem trwała do ostatnich dni życia przywołanych twórców.

Z Iwaszkiewiczem w latach 1958–1981 wymienił około stu czterdziestu listów<sup>43</sup>. Nestor literatury polskiej – z wyglądu – przypominał mu postać jego własnego, nieżyjącego ojca. Lachmann ze swoją żoną odwiedzał autora *Sławy i chwały* w Podkowie Leśnej, a dokładnie w jego siedzibie na Stawisku pod Warszawą. Do spotkań obu poetów dochodziło także w Paryżu, Monachium i Genewie.

Lachmann chciał być poetą polskim, co wraz z upływem lat – z perspektywy językowej – stawało się dla niego coraz trudniejsze. Ten stan rzeczy wynikał z oderwania od codziennego kontaktu z polszczyzną. Mowa nabyta pod przymusem jako drugi język, a następnie oswojona i uznana za własną, domagała się od poety „ciągłego podtrzymywania”. Dotyczyło to przede wszystkim kontaktu z wciąż zmieniającym się językiem potocznym, który Lachmann chętnie wykorzystuje w twórczości literackiej<sup>44</sup>.

W 1969 roku jego rodzina przeniosła się do Bochum, gdzie Renate Lachmann – jako najmłodszy profesor uniwersytecki – objęła katedrę slawistyki. W roku 1978 Lachmannowie wyprowadzili się na południe RFN do Konstancji, która stała się końcowym przystankiem kariery zawodowej prof. Lachmann<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Wybrane listy Iwaszkiewicza do Lachmanna ukazały się w 2004 roku, zob. J. Iwaszkiewicz, *Listy do Piotra Lachmanna*, „Twórczość” 2004, nr 2/3, s. 125–141.

<sup>44</sup> Wrażliwość na język potoczny Lachmanna sprawdziła się na przykład w ostatnich latach w piosenkach napisanych wspólnie z Marią Peszek do jej debiutanckiej płyty *Miastomania* (2005). Rok później album uzyskał status platynowej płyty, której spektakularny sukces przyczynił się do tego, że niektóre neologizmy pojawiające się w tekstach – np. „pieprzoty”, „pochuje” – weszły do potocznej polszczyzny. Zob. też: dostępne w Internecie: <http://www.transodra-online.net/de/node/1387> [dostęp: 25. 02. 2015] oraz <http://tygodnik.onet.pl/maria-peszek-miasto-mania/gjejf> [dostęp: 18.03.2015].

<sup>45</sup> Na tamtejszym uniwersytecie od 1978 do 2001 roku kierowała Katedrą Literaturoznawstwa i Literatur Słowiańskich (Lehrstuhl für Allgemeine Literaturwissenschaft und Slavische Literaturen an der Universität Konstanz).

Pod koniec szóstej dekady Lachmann rozpoczął też pracę nad przekładami dzieł dramatycznych Tadeusza Różewicza. Autor *Kartoteki* sam rekomendował tłumacza zachodnioniemieckim oficynom wydawniczym<sup>46</sup>.

Oprócz podjętej przez niego intensywnej działalności translatorskiej na przełomie lat 70. i 80. pisał słuchowiska – dla niemieckich rozgłośni radiowych, takich jak Westdeutscher Rundfunk (WDR), Norddeutscher Rundfunk (NDR) czy Saarländischer Rundfunk (SR) – na przykład *Krönungsmesse* (WDR 1979), *Nachtzoo* (SR 1981) lub *Nun müssen dafür Worte, wie Blumen entstehen* (NDR 1982)<sup>47</sup>. W zachodnich czasopismach, takich jak „Merkur”, „Du”, „Theater heute”, „Poetica” i „Kulturrevolution” ogłaszał drukiem eseje.

W końcu siódmej dekady rozpoczęła się ważna dla Lachmanna znajomość, a potem przyjaźń z dramaturgiem, wybitnym interpretatorem dzieł Różewicza i teoretykiem teatru – Helmutem Kajzarem (1941–1982). Tenże wystawiał w RFN oraz kilku innych krajach Europy Zachodniej utwory sceniczne swojego mistrza, jak również własne sztuki. Pod koniec lat 70. Lachmann przetłumaczył i opublikował prawie wszystkie dramaty Kajzara<sup>48</sup>, który „w tonie tragigroteskowym albo posługując się poetyką snu, pisał o okaleczeniu i zagubieniu człowieka. Pokazywał jego nieautentyczność, analizował proces »życiowej gry«, bezustannego zakładania masek, kreowania kolejnych ról”<sup>49</sup>. Oprócz wspólnego przedmiotu zainteresowań Lachmanna i Kajzara, jakim był teatr współczesny i twórczość Różewicza, równie ważne spoiwo ich przyjaźni stanowiło powinowactwo życia na pograniczu. Chodzi tu o egzystencję *pomiędzy* tradycjami różnych krajów, języków i kultur, jak również *pomiędzy* katolicyzmem i protestantyzmem, totalitaryzmem i demokracją<sup>50</sup>. Po przedwczesnej śmierci przyjaciela Lachmann opublikował

<sup>46</sup> S. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, Wiesbaden 2002, s. 211. W tym okresie w tłumaczeniu Lachmanna pojawił się dramat Różewicza *Stara kobieta wysiaduje – Eine alte Frau brütet* (Berlin 1970). Tłumacz ukrył się wówczas pod pseudonimem Paul Pszoniak. Dekadę później ukazał się w Monachium w Hanser Verlag wybór tekstów Różewicza zredagowany i przetłumaczony przez Lachmanna: *Vorbereitung zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch* (Monachium 1980) z obszernym posłowiem tłumacza, który w książce figuruje pod własnym imieniem i nazwiskiem.

<sup>47</sup> Na temat słuchowisk Lachmanna zob.: E.-M. Lenz, *Die skurrile Deformation des Normalen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 1982, nr 239, s. 26.

<sup>48</sup> S. Misterek, *Polnische Dramatik...*, s. 213.

<sup>49</sup> Zob. <http://culture.pl/pl/tworca/helmut-kajzar> [dostęp: 18.5.2015].

<sup>50</sup> Niezatarcie piętno w twórczości Kajzara, urodzonego w protestanckiej rodzinie na Śląsku Cieszyńskim, pozostawiło jego doświadczenie pogranicza. Sam mówił o sobie w następujący sposób: „Urodziłem się i wychowałem na pograniczu, pograniczu państw, języków, kultur, wojny i pokoju. To z a w i e s z e n i e – m i ę d z y – jest stygmatem nie do usunięcia. Między proletariackim internacjonalizmem i nacjonalizmem, między kosmopolityzmem a prowincjonalnością, między katolicyzmem a ewangelicyzmem, między totalitaryzmem a demokracją, między indywidualizmem a ubóstwieniem mas, między buntem i nadzieją na zgodę a ostrożnym optymizmem. Między...” („Kultura” 1972, nr 37). Cyt. dostępny w Internecie: <http://culture.pl/pl/tworca/helmut-kajzar> [dostęp: 18.05.2015] [podkr. P.Ch].

w RFN obszerny tekst wspomnieniowy poświęcony Kajzarowi i jego twórczości, akcentując jego bycie *pomiędzy*<sup>51</sup>.

W biografii Lachmanna przełomu lat 70. i 80. nasilało się jego geograficzne bycie *pomiędzy* Niemcami i Polską, znajdujące swój wyraz w coraz częstszych podróżach do kraju. Na trasie z Konstancji do Warszawy pisarz za każdym razem zatrzymywał się w Berlinie Zachodnim, gdzie odwiedzał przyjaciół, między innymi Witolda Wirpszę. Często „na gorąco” tłumaczył jego teksty na potrzeby wieczorów autorskich. W Misji Wojskowej załatwiał uciążliwe formalności wizowe, które umożliwiały mu pobyt w Polsce<sup>52</sup>.

W 1983 roku ukazał się debiutancki tom poezji Lachmanna *Niewolnicy wolności*, po którym nastąpiła skierowana przeciwko niemu polityczna nagonka zainicjowana przez Witolda Nawrockiego. Kierownik Wydziału Kultury KC PZPR w wystąpieniu przedrukowanym w obszernym fragmencie w „Życiu Literackim” zarzucił tekstom Lachmanna pomówienia polityczne i manipulowanie narodową świadomością Polaków<sup>53</sup> (podobne zarzuty na początku lat siedemdziesiątych formułowano wobec Wirpszy po ukazaniu się jego eseju *Polaku, kim jesteś?*).

## Między Warszawą a Jeziorem Bodeńskim (lata 1985–2015)

Mieszkając w Radolfzell nad Jeziorem Bodeńskim, Lachmann od 1983 roku coraz częściej przyjeżdżał do Warszawy, aby dwa lata później wraz z aktorką, Jolantą Lothe, wdową po Kajzarze, założyć w stolicy Lachmann Lothe Videoteatr „Poza”<sup>54</sup>. Motywy, które skłoniły go ku temu, przedstawił w artykule *Dlaczego AKT-ORKA?*<sup>55</sup>.

W połowie lat 80. jego związek małżeński z Renate Lachmann uległ formalnemu rozwiązaniu.

---

<sup>51</sup> P. Lachmann, *Das Leiden – ein Traum. Zum Tod des polnischen Dramatikers und Regisseurs Helmut Kajzar (1941–1982)*, „Theater Heute”, Heft 1, Januar 1983, s. 17–23.

<sup>52</sup> W trakcie jednego z pobytów w Berlinie jesienią 1989 roku Lachmann był naocznym świadkiem rozbijania Muru Berlińskiego, które zarejestrował techniką video. Dokument prezentowano między innymi w Berlinie w ramach finażu wystawy „Wir Berliner/My Berlińczycy” 14 czerwca 2009 roku w Märkisches Museum.

<sup>53</sup> W. Nawrocki, *Partia a polityka wydawnicza*, „Życie Literackie” 1983, nr 26, s. 1 i 6. W tym samym tygodniku ukazał się sześć lat później entuzjastyczny esej Mariana Grześczaka o teatrze Lothe i Lachmanna: *Prowokacje wizualne czyli teatr faktury, meta wizji i symbolicznego znaczenia w zacofanym kraju*, „Życie Literackie” 1989, nr 13, s. 16.

<sup>54</sup> Pierwszy spektakl odbył się w czerwcu 1985 roku na scenie Teatru Powszechnego w Warszawie. Była to videodaptacja *Gwiazdy* oraz fragmentów innych sztuk Helmuta Kajzara pt. *akt orka*. Spektakl przyjęto jako pierwszą demonstrację teatru nowych technologii w Warszawie, którego fabuła polega na równorzędności żywego planu aktorskiego z planem nagrań video i transmisji live. Zob. szczegółowe informacje nt. videoteatru, dostępne w Internecie: <http://videoteatrpoza.pl/> [dostęp: 27. 02. 2015].

<sup>55</sup> P. Lachmann, *Dlaczego AKT-ORKA?*, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, s. 183–187.

Schyłek lat 80. i początek 90. to czas, w którym twórca z coraz większą intensywnością zwracał się ku polskim sprawom i swoją artystyczną uwagę poświęcił też zjawisku „Solidarności” oraz wydarzeniom stanu wojennego. W tym celu – jako artysta – dociekał jego istoty. Owocem tej pracy stał się tom wierszy *Mniejsze zło* (Warszawa 1991) wydany w oficynie „Przedświt” zaprzyjaźnionej z Lachmannem Jarosława Markiewicza. Książka ukazała się w dziesiątą rocznicę ogłoszenia stanu wojennego<sup>56</sup>. Jest to satyra na postać generała Wojciecha Jaruzelskiego mówiącego o wprowadzeniu stanu nadzwyczajnego jako mniejszym złu. Zebrane w zbiorze teksty spotkały się z szerszym odbiorem dzięki telewizyjnym recytacjom Jolanty Lothe<sup>57</sup>.

Wyrazem gry uwikłanej w językowe i mentalnościowe życie *pomiędzy* stała się dotąd nieopublikowana, niemiecka powieść Lachmanna. Książka napisana na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego wieku nosi tytuł *Preussen und Byzanz*. W prześmiewczy i groteskowy sposób ukazuje Niemca, który stara się zrozumieć istotę Polaków i Polski<sup>58</sup>. Przedstawia niemożność pogodzenia tych obu światów. Przełom ósmej i dziewiątej dekady to zatem początek ujawniania się cech podwójnej tożsamości narodowej pisarza z dominacją identyfikacji niemieckiej.

Od początku lat 90. twórca coraz częściej, mniej lub bardziej otwarcie, dotyka niezazęganego konfliktu różnych języków i tożsamości<sup>59</sup>. Jako poeta i eseista publikuje przede wszystkim w „NaGłosie”, „Borussii” i „Dialogu”. Najobszerniej podjął ten problem w autobiograficznym zbiorze esejów *Wywołane z pamięci* (Olsztyn 1999). Właśnie w tej książce eseista i poeta ugruntowuje swój l i m i n a l n y s t a t u s „człowieka pomiędzy” – kulturami i językami<sup>60</sup>. Bohater książki, poruszając się pomiędzy sferą niemieckości i polskości, i ukazując ich wzajemne przenikanie się, wyjawia swoją podwójną tożsamość<sup>61</sup>. Eseje manifestują bivalencję kulturową autora, w tym artystyczny bilingwizm wyrażający się w lingwistycznej dwuścieżkowości myślenia. Po ukazaniu się tomu pisarz sam dokonał translatorskiej parafrazy książki na język niemiecki. Zbiór esejów pod tytułem *Standbilder* wciąż czeka na wydanie.

<sup>56</sup> Por.: S. Dąbrowski, *Mniejsze zło według Piotra Lachmanna*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 45, s. 77–84, oraz recenzje: P. Michałowski, *Traktat moralny o niepoprawności języka*, „Nowe Książki” 1993, nr 1, s. 41–42.

<sup>57</sup> Jedna z nich pod tytułem *Poezja na dobranoc* „Mniejsze zło przyjmuje u siebie gości” została wyemitowana w 1. Programie Telewizji Polskiej 19 lutego 1992 roku o godz. 24.00.

<sup>58</sup> Informacje na temat powieści pochodzą z wywiadu z autorem: *Prusak bez myjki, czyli koniec świata...*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 61, s. 10.

<sup>59</sup> Por. P. Lachmann, *Granice pogranicza*, „Borussia” 1998, nr 16, s. 6–23.

<sup>60</sup> Zob. R. Sulima, *Pamięć pogranicza*, „Twórczość” 2000, nr 6, s. 128. W książce Sulimy *Głosy tradycji* tekst ukazał się pod zmienionym tytułem: *Małe ojczyzny jako ruchome stanowiska archeologii pamięci*, Warszawa 2001, s. 172–174.

<sup>61</sup> Rzeczone teksty omawiam w mojej monografii w rozdziale o roboczym tytule: *Życie w »pomiędzy« w esejach biograficznych Lachmanna*.

Swoje wiersze po roku 2000 Lachmann publikował w „Pograniczach”, ale przede wszystkim w „Zarysie” – piśmie ukazującym się w Niemczech w latach 2000–2010, wydawanym z myślą o twórcach o polskim rodowodzie przebywających w RFN.

Po roku 2001 twórca napisał polskojęzyczną powieść poetycką *A pani mi zostawia siebie*. Jej bohaterami są starsza od narratora kobieta, polska Żydówka oraz Niemiec (o cechach autobiograficznych autora), który uparcie dąży do porozumienia z obiektem swojej miłości. Książka – podobnie jak powstała w tym samym czasie sztuka *Hagiograf* oraz napisana trochę wcześniej *Disney-Polo* – wciąż czeka na wydanie. *Hagiograf* to rodzaj opisu losów pisarza, którym zawładnął dybuk. Duszą zmarłego jest przyjaciel bohatera, Helmut Kajzar.

W 2008 roku pisarz opublikował dramat *Hamlet Gliwicki. Próba albo dotyk przez szybę* (Messel). Sztuka zawiera wiele wątków autobiograficznych. Autor rozprawia się w niej ze swoimi „widmami przeszłości”, swoją niemiecnością, w której kluczową rolę odgrywają figura ojca i pamięć. Dramat jest również rozliczeniem się z traumą z dzieciństwa, wynikającą z przymusu porozumiewania się w nowym, nieznanym Lachmannowi wcześniej języku. Dlatego w sztuce pojawia się figura matki, która – co wiemy z biografii pisarza – nieświadoma przyszłych reakcji w psychice niemieckiego dziecka – posłała je bez odpowiedniego przygotowania do polskiej szkoły. Prapremiera i premiera spektaklu odbyły się wcześniej w dwóch miejscach o niebagatelnym znaczeniu dla twórczości Lachmanna: we wrześniu 2006 roku w ruinach Teatru Miejskiego w Gliwicach, a w następnym miesiącu w Pałacu Szustra w Warszawie – siedzibie Videoteatru „Poza”. W 2010 roku, za całokształt swojej twórczości artystycznej, Lachmann został laureatem Nagrody „Zarysu”<sup>62</sup>.

Rok później w Poczdamie pisarz wydał tom pod tytułem *DurchFlug. E.T.A. Hoffmann in Schlesien*, w którym zebrał teksty niemieckiego romantyka powstałe na Śląsku lub mające z nim związek i opisał je<sup>63</sup>. Lachmann skoncentrował się przede wszystkim na „topograficznym sposobie pisania” Hoffmanna i przeanalizował tę twórczość na przykładzie jego śląskich tekstów. Fascynacja wybitnym romantykiem autora *Wywołanego z pamięci* wynika między innymi z polskich inklinacji niemieckiego pisarza<sup>64</sup>, którego

<sup>62</sup> P. Roguski, *ZARYS-PREIS 2010 für Peter Piotr Lachmann*, „Zarys” 2010, nr 9, s. 7–10, dostępne w Internecie: <http://www.zarys.de/deutsch/zarys-preis-2010/> [dostęp: 04.05.2015].

<sup>63</sup> Zob. B. Grages, *Birte Grages über Peter Lachmann (Hg.): DurchFlug. E.T.A. Hoffmann in Schlesien. Ein Lesebuch*, „E.T.A. Hoffmann Jahrbuch” 2011, t. 19, s. 131–133.

Zob. omówienie książki autorstwa prof. B. Schemmla – prezesa Towarzystwa Hoffmannowskiego, dostępne w Internecie: <http://www.etahg.de/de/Publikationen/lachmannbesprechung.html> [dostęp: 13.03.2015].

<sup>64</sup> Jako przedstawiciel niemieckiej kultury E.T.A. Hoffmann miał dalekie polskie pochodzenie, znał urywkowo język polski i ożenił się z Polką Marią Teklą Michaliną

biografię również charakteryzuje swoiste życie *pomiędzy* różnymi dyscyplinami sztuki, przejawiające się między innymi w jego koncepcji sobotów<sup>65</sup>. Lista pozostałych licznych inicjatyw hoffmannowskich Lachmanna – realizowanych w ostatnich latach – jest bardzo długa<sup>66</sup>.

### **Translatorskie *pomiędzy* (*in-between*)<sup>67</sup> w biografii Lachmanna**

Wśród niemieckich tłumaczy literatury polskiej urodzonych przed II wojną światową i pochodzących z obszarów wieloetnicznego polsko-niemieckiego pogranicza, takich jak Karl Dedecius, Henryk Bereska czy Klaus Staemmler, Piotr Lachmann jest jedynym przekładowcą, którego działalność translatorska przebiega dwukierunkowo. Lachmann to klasyczny *Hin-und-Her-Übersetzer* – tłumacz obu literatur, który niejednokrotnie występował także w roli autotranslatora<sup>68</sup>. W obszarze polsko-niemieckich związków literackich jego przekłady autorskie przypominają dwujęzyczną twórczość Tadeusza Rittnera.

---

Rohrer-Trzcińska. Ważną część swojego prywatnego i artystycznego życia spędził na terenie historycznej Polski, pracując w Poznaniu, Płocku czy Warszawie.

<sup>65</sup> Lachmann pracuje obecnie nad następną książką o Hoffmannie – tym razem o warszawskich latach wybitnego niemieckiego romantyka 1804–1807 – *Ich bin ein Spieler, der das Letzte auf eine Hoffnung wagt. E.T.A.Hoffmann in Warschau*.

<sup>66</sup> P. Lachmann, *Warszawskie „szczęście” E.T.A.Hoffmanna*, w: *Sąsiedztwo w centrum Europy, Stosunki polsko-niemieckie na początku nowego stulecia*, red. B. Kerski, Szczecin 2003, s. 409–418. Pierwodruk w: „Dialog” 2001–2002, nr 58–59. P. Lachmann *Pomnik dla kontrabandyzisty*, „Gazeta Wyborcza” z 3.02.2002, dostępne w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,76498,3683263.html> [dostęp: 25.06.2015]. P. Lachmann, *Hoffmanna szósty zmysł*, tekst w programie teatralnym *Hommage à Hoffmann*. Cykl hoffmannowski Lothe Lachmann Videoteatru „Poza”: *E.T.A. Hoffmann w Płocku*, Videoteatr „Poza”, Warszawa, premiera: Płock, 29 marca 2004; *E.T.A. Hoffmann: z Płocka do Warszawy*, Videoteatr „Poza” – Teatr Wielki, Poznań (Festiwal Hoffmannowski), premiera: 7 kwietnia 2005; *Hommage à Hoffmann Piotra Lachmanna*, Videoteatr „Poza” – Łazienki Królewskie (Podchorążówka, Sala Wielka), Warszawa, premiera: 22 października 2005; powtórka w Studiu im. Witolda Lutosławskiego Polskiego Radia (emisja w 2. Programie Polskiego Radia). Zob. rec.: B. Pocij, *Korespondencja sztuk*, „Więzi” 2004, nr 7, s. 110–113. Por. również eseje na temat estetyki (teatru) E.T.A.Hoffmanna: P. Lachmann, *Kater Murrs gedankenlose Gedankenlyrik. Aus dem Zyklus „Warschauer Geisterbahnen. Eine Para-Parodie”*, „Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung”, Jahrbuch 2000, s. 33–45. P. Lachmann, *Doppelgänger in E.T.A. Hoffmanns Spiegel-Lachtheater*, w: *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, red. G. Neumann, Würzburg 2005, s. 77–133. P. Lachmann, *E.T.A. Hoffmann im schwarzen Loch von Warschau* (E.T.A. Hoffmann w czarnej dziurze Warszawy), dostępne w Internecie: <http://www.kulturforum.info/de/article/1014588.e-t-a-hoffmann-im-schwarzen-loch-von-warschau.html> [dostęp: 25. 02. 2015]. Wykład wygłoszony 1 czerwca 2008 roku w Konzerthaus przy Gendarmenmarkt w Berlinie.

<sup>67</sup> Kategorie „*in-between*” w znaczeniu ciągłego, dynamicznego procesu, który przynosi nowe treści – w kontekście przekładoznawstwa – wyjaśnia: K. Bennett, *At the Selvedges of Discourse: Negotiating the „In-Between” in Translation Studies*, „Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics” 2012, Vol. II, Issue 2, s. 43–61.

<sup>68</sup> Por. P. Chojnowski, *Peter (Piotr) Lachmann. Nicht nur Übersetzer*, „Oder-Übersetzen” 2014 nr 5 (w druku).

Lachmanna translatorskie bycie *pomiędzy* językami i tradycjami literackimi, aktywne pozostawanie w orbicie wpływu obu kultur, charakteryzuje swoista d w u ś c i e ż k o w o ś ć. Po jego wyjeździe do RFN praca tłumacza wynikała w dużej mierze z zamiaru podtrzymania wysokiej kompetencji lingwistycznej w odniesieniu do drugiego języka, a więc z potrzeby bycia w obu językach jednocześnie i uczestniczenia w życiu literackim obu krajów.

Z wielką biegłością poruszając się dwukierunkowo w przestrzeni *pomiędzy* dwoma językami, twórca penetrował oba kręgi kulturowe. Szczególnie we wczesnym okresie pobytu w RFN, naznaczonym ograniczonymi kontaktami z Polską, praca translatorska stała się dla Lachmanna jedną z form podtrzymywania jego liminalnego bytu na płaszczyźnie językowej, sposobem utrzymywania lingwistycznej równowagi i artystycznej dwujęzyczności. Osiągnąwszy rzadko spotykany, najwyższy stopień bilingwizmu i biculturyzmu, pisarz podskórnie wyczuwa brak symetryczności obu językowych światów. Z tego powodu – także w swojej własnej twórczości – pracę tłumacza literatury traktuje z dużą dozą sceptycyzmu<sup>69</sup>. Jako człowiek dwujęzyczny postrzega ją jako formę manipulacji, „nieuniknione kłamstwo” i „zdradę jednego świata na korzyść drugiego”<sup>70</sup>. Jednocześnie za najwybitniejszych pisarzy uważa tych, których twórczość stawia silny opór wobec przekładu (jak np. liryka Paula Celana w języku niemieckim lub wiersze Mirona Białoszewskiego w języku polskim). Pomimo tak krytycznego stosunku do tłumaczenia, to właśnie przekład – w okresie spędzonym w RFN – pozwalał Lachmannowi podtrzymać silny związek z drugim językiem.

Na niemiecki przetłumaczył blisko czterdzieści pozycji książkowych, w tym teksty naukowe (Zygmunt Łempicki, Stanisław Ossowski), dzieła filozoficzne (Roman Ingarden, Leszek Kołakowski), poetologiczne (Czesław Miłosz) i teatroznawcze (Jan Kott), prozę (Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Konwicki, Artur Międzyrzecki, Józef Czapski, Stanisław Wygodzki), lirykę (Tadeusz Różewicz), sztuki teatralne (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Helmut Kajzar, Tadeusz Różewicz) oraz scenariusze filmowe (Jerzy Kawalerowicz).

Na język polski przełożył z niemieckiego wybrane wiersze Paula Celana, Günthera Eichla, Hansa Magnusa Enzensbergera, Günthera Grassa, Ingeborg Bachmann, Helmuta Heissenbüttla, Hansa Arpa, Marie Luise Kaschnitz, Karla Krolowa, Christopha Meckla oraz Nelly Sachs<sup>71</sup>. Przystoił polszczyźnie dramaty Georga Büchnera *Leonce i Lena* oraz *Woyzeck*, jak również teksty Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna (*Dziennik płocki* i fragmenty listów).

<sup>69</sup> P. Lachmann, *Wywołane z pamięci*, Olsztyn 1999, s. 201.

<sup>70</sup> M. Aniśkowicz, *Rozkruszanie granic jest bolesne...*, s. 10–11.

<sup>71</sup> Zob. przypis 41. Wiersz *Todesfuge* Paula Celana w przekładzie Lachmanna (*Fuga śmierci*) został włączony do dwujęzycznego tomu: P. Celan, *Utworthy wybrane*, wybrał i opracował R. Krynicki, Kraków 1998, s. 294–295.

### ***Pomiędzy polskim i niemieckim katolicyzmem***

W drugiej połowie lat 60. współpraca tłumacza z Jerzym Turowiczem oraz Markiem Skwarnickim zaowocowała wydaniem niemieckiej antologii tekstów nadsyłanych przez czytelników do Redakcji „Tygodnika Powszechnego” oraz „Znaku”. Tom *Polnisch leben. Stimmen polnischer Katholiken* (Monachium 1968) został przez Lachmanna zainicjowany, zredagowany i przetłumaczony. Książka nie ukazała się jednak pod jego nazwiskiem, lecz pod pseudonimem Willy Gromek. Nadrzędnym celem publikacji było ukazanie nieznanego na Zachodzie oblicza polskiego katolicyzmu, który znajdował się na przeciwległym biegunie wobec „kościół milczenia”, jaki istniał w większości krajów satelickich Związku Radzieckiego. Antologia Lachmanna przedstawia autentyczne życia Kościoła katolickiego w Polsce i jego zaangażowanie w sprawy społeczne. Pseudonim „Willy Gromek”<sup>72</sup> został użyty na znak protestu przeciwko decyzji oficyny Biederstein, która wycofała się z pierwotnej koncepcji wydania co najmniej dwutomowej antologii tekstów z „Tygodnika Powszechnego”. Przekładowcy niezwykle zależało na tym, aby druga część edycji, do którego wydania nie doszło, była poświęcona kultowi maryjnemu i jego roli w Kościele katolickim w Polsce. Ten rys polskiego katolicyzmu uwidocznił się na Zachodzie – niespełna dziesięć lat później – w trakcie pontyfikatu Jana Pawła II. Pierwszy i jedyny tom *Polnisch leben...* – wśród pozostałych książek tłumaczonych przez Lachmanna – doczekał się w RFN największej liczby recenzji i omówień.

### ***Pomiędzy tekstem a jego (pierwszym) autorem – tłumacz jako drugi autor***

Wśród tłumaczeń Lachmanna na początku siódmej dekady ubiegłego wieku pojawiło się jedno z najważniejszych światowych dzieł poświęconych Szekspirowi. Mowa o studium *Shakespeare heute* (Monachium 1970) autorstwa Jana Kotta. W Niemczech książka doczekała się sześciu wydań. Kilka lat później podczas prac translatorskich nad interpretacjami greckich tragedii Kotta *Gott-Essen* (Monachium–Zurych 1975) tłumacz podjął korespondencyjną dyskusję z autorem, poprawił jego błędy merytoryczne, zaś esejowi na temat *Alkestis* Eurypidesa nadał inny kształt. Wymieniając wiele listów, skłonił Kotta do napisania dodatkowych fragmentów rozprawy, o czym dowiadujemy się ze wstępu do niemieckiej edycji sporządzonego przez samego autora<sup>73</sup>. Przekład Lachmanna jest zatem zrewidowaną i poszerzoną wersją polskiej publikacji. Mając to na uwadze, Kott stwierdza, że niemieckie tłumaczenie stanowi coś więcej niż „autoryzowany przekład” jego dzieła.

<sup>72</sup> Pozostałe pseudonimy tłumacza to Eberhard Kozłowski (przekład pism Kołakowskiego) i Paul Pszoniak (wczesne tłumaczenia prozy i dramatu Różewicza).

<sup>73</sup> J. Kott, *Shakespeare heute. Erweiterte Neuauflage*, tłum. P. Lachmann, piąte wydanie, Monachium 1975, s. 9.

Działania podjęte przez tłumacza w sprawie ostatecznego kształtu rozprawy wykraczały daleko poza potocznie rozumianą pracę translatorską. Pomogły tu Lachmannowi studia teatrologiczne na Uniwersytecie Kolońskim i osobiste wtajemniczenie w arкана dramatu, czemu kilkanaście lat później dał wyraz wystawiając sztukę *Operacja Alkestis* według własnego scenariusza i reżyserii, którą dedykował Janowi Kottowi „zamiast wspólnej książki o Alkestis”<sup>74</sup>.

### Interlinearne *pomiędzy*

W latach 80. spod pióra Lachmanna coraz częściej wychodziły przekłady polskiej poezji.<sup>75</sup> Odnajdziemy je między innymi w dwujęzycznej antologii *Poesie der Welt. Polen* (Berlin 1987), którą tłumacz przygotował wspólnie z Renate Lachmann. Do zbioru, obejmującego wiersze pisarzy od Reja po Herberta – obok tłumaczeń obojga redaktorów<sup>76</sup> – włączono translacje wybitnych i cenionych przedstawicieli literatury niemieckiej<sup>77</sup>. Do polsko-niemieckiej edycji wierszy Lachmann sporządził także wersje interlinearne wszystkich zamieszczonych w niej utworów. Dokonując tego, wpisał się *pomiędzy* oryginał a przekład artystyczny, zaś antologia zyskała funkcję edycji synoptrycznej. Posłużenie się tłumaczeniem filologicznym (interlinearnym) przez redaktorów antologii potwierdza ich sposób myślenia o samym przekładzie. Wyszli oni bowiem z założenia, że każda translacja będzie jedynie przybliżać czytelnika do oryginału, a tym samym nie wyczerpie jego estetycznego i semantycznego potencjału, stanowiąc jedną z możliwych interpretacji<sup>78</sup>.

Dla Lachmanna jako dwujęzycznego twórcy, zakotwiczonego w obu literaturach i językach, takie myślenie wynika z „podskórnego” rozumienia przekładu poezji jako nieuniknionego „złamania” oryginału (*Brechung*)<sup>79</sup>. Przekład filologiczny stanowi tu formę pośrednią i pełni funkcję pomostu *pomiędzy* tłumaczeniem artystycznym a oryginałem. W sposób niezwykle wyrazisty redaktor tomu, a jednocześnie jeden z jego tłumaczy, sam umiej-

<sup>74</sup> Premiera wersji niemieckojęzycznej – Berlin czerwiec 1991, polskiej – Warszawa grudzień 1991, angielskiej – Edynburg 1992, nagroda First Fringe.

<sup>75</sup> Jego liczne przekłady np. poezji Nowej Fali ukazały się w antologii *Landkarte schwer gebügelt. Neue polnische Poesie 1968 bis heute*, red. P. Raina (Berlin 1981). Wśród tłumaczonych przez Lachmanna poetów znaleźli się w zbiorze: Adam Zagajewski, Julian Kornhauser, Stanisław Barańczak, Zdzisław Jaskuła, Tomasz Jastrun, Krzysztof Karasek, Ryszard Krynicki, Ewa Lipska, Jarosław Markiewicz, Ryszard Milczewski-Bruno i Rafał Wojaczek.

<sup>76</sup> W przekładzie Lachmanna znalazły się tam wiersze autorów, takich jak: Adam Ważyk, Aleksander Wat, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Tadeusz Peiper, Tytus Czyżewski, Bronisława Ostrowska, Zygmunt Krasiński i Juliusz Słowacki.

<sup>77</sup> Zob. P. Chojnowski, *Kanon polskiej poezji według Petera i Renate Lachmann*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015 (w druku).

<sup>78</sup> Zob. *Poesie der Welt. Polen*, red. P. Lachmann, R. Lachmann, Berlin 1987, s. 389–414.

<sup>79</sup> Ibidem. W języku niemieckim ten rzeczownik określa proces załamania światła.

scawia się zatem w tak zdefiniowanej przestrzeni, co stanowi precedens w prezentowaniu polskiej poezji w niemieckim obszarze językowym<sup>80</sup>.

### **Pomiędzy autorem a medium drugiego języka – tłumacz jako (współ-)autor**

Blisko półwieczna przyjaźń Lachmanna z Różewiczem, która nie ma odpowiednika w dziejach polskiej kultury, pozostawiła rzadki ślad w przestrzeni translatorskiej, a tym samym w historii literatury. Swoistym echem licznych rozmów prowadzonych przez obu poetów stał się wiersz Różewicza, który Lachmann ułożył w języku niemieckim. Chodzi tu o wiersz *Ich hatte Mitleid mit ihnen*<sup>81</sup>. Pomimo tego, iż rzeczony utwór nie posiada wcześniejszej, polskiej wersji, autor *Niepokoju* naniósł w niemieckim tekście drobne poprawki i w czasie wieczorów autorskich w Niemczech prezentował go jako własny utwór. To nietypowe zjawisko stanowiło dla niego potwierdzenie, iż możliwa jest „twórczość telepatyczna”. Blżej wyjaśnia to trzecia część *Videotryptyku Różewiczowskiego* Piotra Lachmanna<sup>82</sup>.

### **Pomiędzy Peterem i Piotrem (Lachmannowskie autotranslacje)**

W zależności od potrzeb językowych tłumaczył też swoje własne teksty (głównie eseje, ale również pojedyncze wiersze). Świetnym tego przykładem jest jego poemat o malarce i poetce Ernie Rosenstein (1913–2004) opublikowany do tej pory tylko w Niemczech<sup>83</sup>. Lachmann dokonał także przekładu-parafrazy tomu autobiograficznych esejów *Wywołane z pamięci* (Olsztyn 1999), które w języku niemieckim noszą tytuł *Standbilder*<sup>84</sup>. Warto dodać, że

<sup>80</sup> Odnośnie funkcjonalności przekładu filologicznego warto podkreślić, że wprowadzając go do swojej antologii, Lachmann spełnił postulat sformułowany przez Karin Ritthaler. Niemiecka slawistka, zajmując się przekładami liryków Mickiewicza, sugeruje prezentację polskiej poezji za pośrednictwem edycji dwujęzycznej z wykorzystaniem tłumaczenia filologicznego. Obecność „trzeciego tekstu” pozwala tłumaczowi na większą swobodę działania w stosunku do formy wiersza, zaś czytelnikowi na recepcję utworu bardziej zbliżoną do odbioru dzieła oryginalnego. Zob.: K. Ritthaller, *Sonety krymskie von Adam Mickiewicz in deutschen Übersetzungen*, w: *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych*, red. U. Jekutsch, A. Sulikowski, Szczecin 2002, s. 29–44, tutaj s. 40.

<sup>81</sup> P. Lachmann, *Ich hatte Mitleid mit ihnen*, „OderÜbersetzen” 2012, nr 3, s. 19–24.

<sup>82</sup> *Videotryptyk Różewiczowski* (zrealizowany we współpracy z poetą) powstał na marginesie pracy videoteatralnej Lachmanna: Pierwsza część *Tadeusz Różewicz: twarze* (2012) oraz druga *Moje pojednanie. Tadeusz Różewicz i Niemcy* (2014). Dokumenty filmowe powstały w koprodukcji z Media Kontakt, Warszawa i Odra-Film, Wrocław. Trzecia część znajduje się w przygotowaniu.

<sup>83</sup> W jednym niemieckim tomie wierszy Erny Rosenstein poemat Lachmanna posłużył jako wprowadzenie. Polską wersję utworu otrzymałem z prywatnego archiwum poety. Zob: P. Lachmann, *Erna Rosenstein*, w: *Meine Nacht wird hier sein und mein Tag. Gedichte 1937–1994*, E. Rosenstein, tłum. i posłowie U. Usakowska-Wolff, M. Wolff, Saarbrücken 1996, s. 7–14.

<sup>84</sup> Do autoprzekładów Lachmanna należy pięć esejów opublikowanych w polsko-niemieckim kwartalniku *Dialog*. Tytuły tekstów to: *Das höllische Revier / Piekielny rewir*, „Dialog” 1999, nr 51–52, s. 76–82. *E.T.A. Hoffmanns Warschauer „Glück” / Warszawskie „szczęście” E.T.A. Hoffmanna*, „Dialog” 2001–2002, nr 58–59, s. 60–69. *Die Sorgen des Herrn Wladyslaw oder „der zweite Tod der Stadt / Zmartwienia Pana Władysława czyli „druga śmierć miasta”. Esej o Władysławie Szpilmanie*, „Dialog” 2002, nr 61, s. 60–69.

tłumaczenie autorskie jako proces stało się także tematem ironicznego eseju Lachmanna pod tytułem *Identitätsspiele*<sup>85</sup>. Pojawia się w nim figura dwóch autorów, względnie dwóch ironicznych sobowtórów (polskiego i niemieckiego). Bohater eseju, w trakcie pracy autotranslatorskiej, posługuje się indywidualnym metajęzykiem, który obu redakcjom tekstu nadaje stylistycznie spójną ramę konstrukcyjną<sup>86</sup>. Ta lingwistyczna instancja – pojawiająca się *między* językami polskim i niemieckim – nazywana jest „stylistycznym esperanto”.

Za osiągnięcia translatorskie tłumacz otrzymał w 1981 roku Nagrodę Nowojorskiej Fundacji im. Jurzykowskich, a dziesięć lat później Nagrodę im. K.A. Jeleńskiego przyznawaną przez paryską „Kulturę”. Ostatnie wyróżnienie na tym polu twórca odebrał w 2011 roku. Była nim nagroda warszawskiej Fundacji Kultury Polskiej za promocję polskiej książki w świecie.

### ***Pomiędzy sztukami – z życia człowieka teatru***

Eksperymentalną twórczość Lachmanna jako (video-)reżysera i dramaturga, która rozpoczęła się w połowie lat 80. ubiegłego wieku, można zdefiniować jako rodzaj tłumaczenia intermedialnego. Dochodzi w nim bowiem do przekładu słów na obrazy. Lachmann, który jest demiurkiem swoich spektakli<sup>87</sup>, stoi w nich *między* różnymi formami wyrazu, różnymi językami i sztukami.

Początkowo zasadniczym celem pierwszego w Polsce videoteatru było podtrzymywanie pamięci o Helmutie Kajzarze<sup>88</sup>, aby w następnych latach rozwijać własny nurt awangardowy. Stworzenie teatru eksperymentalnego, jakim jest „Lothe Lachmann Videoteatr Poza”, już wcześniej było zamiarem jego reżysera<sup>89</sup>. Lachmann, za pomocą żywego i wirtualnego planu, w postaci wielowymiarowego obrazu i dźwięku, realizuje w nim swoje wizje, przekształcając je w konkretne obrazy. Krzysztof Miklaszewski nazwał Lachmanna „największym polskim (?) poetą teatru”<sup>90</sup>, zaś Andrzej Matynia – pisząc

*Wie ich (nicht) vertrieben wurde / Jak (nie)zostałem wypędzony*, „Dialog” 2004, nr 68, s. 50–59 oraz *Dimensionen der Stadt / Wymiary miasta*, „Dialog” 2009–2010, nr 90, s. 62–67. Polskie wersje pierwszych trzech esejów ukazały się w książce zbiorowej: *Sąsiedztwo w centrum Europy Stosunki polsko-niemieckie na początku nowego stulecia. Antologia tekstów magazynu polsko-niemieckiego. Dialog z lat 1999–2003*, red. B. Kerski, Szczecin 2003, s. 409–428, 485–492.

<sup>85</sup> P. Lachmann, *Identitätsspiele*, „Zarys” 2010, nr 9, s. 11–23.

<sup>86</sup> Por. P. Chojnowski, *Das Phänomen der literarischen Zweisprachigkeit. Zu Peter Lachmanns bilingualer Schreibpraxis*, w: *Kulturelle Grenzgänger. Festschrift für Christa Ebert zum 65. Geburtstag*, red. A. Brockmann, J. Lebedeva, M. Smyshliaeva, R. Żytyniec, Berlin 2011, s. 215–224.

<sup>87</sup> A. Matynia, *Lustra innego czasu*, „art&business” 2007 nr 3, s. 72–73.

<sup>88</sup> M. Pindór, *Helmuta Kajzara obrazy rozproszone w Lothe Lachmann Videoteatrze „Poza”*, „Świat i Słowo” 2011, nr 16, s. 147–160.

<sup>89</sup> M. Zawadka, *Kinoteatr Piotra Lachmanna i Jolanty Lothe*, praca magisterska Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, Warszawa 2008.

<sup>90</sup> K. Miklaszewski, *Teatr „poza” teatrem*, „Dziennik Polski” 1997, nr 32.

o spektaklu *Hamlet Gliwicki* – zdefiniował powinowactwo między Teatrem Śmierci Kantora, a teatrem Lachmanna<sup>91</sup>.

O tym, że videoteatr stał się dla Lachmanna przestrzenią kreowania własnych wizji poetyckich, przekonuje nas także Grześczak, który stwierdza, iż „jest to teatr zrodzony z ducha poezji, poetyckością przeniknięty i wyobraźnią poetycką poruszany”<sup>92</sup>. Przykładami seansów wykorzystujących możliwości multimedialnego współgrania i różnicowania jedności obrazu (w różnych stadiach ruchu), słowa i dźwięku są przedstawienia *Akt-orka*, *Operacja „Alkestis*, *KaBaKai/RE-animacje* lub *Hamlet Gliwicki*.

Spektakle videoteatru cechuje antyfabularność, które posługują się „wielojęzykiem” mowy i obrazu, brzmienia i wizyjności, rytmu i ciszy. Użycie tak wielu środków wyrazu tworzy „wielojęzyczną” przestrzeń. W twórczości Lachmanna jest to podstawowy, jakby naturalny sposób bycia *pomiędzy*. Jego sztuka plasuje się – jak sugeruje to sama nazwa teatru – *poza* hierarchiami i konwencjami, *poza* dominującymi stylami i szkołami. Pod tym względem eksperymenty i wizje artystyczne wymykają się jednoznacznym definicjom. Teatr awangardowy jest zatem formą całkowitego przejścia w przestrzeń kreowania zamierzonych ambiwalencji i poruszania się *pomiędzy* językami i sztukami. Chce on być antidotum na dokonujący się na naszych oczach rozkład kultury, człowieka i świata. Odwołuje się do problemów tożsamości człowieka, do jego kłopotów z wielością własnego ja, kwestii posiadania wielu twarzy<sup>93</sup>. W manifestie artystycznym<sup>94</sup> Lachmann nazywa swoje spektakle „misteriami” pół-sacrum, pół-profanum. Określa, czym jest stworzony przez niego teatr w „masce elektroniki”, która staje się „magicznym narzędziem transgresji”. Polsko-niemieckiemu twórcy (wirtualna) maska umożliwia pokonywanie granic i przebywanie w dwóch światach i przestrzeniach jednocześnie. Daje zatem **p r a w o i s t n i e n i a l i m i n a l n o ś c i**, gdyż – jak podaje Lachmann – maska „pozwala żywym na przekroczenie progu do zmarłych i odwrotnie, stwarzając między tymi światami korytarz tranzytu [...]. W masce jesteśmy *poza* sobą, obecni i nieobecni, połowicznie śmiertelni i połowicznie nieśmiertelni”<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> R. Pawłowski, *Hamlet z Heimat*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 101.

<sup>92</sup> M. Grześczak, *Videonia i Videon*, „Twórczość” 2007, nr 4, s. 126–128.

<sup>93</sup> G. Korzeniowska, *Videoteatr Poza, czyli siła kreacji*, „Yorick. Przegląd Teatralny i Literacki” 2012, nr 34. Dostępne w Internecie: <http://www.aict.art.pl/yorick-mainmenu-65/nr-34-padziernik-2012> [dostęp: 25.02.2015].

<sup>94</sup> Programowa wypowiedź Lachmanna na temat własnej metody videoteatralnej pt. *Czas w teatralnej masce. Od „Akt-orki” do KaBaKai* znalazła się w antologii: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007, s. 131–138. Niemieckie wydanie: *Theater-Bewusstsein. Polnisches Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ideen – Konzepte – Manifeste*, red. W. Dudzik, Berlin 2011.

<sup>95</sup> Tamże, s. 134.

## Bibliografia

- Aniśkowicz-Baumgartner Maria, *Rozkruszanie granic jest bolesne...*, z Piotrem Lachmannem rozmawia Maria Aniśkowicz, Berlin – Warszawa 1994 [nieopublikowany manuskrypt wywiadu w zbiorach P. Ch.].
- Bennett Karen, *At the Selvedges of Discourse: Negotiating the „In-Between” in Translation Studies*, „Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics” 2012, Vol. II, Issue 2, s. 43–61.
- Browarny Wojciech, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013.
- Celan Paul, *Utworky wybrane*, wybrał i opracował Ryszard Krynicki, Kraków 1998, s. 294–295.
- Chojnowski Przemysław, *Das Phänomen der literarischen Zweisprachigkeit. Zu Peter Lachmanns bilingualer Schreibpraxis*, w: *Kulturelle Grenzgänger. Festschrift für Christa Ebert zum 65. Geburtstag*, red. Agnieszka Brockmann, Jekatherina Lebedewa, Maria Smyshliaeva, Rafał Zytyniec, Berlin 2011, s. 215–224.
- Chojnowski Przemysław, *Kanon polskiej poezji według Petera i Renate Lachmann*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015 (w druku).
- Ćwiklak Kornelia, *Bliscy nieznajomi. Górnosląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej*, Kraków 2013.
- Dąbrowski Stanisław, *Mniejsze zło według Piotra Lachmanna*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 45, s. 77–84.
- Grages Birte, *Birte Grages über Peter Lachmann (Hg.): „DurchFlug. E.T.A. Hoffmann in Schlesien. Ein Lesebuch”*, „E.T.A. Hoffmann Jahrbuch” 2011, t. 19, s. 131–133.
- Grześczak Marian, *Prowokacje wizualne czyli teatr faktury, metawizji i symbolicznego znaczenia w zacofanym kraju*, „Życie Literackie” 1989, nr 13, s. 16.
- Grześczak Marian, *Videonia i Videon*, „Twórczość”, 2007, nr 4, s. 126–128.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Der Höhenflug*, przeł. Kurt Harrer, Monachium 1959.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Dzienniki 1956-1963*, tom II, Warszawa 2010.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Listy do Piotra Lachmanna*, „Twórczość” 2004, nr 2/3, s. 125–141.
- Junge Lyrik 1960. Eine Auslese*, red. Hans Bender, Monachium 1960.
- KIJ, *Przegląd prasy*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 47, s. 3.
- Kłoskowska Antonina, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2005.
- Kott Jan, *Shakespeare heute. Erweiterte Neuausgabe*, przeł. Peter Lachmann, piąte wydanie, Monachium 1975.
- Lachman Piotr, *Pierwsze słowa*, „Perspektywy. Tygodniowy dodatek kulturalno-społeczny” 16-17 grudnia 1956 r., nr 52, s. 3.
- Lachmann Peter, *Das Leiden – ein Traum. Zum Tod des polnischen Dramatikers und Regisseurs Helmut Kajzar (1941–1982)*, „Theater Heute”, Heft 1, Januar 1983, s. 17–23.
- Lachmann Peter, *Doppelgänger in E.T.A. Hoffmanns Spiegel-Lachtheater*, w: *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, red. Gerhard Neumann, Würzburg 2005, s. 77–133.
- Lachmann Peter, *Dwa spojrzenia na Gliwice. Korekta naoczności*, „NaGłos” 1994, nr 15/16, s. 103–105.
- Lachmann Peter, *Erna Rosenstein*, w: *Meine Nacht wird hier sein und mein Tag. Gedichte 1937–1994*, Erna Rosenstein, tłum. i posłowie Urszula Usakowska-Wolff, Manfred Wolff, Saarbrücken 1996, s. 7–14.

- Lachmann Peter, *Gesittet wollen wir heut spielen, Spaziergang in Auschwitz, Ich hatte natürlich nur einen Traum, Du sagtest: mach doch ein Liebesgedicht*, w: *Junge Lyrik 1960. Eine Auslese*, red. Hans Bender, Monachium 1960, s. 48–51.
- Lachmann Peter, *Ich hatte Mitleid mit ihnen*, „OderÜbersetzen” 2012, nr 3, s. 19–24.
- Lachmann Peter, *Kater Murrs gedankenlose Gedankenlyrik. Aus dem Zyklus „Warschauer Geisterbahnen. Eine Para-Parodie”*, „Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung”, Jahrbuch 2000, s. 33–45.
- Lachmann Peter/ Piotr, *Identitätsspiele*, „Zarys” 2010, nr 9, s. 11–23.
- Lachmann Peter/Piotr, *Das höllische Revier / Piekielny rewir*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 1999, nr 51–52, s. 76–82.
- Lachmann Peter/Piotr, *Die Sorgen des Herrn Wladyslaw oder „der zweite Tod der Stadt / Zmartwienia Pana Władysława czyli „druga śmierć miasta”. Esej o Władysławie Szpilmanie*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 2002, nr 61, s. 60–69.
- Lachmann Peter/Piotr, *Dimensionen der Stadt / Wymiary miasta*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 2009–2010, nr 90, s. 62–67.
- Lachmann Peter/Piotr, *E.T.A. Hoffmanns Warschauer „Glück” / Warszawskie „szczęście” E.T.A. Hoffmanna*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 2001–2002, nr 58–59, s. 60–69.
- Lachmann Peter/Piotr, *Wie ich (nicht) vertrieben wurde / Jak (nie)zostałem wypędzony*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 2004, nr 68, s. 50–59.
- Lachmann Piotr, *Czas w teatralnej masce. Od „Aktorki” do KaBaKai*, w: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. Wojciech Dudzik, Warszawa 2007, s. 131–138.
- Lachmann Piotr, *Dlaczego AKT-ORKA*, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, s.183–187.
- Lachmann Piotr, *Dlaczego nie mogą być „również Polakiem”*, „Borussia” 2011, nr 50, s. 63–76.
- Lachmann Piotr, *Granice pogranicza*, „Borussia” 1998, nr 16, s. 6–23.
- Lachmann Piotr, *Hoffmanna szósty zmysł*, tekst w programie teatralnym *Hommage à Hoffmann*.
- Lachmann Piotr, *Nowenna, Ściana, \*\*\*[powiedziano nam], Droga, \*\*\*[ludzie wyszli z piwnic], \*\*\*[znowu minęło], Spór, Zegary patrzą na nas*, „Twórczość” 1958, nr 10, s. 38–42.
- Lachmann Piotr, *Wywołane z pamięci*, Olsztyn 1999.
- Landkarte schwer gebügelt. Neue polnische Poesie 1968 bis heute*, red. Peter Raina, Berlin 1981.
- Lenz Eva-Maria, *Die skurrile Deformation des Normalen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 1982, nr 239, s. 26.
- Malicka Małgorzata E., *Prusak bez myjki, czyli koniec świata*, z Piotrem Lachmannem rozmawia Małgorzata E. Malicka, „Rzeczpospolita” 1992, nr 61, s. 10.
- Mancewicz Aneta, *„W masce elektorniki”*. *Videoteatr Piotra Lachmanna i Jolanty Lothe*, w: *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. Jerzy Limon, Agnieszka Żukowska, Gdańsk 2011, s. 203–216.
- Matynia Andrzej, *Lustra innego czasu*, „art&business” 2007, nr 3, s. 72–73.
- Michałowski Piotr, *Traktat moralny o niepoprawności języka*, „Nowe Książki” 1993, nr 1, s. 41–42.
- Miklaszewski Krzysztof, *Teatr „poza” teatrem*, „Dziennik Polski” 1997, nr 32.
- Misterek Susanne, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, Wiesbaden 2002.
- mp, *„Drzwi zamknięte” na studenckiej scenie*. „Trybuna Robotnicza” 1958, nr 66, s. 3.

- Nawrocki Witold, *Partia a polityka wydawnicza*, „Życie Literackie” 1983, nr 26, s. 1 i 6.
- Pawłowski Roman, *Hamlet z Heimat*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna), 2007, nr 101.
- Pindór Mirosław, *Helmuta Kajzara obrazy rozproszone w Lothe Lachmann Videotatrze „Poza”*, „Świat i Słowo” 2011, nr 16, s. 147–160.
- Pociej Bohdan, *Korespondencja sztuk*, „Więzi” 2004, nr 7, s. 110–113.
- Poesie der Welt. Polen*, red. Peter Lachmann, Renate Lachmann, Berlin 1987.
- Ritthaller Karin, *Sonety krymskie von Adam Mickiewicz in deutschen Übersetzungen*, w: *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych*, red. Ulrike Jekutsch, Andrzej Sulikowski, Szczecin 2002, s. 29–44.
- Roguski Piotr, *ZARYS-PREIS 2010 für Peter Piotr Lachmann*, „Zarys” 2010, nr 9, s. 7–10.
- Różewicz Tadeusz, *Stara kobieta wysiaduje – Eine alte Frau brütet*, przeł. Paul Pszoniak, Berlin 1970.
- Różewicz Tadeusz, *Vorbereitung zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch*, tłum. i posłowie Peter Lachmann, Monachium 1979.
- Ryszkowski Janusz, *Uwikłany w wolność*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 16.
- Sąsiedztwo w centrum Europy. Stosunki polsko-niemieckie na początku nowego stulecia. Antologia tekstów magazynu polsko-niemieckiego Dialog z lat 1999–2003*, red. Basil Kerski, Szczecin 2003.
- Sulima Roch, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001.
- Sulima Roch, *Pamięć pogranicza*, „Twórczość” 2000, nr 6, s. 126–129.
- Szewczyk Wilhelm, *Piotr czy Peter*, „Trybuna Robotnicza” 1958, nr 293, s. 3.
- Theater-Bewusstsein. Polnisches Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ideen – Konzepte – Manifeste*, red. Wojciech Dudzik, Berlin 2011.
- Tophinke Doris, *Lebensgeschichte und Sprache. Zum Konzept der Sprachbiografie aus linguistischer Sicht*, „Bulletin suisse de linguistique appliquée” 2002, nr 76, s. 1–14.
- Torańska Teresa, *Hamlecik*. Z Peterem-Piotrem Lachmannem rozmawia Teresa Torańska, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2004 nr 34.
- Torańska Teresa, *Sq. Rozmowy o dobrych uczuciach*, Warszawa 2007.
- Torańska Teresa, *Wenn ein Deutscher zum Polentum konvertiert*, mit Peter-Piotr Lachmann spricht in Warschau Teresa Torańska, „Polen und wir” 2008, nr 3, s. 15–18 i nr 4, s. 17–18.
- Tracz Bogusław, *Propaganda komunistyczna i ideologizacja przestrzeni publicznej Gliwic*, w: *Władza, polityka i społeczeństwo w Gliwicach w latach 1939–1989*, red. Bogusław Tracz, Katowice – Gliwice 2010, s. 283–325.
- Tracz Bogusław, *Rok ostatni – rok pierwszy. Gliwice 1945*, Gliwice 2004, s. 33–71.
- Wach-Malicka Henryka, *W Polsce jestem Polakiem, w Niemczech – Niemcem*, rozmowa z Peterem Piotrem Lachmannem, „Dziennik Zachodni” 2007 nr 3, s.19.
- Wolf Gerhard, *Deutsche Lyrik nach 1945*, Berlin 1965.
- Zawadzka Małgorzata, *Kinoteatr Piotra Lachmanna i Jolanty Lothe*, praca magisterska Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, Warszawa 2008.

### Źródła internetowe

- Chojnowski Przemysław, *Peter (Piotr) Lachmann. Nicht nur Übersetzer*, „Oder-Übersetzen” 2014 nr 5 (w druku), dostępne w Internecie: „Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX”: [http://uelex.de/artiklar/Peter\\_%28Piotr%29\\_LACHMANN](http://uelex.de/artiklar/Peter_%28Piotr%29_LACHMANN) [dostęp: 30.07.2015].

Korzeniowska Grażyna, *Videoteatr Poza, czyli siła kreacji*, „Yorick. Przegląd Teatralny i Literacki” 2012, nr 34, dostępne w Internecie: <http://www.aict.art.pl/yorick-mainmenu-65/nr-34-padziernik-2012> [dostęp: 25.02.2015].

Lachmann Peter, *E.T.A. Hoffmann im schwarzen Loch von Warschau*, dostępne w Internecie: <http://www.kulturforum.info/de/article/1014588.e-t-a-hoffmann-im-schwarzen-loch-von-warschau.html> [dostęp: 25.02.2015].

Lachmann Piotr, *Pomnik dla kontrabandzisty*, „Gazeta Wyborcza” z 3 lutego 2002, dostępne w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,76498,3683263.html> [dostęp: 25.06.2015].

<http://www.transodra-online.net/de/node/1387> [dostęp: 25.02.2015].

<http://tygodnik.onet.pl/maria-peszek-miasto-mania/gjejf> [dostęp: 18.03.2015].

<http://culture.pl/pl/tworca/helmut-kajzar> [dostęp: 18.05.2015].

<http://videoteatrpoza.pl/> [dostęp: 27.02.2015].

<http://www.zarys.de/deutsch/zarys-preis-2010/> [dostęp: 04.05.2015]. <http://www.etahg.de/de/Publikationen/lachmannbesprechung.html> [dostęp: 13.03.2015].

### Summary

The article is an attempt to describe the biography of an intellectual shaped by the experience of Polish-German borderland and its cultural and linguistic heritage. The main focus of attention is the „cross-border status” of the subject, and especially literary documented consequences of living in between languages (Polish and German), cultures and literatures. The article depicts the creative potential of Lachmann’s bilingualism, explains his choices of language and determines nuances of liminal status of the border-crosser. His identity is presented as a process in *statu nascendi* – as a dynamic, unlocked and fluctuating phenomenon.



# KOBIECE PISANIE

IWONA MACIEJEWSKA  
UWM w Olsztynie

## Kobiety czasów saskich z piórem w rękę

### Women of the Pen in the House of Wettin Period

**Słowa kluczowe:** XVIII wiek, twórczość kobiet, salon towarzyski, edukacja kobiet  
**Key words:** 18<sup>th</sup> century, women's works, salons, women education

Czasy rządów dwóch władców z dynastii Wettinów, bardzo długo krytycznie oceniane przez badaczy reprezentujących różne dyscypliny naukowe, w ostatnich dziesięcioleciach stały się obiektem wzmoczonego zainteresowania i działań analitycznych, pozwalających zmienić w pewnym stopniu niekorzystny obraz zakorzeniony w powszechnej opinii. Ten przeszło sześćdziesięcioletni okres w dziejach chylącej się ku upadkowi Rzeczypospolitej można uznać za konglomerat wielu sprzecznych zjawisk, z jednej strony określanych jako przejawy rozkładu państwowości i kultury, z drugiej zaś przynoszących jaskółki „nowego”, warunkujących przemiany zachodzące w epoce oświecenia<sup>1</sup>.

Jednym z problemów wartych uwagi jest zaobserwowana w I połowie XVIII stulecia wzrastająca aktywność kulturalna kobiet, zwłaszcza ze środowisk magnackich i szlacheckich, które realizowały na różne sposoby swoje artystyczne potrzeby i inspirowały do podobnych działań otaczające je środowisko. W dobie panowania Augusta II i Augusta III pojawia się grono kobiet, które sięgają po pióro nie tylko po to, by napisać list, choć i epistolografia była wówczas formą sztuki słowa, czy zanotować domowe wydatki. W tym okresie zaczynają tworzyć one literaturę *sensu stricto*, stając się pisarkami, choć nie w rozumieniu wykonywanej profesji, stanowiącej źródło utrzymania.

---

<sup>1</sup> P. Buchwald-Pelcowa, „Stare” i „nowe” w czasach saskich, w: *Problemy literatury staropolskiej*, Seria III, red. J. Pelc, Wrocław 1978, s. 95-143.

Dają wyraz swym lekturowym zainteresowaniom także poprzez podejmowane tłumaczenia. Pozwala im na to znajomość języków obcych, przede wszystkim francuskiego, czasem też włoskiego. Warto przypomnieć, że od drugiej połowy XVII wieku (m. in. za sprawą dwóch królowych Francuzek – Ludwiki Marii Gonzagi i Marii Kazimierzy d'Arquien, sprowadzających do Polski wizytki i sakramentki) coraz więcej córek z magnackich domów ma szansę kształcić się na pensjach prowadzonych przez różne zakony<sup>2</sup>, część z nich edukują domowi preceptorzy. Efektem tych działań jest wspomniany wyżej wzrost liczby kobiet „z piórem w wątłych dłoniach”. Można uznać, że dopiero wówczas zaczynamy nadrabiać istniejące opóźnienie w tej dziedzinie, które dostrzegamy w zestawieniu z innymi krajami Europy<sup>3</sup>. Barok przyniósł wyraźny postęp. Krystyna Stasiewicz doliczyła się w staropolszczyźnie 50 znanych z nazwiska pisarek, z czego aż 42 należy wiązać właśnie z tą epoką<sup>4</sup>, większość zaś z jej ostatnią, późną fazą. Znamienna w tym względzie jest data urodzin Elżbiety Drużbackiej, „Safo słowiańskiej”, która przyszła na świat w roku 1698<sup>5</sup>, czyli tuż po wstąpieniu na tron Augusta II, a jej twórczość przypada w całości na czasy saskie.

To właśnie w tym okresie zaczyna się rozwijać w naszym kraju kobieca literatura i pojawiają się prawdziwe pisarki. Prawdziwe, czyli takie, które uprawiały autentyczną sztukę, a nie tylko umiały posługiwać się piórem<sup>6</sup>, ale też nie legendarne, którym przypisuje się działalność literacką, choć nie ma na nią przekonujących dowodów<sup>7</sup>.

Doprecyzowując to spostrzeżenie, podkreślić należy, że nie chodzi bynajmniej o zawód literata, a w tym wypadku literatki, która by traktowała swoje piarstwo jako profesję stanowiącą źródło utrzymania i sposób na określenie swego miejsca w społeczeństwie. Natomiast bezsprzecznie dopatrzyć się w tym czasie można świadomych wyborów artystycznych, zarówno dotyczących form przekazu, po które kobiety sięgały, jak i podejmowanych tematów czy sposobów upublicznienia swej twórczości. Pojawiają się także pierwsze głosy aprobaty dla kobiecej Muzy i działania ze strony mężczyzn, którzy nakłaniają ówczesne autorki do wydania drukiem ich prac. Nie

---

<sup>2</sup> J. Partyka, „Żona wyćwiczona”. *Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004, s. 80–81.

<sup>3</sup> J. Strzelczyk, *Pióro w wątłych dłoniach: o twórczości kobiet w dawnych wiekach. Początki (od Safony do Hroswity)*, Warszawa 2007.

<sup>4</sup> K. Stasiewicz, *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Elżbiecie Drużbackiej i nie tylko...*, Olsztyn 2001, s. 16.

<sup>5</sup> K. Stasiewicz, „Miło i spokojnie będę odpoczywała pod cieniem skrzydeł Protektorki mojej”. *Stosunki klientalne Elżbiety Drużbackiej z Barbarą Sanguszkową w świetle nowych źródeł*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008, s. 296.

<sup>6</sup> J. Partyka, dz. cyt., s. 219.

<sup>7</sup> Np. mieszcanka Jadwiga Piotrkowczykowa, ur. ok. 1580, jej synowa Jadwiga, protestantka Elżbieta z Międzyrzecza, żyjąca w I połowie XVI wieku, czy księżna śląska Dorota Sybilla. Zob. tamże, s. 11–29.

zawsze te przedsięwzięcia kończyły się sukcesem, o czym świadczą przedmowy do niektórych edycji lub częste pozostawienie tekstu w rękopisie. Szukając przyczyn tego stanu rzeczy, należy pamiętać nie tylko o dominującej w polskim baroku rękopiśmienności, lecz także o tym, iż polskie społeczeństwo nie było oswojone z wizją kobiety pisarki. Nie na darmo moralisci w tekstach parenetycznych upatrywali niebezpieczeństwa w samej obecności w kobiecym pokoju kałamarza i pióra. Trudno zatem się dziwić, że autorki z I połowy XVIII stulecia nie do końca widziały się w roli pisarek, traktując swe literackie próby jako rodzaj intelektualnej zabawy lub podyktowany okolicznościami obowiązek. W ówczesnych słownikach brak derywatu: „poetka”<sup>8</sup>, dlatego też pierwszy edytor twórczości Drużbackiej, Józef Andrzej Załuski, w dedykacji zawartej w zbiorze jej poezji, szukając właściwego określenia, nazywał autorkę „poetryją” i „rymopiską”, a sama Drużbacka w jednym ze swych utworów określa siebie jako „poetyczkę”<sup>9</sup> (w *Reskrypcie księżęciu koniuszemu* – Uldarykowi Radziwiłłowi). Nie funkcjonowało zatem wówczas w języku polskim jedno słowo, którego można było użyć w odniesieniu do kobiety piszącej wiersze.

Po pióro sięgały przede wszystkim ówczesne magnatki, rzadziej szlachcianki, choć w tym drugim przypadku nie sposób nie dostrzec pozycji literackiej wspomnianej wcześniej Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej. Są wśród nich kobiety, które realizowały się w wielu rolach społecznych, nie ograniczając się bynajmniej do bycia żoną i matką, „męża koroną”. Do tego grona badaczka historii języka polskiego, Halina Wiśniewska, zalicza Elżbietę z Lubomirskich Sieniawską, Izabelę z Morsztynów Czartoryską, Marię Zofię Sieniawską, córkę Elżbiety, p.v. Denhoffową, s. v. Czartoryską, Elżbietę z Kowalskich Drużbacką, Franciszkę Urszulę z Wiśniowieckich Radziwiłłową, Barbarę z Duninów Sanguszkową, Reginę z Rusieckich Pilsztynową, Antoninę z Jełowickich Niemiryczową, Urszulę z Branickich Lubomirską oraz Marię z Kątskich Potocką<sup>10</sup>.

Wymienione powyżej osoby, a warto zaznaczyć, że lista nie jest kompletna, różniła m. in. pozycja społeczna, ale i rola, którą odgrywały w ówczesnym społeczeństwie. Na dwóch przeciwstawnych biegunach można umiejscowić Elżbietę Sieniawską, hetmanową wielką koronną, córkę wybitnego barokowego poety, marszałka Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, nazywaną „królową bez korony” ze względu na jej wpływy w ówczesnej Rzeczypospolitej<sup>11</sup>, oraz zubożałą szlachciankę, Elżbietę z Kowalskich Drużbacką, która na salony weszła dzięki tej pierwszej. Na jej dworze się wychowywała, u boku

<sup>8</sup> H. Wiśniewska, *Polszczyzna przez wieki*, Łódź 2009, s. 257.

<sup>9</sup> E. Drużbacka, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych* [...], Warszawa 1752, s. 510.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> B. Popiołek, *Królowa bez korony, Studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej ok. 1669–1729*, Łódź 1996.

córki Sieniawskich Marii Zofii. Podobna przepaść dzieli pamiętnikarkę Reginę z Rusieckich Pilsztynową, podającą się za szlachciankę lekarzkę-samouka, wytrwałą podróżniczkę o awanturniczej biografii<sup>12</sup>, i inne wymienione wyżej magnatki: aktywną politycznie Izabelę Czartoryską, córkę poety Jana Andrzeja Morsztyna (babkę przyszłego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego), wojewodzinę wileńską księżnę Franciszkę Urszulę Radziwiłłową, panią na Nieświeżu, posiadaczkę własnego teatru, marszałkową wielką litewską Barbarę z Duninów Sanguszkową, gospodynię słynnego w XVIII wieku salonu towarzyskiego, księżnę Urszulę z Branickich Lubomirską oraz Marię z Kątskich Potocką, właścicielki pięknych rezydencji w Głogowie i Radzynie Podlaskim. Jednak łączy je jedno – to, że podjęły aktywność pisarską. Należy jednak pamiętać, iż ta aktywność ma zróżnicowany charakter, stosunkowo bogatą twórczość o charakterze literackim można wiązać tylko z kilkoma z nich: Drużbacką, Radziwiłłową, Niemiryczową oraz Sanguszkową. Wiśniewska podkreśla jednak, iż „w porównaniu z wiekami, w których niewiasty milczały w ogóle, czasy saskie odróżniają się korzystnie [...]. Panie pisały różne teksty na różne tematy, w różnych okolicznościach, ale nie stworzyły jakiegось stowarzyszenia, możliwe, że nawet o sobie nie słyszały”<sup>13</sup>.

Temu, że wspomniane kobiety nie sformowały jakiegось stowarzyszenia, trudno się dziwić, zważywszy na charakter ówczesnego życia literackiego, jakże odmiennego od tego, z czym mamy do czynienia w wieku XX. Wszak od czasów *Sodalitas Litteraria Vistulana* (1489), tworu o charakterze efemerydalnym, trudno także o zorganizowane towarzystwa łączące pisarzy-mężczyzn. Jednak nie do końca prawdziwa jest teza, że wymienione przez Wiśniewską kobiety „nawet o sobie nie słyszały”. Co najmniej kilka z nich na pewno tej regule przeczy, gdyż nie tylko o sobie słyszały, ale znały się osobiście. Nie można także wykluczyć, że się wzajemnie twórczo inspirowały.

Na pewno w kręgu powiazań pozostawało pięć kobiet spośród wyżej wymienionych. Elżbieta Drużbacka, jako uboga szlachcianka z Wielkopolski, była przez długie lata klientką hetmanowej wielkiej koronnej Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej. Wychowywała się z jej córką, Marią Zofią, w towarzystwie której mogła nabrać ogłady i zdobyć wykształcenie owocujące w jej przyszłej twórczości. Tam nauczyła się języka francuskiego, który pozwolił jej czerpać wzory literackie z obcych źródeł. Z mężem, skarbnikiem żydaczowskim, dzierżawiła majątek w Cieplicach, przynoszący więcej zmartwień niż dochodu, a po śmierci Kazimierza Drużbackiego musiała przyjąć posadę ochmistrzyni na dworze kanclerza litewskiego Michała Czartoryskiego. W kolejnych latach wdowa z dwójką dzieci utrzymuje się dzięki protekcji Sanguszków, którzy wydzierżawili jej Rzemień nad Wisłoką. Barbarze

<sup>12</sup> Z. Kuchowicz, *Pierwsza lekarka polska – Regina Salomea Rusiecka*, w: tegoż, *Żywoty niepospolitych kobiet polskiego baroku*, Łódź 1989, s. 114–128.

<sup>13</sup> H. Wiśniewska, dz. cyt., s. 255.

z Duninów Sanguszkowej poetka zawdzięcza też bezpieczną starość jako świecka rezydentka w klasztorze w Tarnowie<sup>14</sup>. Wdowa po marszałku Pawle Karolu wielokrotnie gościła poetkę w swoim salonie w Lubartowie, będącym miejscem literackich gier i zabaw. Sama była aktywna twórczo i do aktywności literackiej niewątpliwie zachęcała<sup>15</sup>. Zachowana sylwa lubartowska zawiera zarówno twórczość samej gospodyni, jak i gości jej salonu, którzy brali udział w konkursach poetyckich na zadany temat. Bywał tu również młody Ignacy Krasicki. Sama księżna podejmowała różne tematy, zwłaszcza religijne i moralizatorskie, dokonując m.in. przekładów z języka francuskiego. Parenetyczną *Naukę matki córce idącej za mąż daną* opublikowała anonimowo w 1755 roku, a że książka została życzliwie przyjęta, była potem wznowiona pod innym nieco tytułem<sup>16</sup>.

W życiu Elżbiety Drużbackiej pojawiła się również Urszula z Branickich Lubomirska, przyjmująca autorkę wielokrotnie w swej rezydencji w Głogowie, którą to siedzibę poetka wychwalała w jednym ze swych utworów<sup>17</sup>. Panegiryczny wiersz napisała też z okazji ślubu córki księżnej, Marianny, z księciem Karolem Stanisławem Radziwiłłem. Ten uroczysty moment najprawdopodobniej skłonił do sięgnięcia po pióro także matkę panny młodej, siostrę hetmana Jana Klemensa Branickiego, która *Pożegnanie [...] jedynej córce swojej [...] po weselu napisała*<sup>18</sup>. Można podejrzewać, iż jego autorką jest sama rodzicielka, a nie wynajęty dla uświetnienia uroczystości weselnej panegirysta, co było wówczas częstą praktyką. Za tezę przemawia fakt, iż wiersz zachował się w rękopisie, a nie został opublikowany, jak nakazywała tradycja, w postaci ozdobnego, okolicznościowego druczku, przeznaczonego do rozdania w trakcie wesela<sup>19</sup>. Oba wspomniane utwory dotyczą małżeństwa

<sup>14</sup> K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka – najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992, s. 12–20.

<sup>15</sup> E. Aleksandrowska, *O Barbarze Sanguszkowej, jej literackim salonie i nieznannej twórczości poetyckiej*, w: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1992, s. 113–145; K. Stasiewicz, *Aktywność kulturowa dworu księżnej Barbary z Duninów Sanguszkowej*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa 2005, s. 159–171; A. Jakuboszczak, *Sarmacka dama. Barbara Sanguszkowa (1718–1791) i jej salon towarzyski*, Poznań 2008. Warto przy tej okazji sprostować błędy, które pojawiły się w najnowszej książce Haliny Wiśniewskiej. Badaczka wśród utworów zadedykowanych Sanguszkowej wymienia traktat historyczny (!) Jana Karola Rubinkowskiego *Awantura albo historia światowa rewolucji* opublikowany w 1741 roku (H. Wiśniewska, *Milczenie i pisanie małopolskich pań w wiekach XVI–XVIII*, Lublin 2013, s. 292). Wspomniane przez autorkę dzieło jest w istocie przekładem części francuskiego romansu, opatrzonym wewnętrznym tytułem *Historija o Chryzeidzie i Arymanicie*. Księżnej zadedykował swą pracę nie Jan Karol Rubinkowski, a Jakub Kazimierz Rubinkowski, czyli ojciec twórcy przekładu, zmarłego Jana Karola, znany toruński erudyta.

<sup>16</sup> A. Jakuboszczak, dz. cyt., s. 62–71.

<sup>17</sup> Mowa tu o *Opisaniu Retyrody J.O. Księżnej J.Moi Urszuli z Branickich Lubomirskiej starościny bolimowskiej* (K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka...*, s. 41).

<sup>18</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Prozorów i Jelskich, rkps 139, s. 286.

<sup>19</sup> L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 84–122.

zawartego jesienią 1753 roku, które okazało się nieudane i zakończyło się unieważnieniem po kilku latach. Marianna Karolina, już jako rozwódka, bywała częstym gościem w Białymstoku, na dworze swego wuja, i stała się zakamuflowaną bohaterką jednej z erotycznych fraszek autorstwa Druźbackiej, w której poetka opisuje pikantne słowne rozgrywki toczące się między zgromadzonym tam damami a pułkownikiem wojsk francuskich, dyplomata, poetą i tłumaczem Wojciechem Jakubowskim, którego wiersze znajdziemy między innym we wspomnianej wcześniej sylwie lubartowskiej<sup>20</sup>.

Wśród nimf flirtujących z Tyrsysem, bo tak nazwała Druźbacka bohaterów swych salonowych utworów, była kolejna z pań niefortunnie złączona przez pewien czas z litewskim rodem Radziwiłłów, Teresa z Sapiechów, rozwiedziona z Hieronimem Florianem, dziedzicem Białej<sup>21</sup>. Tym samym wchodzimy w drugi krąg spajający kobiety parające się piórem. Mowa tu o Radziwiłłowskiej rodzinie. Wśród nich niewątpliwie centralną pozycję zajmuje Franciszka Urszula z Wiśniowieckich Radziwiłłowa, której twórczość ma nie tylko dramatyczny charakter. Ta sawantka czasów saskich, poza tworzeniem repertuaru na potrzeby własnej sceny w Nieświeżu, pisała także różnego typu utwory poetyckie, w tym cenne wiersze liryczne, analizujące stany uczuciowe związane z miłością i towarzyszącym jej rozczarowaniem<sup>22</sup>. Zachowała się też jej bogata korespondencja do męża, przełamująca stereotypy schematycznej epistolografii, oszczędnej w wyrażaniu emocji i własnych pragnień<sup>23</sup>. Niestety, poza Barbarą Judkowiak, która poświęciła Radziwiłłowej wiele prac, mało kto docenił jej miejsce w naszej literaturze, zwracając na nią uwagę przede wszystkim jako na pionierkę w tłumaczeniu Moliere<sup>24</sup>, tudzież niezbyt sprawną dramatopisarkę<sup>25</sup>.

Poza twórczością, zachowaną głównie w rękopisie lub starych drukach, wartą z wielu powodów zainteresowania, należy zastanowić się nad potencjalną rolą księżnej jako inspiratorki artystycznych działań kobiet, z którymi

<sup>20</sup> E. Aleksandrowska, *Jakubowski Wojciech*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. X, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1962–1964, s. 396–397; też, *O Barbarze Sanguszkowej, jej literackim salonie...*, s. 118–120.

<sup>21</sup> K. Stasiewicz, *Elżbieta Druźbacka...*, s. 52.

<sup>22</sup> B. Judkowiak, *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992; też, „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. 222–234; też, *Uzalenie się i wyznanie – do szuflady!*, „Polonistyka” 2011, nr 1; I. Maciejewska, *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*, Olsztyn 2013, s. 74–104.

<sup>23</sup> Zob. m. in. A. Sajkowski, *Staropolska miłość. Z dawnych listów i pamiętników*, Poznań 1981, s. 205–262; B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003, s. 205.

<sup>24</sup> B. Judkowiak, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu. Propozycje interpretacyjne, dokumentacyjne i edytorskie*, Poznań 2013, s. 93.

<sup>25</sup> Zob. m. in. J. Krzyżanowski, *Talia i Melpomena w Nieświeżu. Twórczość U. F. Radziwiłłowej*, w: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, oprac. i posłowie K. Wierzbicka, Warszawa 1961, s. 7–33.

miała styczność. Zasadne wydają się przypuszczenia, że gospodyni Nieświeża wpływała w jakiś sposób na kobiety mające z nią styczność. Zresztą można tu mówić chyba o wzajemnej inspiracji.

Z zachowanego diariusza jej męża wiemy, że Franciszka Urszula dość często spotykała się z Barbarą z Zawiszów Radziwiłłową, wojewodzina nowogrodzką, która bywała niejednokrotnie w Nieświeżu, także wówczas, gdy wystawiane były sztuki księżnej. Wizyty te były związane z interesami rodziny Radziwiłłów, Michał Kazimierz, zw. „Rybeńką”, jako głowa rodu, uzgadniał planowane kroki ze swym stryjem, Mikołajem Faustynem. Jednak, jak dowodzą badacze, więcej w tych naradach miała do powiedzenia Barbara z Zawiszów, kobieta energiczna i zaangażowana mocno w działania podejmowane przez Radziwiłłów na forum publicznym<sup>26</sup>. Miała ona podobne jak Franciszka Urszula zainteresowania literackie, a mianowicie zachodnioeuropejskie romanse, powstałe w poprzednim stuleciu. Gospodyni Nieświeża, pionierka polskiej dramaturgii, wykorzystywała je, tworząc swe sceniczne fabuły<sup>27</sup>, natomiast Barbara z Zawiszów przetłumaczyła prozą (choć w Polsce funkcjonowały też przekłady wierszem) znane dzieło barokowe: *Dianę* Francesca Loredana. Obie były kobietami kreatywnymi, odgrywającymi w swych rodzinach znaczącą rolę, wojewodzina nowogrodzka razem z „Rybeńką” sterowała działaniami rodziny na forum publicznym. Te matrony rodziny szukały w chwilach wolnych podobnego typu wzruszeń, które dostarczała im lektura. Barbara z Zawiszów, córka pamiętnikarza, знаła wzory romansowe z domu, wszak jej ojciec to autor wierszowanej *Historii o Agnulfie i Floreście*, wydanej w Słucku w roku 1688. Jednak podczas gdy ojciec opublikował swój romans, córka na taki krok się nie zdobyła i *Dianea* pozostała w rękopisie. Wspomina o jej decyzji tajemniczy wydawca romansu tłumaczonego przez jej siostrę, Marię Beatę, który w przedmowie do *Historii Aryjamena* stwierdza, że obie damy miały wielkie obiekcje dotyczące publikacji płodów swego pióra<sup>28</sup>. Powodem miałyby być „wrodzona modestyja”<sup>29</sup>, która każe dobrze wychowanym córkom poprzestawać na uznaniu rodziny, a unikać chwały światowej. Jedyne zachowane dziś egzemplarz *Historii Aryjamena*, wydanej prawdopodobnie ok. 1719 roku (brakuje karty tytułowej), to rzekomy

<sup>26</sup> T. Zielińska, *Radziwiłłowie herbu Trąby – dzieje rodu*, w: S. Górczyński i in., *Radziwiłłowie herbu Trąby*, Warszawa 1996, s. 24.

<sup>27</sup> B. Judkowiak, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu...*, s. 47–48.

<sup>28</sup> O tym, jakie konsekwencje w ramie wydawniczej utworów publikowanych w czasach saskich przyniosło pojawienie się kobiet pisarek lub tłumaczek, mowa w artykule: I. Maciejewska, *Za cóż chwalić niewiastę? Ewolucja konwencji panegirycznej w ramie wydawniczej edycji czasów saskich*, [w:] *Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. M. Sulejowicz-Nowicka, Z. Gruszka, wstęp M. Wichowa, Łódź 2013, s. 217–228.

<sup>29</sup> [Anonim], *Do Wielmożnej Jejmości Panny Maryi Beaty [...] Zawiszanki [...]*, w: *Historia księżstwa Aryjamena*, Warszawa [1719], s. 2.

rezultat samowoli „uprzejmie życzliwego sługi”, który ponoć wbrew woli Marii Beaty podał do druku ten romans. Wątpliwości co do upubliczniania własnej twórczości nie były chyba rzadkie, skoro z jakichś powodów nie dokończono pierwszej edycji dramatów księżnej Franciszki Urszuli z 1751 roku, którą rozpoczęto jeszcze życia autorki. Szesnaście sztuk oglądanych wcześniej niejednokrotnie przez nieświeską publiczność ukazało się dopiero po śmierci Radziwiłłowej, za sprawą starań jej teatralnego współpracownika Jakuba Fryczyńskiego<sup>30</sup>.

Choć zatem nie zawsze panie decydowały się na druk, to w zaciszu swych gabinetów nie tylko czytały, lecz także pisały, podejmowały się również niełatwej pracy translatorskiej. Taką działalność umożliwiały im coraz powszechniejsza wśród magnatek znajomość języków obcych, nie zawsze ograniczająca się tylko do francuskiego. Przykładem może być tu chociażby wspomniana wyżej Barbara Radziwiłłowa, korzystająca w swoim przekładzie *Dianej* z wersji francuskiej i włoskiej<sup>31</sup>. Z kolei Franciszka, biegle władająca mową znad Sekwany, sama uczyła córki podstaw włoskiego<sup>32</sup>. Wiele magnatek włączało do swoich listów obszernie francuskie fragmenty, doceniały korzyści płynące ze znajomości języków, które Konstancja z Gnińskich Czapska, matka Magdaleny, drugiej żony księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, określała jako „fortunę na całe życie spadającą”<sup>33</sup>. Część z nich te umiejętności skłaniały do dokonywania przekładów, które czasem okraszały krótkim autotematycznym komentarzem dotyczącym wyboru tłumaczonego źródła czy formy nadanej polskiej wersji<sup>34</sup>.

Można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że znające się lub spokrewnione ze sobą panie, choć nie tworzyły żadnego formalnego stowarzyszenia, wzajemnie się inspirowały, nawet jeśli nie bezpośrednio, to

<sup>30</sup> F. U. Radziwiłłowa, *Komedyje i tragedyje przednio-dowcipnym wynalazkiem, wybranym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite [...] Na wspaniałym teatrum książęcym w Nieświeżu, sprawą najzacniejszych dam i najzacniejszych kawalerów na widok nieraz pokazane [...]*, Żółkiew 1754.

<sup>31</sup> Zob. J. Miszańska, „Kolloander wierny” i „Piękna Dianeja”. *Polskie przekłady włoskich romansów barokowych w XVII wieku i w epoce saskiej na tle ówczesnych teorii romansu i przekładu*, Kraków 2003, s. 334–348.

<sup>32</sup> B. Judkowiak, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu...*, s. 20.

<sup>33</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów, dział V, sygn. 2484–3, s. 13. W liście z 1 lutego 1748 Czapska pisze o niejkiej pannie Scypkowskiej, którą odda do domu niemieckiego, gdzie nie będzie mogła mówić po polsku, dzięki czemu nauczy się szybciej języka.

<sup>34</sup> Tak uczyniła np. Antonina Niemiryczowa, która przełożyła romans Jeana Préchaca. Hanna Dziechcińska, komentując przedmowę Niemiryczowej do jej tłumaczenia (*Przeszłość i terażniejszość w kulturze czasów saskich*, Warszawa 2007, s. 24), zwraca uwagę na postawę autorki, która uwzględniała upodobania czytelnicze jako istotny punkt odniesienia dla swych artystycznych decyzji. Stąd nie tylko wybór tekstu o polskim bohaterze, ale wierszowana forma przekładu utworu napisanego w oryginale prozą, bowiem według tłumaczki „większa chęćka czytać wierszem aniżeli *solute*”.

pośrednio. Przykładem służyć może tu znajomość Franciszki Urszuli Radziwiłłowej z obożną litewską Antoniną z Jełowickich Niemiryczową. Z diariusza „Rybeńki” wiemy, że Radziwiłłowie, będąc na Wołyniu, wymienili z Niemiryczami kurtuazyjne wizyty. Barbara Judkowiak przypuszcza, że księżna mogła mieć w rękach wierszowany romans Niemiryczowej o wojewodzie Walewskim, *Feniks rzadki*, tłumaczony z Jeana Préchaca<sup>35</sup>. Obie autorki zainteresowały się też odami Jeana Bapiste’a Rousseau, obożna litewska inspirowała się nimi w swym zborze wierszy *Krótkie ze świata zebranie różnych koniektur*, a Radziwiłłowa jedną z francuskich ód zamieściła w *Manuskrypcie [...] wierszów [...] ręką [...] własną przepisanych*<sup>36</sup>. Można przypuszczać, że te dwie damy miały świadomość swych artystycznych dokonań, nawet jeśli ich literackie wybory szły w nieco innym kierunku<sup>37</sup>. Choć bowiem Radziwiłłowa nigdy romansów nie tłumaczyła, a przynajmniej nic o tym nie wiemy – to jednak przyswajane wzory literackie często były wspólne. Wszak Franciszka Urszula w swych sztukach sięgała nie tylko po Moliere, ale także po francuskie romanse.

Posiadana w domu bogata biblioteka, zawierająca nowości literatury zachodnioeuropejskiej, skłaniała do intelektualnej pracy damy z różnych zakątków Rzeczypospolitej. W tym czasie, gdy w Nieświeżu powstawały kolejne dramaty hetmanowej wielkiej litewskiej, w innej rezydencji magnackiej, wzniesionej według projektu Jakuba Fontany w Radzynie Podlaskim, komedie Moliera tłumaczyła także Marianna z Kątskich Potocka, która stworzyła własne wersje sztuk: jedną „o drożących się i wykwinnych białogłowych” i drugą, „zdradziectwa Skapina pokazującą”<sup>38</sup>. Dokonując przekładu tych komedii w 1749 roku, nie mogła inspirować się pomysłami Radziwiłłowej, gdyż *Komedia wytwornych i śmiesznych dziewczeczek* autorstwa księżnej

<sup>35</sup> Francuski utwór cieszył się w czasach saskich dużym powodzeniem, jego przekładu dokonano wtedy kilkakrotnie: dwa razy prozą (Stanisław Działyński i Stanisław Słowiński) i trzy wierszem (Franciszek Morawski, Antonina Niemiryczowa oraz Józef Epifani Minasowicz). I. Maciejewska, *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*, s. 22.

<sup>36</sup> B. Judkowiak, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu...*, s. 402.

<sup>37</sup> Szerzej o dorobku literackim Niemiryczowej pisali A. Czyż, *Antonina Niemiryczowa, czyli rokoko metafizyczne*, w: tegoż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 101–106; A. Ročko, *Wizerunek artystyczny Antoniny Niemiryczowej*, w: *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998, s. 129–140; też, *Między sacrum i profanum. „Wiersze polskie...” Antoniny Niemiryczowej*, w: *Staropolski ogląd świata. Problemy kultury staropolskiej: poszukiwanie sacrum, odnajdywanie profanum. Studia historyczne*, red. B. Rok, F. Wolański, Toruń 2013, s. 444–468. Barbara Judkowiak wskazuje, że dotychczas eksponowano różnice w dorobku obożnej litewskiej i wojewodziny wileńskiej, wskazując, że twórczość pierwszej ewoluowała w stronę rokoka, a drugiej klasycyzmu. Jednak badaczka stwierdza, że te nie końca słuszne tezy nie uwzględniają wewnętrznego różnicowania dorobku obu poetek (B. Judkowiak, *Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu...*, s. 4020).

<sup>38</sup> J. Rudnicka, *Maria z Kątskich Potocka jako tłumaczka Moliera*, w: *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*, red. K. Stasiewicz, S. Achremczyk, Olsztyn 1996, s. 291–293.

powstała w roku 1752<sup>39</sup>. Potocka natomiast w jednym Franciszkę Urszulę z pewnością przypominała. Tym podobieństwem były rozległe zainteresowania czytelnicze. O bibliotece nieświeskiej sawantki i jej lekturowych zainteresowaniach pisała Barbara Judkowiak<sup>40</sup>, natomiast o świecie książek Marii z Kątskich wyobrażenie dała Jadwiga Rudnicka. Stwierdza ona, że żona Eustachego Potockiego była zapaloną czytelniczką, o czym świadczy m.in. 39 zachowanych tomów, w których znajdują się jej odręczne zapiski. Książki z jej biblioteki to przede wszystkim dzieła francuskie, świadczące o zróżnicowanych gustach czytającej. Ciekawostką potwierdzającą otwieranie się na nowinki literackie jest powieść Henry’ego Fieldinga *Historia Toma Jonesa*, którą Potocka miała we francuskim tłumaczeniu z 1750 roku, opublikowanym rok po angielskim pierwowzorze<sup>41</sup>.

Wspomniane wyżej kobiety czasów saskich, którym wykształcenie dało taką szansę, uznały za stosowne przyswoić interesujące je teksty literackie rodzimej kulturze. W ten sposób wykorzystywały zdobyte umiejętności nie tylko po to, by językiem francuskim „gadać i konwersować”, jak to wyraził wydawca *Historii Aryjamena*, ale by podjąć wysiłek tłumaczenia dzieł, które przypadły im do gustu. Czasem dokonywały przekładów wiernych wobec pierwowzorów, innym razem w ich tłumaczeniach pojawiały się ślady własnej inwencji artystycznej, uwzględniającej rodzimą tradycję kulturową. Dlatego też np. Niemiryczowa, tworząc swoją wersję romansu Préchaca, rezygnuje z mniej popularnej w Polsce prozy, z kolei Radziwiłłowa w przekładzie komedii Moliera odpowiednio dobiera lektury swych wykwintniś, zaczytujących się między innymi popularną w Polsce *Historiją o Banialuce* Hieronima Morsztyna.

Uzupełniając ten z konieczności krótki rys problemu, warto wskazać jeszcze jedno pole, na którym ówczesne kobiety potrafiły ujawniać swe talenty. Mowa tu o dotąd słabo rozpoznanej epistolografii. Sporo uwagi poświęciła jej historyk Bożena Popiołek, ale przede wszystkim pod kątem scharakteryzowania mentalności czasów saskich. Zadań badawczych wydaje się znacznie więcej. List to przede wszystkim szansa, ciągle niewykorzystana, poznania języka dawnych kobiet. Nie ma dotąd żadnej syntetyzującej pracy na ten temat, a powstający od lat z mozołem *Słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku* nie wypełnia istniejącej luki. Nie mamy, poza nielicznymi wyjątkami<sup>42</sup>, edycji

<sup>39</sup> B. Judkowiak, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa (1705–1753)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. I, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992, s. 76.

<sup>40</sup> B. Judkowiak, *Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat książek i środowisko literackie Franciszki Urszuli Radziwiłłowej)*, w: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1992, s. 147–161.

<sup>41</sup> J. Rudnicka, dz. cyt., s. 289–290.

<sup>42</sup> Listy Elżbiety Drużbackiej do Barbary Sanguszkowej wydała ostatnio Krystyna Stasiewicz w książce *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł*, Olsztyn 2011.

zachowanych ciekawych zbiorów korespondencji, które pozwoliłyby przybliżyć współczesnemu czytelnikowi charakter dawnej kobiecej epistolografii. Na wydanie, tudzież dogłębne zbadanie czekają nie tylko listy poetki i dramatopisarki Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, lecz także drugiej żony jej szwagra Hieronima Floriana – Magdaleny z Czapskich<sup>43</sup>. Obie kobiety sprawnie władające piórem poznały się osobiście, Magdalena po ślubie zawartym we wrześniu 1745 roku mogła podziwiać w Nieświeżu sztuki autorstwa starszej od siebie o ponad dwadzieścia lat Franciszki. Wśród jej listów do męża pojawił się, podobnie jak u Franciszki, list miłosny pisany wierszem<sup>44</sup>, choć nie mamy, niestety, na to dowodów, że Czapska знаła powstałe wcześniej wierszowane listowne wyznania pani na Nieświeżu.

Korespondentek wychodzących poza epistolarny szablon było wówczas więcej, a niektóre z nich stawały się kimś w rodzaju dziennikarek. Tak było w przypadku Jadwigi Rafałowiczówny przesyłającej przez 10 lat nowiny swej protektorce Elżbiecie Sieniawskiej z klasztoru warszawskich wizytek, w którym była rezydentką<sup>45</sup>. Jak wiemy choćby na przykładzie działalności poczmistrza toruńskiego Jakuba Karola Rubinkowskiego, zapotrzebowanie na regularną i w miarę pewną informację kształtowało ten specyficzny model dawnego dziennikarstwa<sup>46</sup>. Rafałowiczówna nie była „oficjalną” producentką gazetek rękopiśmiennych, jednak jej listy wpisują się w ich konwencję. Adresatka wysyłanych nowin dysponowała siecią podobnych korespondentów, z którymi utrzymywała stały kontakt<sup>47</sup>. Jej bogata epistolografia jest ostatnio obiektem szeroko zakrojonych badań, podjętych przez zespół pod kierownictwem Bożeny Popiołek. Celem jego prac ma być nie tylko analiza listów Elżbiety Sieniawskiej, lecz także ich edycja.

Kończąc podjęte tu rozważania, służące syntetycznemu scharakteryzowaniu aktywności pisarskiej kobiet czasów saskich, warto podkreślić, iż wspomniane wyżej autorki, podobnie jak te, których działalność nie została tu uwzględniona, coraz sprawniej radziły sobie z wyrażaniem wielu tematów, wykorzystywały różne formy przekazu, w tym te *sensu stricto* literackie, pod wpływem lektur same sięgały po pióro, by stworzyć własny, oryginalny tekst albo by zmierzyć się wyzwaniem przekładu. Czasem okoliczności życiowe

<sup>43</sup> W ramach grantu z Narodowego Centrum Nauki nr 2012/07/B/HS2/02322 przygotowuję wraz z Katarzyną Zawilską edycję listów Czapskiej do narzeczonego, a następnie męża Hieronima Floriana Radziwiłła.

<sup>44</sup> I. Maciejewska, *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, s. 315–316.

<sup>45</sup> J. Rafałowiczówna, „A z Warszawy nowiny te...”. *Listy do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710-1720*, oprac. i wstęp B. Popiołek, Kraków 2000.

<sup>46</sup> O barokowych gazetkach-nowinach i ich specyfice pisał. m. in. K. Maliszewski, *Obraz świata i Rzeczypospolitej w polskich gazetkach rękopiśmiennych z okresu późnego baroku*, Toruń 1990.

<sup>47</sup> B. Popiołek, Wstęp do: „A z Warszawy nowiny te...”, s. XII.

czyniły z nich pisarki; Franciszkę Urszulę Radziwiłową inspirowała nie tylko miłość do męża, ale i potrzeby teatru w Nieświeżu, na którego scenie fetowano różnego rodzaju uroczystości. Aktywność twórczą w duchu parenezy rodziła też rola matki, chcącej przekazać wskazówki moralne swemu potomstwu (B. Sanguszkowa, F. U. Radziwiłowa). Zależność od możnych protektorów skłaniała do panegirycznych wypowiedzi Elżbietę Drużbacką, która sięgała też po inne gatunki, bliskie ówczesnym autorkom, pisząc cztery romanse. Z kolei salon towarzyski Sanguszkowej sprzyjał artystycznym zabawom i poetyckim konkursom, w których ścierały się męskie oraz niewieście pióra. Okoliczności i powodów warunkujących kobiece pisanie było zatem wiele, warto więc w kolejnych latach podejmować badawczy wysiłek, zmierzający do rozpoznania tej twórczości, by zbudować pełniejszy obraz polskiej kultury czasów saskich.

## Bibliografia

### Źródła

- [Anonim], *Do Wielmożnej Jejmości Panny Maryi Beaty [...] Zawiszanki [...]*, w: *Historja księżęcia Aryjamaena*, Warszawa [1719].
- Czapska Konstancja z Gnińskich, listy, Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów, dział V, sygn. 2484–3.
- Drużbacka Elżbieta, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych [...]*, Warszawa 1752.
- Radziwiłowa Franciszka Urszula, *Komedyje i tragedyje przednio-dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite [...]. Na wspaniałym teatrum księżęcym w Nieświeżu, sprawą najzacniejszych dam i najzacniejszych kawalerów na widok nieraz pokazane [...]*, Żółkiew 1754.
- Rafałowiczówna Jadwiga, „A z Warszawy nowiny te...”. *Listy do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710–1720*, oprac. i wstęp Bożena Popiołek, Kraków 2000.

### Opracowania

- Aleksandrowska Elżbieta, *Jakubowski Wojciech*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. X, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1962–1964, s. 396–397.
- Aleksandrowska Elżbieta, *O Barbarze Sanguszkowej, jej literackim salonie i nieznannej twórczości poetyckiej*, w: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Wrocław 1992, s. 113–145.
- Buchwald-Pelcowa Paulina, „Stare” i „nowe” w czasach saskich, w: *Problemy literatury staropolskiej*, Seria III, red. Jerzy Pelc, Wrocław 1978, s. 95–143.
- Czyż Antoni, *Antonina Niemiryczowa, czyli rokoko metafizyczne*, w: tegoż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 101–106.
- Dziechcińska Hanna, *Kobieta w życiu i literaturze XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2001.
- Dziechcińska Hanna, *Przeszłość i teraźniejszość w kulturze czasów saskich*, Warszawa 2007.
- Jakuboszczak Agnieszka, *Sarmacka dama. Barbara Sanguszkowa (1718–1791) i jej salon towarzyski*, Poznań 2008.

- Judkowiak Barbara, *Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat ksiązek i środowisko literackie Franciszki Urszuli Radziwiłłowej)*, w: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Wrocław 1992, s. 147–161.
- Judkowiak Barbara, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa (1705–1753)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. I, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, Warszawa 1992, s. 66–89.
- Judkowiak Barbara, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu. Propozycje interpretacyjne, dokumentacyjne i edytorskie*, Poznań 2013.
- Judkowiak Barbara, „Inny głos?” *Wokół ekspresji kobiecości w utworach Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. Iwona Maciejewska, Krystyna Stasiewicz, Olsztyn 2008, s. 222–234.
- Judkowiak Barbara, *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poecie*, Poznań 1992.
- Judkowiak Barbara, *Uzalenie się i wyznanie – do szuflady!*, „Polonistyka” 2011, nr 1.
- Krzyżanowski J., *Talia i Melpomena w Nieświeżu. Twórczość U. F. Radziwiłłowej*, w: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*. oprac. i posłowie Karyna Wierzbička, Warszawa 1961, s. 7–33.
- Kuchowicz Zbigniew, *Pierwsza lekarka polska – Regina Salomea Rusiecka*, w: tegoż, *Żyoty niepospolitych kobiet polskiego baroku*, Łódź 1989, s. 114–128.
- Maciejewska Iwona, *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, Marceli Olma, Kraków 2013, s. 307–321.
- Maciejewska Iwona, *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*, Olsztyn 2013.
- Maciejewska Iwona, *Za cóż chwalić niewiastę? Ewolucja konwencji panegirycznej w ramie wydawniczej edycji czasów saskich*, w: *Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. Monika Sulejowicz-Nowicka, Zbigniew Gruszka, wstęp Maria Wichowa, Łódź 2013, s. 217–228.
- Maliszewski Kazimierz, *Obraz świata i Rzeczypospolitej w polskich gazetkach rękopiśmiennych z okresu późnego baroku*, Toruń 1990.
- Miszalska Jadwiga, „Kolloander wierny” i „Piękna Diane”. *Polskie przekłady włoskich romansów barokowych w XVII wieku i w epoce saskiej na tle ówczesnych teorii romansu i przekładu*, Kraków 2003.
- Partyka Joanna, „Żona wyćwiczona”. *Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004.
- Popiołek Bożena, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003.
- Popiołek Bożena, *Królowa bez korony. Studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej ok. 1669–1729*, Łódź 1996.
- Ročko Agata, *Między sacrum i profanum. „Wiersze polskie...” Antoniny Niemiryczowej*, w: *Staropolski ogląd świata. Problemy kultury staropolskiej: poszukiwanie sacrum, odnajdywanie profanum. Studia historyczne*, red. Bogdan Rok, Filip Wolański, Toruń 2013, s. 444–468.
- Ročko Agata, *Wizerunek artystyczny Antoniny Niemiryczowej*, w: *Pisarki polskie epok dawnych*, red. Krystyna Stasiewicz, Olsztyn 1998, s. 129–140.
- Rudnicka Jadwiga, *Maria z Kątskich Potocka jako tłumaczka Moliera*, w: *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spójzenie na czasy saskie*, red. Krystyna Stasiewicz, Stanisław Achremczyk, Olsztyn 1996, s. 291–293.
- Sajkowski Alojzy, *Staropolska miłość. Z dawnych listów i pamiętników*, Poznań 1981.

- Stasiewicz Krystyna, *Aktywność kulturowa dworu księżnej Barbary z Duninów Sanguszkowej*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Agata Ročko, Warszawa 2005, s. 159–171.
- Stasiewicz Krystyna, *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł*, Olsztyn 2011.
- Stasiewicz Krystyna, *Elżbieta Drużbacka – najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992.
- Stasiewicz Krystyna, „*Miło i spokojnie będę odpoczywała pod cieniem skrzydeł Protektorki mojej*”. *Stosunki klientalne Elżbiety Drużbackiej z Barbarą Sanguszkową w świetle nowych źródeł*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. Iwona Maciejewska, Krystyna Stasiewicz, Olsztyn 2008.
- Stasiewicz Krystyna, *Zmystowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Drużbackiej i nie tylko...*, Olsztyn 2001.
- Strzelczyk Jerzy, *Pióro w wątych dłoniach: o twórczości kobiet w dawnych wiekach. Początki (od Safony do Hroswity)*, Warszawa 2007.
- Ślękowa Ludwika, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.
- Wiśniewska Halina, *Milczenie i pisanie małopolskich pań w wiekach XVI-XVIII*, Lublin 2013.
- Wiśniewska Halina, *Polszczyzna przez wieki*, Łódź 2009.
- Zielińska Teresa, *Radziłłowie herbu Trąby – dzieje rodu*, w: S. Górzyński i in., *Radziłłowie herbu Trąby*, Warszawa 1996, s. 175–190.

### Summary

The article presents an attempt to characterize the increase in women's literary activity observed by researchers to have taken place during the reign of the two kings of the Wettin Dynasty. The period preceding the First Partition of Poland, for a long time seen as the time of culture in decline, are decades in which for the first time in our history women took up writing on such a scale. The phenomenon concerned most of all the nobility and the gentry and was connected with, among other things, the changes in education started in the second half of the 17<sup>th</sup> century. The discussion also covers the interrelations between the women who took to the pen over that period, indicating the reading matter which inspired them and the circumstances which facilitated their literary activity.

KRYSTYNA STASIEWICZ  
UWM w Olsztynie

## Herod-baba Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska

### The Despotic Woman Elżbieta née Lubomirska Sieniawska

**Słowa kluczowe:** nieuległa żona, troskliwa matka, polityk, menedżer, mecenas  
**Key words:** unsubmitive wife, caring mother, politician, manager, patron

Elżbieta Helena urodziła się pod koniec 1668 lub na początku roku następnego w Końskowoli w rodzinie magnackiej skoligaconej z wieloma rodami senatorskimi. Matka, Zofia z Opalińskich, była córką marszałka nadwornego koronnego, znanego pisarza Łukasza Opalińskiego, słynną ze swych uzdolnień matematycznych i muzycznych oraz obycia na dworze królowej Ludwiki Marii Gonzagi<sup>1</sup>. Ojciec, Stanisław Herakliusz Lubomirski, w chwili zawierania małżeństwa w 1668 roku starosta spiski, w niedługim czasie został marszałkiem wielkim koronnym, czyli pierwszym ministrem Jana III Sobieskiego. Przejawiał zainteresowania filozofią, astrologią, literaturą, sam również pisał i przez współczesnych nazwany był Salomonem polskim<sup>2</sup>.

Szcześliwe dzieciństwo Elżbiety przerwała śmierć matki w 1675 roku. Ojciec kochał jedynaczkę, ale w rok później ożenił się i doczekał trzech synów. Dziewczynka prawdopodobnie początkowo przebywała u ojca, później pojechała do Łańcuta do ukochanego stryja Hieronima Augusta Lubomirskiego, a następnie przebywała w Warszawie na Pensji Panien Wizytek i na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej, którą traktowała jak matkę. Królowa polubiła marszałkównę, nauczyła ją bycia damą i miała duży wpływ na ukształtowanie jej osobowości. Elżbieta świetnie poznała francuski, niezbędny

---

<sup>1</sup> A. K. Link-Lenczowski, B. Popiołek, *Sieniawska z Lubomirskich Elżbieta Helena*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXVII, Warszawa 1996, s. 90-96; B. Popiołek, *Królowa bez korony. Studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej (ok. 1669-1729)*, Kraków 1996. W artykule korzystaliśmy z najnowszych ustaleń wymienionych wyżej badaczy.

<sup>2</sup> Zob. *Stanisław Herakliusz Lubomirski – pisarz, polityk, mecenas*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1982; *Stanisław Herakliusz Lubomirski – twórca i dzieła*, red. A. Karpiński, E. Lasocińska, Warszawa 2004.

wówczas do prowadzenia konwersacji. Znane były otoczeniu jej cięte riposty. Można przypuszczać, że wysoko urodzona panna, bogata, energiczna, rozmowna, o dobrej prezencji, miała wielu adoratorów. Wiemy o jednym konkurencie do jej ręki, przyszłym mężu, staroście lwowskim Adamie Mikołaju Sieniawskim, synu hetmana polnego koronnego Mikołaja Hieronima. Adam kształcił się w Akademii Krakowskiej, przez dwa lata przebywał w Paryżu. Tu uczył się języka, tańca, rysunku, rachunków, a także fechtunku i gry na flecie<sup>3</sup>. Wizualnie był mężczyzną nieatrakcyjnym, o krępej sylwetce, wyłupiających oczach osadzonych w dużej twarzy. Małżeństwo z marszałkówną zaaranżowano ze względów prestiżowo-majątkowych. Konkury trwały krótko. Uzgodnienia posagowe ze Stanisławem Herakliuszem Lubomirskim prowadził wuj Adama Sieniawskiego, Jan Prokop Granowski, ponieważ ojciec już nie żył. Marszałek dał duży posag jedynaczce. Ślub odbył się 6 VII 1687 roku w Warszawie, w kaplicy Władysława IV w kolegiacie pijarów. Ręce związał parze stulą prymas Michał Radziejowski. Młodzi stali się właścicielami rozległych posiadłości w Krakowskiem, na Lubelszczyźnie, Mazowszu, Rusi Czerwonej, Podolu, a także nad Dźwiną.

Po ślubie małżonkowie pojechali do Brzeżan, głównej rezydencji Sieniawskich. I od tej pory rozpoczęły się kłopoty nasilające się z biegiem lat. Młodzi słabo się znali, mieli odmienne zainteresowania, kontrastowe temperamenty. Sieniawski nie adorował żony, która tego od niego oczekiwała. Z przyjemnością za to oddawał się z przyjaciółmi zabawom przy kielichu. Elżbieta nudziła się w ruskich rezydencjach męża w Brzeżanach oraz Międzybożu i wbrew woli Adama wyjeżdżała do Warszawy na dwór królewski i do swego ojca w Ujazdowie. W tych miejscach czuła się jak ryba w wodzie. Lubiła szybkie zmiany sytuacji, urozmaicone rozrywki. Zwracała na siebie uwagę swoimi strojami, modnymi perukami. Wielką przyjemność sprawiały jej tańce, gry w karty, palenie fajki, konwersacja. Na prośby męża o powrót do Brzeżan nie reagowała. Wykręcała się w różny sposób, najczęściej wymyślając rozmaite choroby. Kłótnie między małżonkami trwały ciągle. Zięć skarżył się Lubomirskiemu, a ten opowiadał się po stronie córki. W 1693 roku zirytowany mąż przyjechał do stolicy po żonę. Warszawy nie cierpiał, wydał bankiet na dworze królewskim i wyjechał do Oleszyc, niestety, znów bez żony. Wkrótce wybuchła bomba. Elżbieta, wówczas już wojewodzina beńska, miała romans z synem hetmana wielkiego koronnego Stanisława Jabłonowskiego, Janem Stanisławem<sup>4</sup>. Wiele osób zainteresowanych było rozdmuchaniem tej sprawy, m.in. Stefan Potocki, Hieronim Lubomirski. Niebagatelną rolę odegrał wuj Adama Sieniawskiego, Jan Prokop Granowski, który

<sup>3</sup> A. K. Link-Lenczowski, *Sieniawski Adam Mikołaj*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXVII, s. 105–115. W artykule korzystaliśmy z ustaleń krakowskiego badacza zawartych w opracowanym przez niego biogramie.

<sup>4</sup> Szerzej o tym romansie pisze B. Popiołek, dz. cyt., s. 22–25.

przechwycił korespondencję kochanków i oddał zdradzanemu mężowi<sup>5</sup>. Zapachniało rozwodem. Ojciec Elżbiety, wielki kobieciarz, rozumiał dobrze sytuację i prosił parę królewską o negocjacje przy godzeniu małżonków. Sieniawski pozwolił żonie wrócić. W styczniu 1696 roku przyjechała z Warszawy do Oleszyc, później do Lwowa. W niedługim czasie wojewodzina wdała się w kolejny gorący romans z Aleksandrem Sobieskim, ulubionym synem królowej. Kto wie, czy owocem tej grzesznej miłości nie była córka Maria Zofia, urodzona 15 IV 1699 roku w Brzeżanach. Dziewczynka otrzymała imiona po królowej i matce Elżbiety. Nikt nie zgłaszał podejrzeń. Po dwunastu latach małżeństwa Sieniawski doczekał się upragnionego potomka. Teść gratulował Adamowi narodzin córki. Sieniawska w dwa miesiące później wyjechała na zaproszenie ojca do Warszawy i Ujazdowa, a w połowie września mąż błagał, aby wróciła do domu. Z czasem nie reagował na zachowanie żony. Ale Elżbietę spotkał afront ze strony pięknego Aleksandra. Królewicz w 1702 roku poznał we Wrocławiu byłą metresę króla Augusta II Sasa hrabinę Esterle i porzucił swą kochankę Elżbietę. Wojewodziną miotła zazdrość, a upokorzona duma sprawiła, że Aleksander nie mógł liczyć na jej poparcie.

Sieniawska znalazła szybko pocieszyciela. Był to piękny Madziar, młodszy od niej, książę Ferenc II Rakoczy, przywódca powstania antyhabsburskiego. Owocem tego romansu była córka, którą Elżbieta urodziła we Lwowie 21 XI 1703 roku. Cieszyła się dzieckiem, którego imienia nie znamy, krótko. Zmarło w sierpniu następnego roku.

Każdy ze wspomnianych romansów był związany z rozgrywkami politycznymi. Pierwszy miał w tle walkę między Lubomirskimi, Potockimi i Jabłonowskimi o wpływy w armii. Drugi związany był z planem królowej Marysienki pozyskania Sieniawskiej i jej ojca w zdobyciu tronu dla Aleksandra po zmarłym 19 VI 1696 roku Janie III Sobieskim. Trzeci romans wywiązał się z rozgrywek Habsburgów z Bourbonami. Sieniawska była znaną zwolenniczką polityki profrancuskiej i to wersalska agentura skierowała uwagę Rakoczego na polską magnatkę przebywającą z chorą macochą w Karlsbadzie. W obronnym zamczysku Sieniawskich w Brzeżanach od 1707 roku przez wiele lat przebywał Jakub Maron, rezydent Ludwika XIV, oficjalnie pełniący funkcję prywatnego sekretarza Sieniawskiej. Po ucieczce z więzienia w Wienerneustadt książę Ferenc przybył do Rzeczypospolitej i na Boże Narodzenie 1701 roku trafił do Brzeżan. Magnatka stała się doradcą politycznym Węgry, organizatorką pomocy dla antyhabsburskiego powstania.

Trzeba podkreślić, że Sieniawska była dobrze poinformowana o sytuacji w Europie. Miała świetnie zorganizowaną siatkę szpiegowską i wielu

---

<sup>5</sup> Należy zwrócić uwagę na pewną niekonsekwencję informacyjną. Bożena Popiołek (dz. cyt., s. 22-23) podaje, że Jan Prokop Granowski, starosta żytomierski, przekazał korespondencję, natomiast w *Polskim słowniku biograficznym*, jako współautorka hasła, podaje nazwisko Stefana Potockiego, łowczego koronnego (dz. cyt., s. 90).

agentów prasowych. O jej zaangażowaniu w politykę wewnętrzną i międzynarodową można dużo napisać. Wspomnijmy tylko o wojnie północnej, kiedy to wielu magnatów kilkakrotnie zmieniało stronnictwa i poglądy polityczne. Jedni to robili z przekonania, większość jednak dla zabezpieczenia swoich majątków. Rekord w elastyczności politycznej pobiła chyba Elżbieta Sieniawska. Niejednokrotnie miała za złe mężowi jego niezdecydowanie. Kiedy Adam Mikołaj Sieniawski, jeszcze jako wojewoda bełski, po przegranej Contiego wahał się z przejściem na stronę Augusta II, despotyczna żona pisała: „bez mała cały rok [...] prosiłam moja panno cię, żebyś się nie podszywał pod nich mając swoją partię, a wszystko mieć będziesz, a tak przy twoim ogniu drudzy się grzali, a teraz kapitulację poczynili, a ciebie ni jak ni siak zostawili”<sup>6</sup>. W późniejszym liście, z 1702 roku, robiła mu nadal wykład polityczny: „A ty mój Dobrodzieju miej to na uwadze, że Panu Bogu służ, a diabłu nie gniewaj, bo nie wiesz komu się dostaniesz”<sup>7</sup>.

W czasie wojny północnej sympatie polityczne nawet w jednej rodzinie bywały różne, czego najlepszym przykładem była para Sieniawskich. Władza księcia Adama Mikołaja nad wojskiem czyniła z Sieniawskich pożądanym stronnikiem każdego stronnictwa. Początkowo Sieniawski był zwolennikiem Sasa, a jego małżonka Lwa Północy – Karola XII. Interesował ją bowiem kandydat do korony zaproponowany przez Szwedów, wojewoda poznański Stanisław Leszczyński ożeniony z jej kuzynką Katarzyną z Opalińskich. Sieniawska o sytuacji na froncie była informowana przez swych agentów i w zależności od wydarzeń potrafiła sprzyjać wszystkim po kolei. Kiedy abdykował August II, a na tronie zasiadł Leszczyński nieuznawany przez stronnictwo prosaskie, a tym samym i przez Sieniawskiego, na scenie politycznej pojawił się sam Piotr I Wielki, który szukał kontrkandydata do korony. Myślał o hetmanie Adamie Mikołaju. Wówczas praktyczna hetmanowa zmieniła front, uznając, że już najwyższy czas porozumieć się z carem, zwłaszcza że wojska rosyjskie stały w jej dobrach. Na przeszkodzie w zmontowaniu przymierza stanął w 1707 roku wrześnieowy powrót Szwedów z Saksonii do Polski. Sieniawska, ten Machiavelli w niewieścim ciele, rzekomo zachorowała w Warszawie i, jak wieść gminna niosła, dała się porwać pułkownikowi Leszczyńskiego, Krzysztofowi Urbanowiczowi, który zawiózł ją do Kleczowa przed oblicze Karola XII<sup>8</sup>. Nieodrodna córka przewrotnego, inteligentnego Stanisława Herakliusza Lubomirskiego wyszła z tej opresji nie tylko cała, ale i z zyskiem. Wydaje się, że małżonkowie tak podzielili się rolami, że z obu stron mieli zapewnione bezpieczeństwo. A kiedy po klęsce

<sup>6</sup> List z 15 I 1698, cyt. za: B. Popiołek, *Na marginesie ważnych spraw. Listy kobiece epoki saskiej*, w: *Rola i miejsce kobiet w edukacji i kulturze polskiej*, t. 1, red. W. Jamrożek i D. Żołądź-Strzelczyk, Poznań 1998, s. 91.

<sup>7</sup> Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 2514, k. 241.

<sup>8</sup> E. Rudzki, *„Pani dumna niestychanie i rządziocha wielka” (Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska. Pani Krakowska)*, w: tenże, *Damy polskie XVIII wieku*, Warszawa 1997, s. 26.

pod Połtawą zaistniała nowa sytuacja, Sieniawscy na cztery dni przed zawarciem układu między Piotrem I Wielkim i Augustem II, a więc 6 VI 1711 roku, postanowili ochrzcić i to politycznie, swą dwunastoletnią jedynaczkę Zosię, prosząc w kumy trzy ważne figury: króla Augusta II, cara Piotra I Wielkiego i Franciszka II Rakocznego. Chrztu udzielił w Jarosławiu biskup Teodor Potocki, późniejszy prymas<sup>9</sup>. Biedniejąca szlachta krzywym okiem patrzyła na posunięcia Sieniawskich. Ale trzeba dodać, że wojska plądrowały dobra nie tylko szlacheckie, ale i dygnitarskie. Za elastyczność polityczną Sieniawskim też się dostało. Co prawda udało się na krótko oszczędzić Puławy i Końskowolę w zamian za roczną intratę, ale 28 VIII 1706 roku Szwedzi spalili pałac w Puławach. Była to kara za przyjęcie przez księcia buławy wielkiej koronnej z rąk Wettina. Sieniawscy ucierpieli i od Sasów. Hetman żalił się, że w jego dobrach „wszędzie zgoła *deserta* [pustynna – K. S.] Arabia”<sup>10</sup>.

Sprawy państwowe często łączyła Sieniawska, wojewodzina bełska, później kasztelanowa krakowska i hetmanowa wielka koronna, ze sprawami prywatnymi. Na przykład wiele lat po wyjeździe z Polski królowej Marii Kazimiery prowadziła sprawy majątkowe Sobieskich. W 1717 roku po śmierci królowej zaczęły się problemy o schedę po niej między jej synami, Jakubem i Konstantym. Sieniawska na tym skorzystała, bo zadłużeni spadkobiercy sprzedali jej Wilanów, Olesko i Tarnopol.

Elżbieta Sieniawska dbała o swoje rozległe dobra i ich mieszkańców w sposób mistrzowski. Zakładała szkoły dla dzieci ubogiej szlachty i mieszczan, utrzymywała je, zapewniała uczniom wyżywienie i ubrania. Nadzór sprawował wyznaczany przez Sieniawską Jakub Gawendowicz<sup>11</sup>.

Zniszczenia wojenne, powodzie, straty w ludziach zmuszały tę praktyczną, logicznie myślącą kobietę do odważnych posunięć. W miasteczkach i miastach pozwalała Żydom na osiedlenie i dawała im korzystne przywileje. Zasiedlała nowymi chłopami wyludnione wioski na dobrych warunkach, np. w dobrach granowskich zastąpiła rentę odrobkową czynszem. Sieniawska miała dobre rozeznanie w pracy administratorów, arendarzy, a w przypadku stwierdzonych przewinień ostro karała. Pisarz prowentowy dóbr tenczyńskich, Stanisław Lublicki, oskarżony za nadużycia wobec arendarzy i fałszowanie próby galmanu, został uwięziony. Jego następcy Piotrowi Morzyckiemu Sieniawska groziła konsekwencjami, ponieważ ośmielił się wydać decyzję o wydobyciu bogactw zakopanych przed łupieżcami: „miasto podziękowania będziesz ty pewnie w parze z Lublickim w kajdanach chodził za tę akcję, żeś się ważył nie wiem za czyją radą dobywać i wykopywać srebra”. Sieniawska nie przebierała w groźbach, kiedy dowiedziała się, że brakuje części skarbu

<sup>9</sup> J. Roniker, *Hetman Adam Sieniawski i jego regimentarze*, Kraków 1992; B. Popiołek, *Królowa bez korony...*, s. 56–80.

<sup>10</sup> Cyt. za: E. Rudzki, dz. cyt., s. 33.

<sup>11</sup> B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003, s. 263.

„[...] za tę przysługę godzien byś sto kijów, a mydła w garść na posmarowanie”<sup>12</sup>. Ale nie wszystko zginęło. Cenne rzeczy i księgozbiór, które odziedziczyła Sieniawska po swym wuju Łukaszu Opalińskim, zakopane w Łubniach i zdeponowane w klasztorze kamedułów w Rytwianach, udało się ocalić<sup>13</sup>. Z funkcji administratora kańczugskiego klucza majątków wyrzuciła Sieniawska w 1725 roku Horodelskiego za krzywdy wyrządzone poddanym. Była też nieubłagana wobec magnatów, którzy próbowali nadużywać swoich kompetencji i robić w jej dobrach niezatwierdzone przez nią posunięcia. Tak było m.in. w przypadku zadzumionych.

Elżbieta Sieniawska wpadła w prawdziwą furję na wieść o zakładanych w jej dobrach z polecenia Józefa Wandalina Mniszcha, marszałka wielkiego koronnego, szpitalach i przytułkach dla ubogich. W liście pełnym przykrych uwag radziła marszałkowi, aby chciał się „bawić charitatem” we własnych dobrach, a ją i jej ludzi uwolnił od zarazy, gdyż nie życzy sobie w sąsiedztwie żadnych chorób. Groziła nawet zamknięciem i zapieczętowaniem szpitala, a w razie odmowy – trybunałem<sup>14</sup>.

Sieniawska miała pieniactwo we krwi. Była postrachem sądów i trybunału. Korumpowała, zastraszała sędziów, pozyskiwała deputatów prezentami, wydawała wspaniałe uczyty i była wiarygodna, gdy obiecywała protekcję. Nie zawahała się pozwać do Trybunału Koronnego w 1713 roku radę miejską Gdańska „za naruszenie jej interesów handlowych”. Jakub Henryk Fleming, feldmarszałek saski pisał w 1717 roku do schorowanej, szalonej podróżniczki i pieniaczki:

Pani, proszę mi wybaczyć to, co powiem, trzeba bardzo kochać procesy, aby chcieć być obecną w ich sądzeniu, gdyż nie jest to zbyt przyjemne. Proszę mi wierzyć Pani, lepiej opłacić adwokata, powierzyć mu swoją sprawę, sakiewką wynagrodzić trudy sędziego i pani opłaci swój proces jak należy<sup>15</sup>.

Życie w podróży między Gdańskiem, Lublinem, Warszawą, Krakowem, Rusią, Podolem było jej żywiołem. Wyjeżdżała do Karlsbadu, Lipska, Pragi, Munkacza na Węgrzech, ale głównie krążyła po rozległej Rzeczypospolitej. Objężdżała swoje latyfundia, kontaktowała się z kupcami, rzemieślnikami. Lubiła na dłuższy czas zatrzymywać się w Puławach w swej ulubionej rezydencji, którą odziedziczyła po matce. Taki napięty, niehigieniczny tryb życia

<sup>12</sup> Cyt. za: B. Popiołek, *Na marginesie ważnych spraw...*, s. 92.

<sup>13</sup> K. Szuster, *Biblioteka Łukasza Opalińskiego marszałka nadwornego koronnego (1612–1662)*, Wrocław 1971, s. 84–85.

<sup>14</sup> B. Popiołek, *Kobiety świat ...*, s. 176. Sieniawska miała dobre rozeznanie o miejscach szerzącej się zarazy (J. Rafałowiczówna, *A z Warszawy nowiny te ... Listy do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710–1720*, wstęp i oprac. B. Popiołek, Kraków 2000, s. 212, 217–219, 225, 231, 232).

<sup>15</sup> Cyt. za: B. Popiołek, *Królowa bez korony...*, s. 100. List pisany był po francusku. W oryginalnej wersji językowej przytacza go autorka w przyp. 46 (s. 131).

źle wpływał na zdrowie magnatki. Cierpiała na hemoroidy, migreny, kolki, bóle żołądkowe, omdlenia, miała kłopoty ze wzrokiem i nie były to choroby wydumane z początków małżeństwa. Przez pewien czas żelazna siła woli przewyciężała niedomagania. Sieniawska nie przerwała podróży do Lublina w 1713 roku nawet wówczas, gdy chorowała na ospę. Czasami odkładała wyjazd z powodu kataklizmu pogodowego. Tak było w drodze do Lwowa i Jarosławia. Musiała zatrzymać się w Stryju ze względu na złą pogodę, powódź, nieprzejezdność dróg<sup>16</sup>.

Sieniawska żyła w biegu i nawet niedyspozycje zdrowotne chciała załatwiać szybko. Miała dziewczynę do parzenia ziół. Warszawski aptekarz Jan Frize zaopatrywał ją w leki. Szwagierka, Joanna z Sieniawskich Potocka niejednokrotnie dawała jej reprimendę. Pisała ze Lwowa 3 III 1721 roku:

Ależ W. Dobr[odziejko] mając pół Polski, nie mieć doktora, co by godzien był tysiąca talarów gaży, albo i drugi[ego]? Jaka to niedbałość, za pozwoleniem, o swoje zdrowie, tak potrzebne wszystkim. A gdyby sprawa była o kilkadziesiąt tysięcy, to by deputatom kilkanaście rozdać nic. A doktora nie chować dla zdrowia, albo choć cudzego, nigdy czasu nie znaleźć dla siebie?<sup>17</sup>

Adam Sieniawski posyłał do chorej żony swego nadwornego lekarza Jakuba Thwila. Sieniawska zdobyła się na zatrudnienie trzech cudzoziemskich medyków, Francuzów – Mandlima Chevaliera i Bouchera oraz Włocha Onufrego Bonfilego. Porywczej Elżbiecie Boucher na jej „gorącą krew” zalecał kąpiele w wiślanej wodzie.

Zmęczenie, głównie psychiczne, zmuszało magnatkę do krótkich odpoczynków. Zdobywała się na wyjazd do Końskowoli albo do Laszek koło Lwowa, gdzie podziwiała wiosenne dywany fioletowych fiołków w ogrodach. Dbała o higienę. Często brała kąpiele w wannie. Lubiła muzykę, taniec, dlatego też utrzymywała dworską kapelę. Miała zainteresowania bibliofilskie. Książki kupowała w Polsce, a także przez pośredników w Paryżu, Londynie, Amsterdamie. Miała żywą zabawkę, karła Grondkowskiego. Ale nade wszystko lubiła polowania. Utrzymywała kosztowną sforę chartów, doskonale jeździła konno i celnie strzelała. Miała kilka stadnin koni znanych w Rzeczypospolitej. Kupowała rumaki na Krymie i w Konstantynopolu<sup>18</sup>.

Hetmanowa umiała z pożytkiem wydawać ogromne sumy na fundowanie kościołów, klasztorów, rozbudowę, odnawianie, wyposażanie swych licznych rezydencji. Mecenasowską żyłkę miała Sieniawska w genach. Znajomość

<sup>16</sup> B. Popiołek, *Królowa bez korony...*, s. 89-92; teźże, *Kobiety świat...*, s. 156, 157, 162, 171.

<sup>17</sup> Cyt. za: B. Popiołek, *Kobiety świat...*, s. 157. W cytacie wprowadziłam zmianę w interpunkcji.

<sup>18</sup> B. Popiołek, *Zainteresowania bibliofilskie Elżbiety Sieniawskiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, Prace Historyczne XVII, z. 167, Kraków 1995, s. 45-53; Rozsiane informacje o innych zainteresowaniach znajdziemy w książkach B. Popiołek, *Królowa bez korony...* i *Kobiety świat...*

sztuki, wyrafinowany smak doskonalila przy boku swego ojca S. H. Lubomirskiego, znakomitego mecenasa. Początkowo zajęła się Łubnicami, później warszawskimi pałacami, remontem kościoła Bernardynów na Czerniakowie – mauzoleum wzniesionym przez ojca, przywracaniem do świetności Wilanowa. We Lwowie wojewodzina wystawiła kościół Kapucynów, przebudowała w tymże mieście pałac Sieniawskich. Trwały prace i w innych miejscach. Umiała pozyskiwać wspaniałych, sławnych architektów, rzeźbiarzy, malarzy, sztukatorów i trzymać ich w ryzach. Architektami nadwornymi byli: Giovanni Spazio i Franciszek Antoni Mayer. W kręgu artystów zatrudnianych przez despotyczną hetmanową widzimy głównie Włochów, choć są i rodzimi: Rocco Solari, Giuseppe Fontana, Francesco i Carlo Ceroni, Giovanni Bellotti, Carlo Antonio Bay, Francesco Fumo, Pietro Innocente Comparetti, Jan Eliasch Hoffmann, Jan Zygmunt Deybel, Jan Jerzy Pliersch, Kacper Bażanka. Lista niepełna, ale jakże imponująca! Wszystko musiało być uzgadniane z mocodawczynią listownie, a w przypadkach szczególnych osobiście. Ale efekty współpracy z tą wyrobioną artystycznie żelazną damą, przy zabezpieczeniu finansowym, możliwościach zdobycia materiałów, były godne podziwu<sup>19</sup>.

Do tej pory pokazywaliśmy Sieniawską jako żonę, kochankę, polityka, sprawnego menedżera swoich włości, mecenasa, wojażerkę. Czy ta twarda, energiczna kobieta, która miękła w sytuacjach romansowych, była dobrą matką? Z zachowanych materiałów wynika, że tak. Swoje córki na czas nieobecności zostawiała pod opieką warszawskich karmelitanek. Zosia, która pozostała przy życiu, była oczkiem w głowie. Po 1710 roku Sieniawska więcej czasu poświęcała sprawom domowym. Informowała męża o zdrowiu, humorach córki. Dbała o edukację jedynaczki. Panienska umiała świetnie konwersować po francusku, tańczyć, czytać, pisać, znała dobre maniere. Wspomnieliśmy o pragmatyzmie Sieniawskiej. Córka miała dziedziczyć wielką fortunę, dlatego też wozila ją ze sobą, aby poznawała zasady doglądania interesów, rozmowy polityczne, zachowania w sądach i trybunale. Zofia Maria wyszła za mąż, jak na ówczesne zwyczaje, późno, w 1724 roku za starszego od niej około trzydziestu lat wdowca Stanisława Ernesta Denhoffa. Matka była przeciwna tej partii, ale tym razem musiała ulec mężowi. Najbogatszej pannie w Rzeczypospolitej wyprawiono 30 VII 1724 roku we Lwowie królewskie wesele<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Zob. m.in. P. Bohdziwicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej w zbiorach Biblioteki Czartoryskich z lat 1700–1729*, Lublin 1964; W. Fijałkowski, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1977; J. Gajewski, *Architekci w służbie i na usługach hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Komitet: Z. Bania, A. Baranowski i in., Warszawa 1988, s. 378–390; M. Karpowicz, *Sztuki polskiej drogi dziwne*. Bydgoszcz 1994; M. Karpowicz, *Carlo e Francesco Ceroni. Architetti valsoldesi in Polonia*, Vasolda 1998.

<sup>20</sup> B. Popiołek, *Królowa bez korony...*, s. 32, 33, tejeż, *Kobiety swiat...*, s. 233, 236, 258; K. Stasiewicz, *Maneurowy matrymonialne w rezydencjach Sieniawskich na Ukrainie*, „Pamiętnik Kijowski”, t. 8: *Polskie dwory i rezydencje na Ukrainie*, red. H. Stroński, A. Korytko, Kijów – Olsztyn 2006, s. 115–120.

Ostatnie lata życia Sieniawskiej były trudne. Po śmierci ojca, który stanowił dla niej punkt oparcia, miała różnego typu kłopoty z przyrodnimi braćmi: Teodorem, Franciszkiem i Józefem. Najgorsze były z najstarszym, Teodorem, starostą spiskim, który swoją decyzją matrymonialną „dobił” dumną magnatkę, gdyż ożenił się z mieszczańką krakowską Elżbietą Krystą z Culler-Cumingów. Hetmanowa martwiła się o córkę, bo jej małżeństwo nie było udane. 10 lutego 1726 roku zmarł na lwowskim zamku schorowany Adam Sieniawski, z którym Elżbieta trwała w burzliwym związku prawie czterdzieści lat. 30 marca ciało hetmana przewieziono do Brzeżan i tu urządzono skromny pogrzeb. Druga ceremonia pogrzebowa<sup>21</sup> miała miejsce 29 VII 1726 roku. Cóż to była za *pompa funebris*! Zmarł przecież ostatni z rodu Sieniawskich. Uroczystości trwały trzy dni z udziałem dygnitarzy duchownych i świeckich, urzędników ziemskich i wojskowych<sup>22</sup>. Ta twarda kobieta na swój sposób stratę męża przeżyła. Była jak na ówczesne czasy zaawansowana w latach, schorowana i samotna.

Śmierć dawała o sobie znać dość często. W lipcu 1726 roku zmarł zaprzyjaźniony z nią królewicz Jakub Sobieski. Elżbieta nie chciała wypełniać głowy rozmyślaniami. Wpadła w wir załatwiania różnych spraw. Zmarła nagle w Oleszycach 21 III 1729 roku, a jeszcze tego dnia informowała Józefa Wandalina Mniszcha o zamierzonej podróży do Przemyśla w sprawach sądowych; czekała na zamówione w Konstantynopolu konie i dywany. Niezakończony procesy, niezakończony zamówienia handlowe, niezakończony budowy przejęła córka, dobrze do tej roli przygotowana<sup>23</sup>. Godnie też pochowała matkę.

Wojewodzina połocka poleciła złożyć ciało na katafalku w izbie stołowej pałacu oleszyckiego, „jako być mogło naprędce”. Czuwać mieli przy nim zakonnicy z klasztorów jarosławskich, przemyskich i sieniawskich. Wydatki poniesione na kupno świec „do ciała”, dwutygodniowe msze i dzwonienie w kościołach wyniosły sumę siedmiu tysięcy złotych. Ustalono przy tym kolejność dzwonienia w różnych kościołach, położonych na terenie dawnych majątków Sieniawskiej. Po skończonych uroczystościach ciało zmarłej miało zostać przewiezione do Brzeżan i złożone w rodzinnym mauzoleum Sieniawskich, którego to miejsca zresztą zmarła nie cierpiała. W rok później córka odprawiła w Warszawie w świątyni kapucynów uroczyste egzekwie za matkę. Zamówiła wówczas dwa ołtarzyki malowane i „portret cyfry JO fundatorki”, za który zapłaciła 90zł<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> O zwyczaju podwójnej ceremonii pogrzebowej: J. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 62–63.

<sup>22</sup> *Relacja pogrzebu hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego w kościele brzeżańskim 1726 die Iulii*, w: *Krotka anotacja [...] publiczniejszych dziejów i rewolucyj zebrana przez Franciszka na Pułaziach Pułaskiego [...], do druku podana przez Baltazara Pułaskiego*, Lublin 1740, k. Ff-Gg. Przedruk fragmentów: A. Sajkowski, *Barok*, Warszawa 1972, s. 219–223.

<sup>23</sup> B. Popiółek, *Królowa bez korony...*, s. 116.

<sup>24</sup> *Taż*, *Kobiety świat...*, s. 145–146.

Duch historii był po myśli Elżbiety Sieniawskiej. Nie została w Brzeżanach. Zamek popadł w ruinę. W 1920 roku wywieziono sarkofagi Sieniawskich do Krakowa. Dziś są w kaplicy zamkowej w Pieskowej Skale<sup>25</sup>.

## Bibliografia

### Źródła

- B. Czartoryskich, rkps 2514.  
Bohdziewicz Piotr, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej w zbiorach Biblioteki Czartoryskich z lat 1700–1729*, Lublin 1964.  
Pułaski Franciszek, *Relacja pogrzebu hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego w kościele brzeżańskim 1726 de lulii*, w: *Krotka anotacja [...] publiczniejszych dziejów i rewolucyj zebrana przez Franciszka na Pałuziach Pułaskiego [...], do druku podana przez Baltazara Pułaskiego*, Lublin 1740.  
Rafałowiczówna Jadwiga, *A z Warszawy nowiny te... Listy do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710–1720*, wstęp i oprac. Bożena Popiołek, Kraków 2000.

### Opracowania

- Aftanazy Roman, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 7: *Województwo ruskie. Ziemia Halicka i Lwowska*, Wrocław 1995.  
Chrościcki Juliusz, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.  
Fijałkowski Wojciech, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1977.  
Gajewski Jacek, *Architekci w służbie i na usługach hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki, kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. komitet: Zbigniew Bania, Andrzej Baranowski i in., Warszawa 1988, s. 378–390.  
Karpowicz Mariusz, *Carlo e Francesco Ceroni. Architetti valsoldesi in Polonia*, Valsolda 1998.  
Link-Lenczowski Andrzej K., *Sieniawski Adam Mikołaj*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXVIII, Warszawa 1996, s. 105–115.  
Link-Lenczowski Andrzej K., Popiołek Bożena, *Sieniawska z Lubomirskich Elżbieta Helena*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXVIII, s. 90–96.  
Polak Tadeusz, *Zamki na kresach: Białoruś, Litwa, Ukraina*, Warszawa 1997.  
Popiołek Bożena, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003.  
Popiołek Bożena, *Królowa bez korony. Studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej (ok. 1669–1729)*, Kraków 1996.  
Popiołek Bożena, *Na marginesie ważnych spraw. Listy kobiece epoki saskiej*, w: *Rola i miejsce kobiet w edukacji i kulturze polskiej*, t. 1, red. Wiesław Jamrózek i Dorota Żołądz-Strzelczyk, Poznań 1998, s. 89–101.  
Popiołek Bożena, *Zainteresowania bibliofilskie Elżbiety Sieniawskiej*, „Rocznik. Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”. *Prace Historyczne XVII. z. 167*, Kraków 1995, s. 45–53.  
Roniker Jerzy, *Hetman Adam Sieniawski i jego regimentarze*, Kraków 1992.

<sup>25</sup> R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 7: *Województwo ruskie. Ziemia Halicka i Lwowska*, Wrocław 1995 (Brzeżany, s. 263–282); T. Polak, *Zamki na kresach: Białoruś, Litwa, Ukraina*, Warszawa 1997 (Brzeżany, s. 166–167).

- Rudzki Edward, „*Pani dumna niestychanie i rządziocha wielka*” (*Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska. Pani Krakowska*), w: tegoż, *Damy polskie XVIII wieku*, Warszawa 1997, s. 8–41.
- Stanisław Herakliusz Lubomirski – pisarz, polityk, mecenas, red. Wanda Roszkowska, Wrocław 1982.
- Stanisław Herakliusz Lubomirski – twórca i dzieła, red. Adam Karpiński, Estera Lasocińska, Warszawa 2004.
- Stasiewicz Krystyna, *Manewry matrymonialne w rezydencjach Sieniawskich na Ukrainie*, „Pamiętnik Kijowski”, t. 8: *Polskie dwory i rezydencje na Ukrainie*, red. Henryk Stroński, Andrzej Korytko, Kijów – Olsztyn 2006, s. 115–120.
- Szuster Kamila, *Biblioteka Łukasza Opalińskiego marszałka nadwornego koronnego (1612 – 1662)*, Wrocław 1971.

### Summary

Elizabeth née Lubomirska Sieniawska (1668/1669–1729), the daughter of Zofia Opalińska and Stanisław Herakliusz Lubomirski, the wife of the great hetman of the crown and castellan cracoviensis Adam's was one of the most powerfull, out standing women of the Wettin times. Ms. castellan managed with estates and realized own planes economics. She engaged in politics in the I Republic of Poland and Europa, she shaped also artistic life of her times. Sieniawska presented view of wife not being submitted to the man, but good mother. The scale of Elizabeth's Sieniawska's activities no connected with femine domain her times.



BEATA KURZĄDKOWSKA

UWM w Olsztynie

## Rejestr rzeczy mijanych jako przyczynek do wyznań osobistych w relacji z podróży Teofila Morawskiej

### A Register of Objects Passed As a Contribution to Personal Declarations in the Travel Report Written by Teofila Morawska

**Słowa kluczowe:** relacja z podróży, autobiografia, diariusz, literatura XVIII wieku, Teofila Morawska  
**Key words:** travel report, autobiography, diary, literature of the XVIII century, Teofila Morawska

Przez długi czas autorami relacji z podróży byli przede wszystkim mężczyźni, którzy wyjeżdżali w celach edukacyjnych, wojennych, politycznych, a także handlowych czy poznawczych. Od XVIII wieku ten monopol stopniowo jest przełamany przez kobiety podróżniczki. W 1760 roku w Stambule pamiętnik spisuje Regina Salomea z Rusieckich Pilsztynowa, wojażująca po wielu krajach i dzieląca się po latach swymi wrażeniami z odwiedzanych miejsc<sup>1</sup>. Pod koniec tegoż wieku i na początku kolejnego pojawiają się dzienniki Ludwiki Byszewskiej, Izabeli Czartoryskiej i Marii Wirtemberskiej<sup>2</sup>. Pomiedzy tymi autorkami chronologicznie sytuuje się Teofila Konstancja

---

<sup>1</sup> R. S. z Rusieckich Pilsztynowa, *Proceder podróży i życia mego awantur*, red. i wstęp R. Pollak, tekst i przypisy M. Pełczyński, Kraków 1957.

<sup>2</sup> Informacje o wybranych relacjach kobiet podróżniczek zaczerpnięte z publikacji E. Z. Wichrowskiej, *Twoja śmierć. Początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Warszawa 2012. Badaczka przywołuje m.in. następujące źródła: L. Byszewska, *Żurnal podróży do Wilna z roku 1786*, oprac. P. J. Jamski, wstęp. E. Manikowska, Wilno 2008 [spisany w 1790 roku]; Izabela z Flemingów Czartoryska, *Tour through England. Dziennik podróży po Anglii i Szkocji oraz różne notatki z tej podróży*. Dziennik pochodzi z roku 1790 i był pisany w języku francuskim; Biblioteka Czartoryskich, rkps 6066 I Franc, 1790; Maria z Czartoryskich Wirtemberska, *Dziennik podróży po Włoszech*. Pisany w języku polskim i francuskim, w roku 1816, o wymiarach 16,5 x 11 cm, s. 174. W oprawie skórzanej, portfelowej, Biblioteka Czartoryskich, rkps 6114 I (tamże, s. 47).

z Radziwiłłów Morawska<sup>3</sup>, której opowieść o wyprawie po Europie będzie przedmiotem analizy w niniejszym artykule.

Radziwiłłówna urodziła się w 1738 roku jako córka Michała Kazimierza zwanego „Rybeńką”, hetmana wielkiego litewskiego i wojewody wileńskiego (1702–1762), i Franciszki Urszuli z Wiśniowieckich (1705–1753). Była młodszą siostrą Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”<sup>4</sup>. Z powodu nieznamości wielu faktów jej biografia nie została szczegółowo przedstawiona<sup>5</sup>. Jednak niektóre dostępne nam detale z jej życiorysu pozwalają dostrzec w Morawskiej osobę świadomą swoich potrzeb. Była dzieckiem saskiej sawantki<sup>6</sup>, która jak na ówczesne realia przekraczała wyznaczone kobiece role, m.in. tworzyła dramaty wystawiane potem w nieświeskim teatrze. Sama Teofila również odznaczała się nietuzinkowym charakterem, o czym świadczą może chęć decydowania o swoim losie. Kilkakrotnie odmówiła zamążpójścia, by wreszcie, używając szantażu, „iż w takim stanie jest, iż musi koniecznie iść za Morawskiego”<sup>7</sup>, wymusić zgodę na ślub u arcybiskupa Sierakowskiego. Jej wybrankiem był podchorąży będący w służbie u jej brata – Ignacy Feliks Morawski h. Dąbrowa. Związek ten niewątpliwie można uznać za mezalians<sup>8</sup>.

Wiele informacji o osobowości Teofili dostarcza podróż (utrwalona przez nią na piśmie) po krajach europejskich rozpoczęta w połowie maja 1773, a zakończona w 1774 roku<sup>9</sup>. Cała wyprawa trwała około 14 miesięcy i miała charakter prywatny. Głównym jej powodem była chęć zobaczenia się z bliskimi – bratem i mężem. Ze swoim małżonkiem i krewnymi spotkała się

<sup>3</sup> T. Morawska, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, wstęp i oprac. B. Rok, Wrocław 2002.

<sup>4</sup> B. Rok, *Wstęp* do: T. Morawska, dz. cyt., s. 7–8.

<sup>5</sup> Rok przygotował zarys życiorysu magnatki na podstawie informacji zgromadzonych w biogramach bliskich jej osób: ojca, matki, brata i męża. Do sporządzenia tego opracowania posłużył się również *Diariuszem życia mego* Marcina Matuszewicza, a także obszernym pamiętnikiem ojca Teofili oraz listami magnatki do brata Karola. Źródła przez niego wykorzystane: H. Dymnicka-Wołoszyńska, *Radziwiłł Michał Kazimierz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, Wrocław 1987, s. 299–306; K. Wierzbička-Michalska, *Radziwiłłówna z Wiśniowieckich Franciszka Urszula*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, s. 388–390; J. Michalski, *Radziwiłł Karol zwany Panie Kochanku*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, s. 248–262; Z. Zielińska, *Morawski Ignacy Feliks h. Dąbrowa*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXI, Kraków 1976, s. 718–719; M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego*, t. 2. 1758–1764, oprac. i wstęp B. Królikowski, komentarz Z. Zielińska, Warszawa 1986; Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów, Dział V, sygn. 10006.

<sup>6</sup> B. Judkowiak, *Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat księzek i środowisko literackie Franciszki Urszuli Radziwiłłowej)*, w: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1992, s. 147–161.

<sup>7</sup> M. Matuszewicz, dz. cyt., s. 548–549.

<sup>8</sup> B. Rok, *Życie towarzyskie Teofili z Radziwiłłów Morawskiej w europejskiej podróży w latach 1773–1774*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVII w.*, red. J. Urbanowicz przy współud. E. Dubas-Urwanowicz i P. Guzowskiego, Białystok 2003, s. 639–641.

<sup>9</sup> Dokładna data wyjazdu, jak również powrotu nie została w diariuszu odnotowana.

w Gdańsku, natomiast jej brat Karol przebywał wówczas w Paryżu na emigracji. Morawska wyruszyła więc w podróż sama, bez małżonka lub opieki męskiego krewnego, co nie było wówczas zbyt częstą praktyką. Podczas wyjazdu towarzyszyła jej jedynie siostra męża, Marianna Morawska oraz małe grono służ<sup>10</sup>.

Teofila w trakcie podróży prowadziła dziennik, w którym odnotowywała osobliwości świata, jakie miała możliwość zobaczyć, jak również swoje wrażenia. W rezultacie powstał *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, który pozostawał w formie rękopiśmiennej aż do 2002 roku, kiedy to został wydany drukiem przez Bogdana Roka.

Już na początku relacji Morawska podkreślała swoją radość z możliwości odbycia podróży. Dostrzegała w tym wydarzeniu wiele pozytywów, przede wszystkim o charakterze poznawczym:

Razem dusza zysk znajdzie w rozwadze i patrzeniu, że opatrność natury, że łaska Stwórcy tak siła dla wygod stworzenia darów, to daniem zręczności do wystawiania najpiękniejszych budowli, to obdarzeniem umiejętnością do rozrządzenia najlepszego z rzeczami, to na ostatek nadaniem każdemu krajowi różnych osobliwości, które i zaszczyt miejsc, i zbogacenie mieszkańcom przynoszą<sup>11</sup>.

Podróżniczkę interesował każdy aspekt nowo poznawanej rzeczywistości, wszystko zdawało się jej godne uwagi. Dlatego w analizowanym diariuszu opis ciekawostek ze świata stanowi zasadniczą część relacji stworzonej na podstawie autentycznych doświadczeń autorki. Tożsamość autora i narratora gwarantuje wiarygodność. Analizowany tekst jest więc niefikcyjnym przykładem literatury dokumentu osobistego o specyficznych cechach i właściwościach<sup>12</sup>.

Relacja Morawskiej jest frapująca chociażby ze względu na charakter samej autorki. Osobowość podróżnika ma niezwykle istotny wpływ na punkt widzenia autora-narratora, który za pomocą języka kreuje obraz świata. Ów punkt widzenia, jak twierdzi Jerzy Bartmiński, „wpływa na sposób mówienia o świecie – między innymi na zakres i formę wypowiedzi”<sup>13</sup>. W przypadku diariusza Morawskiej następuje sprzężenie zwrotne, ponieważ mamy do czynienia z sytuacją, w której nie tylko autorski punkt widzenia wpływa na ukształtowanie relacji, lecz także treści zawarte w diariuszu odsłaniają

<sup>10</sup> K. Targosz, *Kolekcjonerki XVIII wieku – Anna Jabłonowska i Teofila Konstancja Morawska i ich zbiory przyrodnicze*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz, Olsztyn 2008, s. 332.

<sup>11</sup> Tamże, s. 31 (wszystkie cytaty z diariusza Morawskiej zachowują pisownię zgodną z zapisem wydania Bogdana Roka).

<sup>12</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 8.

<sup>13</sup> J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 111.

osobowość samego autora. Tekst Teofili stanowi ciekawy przykład ewolucji gatunku, który w XVIII wieku podlegał powolnym, lecz zauważalnym przemianom. W analizie zapisków Morawskiej przydatne będą zarówno ustalenia historyków literatury, którzy zajmują się specyfiką dawnych dzienników, jak i prace współczesnych teoretyków, definiujących ten gatunek w kontekście rozważań o piśmiennictwie autobiograficznym.

Diariusz z podróży stanowi formę piśmiennictwa, która w ciągu wieków podlegała przeobrażeniom. Dlatego analizując konkretny tekst należy określić, na jakim etapie rozwoju tej formy powstał. Do początków XVIII wieku mamy sytuację, w której, jak podkreśla Czesław Niedzielski, prymarny jest opis tego, co znajduje się poza narratorem, co jest zewnętrzne wobec niego. Według badacza w gatunku tym „rzeczywistość istnieje przede wszystkim jako rzeczywistość opisywana [...]. Opis sygnalizuje rzecz – szczegół krajo-brazu, wytwór ludzki, wyodrębnia z tła i wskazuje na ich osobliwość”<sup>14</sup>. Dlatego też dawne dzienniki podróży są doskonałym źródłem wiedzy o sposobach odbywania wojaży i szczegółowym rejestrem ówczesnych miejsc oraz ludzi. Hanna Dziechcińska, badaczka staropolskich relacji peregrynackich, również wielokrotnie podkreśla fakt, że dawny diariusz charakteryzuje, zwłaszcza w wiekach XVI i XVII, „powściągliwość lub wręcz pomijanie osobistych wyznań, radości lub żalu”<sup>15</sup>. Autorka zauważa również, że ta powściągliwość emocjonalna na początku XVIII wieku przestaje być jednoznaczną cechą wszystkich dzienników, ponieważ „w wielu zapiskach podróżni mówią o sobie i odsłaniają swoje osobiste doznania, a jak sugeruje Aleksandra Iwanowska, wątek osobisty mógł nawet zdominować i zmienić zupełnie charakter relacji”<sup>16</sup>. Elżbieta Z. Wichrowska zauważa, że zwrot ten wynika z dostrzeżenia opozycji „ja i świat”<sup>17</sup>. W dziennikach zaczyna dominować wówczas indywidualna perspektywa widzenia rzeczywistości oraz przeżycia autora, który ośmiela się mówić o własnych uczuciach. Badaczka podkreśla również fakt, że to właśnie jakieś „ja” jest autorem tych relacji, co przejawia się nie tylko w stosowanych w narracji czasownikach osobowych, ale również w tytułach dzienników<sup>18</sup>. Do kolejnego przełomu, według Wichrowskiej, dochodzi pod koniec XVIII i na początku XIX wieku, kiedy to, oprócz wymienionych wyżej deskrypcji zewnętrznej przestrzeni, w diariuszach zaczynają się pojawiać treści intymne, opisujące przestrzeń psychiki i fizjologii autora.

Warto tu jeszcze przywołać ustalenia Małgorzaty Czerwińskiej, współczesnej badaczki twórczości autobiograficznej. Buduje ona swoje rozważania,

---

<sup>14</sup> Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966, s. 41.

<sup>15</sup> H. Dziechcińska, *Pamiętniki czasów saskich. Od sentymentalizmu do sensualizmu*, Bydgoszcz 1999, s. 37.

<sup>16</sup> Tamże, s. 37.

<sup>17</sup> E. Z. Wichrowska, dz. cyt., s. 24.

<sup>18</sup> Tamże, s. 25.

odwołując się m.in. do ustaleń Romana Zimanda, Georgesa Gusdorfa, Henri Gouhiera czy Philippe'a Lejeune'a. Wszyscy wymienieni zajmowali się dziennikami i występującą w ramach tego gatunku formą narracji. Odnosząc się do ich ustaleń, Czermińska wyróżniła trzy postawy autobiograficzne, które mogą występować w dziennikach i określiła je mianem wierzchołków „autobiograficznego bieguna”<sup>19</sup>. Te trzy postawy noszą kolejno nazwy: świadectwa, wyznania i wyzwania. Trzecia z nich odnosi się do osoby czytelnika wbudowanego w świat narracji i została wyróżniona w odniesieniu do piśmiennictwa autobiograficznego XX wieku. Nie ma ona zastosowania w piśmiennictwie dawnym. Zostanie więc pominięta w dalszych rozważaniach.

Pozostałe dwa terminy – świadectwo oraz wyznanie – określają charakter autobiograficznej relacji w dziennikach staropolskich i oświeceniowych. Pierwszy z nich dotyczy „postawy świadka, który osobiście uczestniczył w zdarzeniach”<sup>20</sup>. Głównym wyznacznikiem świadectwa jest epicki narrator, który „opowiada czytelnikowi o znanym sobie świecie, ludziach i zdarzeniach, przy czym w centrum tekstu znajduje się to, co przedstawione, natomiast zarówno narrator, jak i odbiorca sytuują się gdzieś w tle”<sup>21</sup>.

Natomiast wyznanie w literaturze dokumentu osobistego przypomina „ja” mówiące w poezji lirycznej. „Jego postawa bywa niekiedy określana jako egotyczna czy narcystyczna. Proces pisania porównuje się czasem do wiwisekcji, bywa on trudną i ryzykowną pracą samopoznania prowadzącą do zaskakujących rezultatów”<sup>22</sup>. Czasem to pisanie o sobie staje się również świadomym pozowaniem, sposobem autokreacji.

Postawa świadka jest również określana mianem ekstrawertywnej, natomiast postawa wyznania – introwertywnej. Według Czermińskiej oba typy narracji (pomijamy znacznie późniejsze wyzwanie) zawsze mają zastosowanie w każdym z dzienników. Jeden z nich mógł mieć charakter wiodący, a drugi podrzędny. Nie ma mowy o wykluczeniu któregoś. Czermińska stwierdza, że „są obecne i działają choćby pod powierzchnią, nawet jeśli zdają się nie mieć widocznego wpływu na charakter przekazu”<sup>23</sup>.

W świetle powyższych ustaleń przyjrzyjmy się jeszcze raz specyfice dziennika z podróży w XVIII wieku. W tym okresie zachodzi ewolucja dziennika nastawionego dotychczas na rejestrację faktów zewnętrznych wobec narratora. Dziennik Morawskiej jest jednym ze świadectw tej zmiany, za sprawą której, używając terminologii Czermińskiej, postawa narracyjna świadka pozwoli ustępuje pola wyznaniu. Nie zawsze jednak w XVIII-wiecznych relacjach do głosu dochodzi narracja typu wyznaniowego w jej czystej postaci.

<sup>19</sup> M. Czermińska, dz. cyt., s. 25.

<sup>20</sup> Tamże, s. 19.

<sup>21</sup> Tamże, s. 21.

<sup>22</sup> Tamże, s. 22.

<sup>23</sup> Tamże, s. 25.

Najczęściej można zaobserwować jedynie pewien jej zarys. Juliusz Kleiner zwraca uwagę, że w XVIII wieku „podróż nie jest jeszcze pretekstem wyznań i refleksji – ona jest właśnie treścią istotną, pełną powagi, celem prawdziwym jest opis kraju cudownego – i spontanicznie wiążą się z nim, raczej przedzierają się tony osobiste”<sup>24</sup>.

Priorytetem ówczesnego podróżnika było ciągle jeszcze przedstawienie świata zewnętrznego wobec samego siebie. Prezentacja indywidualnych odczuć nie wpływała na przebieg relacji – była tylko tłem. Natomiast obecność tego tła w perspektywie biografii autora, do której współcześni nie mają pełnego dostępu, jest niezwykle ważna. Nawet zdawkowe przejawy autobiografizmu utrwalone w dziennikach stają się źródłem pomocnym w poznaniu danej osoby i jej życiowego doświadczenia. Kaza się jednak także zastanowić, jaki obraz samego siebie chce przy okazji opowieści o swej podróży zbudować diarysta. Diariusz Morawskiej, stworzony w II połowie XVIII wieku, wpisuje się w ową rozpiętość pomiędzy świadectwem a wyzwaniem.

Narracja stworzona przez Morawską prezentuje przede wszystkim postawę świadka, który tworzy studium opisu rzeczy mijanych. Oczywiście nie jest to rejestr wszystkich rzeczy. Dziechcińska zwraca uwagę, że jeszcze do XVIII wieku istniały pewne schematyczne sposoby prowadzenia zapisów w diariuszach. Według panującej konwencji należało kolejno odnotowywać etapy podróży<sup>25</sup>, które wyznaczały mniejsze i większe miasta znajdujące się na trasie pokonywanej drogi. Topografia określała przestrzeń pokonywaną na każdym odcinku podróży, ale przede wszystkim koncentrowała się na opisie przestrzeni miejskiej, wyznaczającej cezury w podjętym wojażu. Dziechcińska stwierdza, że „znika niemal świat oglądany na obszarze pomiędzy jednym miastem a drugim, pozostaje pomiędzy nimi jedynie dystans określany w milach lub innych miarach odległości, a sama relacja z podróży sprowadza się w istocie do swoistej rejestracji i charakterystyki miast na przebywanej trasie”<sup>26</sup>. Sposób deskrypcji poszczególnych miast wywodził się z tradycji retorycznych, utrwalonych przez przekazywane podróżnikom instrukcje, i w głównej mierze ograniczał się do „wyliczenia kolejno fortyfikacji, kościołów, czasem układu ulic i placów”<sup>27</sup>. Pozbawiony był natomiast chęci „przekazania własnych wrażeń i doznań estetycznych ewokowanych widzianymi niewątpliwie dziełami malarskimi, rzeźbiarskimi”<sup>28</sup>. Podobnie rzecz się miała z doznaniem estetycznymi wywołanymi pięknem krajobrazu.

<sup>24</sup> J. Kleiner, *Mickiewicz*, cyt. za: R. Krzywy, *Od hodoepiconu do eposu peregrynackiego*, Warszawa 2001, s. 29.

<sup>25</sup> H. Dziechcińska, *Pamiętniki czasów saskich...*, s. 31.

<sup>26</sup> *Taż*, *O staropolskich dziennikach podróży*, Warszawa 1991, s. 41.

<sup>27</sup> *Taż*, *Pamiętniki czasów saskich...*, s. 73.

<sup>28</sup> *Tamże*, s. 73.

U Morawskiej można dostrzec nieco odmienny sposób konstruowania opowieści o odbytej podróży. W analizowanym diariuszu pojawiają się elementy typowe na XVIII-wiecznej ewolucji gatunku, dzięki którym, według Dziechcińskiej, relacja nabiera barw życia. Należą do nich rozbudowane anegdoty czy komentarz osobisty<sup>29</sup>. I chociaż opisy miast są zgodne z ówczesną konwencją, a refleksje osobiste pojawiają się jeszcze dość rzadko, to czynione dość systematycznie ujawniają poglądy podróżniczki na różne kwestie. Natalia Leman zauważa, że w dzienniku jako gatunku prezentującym doświadczenia z odbywanego wojażu „opisom towarzyszą refleksje na temat kultury, sztuki, czy też osobiste dygresje piszącego, który odbywa podróż nie tylko w przestrzeni, ale i podróż w wymiarze duchowym”<sup>30</sup>. To właśnie różnego rodzaju komentarze i refleksje dotyczące świata zewnętrznego stają się kontekstem do poznania poglądów Morawskiej. W nich zarysowany jest najmocniejszy i najbardziej wyrazisty akcent jej osobowości i charakteru.

Już na poziomie konstrukcyjnym ujawnia się odmienność relacji Morawskiej na tle wielu innych diariuszy dawnych wieków. Nie był on prowadzony systematycznie, często pomijał dłuższe okresy, w których podróżniczka przebywała w tym samym miejscu. Zauważalny jest brak dokładnego podziału na miesiące i dni. Daty nie zostały wyodrębnione graficznie, są elementami włączonymi w zdania. Kilkutygodniowe pobyty w danym miejscu ograniczają się jedynie do sygnalizowania czytelnikowi zajęć wypełniających czas podróżniczki:

W Paryżu bawiłam nad dwa miesiące, przeznaczwszy ten czas na przejrzanie ciekawości tamtejszych niedługi, a na dostateczne poznanie za mały. Dzieliłam go przecie nie na same wzrokowi dogadzanie, tak go rozrządzając: nauce francuskiego, tańcowaniu i malowaniu i innym zabawom poświęcając godziny<sup>31</sup>.

Jest to zgodne z prawem do autorskiej selekcji, ale łamie diariuszową konieczność sporządzania codziennych zapisów i tym samym przybliża jej tekst do formy pamiętnika. Relacja staje się bardziej dynamiczna, gdy podróżniczka jest w ruchu, przemieszcza się i zwiedza.

Morawska, skrępowana jeszcze panującym wzorcem rejestracji obiektów urbanistycznych, w pierwszych zdaniach po nazwie miasta podawała fakty dotyczące wielkości i położenia danej miejscowości, a przede wszystkim informacje o fortyfikacji. Po takim „wstępie” bardzo często zapisywała wiadomości dotyczące historii miasta, określała jego wiek lub nazwisko założyciela. Następnie przechodziła do poszczególnych zabytków, wyodrębniając, zgodnie z tradycją, dwie grupy: „ważne budowle sakralne ze znajdującymi

<sup>29</sup> Tamże, s. 40.

<sup>30</sup> N. Leman, *Dziennik*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska, Kraków 2006, s. 132.

<sup>31</sup> T. Morawska, dz. cyt., s. 75.

się w nich relikwiami – a więc przestrzeń świętą, a obok tego wiele urządzeń obronnych, pałaców, domów mieszczańskich – a więc przestrzeń świecką”<sup>32</sup>. Powodem charakterystyki według powyższego wzorca mogła być przyjęta kolejność zwiedzania lub chęć stworzenia kompozycji porządkującej.

Tematyka urbanistyczna jest pierwszym polem ujawniającym indywidualne zainteresowania podróżniczki wykraczające poza ówczesne schematy. Morawska niejednokrotnie wykazuje się wrażliwością na piękno artystyczne, na oryginalność architektury. Jej ciekawość i szacunek wobec detalu ujawnia np. szczegółowy opis kościoła w Brou koło Bour-en-Bresse<sup>33</sup>, gdzie Morawska zwróciła uwagę na nagość rzeźbionych figur i kunszt ich wykonania, jak również zachwyciła się niezwykłą umiejętnością tworzenia kolorowego szkła.

Arsenały rzadko wpisują się w krąg typowych kobiecych zainteresowań, zwłaszcza w wiekach dawnych. Na podstawie relacji Teofili można zauważyć, że miejsca te były według niej pasjonujące, choć nie stanowiły – wedle przyjętej tradycji – typowego punktu na trasie oglądanych zabytków. W relacji Morawskiej pojawiają się jednak nader często. Magnatka z przyjemnością słuchała informacji o sposobach produkcji broni i amunicji: „Armaty często tam leżą, myśmy i piec ten, którego metale topi, naczynia, warsztaty i sposób dryliowania armat dostatecznie widzieli”<sup>34</sup>. Skąd takie zainteresowanie? Być może miała na to wpływ funkcja generała pełniona przez jej męża.

Oczywiście, nie wszystko, co oglądała, wzbudzało jej zachwyt. Gust podróżniczki ujawnia się, na przykład, w szczegółach opisu pałacu królewskiego:

Pałac królewski w mieście duży, ale staroświeczyzny pełny, wszystkie jego meble nie modne, ale bogate bardzo. [W – przyp. B. K.] wielu pokojach nie tylko lustra, lichtarze poboczne i znaczne dwa stoły srybrne, ale nawet ganek w Sali dla muzyki cały srebrną blachą obity<sup>35</sup>.

Fragment ten ukazuje Morawską jako znawczynię ówczesnych mód dotyczących dekoracji wnętrz. Zatem w dość schematycznym sposobie rejestracji zabytków poszczególnych miast pojawiały się również ślady indywidualnych zainteresowań i poglądów Teofili. Warto podkreślić, że nie zawsze te opinie wypowiedane są wprost, często zostają zawarte w wyrażeniach o charakterze wartościującym.

Morawska bacznie też przygląda się otaczającemu ją światu przyrody i dostrzega piękno odmiennych krajobrazów Europy. Zachwycają ją rwące nurty rzek, brzegi pokryte bogatą roślinnością, ale przede wszystkim, podobnie jak wielu innych podróżników, góry. Według Dziechcińskiej opisy pięknych krajobrazów stanowią kolejne ogniwo w XVIII-wiecznej ewolucji dzienników

<sup>32</sup> B. Rok, *Wstęp*, s. 24–25.

<sup>33</sup> T. Morawska, dz. cyt., s. 39.

<sup>34</sup> Tamże, s. 51.

<sup>35</sup> Tamże, s. 40.

podróży, są nowością na tle wcześniejszych relacji i nawiązują do sensualistycznego sposobu oglądu rzeczywistości. „Apelują one nie tyle do intelektu, co do zmysłów, do doznań wzrokowych dostarczających uczuć zachwytu, podziwu, przyjemności wynikającej z patrzenia”<sup>36</sup>. Same w sobie stają się źródłem estetycznej satysfakcji i pretekstem do wyznań. Natura daje również możliwość do autoprezentacji Morawskiej jako kobiety silnej i pozbawionej lęków:

Ale ja nabrawszy odwagi, żebym najprędzej księcia oglądała, mimo ciemności i słoty, mimo postrach i niebezpieczeństwa, które tak górzyste miejsca rodzić mogły, jechałam dalej. To prawda, że nie tylko górzyste miejsca były, ale tak siła śniegu na tych miejscach zastaliśmy, że pieszo szedłszy z gościńca ledwie wydobyć się potrafili<sup>37</sup>.

Interesującym przykładem wytrwałości bohaterki była również wycieczka na szczyt wulkanu Wezuwiusz. W tekście narratorka z nieukrywaną dumą zaznacza: „Ja tak wysoko na tej górze znajdowałam się, jak mało kto z mężczyzn nawet podchodził [...] Drugi kawaler właśnie młody, na krześle nawet niesiony, tak prędko sobie podróż sprzykrzył, że gdzie miejsca mojego nie doszedłszy nazad wrócił się”<sup>38</sup>. Oba powyższe fragmenty ukazują, że rzeczywistość zewnętrzna staje się powodem do ujawnienia cech Morawskiej jako kobiety nieprzeciętnej, wytrwałej, usilnie dążącej do celu. Ile w tych wydarzeniach jest prawdy, a ile autokreacji, pozostaje już kwestią odrębną.

Tematem podejmowanym przez podróżniczkę są także relacje z innymi ludźmi. Morawska, przebywając za granicą, miała możliwość poznania m.in. regimentarza generalnego litewskiego konfederacji barskiej – Józefa Sapiehy, który towarzyszył bratu Teofilowi przebywającemu w Strasburgu. Rodaków spotykała także w Turynie i Wenecji. Widywała koronowane głowy Europy. Przyznać jednak trzeba, że nie miała możliwości bezpośredniej z nimi rozmowy. Będąc w Wersalu, dostąpiła zaszczytu uczestnictwa w posiłku rodziny królewskiej. Ze względu na fakt, iż była cudzoziemką, zajęła miejsce stosunkowo blisko króla i obserwowała z ogromnym zaciekawieniem to wydarzenie<sup>39</sup>. Natomiast w Poczdamie przypadkowo znalazła się tam, gdzie akurat król pruski Fryderyk II przeprowadzał musztrę. Było to miejsce, w którym kobiety nie mogły przebywać, dlatego zmuszona była się oddalić. Najczcigodniejszą osobą, jaką spotkała, był papież Klemens XIV (1769–1774). Morawska wszystkie indywidualne spotkania oceniała pozytywnie. Zawsze traktowała ludzi z należyтым szacunkiem, nawet jeśli pochodzili z niskiego stanu społecznego i byli biedni. Gdy w jej powozie złamało się koło, z życzliwością przyjęła pomoc od skromniej żyjących niż ona ludzi. „Ośmielona na koniec

<sup>36</sup> H. Dziechcińska, *Pamiętniki czasów saskich...*, s. 96.

<sup>37</sup> T. Morawska, dz. cyt., s. 103.

<sup>38</sup> Tamże, s. 183.

<sup>39</sup> Tamże, s. 72.

zupełnie, zostawiwszy pojazd, od tej staruszki i córki jej wołami w gnojówce, ile ubóstwo wystarczało okrytej, wiezione byłyśmy do miasta, siedzieli jedni, drudzy szli piechotą<sup>40</sup>.

W diariuszu nie wspomina, aby ktoś potraktował ją źle lub niestosownie. Czasem jest wręcz zaskoczona ilością okazywanej sympatii i gościnności. Wiele pozytywnych słów napisała o Francuzach, interesowali ją też Włosi. Wszystkie informacje o ludziach, jakie zamieszcza Morawska na kartach diariusza, ukazują magnatkę jako osobę otwartą na inne nacje i chętną do nawiązywania nowych relacji.

Jednym z tematów, powracającym na kartach diariusza, są ubiory, które autorka obserwuje w różnych miejscach swego pobytu. Wyczulenie na ten element otaczającej peregrynantkę rzeczywistości wydaje się bardziej kobiece niż zainteresowanie wspomnianymi już arsenalami. Tu również ujawniają się indywidualne reakcje podróżniczki, która stara się dokonać „oswojenia” tego, co nowe, poprzez skojarzenie z tym, co jej jest znane:

Com osobliwszego zwyczajów uważała, że wszystkie białogłowy z domów na miasto wychodząc, według możności z jedwabiu lub wełny zrobionemi odziewają się czarnemi nakryciami, właśnie na podobieństwo wileńskich szpreutychów<sup>41</sup>.

Będąc w Wenecji, z dużą dokładnością przedstawia piękny i bogaty strój doży i senatorów, podkreślając równocześnie, że kolor szaty był zależny od zajmowanego stanowiska<sup>42</sup>. Natomiast w Neapolu rozbawia ją ubiór tamtejszych kobiet: „Strój w tym kraju osobliwie prostych kobiet śmieszny bardzo. Z różnego kolor sukien prostych noszą szerokie i długie płaty, z tyłu jeden, z przodu drugi. Na głowach kapelusze zwyczajne<sup>43</sup>. Z kolei w Szwajcarii zaskakuje to, że na wesela goście ubierają się na czarno<sup>44</sup>.

W diariuszu Teofili trudno wskazać fragmenty o charakterze wyznań czy refleksji wewnętrznych, które nie byłyby wywołane poprzez obserwację rzeczywistości zewnętrznej. Kryterium, które wyróżniłoby je spośród innych wyżej wymienionych opinii, odczuć, emocji i komentarzy związanych z oglądanymi miejscami i rzeczami, byłaby ich treść o charakterze uniwersalnym. Rok podkreśla, że diariusz Morawskiej „zawiera może nieco więcej niż inne ogólniejszych refleksji na temat egzystencji ludzkiej, odnoszenia się autorki do członków rodziny, służby, postaw wobec życia, choroby, śmierci, a także religii<sup>45</sup>. W tych właśnie fragmentach możemy dopiero mówić o wyznaniu w takim znaczeniu, jak pojmuje je Czermińska. Oto przykład:

<sup>40</sup> Tamże, s. 136.

<sup>41</sup> Tamże, s. 171.

<sup>42</sup> Tamże, s. 130.

<sup>43</sup> Tamże, s. 171.

<sup>44</sup> Tamże, s. 59.

<sup>45</sup> B. Rok, *Wstęp*, s. 16.

Podczas tej kolacji patrząc na chęć usługi i osoby usługujące musiałam pomyśleć: Przypadek urodzenia jakież z nami wyprawia igrzyska, początek nas wszystkich jednakowy. Pierwszych rodziców mieliśmy jednych, nie możemy między sobą dalekiej, prawda zapierać krewności. A oto tu na świecie nie pojmuje jakim prawem stan jednych wyniesiony nad drugich [...]<sup>46</sup>.

Morawska odkrywa przed czytelnikiem swoje poglądy i przemyślenia. Podkreśla subiektywność tych rozważań, które stanowią sposób na uzasadnienie samej sobie niesprawiedliwości świata:

Pamiętając, że żyje w takim razie nie pomocne umarłym, szkodzą zdrowemu, wolałabym płacz zamienić w pamięć o duszy. Rozważałam nawet nie bez zysku, jak nic na świecie trwałego, nic bezpiecznego nie znaleźć. Jak każdą wesołość przeplata troska – mówiłam w duszy – życie nasze prawdziwy padół płaczu, w którym żebyśmy się zbyt nie zakochali umartwienia śmierć przypominają, i że dopiero na tamtym świecie wymiarem dobrych uczynków zasłużoną obieramy wieczności nagrodę<sup>47</sup>.

Występowanie tego typu przemyśleń w diariuszu Morawskiej uwidacznia pewne tendencje rozwojowe gatunku, dążącego w stronę intymistyki, jak również odzwierciedla wrażliwą osobowość samej autorki – nieprzeciętnej kobiety. Warto tu jeszcze przywołać wypowiedź Czesława Niedzielskiego, która pozwoli na bardziej precyzyjne wyróżnienie dwóch sposobów, w których narratorka przedstawiała swój stosunek do rzeczywistości. Badacz proponuje wśród dygresji występujących w relacjach z podróży wyróżnić komentarze i refleksje. „Komentarz przystaje do informacji swą rzetelnością, refleksja wychodzi często poza obszar obserwacji, dotyczy spraw ogólniejszych, wskazuje intelektualne perspektywy zjawisk rozpoznanych w bezpośrednim oglądzie”<sup>48</sup>. Oprócz zwykłego rejestru faktów zewnętrznych wobec podróżniczki Morawska zawiera komentarze odautorskie, w których ujawniają się tony osobiste uwydatniające jej opinie i emocje. Komentarze te skupiają się wokół trzech kręgów tematycznych: miast i ich zabudowań, natury oraz ludzi. Ponadto te same tematy mogą sprzyjać snuciu refleksji o charakterze uniwersalnym, które są efektem ekspresji wewnętrznych przemyśleń i stanowią wyznanie „ja” autorskiego.

Wyżej przytoczone przykłady podkreślają, że Morawska nie tylko rejestrowała mijane miejsca i rzeczy, lecz także ujawniała swój stosunek do nich. Rok zwraca uwagę, że magnatka „od młodości zorientowana w wielu kręgach życia kulturalnego, potrafiła dostrzegać znacznie więcej elementów rzeczywistości europejskiej niż inni ówcześni podróżnicy”<sup>49</sup>. Ponadto przejawiała wrażliwość na piękno przyrody, a także otwarty stosunek wobec nowych

<sup>46</sup> T. Morawska, dz. cyt., s. 72–73.

<sup>47</sup> Tamże, s. 35.

<sup>48</sup> Cz. Niedzielski, dz. cyt., s. 47.

<sup>49</sup> B. Rok, *Wstęp*, s. 16.

ludzi. Rok powód takiego stanu rzeczy upatruje w nietuzinkowym charakterze magnatki, która uparcie dążyła do wyznaczonych sobie celów. W diariuszu Morawskiej niewątpliwie dominują funkcje rejestracyjna i memoryzacyjna. Dość duże nagromadzenie refleksji, jak na ówczesne dzienniki, wskazuje jednak na coraz szersze wkraczanie intymnych wyznań w układ diariusza, stanowi też przykład wpływu osobowości autora na sposób postrzegania otaczającej go rzeczywistości. Wreszcie diariusz Morawskiej stwarza cenną możliwość poznania tej zapomnianej dziś magnatki, ponieważ jego wartością jest „piętno osobiste, jakie piszący chcąc nie chcąc sam wyciska”<sup>50</sup>.

## Bibliografia

### Źródła

Morawska Teofila, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, wstęp i oprac. Bogdan Rok, Wrocław 2002.

### Opracowania

Bartmiński Jerzy, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. Jerzy Bartmiński, Lublin 1999, s. 109–127.

Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

Dymnicka-Wołoszyńska Hanna, *Radziwiłł Michał Kazimierz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, Wrocław 1987, s. 299–306.

Dziechcińska Hanna, *O staropolskich dziennikach podróży*, Warszawa 1991.

Dziechcińska Hanna, *Pamiętniki czasów saskich. Od sentymentalizmu do sensualizmu*, Bydgoszcz 1999.

Dziechcińska Hanna, *Świat i człowiek w pamiętnikach trzech stuleci: XVI–XVII–XVIII w.*, Warszawa 2003.

Głowiński Michał, *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Wrocław 1982, s. 193–206.

Głowiński Michał, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, w: *tegoż, Prace wybrane*, red. Ryszard Nycz, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 5–18.

Judkowiak Barbara, *Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat książek i środowisko literackie Franciszki Urszuli Radziwiłłowej)*, w: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Wrocław 1992, s. 147–161.

Krzywy Roman, *Od hodoepiconu do eposu peregrynackiego*, Warszawa 2001.

Leman Natalia, *Dziennik*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słownia Tyniecka-Makowska, Kraków 2006, s. 191–194.

Matuszewicz Marcin, *Diariusz życia mego*, t. 2: *1758–1764*, oprac. i wstęp Bohdan Królikowski, komentarz Zofia Zielińska, Warszawa 1986.

Mączak Antoni, *Peregrynacje. Wojáže. Turystyka*, Warszawa 1984.

<sup>50</sup> H. Lisiecki, F. Łubieński, *Pamiętniki*, cyt. za: A. Cieński, *Interpretacja dzieła pamiętnikarskiego*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. J. Sławiński, J. Święciuch, Wrocław 1979, s. 184.

- Mączak Antoni, *Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku*, Warszawa 1980.
- Michalski Jerzy, *Radziwiłł Karol zwany Panie Kochanku*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, s. 248–262.
- Niedzielski Czesław, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966.
- Pereczyńska Gabriela, *Teofila z Radziwiłłów Morawska*, w: *Administracja i życie codzienne w dobrach Radziwiłłów XVI–XVIII wieku*, red. Urszula Augustyniak, Warszawa 2009, s. 75–96.
- Rok Bogdan, *Rola podróży w kształtowaniu obrazu świata w mentalności polskiej w latach 1773–1774*, w: *Między barokiem a oświeceniem. Edukacja. Wykształcenie. Wiedza*, red. Stanisław Achremczyk, Olsztyn 2005, s. 31–37.
- Rok Bogdan, *Życie towarzyskie Teofili z Radziwiłłów Morawskiej w europejskiej podróży w latach 1773–1774*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVII w.*, red. Jerzy Urwanowicz przy współudz. Ewy Dubas-Urwanowicz i Piotra Guzowskiego, Białystok 2003, s. 639–649.
- Targosz Karolina, *Kolekcjonerki XVIII wieku – Anna Jabłonowska i Teofila Konstanca Morawska i ich zbiory przyrodnicze*, w: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, red. Iwona Maciejewska, Krystyna Stasiewicz, Olsztyn 2008.
- Wichrowska Elżbieta Z., *Twoja śmierć. Początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Warszawa 2012.
- Wierzbička-Michalska Karyna, *Radziwiłłowa z Wiśniowieckich Franciszka Urszula*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, s. 388–390.
- Zielińska Zofia, *Morawski Ignacy Feliks h. Dąbrowa*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXI, Kraków 1976, s. 718–719.

### Summary

The article is trying to analyse the diary written by Teofila Morawska in the XVIII century and distinguish in it two aspects of narration typical of autobiographical writing, i.e. an external focaliser and an internal focaliser. The analysis made allows to affirm that this diary can be considered a certain step in the evolution of the genre of literature, in which it comes to gradual change of the main role of an external focaliser for the sake of an internal focaliser. The traveller's priority was also to describe the surrounding area. However, numerous comments concerning this reality and reflections based on it give the opportunity to know the personality of a traveller, which was hidden before by the surrounding described.



BEATA WAŁĘCIUK-DEJNEKA

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

**Kobieca koncepcja „bycia-w-świecie”:  
„ja” w rodzinie.  
Z *Pamiętników* Zofii Tołstojowej<sup>1</sup>**

**Feminine Concept 'of Being-in-World':  
Me' in the Family. *Diaries* by Zofia Tołstojowa**

**Słowa kluczowe:** Zofia Tołstojowa, narracje osobiste, pamiętniki, rodzina  
**Keys words:** Zofia Tołstojowa, personal narrations, diaries, family

*Dwa są dla kobiety sposoby wejścia do literatury.  
Jeden – pisać książki,  
drugi – stać się kimś w życiu wielkiego pisarza.  
(Tadeusz Boy-Żeleński)*

Kobiece trwanie w rzeczywistości, w kulturze, w literaturze – a więc „bycie-w-świecie” – najczęściej poprzez pisarstwo, określa doświadczenie czasu, odsłania wielość sensów i różnorodność opisów. One to zarysowują tendencje do określania jakości i form owego trwania, a tym samym zaznaczają dążenia jednostki do samookreślenia, do odnalezienia swojego miejsca, do usytuowania w rodzinie, grupie, narodzie. To samookreślenie dotyczy także uznawanego w danej kulturze kanonu wartości, norm regulujących społeczne interakcje oraz indywidualną egzystencję.

---

<sup>1</sup> Kobiece projekt „bycia-w-świecie” jest kategorią szeroką i obejmuje różnorodne odniesienia, które, za Tatianą Czerną (*Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Szczecin 2011), można nazwać: „ja” w rodzinie, „ja” w historii, „ja” w narodzie, „ja” wobec edukacji, „ja” w pracy, itp. Kategorię autorskiej (pisarskiej) koncepcji „bycia-w-świecie”, dotyczącą Zofii Tołstojowej, omówiłam w artykule *Nowa „ja”*. *Autorskie stwarzanie siebie na podstawie „Pamiętników” Zofii Tołstojowej (wybór)*, w: *Tożsamość kobiet – silne indywidualności w sztuce, literaturze i religii*, red. J. Połuszna, B. Wałęciuk-Dejneka, Kraków 2014, s. 49–56. Materiał źródłowy do niniejszego artykułu jest wyborem z tomu: Z. Tołstojowa, *Pamiętniki*, wybór i tłum. M. Leśniewska, przedmowa W. Jakubowski, Kraków 1968.

Heideggerowska formuła, skupiona wokół dwu kluczowych pojęć jego fundamentalnej ontologii: „bycia” i „czasu”, realizująca się na różnych poziomach społecznego bytu, znalazła odzwierciedlenie m.in. w faktach historycznych czy ich literackich transpozycjach. Obecność kobieca, czyli jej „bycie-w-świecie” określa żeńskie doświadczenia, role rodzinne, społeczne i narodowe, relacje miłosne, inicjacyjne, buntownicze czy osobiste, a przez to odsyła do zakorzenionych w kulturze mitycznych i stereotypowych zjawisk. To także kobiecie poznawanie świata<sup>2</sup>.

Koncepcja Heideggera<sup>3</sup> posłuży w artykule do odtworzenia egzystencji niewieściej w rodzinie na podstawie narracji osobistych<sup>4</sup>. Pod ogład naukowy wybrałam kobiece zapiski osobiste z przełomu XIX i XX wieku – pamiętniki, które stanowią pewnego rodzaju rekonstrukcję dziejów własnych i dziejów rodziny. Przyjrzę się więc jedynie wybranym fragmentom „Pamiętników” Zofii Tołstojowej (1844–1919), szczególnie tym z początku jej małżeństwa, a więc pisanych w latach 1862–1891, odsłaniającym przede wszystkim miejsce Soni w rodzinie, jej egzystencję przy boku męża, Lwa Tołstoja.

## Lektura kobiecych narracji

Tadeusz Boy-Żeleński pisał: „dwa są dla kobiety sposoby wejścia do literatury. Jeden – pisać książki, drugi – stać się czymś w życiu wielkiego pisarza”<sup>5</sup>. Zofii przypadł w udziale sposób drugi. Nie wiadomo, jak potoczyłoby się życie Tołstoja, gdyby pewnego dnia 1856 roku nie odwiedził rodziny Bersów i nie zauroczył się dziewczynkami, jak sam nazwał siostry, Luizę i Sonię: „zjedliśmy [z Kostieńką] obiad u Luboczki Bersowej. Usługiwały nam dzieci, co za miłe, wesołe dziewczuszki, potem bawiliśmy się, graliśmy w czechardę”<sup>6</sup>. Kilka lat

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010, s. 79–92 i nast.

<sup>3</sup> Heideggerowska koncepcja „bycia-w-świecie” to pojęcie głęboko zakorzenione we współczesnej refleksji humanistycznej. W artykule traktuję je raczej w sensie metaforycznym, nie zaś jako koncepcję badawczą, opartą na fundamentalnej ontologii filozofa, konstytuującej nierozzerwalną jedność bycia i świata w różnorodnych aspektach.

<sup>4</sup> Za Tatianą Czerską przyjmuję określenie „narracje osobiste” jako pojemne znaczenie, łączące różne perspektywy interpretacyjne: literaturoznawczą, psychologiczną i kulturową. Poza tym termin ten swoim zakresem obejmuje różne konwencje gatunkowe: wspomnienia, pamiętnik, autobiografię, zapiski, dziennik, por. T. Czerska, *Między autobiografią...*, s. 25. Innym trafnym i elastycznym semantycznie jest określenie „literatura dokumentu osobistego”, ukute przez Romana Zimandę w latach 90., obejmujące cały obszar pisarstwa autobiograficznego, we wszystkich jego gatunkowych odmianach, zob. więcej R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990 oraz M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

<sup>5</sup> T. Boy-Żeleński, *Pani Hańska*, Lwów [1925], s. 5.

<sup>6</sup> L. Tołstoj, *Dzienniki 1847–1894*, t. 1, tłum. M. Leśniewska, przedm. W. Jakubowski, Kraków 1973, s. 159 (z dnia 26 maja 1856). Kostieńka – Konstanty Aleksandrowicz Isławin, wuj żony Tołstoja, Zofii Andriejewny, zob. przyp. 58, tamże, s. 55, *czecharda* – jak wyjaśnia przypis to dziecinna gra polegająca na skakaniu jednego uczestnika zabawy przez drugiego, tamże, s. 159, przyp. 92.

później, pod datą 12 września 1862 roku, pisał już w swoim dzienniku: „Jestem zakochany tak, jak nie wierzyłem, że można kochać. Oszałamem, zastrzelę się, jeśli to potrwa. Byłem u nich wieczorem. Jest uroczą pod każdym względem” i następnego dnia: „Napisałem do niej list, dam go jutro, to jest dzisiaj, 14[-tego]”<sup>7</sup>. Oświadczyzny zostały przyjęte, ślub odbył się szybko, bo już 24 września 1862 roku. Osiemnastoletnia Zofia Andriejewna Bers została żoną pisarza na około pół wieku, pełniąc przy tym szereg dodatkowych ról domowych i rodzinnych: była powiernicą, matką, gospodynią, sekretarką, wspomagała prace męża..., bowiem jak zaznacza Michelle Perrot: „Kobieta jest łączniczką z innym światem. Może być medium, muzą, nieocenioną pomocnicą, kopistką, sekretarką, tłumaczką”<sup>8</sup>.

Dzieje życia prywatnego są obszarem, który wymaga podejścia interdyscyplinarnego, wykorzystania materiału źródłowego w różnych perspektywach: literaturoznawczych, historycznych, psychologicznych, kulturowych czy etycznych. W analizach i interpretacjach pojawiają się jeszcze kwestie dodatkowe, związane z prawdziwością i szczerością odnośnie zanotowanych zdarzeń, przywoływanych ludzi, prezentowanych spraw oraz z motywami i potrzebami spisywania własnych biografii. Wiarygodność tekstów pamiętnikarskich dla badacza należy raczej do wytycznych drugorzędnych w przypadku ich zgłębiania. Nie jesteśmy bowiem w stanie w wielu miejscach stwierdzić prawdziwości czy nieprawdziwości zachowanych archiwaliów. Przyczyny deformacji prawdy obiektywnej mogą być różnorodne. Jak podaje Władysław Czapliński są to m.in.: zawodność pamięci, naturalna tendencja do koloryzowania i przejawiania pewnych faktów czy postaci lub pochopne uleganie własnym sympatiom i antypatiom<sup>9</sup>. Z socjologiczno-psychologicznego punktu widzenia w prywatnych wspomnieniach interesujące są: „zarówno spisane przez autorów fakty prawdziwe, jak też wszelkie kłamstwa i złudzenia dotyczące jego własnej osoby, ponieważ jest to »społeczne wyrażenie do urzeczywistniania tej dążności«”<sup>10</sup>. Samo skrywanie pewnych intencji lub przeinaczanie faktów, zdaniem specjalistów, posiada zwykle bardzo zajmujące podłoże psychologiczno-społeczne<sup>11</sup>. Jeśli chodzi o motywy spisywania własnych biografii to również są one różnorodne. Mogą to być na przykład powody czysto ambicjonalne, potrzeba pozostawienia śladu, zaistnienia

<sup>7</sup> L. Tołstoj, *Dzienniki...*, s. 266–267 (z dnia 12 września 1862 i 14 września o czwartej nad ranem 1862). W liście do Zofii Andriejewny Tołstoj oświadczył się jej: „Niech pani powie jak ucziwy człowiek – czy chce pani zostać moją żoną? Tylko jeżeli z całego serca, śmiało może pani powiedzieć t a k, bo inaczej proszę lepiej powiedzieć nie, jeżeli ma pani w sobie choć cień wątpliwości”, tamże, s. 267, przyp. 47.

<sup>8</sup> M. Perrot, *Moja historia kobiet*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2009, s. 117.

<sup>9</sup> W. Czapliński, *Pamiętnikarstwo jako źródło dla historyka nowożytnego*, „Pamiętnikarstwo Polskie” 1972, nr 2, s. 2–7, cyt za: A. Cieński, *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Opole 2002, s. 31.

<sup>10</sup> Cyt za A. Cieński, *Z dziejów pamiętników...*, s. 32–33.

<sup>11</sup> Szerzej na ten temat, zob. tamże, s. 31–40.

w rzeczywistości, motywy wewnętrznej autorefleksji, albo też zamiar uporządkowania swego życia i jego ocena, poszukiwanie sposobu na uwolnienie napięć, autoterapia lub konieczność wewnętrznego katharsis<sup>12</sup>.

Jak zaznacza tłumaczka *Pamiętników* Maria Leśniewska: „Tołstojowa pisała pamiętnik na długo przed ślubem (spaliła go) oraz po śmierci Tołstoja do końca życia, tj. do roku 1919”<sup>13</sup>. Zapiski te dają świadectwo jej kobiecego trwania w historii, w rzeczywistości, przybliżają model rodziny, w której żyła, ukazują doświadczenia, przywołują emocje, rejestrują niewieści ogląd świata, spojrzenie na własną prywatność, wpływ na los rodziny. Portretują Tołstojową pozostającą w ramach tradycyjnej, przewidzianej przez patriarchat roli: żony i matki, pomocnicy.

Pamiętniki są więc dokumentacją różnorodnych, osobistych chwil, zdarzeń, stanów ducha, dni szczęśliwych i nieszczęśliwych, codziennych zmagania z losem, trudami i niepowodzeniami. Szczególnie interesujące są refleksje dotyczące samej siebie, stanowiące pewien rodzaj autoterapii, oczyszczenia. Na przykład kwestia miłości do męża, tak wyraźna i stale obecna w pamiętniku. Także samooceny tej miłości, w których zaznaczone zostały istotne zmiany (być może niewolne od pewnej mistyfikacji). Przywołajmy jedną taką postawę z 1865 roku:

Dziś odkryłam, że każda kobieta jest dopiero wtedy p r a w d z i w a, kiedy jest kilka lat mężatką; a jeżeli na milion znajdzie się jedna, która się nie zmieni wskutek małżeństwa i pozostanie miła, dobra, taka, jaka była dawniej, wówczas jej mąż – pod warunkiem że i on jest dobry – będzie w niej zakochany przez całe życie. Ja się strasznie zmieniłam – czy to możliwe, że kiedyś udawałam? Jestem teraz o niebo gorsza; już mnie nie wrusza oziębłość Lowy, wiem, że zasłużyłam na nią. Nie wrusza mnie do łez i rozpaczy, jak dawniej, bo i wtedy, dawniej, byłam lepsza, łagodniejsza, potulniejsza<sup>14</sup>.

Analogiczne przemyślenia i refleksje pojawiają się też później, w 1886 roku, 25 października Sonia zapisała:

Dzieci, atakując mnie z powodu różnicy zdań z ojcem, żądają wszystkiego, czego tylko mogą... Odejść, odejść – tak lub inaczej odejdę. Nie mam ani dość siły, ani dostatecznej chęci do pracy, walki, ani cierpliwości. Tymczasem będę pisała swój pamiętnik<sup>15</sup>.

Dokument osobisty Tołstojowej dotyka bezpośrednich i intymnych kontaktów z mężem, miłości do niego, wreszcie szalonej zazdrości:

<sup>12</sup> Szerzej zob. np. tamże, s. 41–46.

<sup>13</sup> Z. Tołstojowa, *Pamiętniki...*, s. XXIII.

<sup>14</sup> Tamże, s. 44–45 (z dnia 26 października 1865, zaledwie trzy lata po ślubie).

<sup>15</sup> Tamże, s. 69.

Strasznie go kocham, jestem pochłonięta tym uczuciem, całkowicie mnie ogarnęło [...]. Co dzień zdaje mi się, że jeszcze nigdy go tak nie kochałam. I coraz bardziej go kocham. Nie istnieje dla mnie nic prócz niego i jego spraw<sup>16</sup>.

Podobnie pisze kilkanaście lat później:

Wciąż mi ponuro na sercu. Nawiedzają mnie straszne, zazdrosne myśli na temat Lowoczki. Niekiedy czuję, że to coś jakby szaleństwo, wciąż szepczę do siebie: Boże dopomóż! Oszalałabym faktycznie, gdyby się stało coś podobnego<sup>17</sup>.

Zapiski regulują kontakty z dziećmi, wewnętrzne frustracje, objawy macierzyństwa. Informują o relacjach z rodziną, bliźnimi, z przyjaciółmi, ze znajomymi i związane z tym obawy, lęki, nastroje. Taki oto stan ducha rozstrojonej Zofii widnieje pod datą 7 lipca 1863 roku:

Stało się: urodziłam, naciępałam się, wstałam i powracam do życia powoli, ze strachem, w stałej trwodze o dziecko, o męża w szczególności. Coś się we mnie załamało, coś jest takiego, co będzie mnie chyba stale bolało; zdaje się, że to obawa przed niespełnieniem obowiązku wobec s w o j e j r o d z i n y<sup>18</sup>.

Podobny zauważać można po śmierci syna, w zapisanym 11 listopada 1873 roku passusie:

9 listopada o 9. rano umarł mój mały Pietiuszka na chorobę gardła. Chorował dwie doby, zmarł cichutko [...]. Drogi mój, za bardzo go kochałam, więc teraz pustka, wczoraj go pochowano. Nie mogę skojarzyć go żywego z martwym, zarówno ten, jak i tamten jest mi bliski, a jakże odmienna jest tamta żywa, pogodna i kochająca istota od tej martwej, spokojnej, poważnej i zimnej. [...].

18 grudnia 1879 roku, tym razem tuż przed porodem relacjonuje:

Znów minął rok. Siedzę i oczekuję z godziny na godzinę porodu, który się opóźnia. Kolejne dziecko powoduje melancholię, cały horyzont skurczył się, zrobiło się ciemno, ciasno żyć na świecie. [...]<sup>19</sup>.

Narracje osobiste Tołstojowej wykraczają też poza sprawy rodzinne: reje-strują podróże, wizyty i prace, utrwalają marzenia, plany, zachowania. A również, co nie mniej ważne przy omawianiu portretu kobiety-żony pisarza, utrwalają proces powstawania wielkich dzieł męża.

Autobiografie kobiece („mikrohistorie”<sup>20</sup>), jak zaznacza Tatiana Czerska, w przeciwieństwie do autobiografii męskich, skupiają się na szczegółach, drobiazgach, prezentują codzienność, zwykłość, powszechność. Opowiadają

<sup>16</sup> Tamże, s. 31 (pod datą 7 czerwca 1863).

<sup>17</sup> Tamże, s. 66 (z dnia 24 listopada 1878).

<sup>18</sup> Tamże, s. 31.

<sup>19</sup> Tamże, s. 55 (z dnia 11 listopada 1873) oraz s. 66 (z dnia 18 grudnia 1879).

<sup>20</sup> E. Domańska, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

o problemach, kłopotach, egzystencji domowej, relacjach wewnątrzrodziny, niekiedy mentalności czy seksualności<sup>21</sup>. W naszym przypadku ukazują Tołstojową jako nieprzeciętną i niestereotypową kobietę, obdarzoną wybitnym intelektem, o rozległych zainteresowaniach i zdumiewającej energii. To również osoba czytana w literaturze pięknej, naukowej i filozoficznej, posiadająca cenny zmysł estetyczny. Jako oddana i wierna żona poświęciła się niemalże całkowicie Tołstojowi. Nie była jednak wolna od działań szaleńczych, ataków wrażliwości i stanów chorobowych, krzyżujących plany i powodujących kryzysy małżeńskie i rodzinne. Nie bez winy był w nich również sam Tołstoj. W pamiętniku dostrzec można także wyraźne objawy zakłóceń systemu nerwowego Soni, jej skłonności do melancholii, hipochondrii, pesymizmu, podejrzliwości. Do pisania przystępowała, gdy miała kłopot, zmartwienie, aby w ten sposób dać ujście swoim nastrojom. Przywołajmy słowa samej autorki:

Usiłowałam się nie zamyślać i nie zostawać z sobą sam na sam, tak że teraz, wieczorem, zapory pękły, muszę się skupić, wypłakać i wypisać w pamiętniku<sup>22</sup>.

W przedmowie do wspomnień Zofii Andriejewny Wiktor Jakubowski zaznacza: „Poślubiwszy Tołtoja jako młode dziewczę, bez jakiegokolwiek doświadczenia życiowego, nie ustawała przez pół stulecia w wysiłkach zmierzających do dostosowania warunków życia w Jasnej Polanie do potrzeb i przyzwyczajzeń męża. W swoim rozumieniu uczyniła wszystko, czego było potrzeba dla spełnienia obowiązków dobrej żony i matki, wyrzekła się przyjemności życia światowego, o którym w duszy marzyła”<sup>23</sup>.

## **Autor – narrator – bohater, czyli „ja”**

Istnieje bardzo wiele definicji pamiętnika, z których można wybrać najważniejsze i powtarzające się jego cechy:

jest to utwór, w którym autor, narrator i główny bohater są tą samą osobą określającą punkt widzenia zdarzeń; zapisane w pamiętniku fakty są (przynajmniej w założeniu) autentyczne; [...] autor ma wyraźny i zdeklarowany zamiar opisania własnego życia, nie zaś napisania dzieła historycznego<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> T. Czerna, *Historia rodziny – rodzina w historii*, w: *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 196.

<sup>22</sup> Z. Tołstojowa, *Pamiętniki...*, s. 38 (z dnia 22 kwietnia 1864).

<sup>23</sup> Tamże, s. XIV.

<sup>24</sup> A. Cieński, *Z dziejów pamiętników...*, s. 13.

Dodać należy również, iż

rzeczownik „pamiętnik” funkcjonuje (w języku polskim) jako określenie szeroko rozumianego gatunku piśmienniczego, a zarazem jako nazwa węższego podgatunku. Czasem więc mówiąc o pamiętnikach mamy na myśli gałąź piśmiennictwa, do której zalicza się autobiografie, dzienniki i wspomnienia, w innych wypadkach używając wyrazu „pamiętnik” mamy na myśli właśnie ów podgatunek przeciwstawiający się wyraźnie swymi zasadniczymi cechami autobiografom, dziennikom, wspomnieniom<sup>25</sup>.

Analogiczne założenia odnajdujemy w odniesieniu do definicji pamiętnika w kulturze rosyjskiej. Anna Skotnicka-Maj pisze:

W radzieckiej praktyce teoretycznoliterackiej pojecie prozy wspomnieniowej funkcjonuje na zasadzie ogólnej nazwy gatunkowej, odnoszącej się do literatury utrzymanej w konwencji pamiętnika i ukształtowanej na jego wzór, co jednak nie przeszkadzało temu, że w swoim czasie utwory tego rodzaju odbierane były niejednokrotnie jako rzeczywiste pamiętniki. [...]. Sformułowanie „proza wspomnieniowa” obejmuje różnorodne gatunki, m.in. takie jak: list, dziennik, notatnik, portret, wspomnienie, pamiętnik *sensu stricto*, a także biografię i autobiografię<sup>26</sup>.

Tak więc w kobiecych narracjach osobistych czy ich autobiografiach (pamiętnikach, dziennikach), czytanych zgodnie z koncepcją narracyjnej tożsamości, autorka stwarza niejako siebie, konstruuje swoją tożsamość, przynależność do rodziny, narodu, świata. Proces pisania mógłby być więc początkiem jej samej, co można określić za Pawłem Rodakiem jako „akt autointerpretacji”<sup>27</sup>. Tworzenie, kreowanie poprzez pisanie utożsamiane są z procesem konstruowania świadomości, dzięki czynnościom autorefleksji i autoanalizy, pełniącym funkcję porządkującą, terapeutyczną czy dyscyplinującą. Oto pewnego dnia Tołstojowa stwierdza:

Tak często zostaję sama ze swymi myślami, że mimo woli zjawia się potrzeba pisania pamiętnika. Czasami mi ciężko, ale dziś bardzo mi miło być sam na sam z własnymi myślami, nikomu o nich nie mówiąc. Czegóż tam nie ma w tej głowie!<sup>28</sup>.

Jak zauważa Maria Janion, w badaniach socjologicznych nad romantyzmem pojawiło się przypuszczenie, że „silnie przeżywany przez romantyków konflikt między „rolą” a „osobowością”, między narzuconym obrazem funkcji społecznej jednostki a poczuciem głębokiej wewnętrznej niemożności spełnie-

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> A. Skotnicka-Maj, *Rosyjska proza wspomnieniowa lat 1953–1978*, Katowice 1991, s. 8.

<sup>27</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 35.

<sup>28</sup> Z. Tołstojowa, *Pamiętniki...*, s. 39 (z dnia 25 lutego 1865).

nia się w roli społecznej”<sup>29</sup> mogą powodować pewne przerzucanie zadań i funkcji lub dalsze poszukiwanie tożsamości egzystencjalnej poza rolą społeczną narzuconą i często przyjętą, ale tylko pozornie.

Autobiografie są więc mozolnym, wytrwałym poszukiwaniem i odnajdywaniem swojej nowej tożsamości, niekiedy, jak dopełnia Janion, „w nader nieoczekiwanych sytuacjach, przeżyciach, miejscach”<sup>30</sup>. Narracje osobiste stają się także ratunkiem przed anonimowością, przywracaniem indywidualnej odpowiedzialności za własny życiorys, odsłaniają skupione życie wewnętrzne podmiotowego „ja”. Analiza narracji osobistych pozwala więc m.in. na wgląd w sferę życia codziennego, prywatnego ich bohatera. Dobrochna Kałwa zwraca przy tym uwagę na terapeutyczny wymiar owych wspomnień dzięki – rozumianemu za Freudem – „przepracowywaniu pamięci”, rozprawianiu się z własną przeszłością<sup>31</sup>. Z kolei Anna Żarnowska czyni rozróżnienie pomiędzy określeniem „życie codzienne” a „życie prywatne”. Za bardziej odpowiedni uznaje ten drugi termin, jako mający węższy zasięg. Pisze:

określenie „życie codzienne” traktuje się jako synonim życia potocznego, ciągłości bytowania..., niezmienny określony rytm. [...] Położenie akcentu na prywatność przesuwają punkt ciężkości zainteresowania badacza na rodzinę, gdyż życie prywatne na co dzień daje się obserwować przede wszystkim poprzez życie wewnątrzrodzinne. Jego ramy przestrzenne wytycza miejsce zamieszkania – mieszkanie<sup>32</sup>.

Poza tym prowadzenie pamiętnika (czy dziennika) wiąże się jeszcze z innymi motywami, tym razem natury praktycznej, do których zaliczyć można funkcję rejestracyjną (świadectwo), memoryzacyjną, buchalteryjną czy wreszcie medytacyjną i modlitewną<sup>33</sup>. Ważnym doświadczeniem w prowadzeniu własnych narracji są także motywacje twórcze. Wskazuje na nie wspomniani wcześniej Paweł Rodak, nazywając je „zapisywaniem własnego pisania”. Powołuje się on przy tym na liczne zapiski w dzienniku Lwa Tołstoja czy Elizy Orzeszkowej. Można je jednak odnieść tak samo do Tołstojowej, która poprzez sformułowania „znów pamiętnik”, „jestem sama więc piszę”, „zjawia się potrzeba pisania pamiętnika”, „piszę”, ujawnia siebie, swój ślad pewnej zażyłości z czytelnikiem czy wzajemnej bliskości między twórczością a egzystencją.

<sup>29</sup> M. Janion, *Być „ja” swojego „ja”*, w: *taż, Prace wybrane*, t.2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 408.

<sup>30</sup> Tamże. Por. również A. Ziębała, *Problemy autobiografii kobiecej w studiach genderowych* „Ruch Literacki” 2005, z. 6, s. 548–549.

<sup>31</sup> Por. D. Kałwa, „*Kozetka historyka*”: *oralhistory w badaniach życia prywatnego*, w: *Rodzina – prywatność – intymność. Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim*, red. D. Kałwa, A. Walaszka, A. Żarnowska, Warszawa 2005, s. 183. Dla kontekstu zob. też T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005 (szczególnie, s. 31–49).

<sup>32</sup> A. Żarnowska, *Codziennosc i kultura: w kręgu rodziny i wśród innych*, w: *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX: zbiór studiów*, t. 5, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 1997, s. 21–22.

<sup>33</sup> Zob. więcej, P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, s. 35–42.

## „ja” w rodzinie

Jedną z najważniejszych osób w życiu Zofii Andriejewny był mąż – Lew Tołstoj. Zazdrość idąca w parze z miłością i nienawiścią przewija się na kartach wspomnień już od pierwszych lat małżeństwa. Pod datą 11 stycznia 1863 roku Tołstojowa zanotowała:

zazdrość jest moją chorobą wrodzoną, a może stąd pochodzi, że kochając go nie Kocham już nic więcej, że oddałam mu się bez reszty, że mogę być szczęśliwa tylko przez niego i z nim; boję się go stracić, jak starzy ludzie boją się stracić jedyne dziecko, na których opiera się całe ich życie<sup>34</sup>.

Jako młoda żona często czuła się niegodna takiego wielkiego człowieka, upokorzona, załęczniona. Uświadamiając sobie jego wyższość, pisała:

Nigdy w życiu nie byłam taka nieszczęśliwa wskutek świadomości własnej winy. Nigdy nie przypuszczałam, że mogę być taka bardzo winna. Jest mi tak ciężko, że lży duszą mnie cały dzień. Boję się z nim mówić, boję się na niego patrzeć. Nigdy jeszcze nie był mi tak miły i drogi i nigdy jeszcze nie wydawałam się sobie taka nic nie warta i wstrętna. Ale on się nie gniewa, kocha mnie wciąż i ma takie łagodne, święte spojrzenie. Przy takim człowieku można umrzeć ze szczęścia i poniżenia<sup>35</sup>.

Dalej pisze w podobnym stylu:

Nie czuję się zdolna, by go w pełni zrozumieć i dlatego tak zazdrośnie śledzę jego postęпки, przeszłość i przyszłość. Chciałabym ogarnąć go całego, zrozumieć, żeby był ze mną w takich stosunkach, jak z Alexandrine [siostra stryjeczna pisarza], ale wiem, że to niemożliwe. Nie obrażam się, lecz godzę z tym, że jestem na to za młoda, za głupia i nie dość poetyczna<sup>36</sup>.

Równie dominującym uczuciem jak szczerą miłość była zaborczość, świadomość egoistycznej postawy, zachłanność:

Dopiero co byłam w złym humorze i złościłam się, dlatego że L. kocha wszystko i wszystkich, a ja chcę żeby tylko mnie kochał. Teraz doszłam do wniosku, że to są znowu kaprysy, jego zaletą jest właśnie dobroć i bogactwo uczuć. Gdyby się zastanowić, to właściwie jest tylko jedno źródło moich kaprysów, zmartwień itp. – ten egoizm, żeby on żył, myślał i kochał wyłącznie mnie i dla mnie samej. Nie wiadomo dlaczego uznałam to za zasadę<sup>37</sup>.

Gwałtowność Zofii, jej stany lękowe czy ataki paranoi zaznaczały się niemalże od początku małżeństwa, nasiliły się jednak dopiero w ostatnich latach życia Tołstojów.

<sup>34</sup> Z. Tołstojowa, *Pamiętniki...*, s. 22 (z dnia 11 stycznia 1863).

<sup>35</sup> Tamże, s. 21–22 (z dnia 9 stycznia 1863).

<sup>36</sup> Tamże, s. 35 (z dnia 17 października 1863).

<sup>37</sup> Tamże, s. 24 (z dnia 17 stycznia 1863).

Wspomnijmy jeszcze o innej ważnej sprawie łączącej małżonków – twórczości. Zofia Tołstojowa jeszcze przed ślubem dostąpiła zaszczytu przeczytania pamiętników Lwa Tołstoja. Poza tym była tą, która wytrwale i sumiennie zajmowała się przepisywaniem dzieł swojego męża. Dzięki tej współpracy czuła się z nim zjednoczona, potrzebna:

poprawiałam bardzo dużo arkuszy korekty XIII tomu, w tej liczbie *Sonaty Kreutzerowskiej*...<sup>38</sup>.

Niekiedy pracy tej towarzyszyły przemyślenia i wrażenia z lektury dzieł męża, które skrupulatnie notowała:

Przepisałam I akt nowego dramatu *Lowoczki* [*Potęga ciemnoty*]. Bardzo dobre. Charaktery naszkicowane znakomicie, konflikt bogaty i ciekawy. [...]. Jest już napisany II akt dramatu. Wstałam wcześniej i przepisywałam. Wieczorem przepisałam po raz drugi. Dobre, ale zbyt j e d n o s t a j n e, trzeba by więcej efektu teatralnego, co powiedziałam *Lowoczce*. [...]. Robiłam korektę<sup>39</sup>.

Zajmowała się również osobistymi materiałami Tołstoja, nie szczędząc przy tym własnego komentarza:

Przepisuję pamiętnik *Lowoczki* z całego życia i postanowiłam, że znów będę pisać swój pamiętnik, tym bardziej, że nigdy nie byłam taka samotna w swojej rodzinie jak teraz. [...].

Cały czas od rana przepisywałam pamiętnik *Lowoczki*; zawsze wywołuje to szereg myśli<sup>40</sup>.

Nie mniejszą miłością darzyła dzieci, choć niewolną od napięć i zachwiał. Będąc matką trzynaściorga, z których pięcioro zmarło, bardzo mocno przeżywała rodzinne konflikty, emocje, niepowodzenia. Wielokrotnie na kartach pamiętnika notowała:

moje największe szczęście – to dzieci. Kiedy jestem sama, zaczynam czuć wstręt do siebie, lecz dzieci budzą we mnie najrozmaitsze dodatnie uczucia [...]. Przy dzieciach nie jestem już młoda, czuję się spokojna i zadowolona [...]. Strasznie się przywiązałam do dzieci. Poświęciłam się im całkowicie. Czuję, że jestem im niezbędna i to jest wielkie szczęście<sup>41</sup>.

W innym miejscu konstatuje:

Kocham swoje dzieci namiętnie, do bólu, ich najmniejsze cierpienie doprowadza mnie do rozpacz, a każdy uśmiech, każde spojrzenie cieszności do łez. [...]. Byłoby źlej, gdybym mniej kochała dzieci<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Tamże, s. 91 (z dnia 13 stycznia 1891).

<sup>39</sup> Tamże, s. 70 (z dnia 27 października 1886 oraz 30 października 1886).

<sup>40</sup> Tamże, s. 78 (z dnia 20 listopada 1890 *Jasna Polana*) i s. 80 (z dnia 11 grudnia 1890).

<sup>41</sup> Tamże, s. 39 (z dnia 25 lutego 1865) i s. 42 (z dnia 20 marca 1865).

<sup>42</sup> Tamże, s. 47 (z dnia 27 sierpnia 1866).

Ale dzieci stanowiły też często źródło jej kłopotów, problemów, przysparzały zmartwień, dostarczały bólu. Z ciężkim niekiedy sercem zwracała się swoim kartom pamiętnika:

W nocy Waniczka miał gorączkę i mocno kaszłał, nie chciało mi się wstawać, ale poszłam, nosiłam go na rękach, uspokoiłam. Dziś wstałam późno, imienny Tani, ale uczyliśmy dzieci; Andriusza grał porządnie, Misza marszczył brwi i był uparty. [...].

Waniczka chory, w południe już nie wstał i o 2 godzinie miał 39,4. Wieczorem, o 9. tak samo. W nocy kaszel, flegma zatkała krtań, dusił się i był rozpalony. Cały czas katar, dziś strzykało go w uszku. Bardzo mi go żal<sup>43</sup>.

Przez długi czas Zofia postrzegana była wyłącznie jako matka i żona. Jej ogromny wkład w literackie dziedzictwo Tołstoja był ignorowany bądź deprecjonowany. Ale przecież Zofia to autorka dzienników, intelektualistka i kobieta interesu, utalentowana, bezinteresowna, o wielu zdolnościach i niespełnionych marzeniach.

Atrakcyjność badania dziejów życia prywatnego, poprzez lekturę kobiecych narracji osobistych, kobiecego postrzegania i doświadczenia świata [tu: pamiętników żony wielkiego pisarza] umożliwia uzyskanie odpowiedzi na pytania z kręgu mentalności, sposobów przeżywania i odszyfrowywania otaczającej rzeczywistości oraz tożsamości indywidualnej – „ja” i grupowej – „w rodzinie”. Prywatność i intymność umożliwiają ponadto postrzeganie losów jednostki (i jej otoczenia) z innej niż makrohistoryczna czy makrokulturowa perspektywa. Bo chociaż funkcjonowanie w sferze prywatnej wpisuje się we wzorzec czy powtarzalny schemat mentalnościowy lub obyczajowy, to nie pozwala jednak zapomnieć o jednostce ukrytej za wszelkimi uogólnieniami.

Niniejszy artykuł jest jedynie wstępnym rozeznaniem w problematyce kobiecej koncepcji „bycia-w-świecie” poprzez pisarstwo, a głównie kobiecą prozę wspomnieniową czy narracje osobiste. Interesuje mnie bowiem niewieści ogląd świata, doświadczenie rzeczywistości i jej porządkowanie, a także utrwalanie owych wrażeń, doznań, zmysłów. Pod szczególny ogląd zostały wzięte autobiografie (dzienniki, pamiętniki) kobiet, które pełniły w literaturze XIX czy początku XX wieku rolę drugorzędą: albo „stały” przy boku męża, w jego cieniu, albo (z różnych powodów) egzystowały na marginesie literatury, na jej obrzeżach, peryferiach. Drugim powodem, mniej ważnym w perspektywie naukowej, ale znaczącym prywatnie, jest moja fascynacja postaciami takich kobiet, jak Zofia Tołstojowa, Anna Dostojewska (autorka *Wspomnień*, Warszawa 1988 lub dziennika *Mój biedny Fiedia*, Warszawa 1971) czy Lidia Bierdiajewa (autorka książki: *Zawód: żona filozofa*, *Dzienniki*, Kęty 2004).

<sup>43</sup> Tamże, s. 90–91 (z dnia 12 i 13 stycznia 1891).

## Bibliografia

### Źródła

Tołstoj Lew, *Dzienniki 1847–1894*, t.1, tłum. Maria Leśniewska, przedmowa Wiktor Jakubowski, Kraków 1973.

Tołstojowa Zofia, *Pamiętniki*, wybór i tłum. Maria Leśniewska, przedmowa Wiktor Jakubowski, Kraków 1968.

### Opracowania

Cieński Andrzej, *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Opole 2002.

Czapliński Władysław, *Pamiętnikarstwo jako źródło dla historyka nowożytnego*, „Pamiętnikarstwo Polskie” 1972, nr 2.

Czerwińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

Czerska Tatiana, *Historia rodziny – rodzina w historii*, w: *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. Inga Iwasiów, Szczecin 2008.

Czerska Tatiana, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Szczecin 2011.

Domańska Ewa, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

Heidegger Martin, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2010.

Janion Maria, *Być „ja” swojego „ja”*, w: *taż, Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000.

Kałwa Dobrochna, *„Kozetka historyka”: oralhistory w badaniach życia prywatnego*, w: *Rodzina – prywatność – intymność. Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim*, red. Dobrochna Kałwa, Adam Walaszka, Anna Żarnowska, Warszawa 2005.

Maruszewski Tomasz, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.

Perrot Michelle, *Moja historia kobiet*, tłum. Marta Szafrąńska-Brandt, Warszawa 2009.

Rodak Paweł, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2006.

Skotnicka-Maj Anna, *Rosyjska proza wspomnieniowa lat 1953-1978*, Katowice 1991.

Ziębala Agnieszka, *Problemy autobiografii kobiecej w studiach genderowych* „Ruch Literacki” 2005, z. 6.

Zimand Roman, *Diarysta Stefan Ż*, Wrocław 1990.

Żarnowska Anna, *Codziennność i kultura: w kręgu rodziny i wśród innych*, w: *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX: zbiór studiów*, t. 5, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, Warszawa 1997.

### Summary

The article is bringing the issue of the women's being up in world, according to Heidegger's concept „of being-in-world”. In this article, I write only about women's form of becoming known in literature through the writing. Such a presence determines female experience, family, social and national roles, love, initiation, rebellious or personal reports, and because of that is sending to the mythical and stereotyped phenomena rooted in the culture. It is also women's getting to know world. I chose women's personal notes from the XIX turning point and the 20th century - diaries which they constitute of certain kind reconstruction of the own history and the history of the family. So I will examine only chosen fragments of *Diaries* by Zofia Tołstojowa.

MAŁGORZATA CIERESZKO  
Uniwersytet w Białymstoku

## **Kobieta oddana Bogu – obraz zakonnicy w polskiej prozie narracyjnej II połowy XIX wieku**

### **A Woman Devoted to God – Image of the Nun in Polish Narrative Prose of the Second Half of the 19th Century**

**Słowa kluczowe:** zakonnica, klasztor, polska proza narracyjna, poświęcenie, asce-  
ta, matka przełożona  
**Key words:** nun, sisterhood, Polish narrative prose, devotion, ascete, abbess

Dziewiętnastowieczny polski Kościół katolicki, jak pisze Maria Wierzbicka, „do pewnego stopnia aktywizował kobiety”<sup>1</sup>, głównie za pośrednictwem stowarzyszeń kobiecych działających pod jego patronatem, jak istniejące od 1854 roku Towarzystwo Pań Miłosierdzia św. Wincentego a Paulo czy założone w 1899 roku Stowarzyszenie Sług Katoliczek pod wezwaniem św. Zyty. Daniel Olszewski podaje – za „Przeglądem Katolickim” z lat siedemdziesiątych XIX wieku – przykład działalności dobroczynnej prowadzonej przez warszawskie Towarzystwo Pań Miłosierdzia św. Wincentego a Paulo: „[Towarzystwo] ułatwia zakładanie czytelni parafialnych przysyłając za darmo gotowe już biblioteczki, w zamian żąda tylko skarbonki dla siebie, w którą czytający mogliby wrzucić dobrowolne ofiary”<sup>2</sup>.

Cezary Kukło zwraca uwagę na istotną rolę kościelnych bractw religijnych, które już od drugiej połowy XVIII wieku oferowały kobietom, zwłaszcza samotnym, oparcie materialne, społeczne i religijne, a także pozwalały na integrację członków na wspólnych nabożeństwach<sup>3</sup>: „[d]la większości

<sup>1</sup> M. Wierzbicka, *Kilka uwag o kobiecie samotnej w XIX wieku*, w: *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wieki XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarec, Warszawa 2006, s. 452.

<sup>2</sup> D. Olszewski, *Funkcje społeczno-kulturalne polskiej parafii na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Kulturotwórcza rola Kościoła na przełomie XIX i XX wieku*, red. J. Ziółek, Lublin 1997, s. 57.

<sup>3</sup> C. Kukło, *Kobieta samotna w społeczeństwie miejskim u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej. Studium demograficzno-społeczne*, Białystok 1998, s. 209-210.

z nich były one jedyną dostępną formą zmanifestowania swojej tożsamości religijnej, ale też społecznej i towarzyskiej<sup>4</sup>. Badacz akcentuje znaczenie konfraterni religijnych w życiu kobiet samotnych, dla których uczestnictwo w zbiorowych nabożeństwach, procesjach czy kwestach stanowiło próbę „przewyciężenia ich własnej samotności, a zapewne niekiedy i izolacji”<sup>5</sup>.

Szczególnie aktywnym ruchem społeczno-religijnym, angażującym tysiące kobiet na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX wieku, był tzw. Trzeci Zakon, czyli organizacja religijna ludzi świeckich (głównie kobiet), związana z zakonem franciszkańskim i założona przez ojca Honorata Koźmińskiego. Tercjarstwo franciszkańskie ojca Honorata zrzeszało od 1852 roku przedstawicielki wszystkich warstw społecznych – od ziemianek, przez kobiety ze sfery mieszczańskiej, po robotnice – pochodzące zarówno z miast Królestwa Polskiego, jak i z innych obszarów. Według Daniela Olszewskiego ruch ten miał dwa główne założenia: „pogłębienie życia religijnego [oraz] prowadzenie działalności społeczno-charytatywnej”<sup>6</sup>. Ojciec Koźmiński postrzegał tercjarstwo w kategoriach „wielkiej odnowy religijnej i społecznej”<sup>7</sup>. Cechą szczególną zgromadzeń zakonnych zakładanych przez ojca Honorata na kanwie ruchu tercjarskiego był ukryty charakter ich działalności – należały one do zgromadzeń niehabitowych, zaś ich struktura była bardzo nowatorska.

Prowadzenie działalności w sposób ukryty miało na celu dotarcie do jak największej liczby osób i realizowanie „apostolatu środowiskowego”<sup>8</sup>, rozumianego jako szeroko pojmowane nauczanie i oświata (prowadzenie zakładów wychowawczych, zakładanie bibliotek i czytelni, nauczanie młodzieży), pielęgnowanie chorych oraz opieka nad osobami starszymi lub bezdomnymi. Olszewski wyjaśnia, że ojciec Honorat interesował się przede wszystkim środowiskami „szczególnie zaniedbany[mi] pod względem moralnym i społecznym”<sup>9</sup>, zalecając członkiniom ruchu wejście w kręgi służby, „dziewcząt zagrożonych moralnie”<sup>10</sup> oraz mieszkańców wsi i wielkomiejskich ośrodków przemysłowych.

Polski Kościół katolicki nie oferował kobietom – na wzór angielski – możliwości wzięcia udziału w działalności misyjnej, która pod koniec XIX wieku była domeną mężczyzn-zakonników i obejmowała głównie obszary krajowe, „gdzie rysowało się zagrożenie dla życia religijnego wiernych”<sup>11</sup>: „[...] bądź to

<sup>4</sup> Tamże, s. 218.

<sup>5</sup> Tamże, s. 220.

<sup>6</sup> D. Olszewski, *Postawy społeczno-religijne kobiet w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Kobiety i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet w Polsce*, red. J. Hoff, Rzeszów 2006, s. 17.

<sup>7</sup> Tamże, s. 17.

<sup>8</sup> Tamże, s. 18.

<sup>9</sup> Tamże, s. 19.

<sup>10</sup> Tamże, s. 19.

<sup>11</sup> D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 124.

ze strony mariawityzmu, bądź ruchu ludowego, a także ze względu na przemiany społeczno-religijne środowiska przemysłowego oraz ze względu na wychodźstwo<sup>12</sup>.

Najbardziej typową, kojarzoną z Kościołem formą zaangażowania religijnego w XIX wieku było wstąpienie do zakonu, czyli całkowite poświęcenie się Bogu. Tak głębokie zaangażowanie w życie duchowe stanowiło radykalny krok w nieznaną, zwłaszcza że z czasem okazywało się, iż życie w klasztorze wypełnione jest nie tylko modlitwą, lecz także codzienną, ciężką pracą i obowiązkiem całkowitego posłuszeństwa matce przełożonej. Jednakże – jak zauważa Dorota Zamojska – klasztor stanowił alternatywny świat, w którym kobiety mogły rozwijać się swobodniej niż w życiu świeckim: „Chroniony przez swe funkcje sakralne, pociągał swą niedostępnością dla mężczyzn. Pod osłoną jego murów kobiety mogły być sobą między sobą”<sup>13</sup>.

Spokoj i rutyny klasztornego życia potrzebuje również siostra Mechtylda z noweli Elizy Orzeszkowej *Ascetka*. Wstąpienie do zakonu bohaterka postrzega jako możliwość zarówno ucieczki od pokus świata zewnętrznego, jak i od siebie samej – kobiety zranionej emocjonalnie. Dystansując się od nakreślonej przez siebie postaci, Orzeszkowa w niewielu słowach kreśli motywy jej wstąpienia do zakonu: nie jest to szczere powołanie, lecz zawód miłosny, z powodu którego młoda kobieta popada w depresję. Jakkolwiek kandydatka posiada niezbędną dla wytrwania w zakonie wiarę, główną pobudką jej działania okazuje się konieczność przelania na jakiś obiekt wynikającej z jej psychiki potrzeby miłości.

Zakon staje się dla siostry Mechtyldy tarczą chroniącą przed pełnym bólu światem. Już w klasztorze, po odbyciu nowicjatu, wymusza na poprzedniczce swej obecnej przełożonej pozwolenie na odseparowanie od świeckich wychowanek pobierających tam nauki. Zrywając więzi z ludźmi, przez lata poświęca się dążeniu do zjednoczenia z Bogiem, za główny środek obierając sobie umartwianie ciała. W klauzurze najbardziej cieszy ją samotność, przez którą rozumie możliwość spędzania w swej celi długich godzin na rozmowie z Panem i szczegółowej rewizji życia. Orzeszkowa dość ironicznie nazywa ją „zrozpaczoną przez ziemię i pocieszaną przez niebo melancholiczką”<sup>14</sup>.

Na uwagę zasługuje fakt, że siostra Mechtylda czerpie pociechę z fizycznego udręczania własnego ciała. Im więcej zadaje sobie bólu, tym bardziej oddala się psychicznie od jego rzeczywistego źródła – złamanego w młodości serca. Pozornie jej praktyki nie budzą wątpliwości wśród otaczających ją zakonnic, wręcz przeciwnie, wiele z nich uznaje bohaterkę niemal za świętą, obdarzoną boską łaską doznawania wizji. Prawda jednakże jest inna

<sup>12</sup> Tamże, s. 126.

<sup>13</sup> D. Zamojska, *Inny model feminizmu*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX w.*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1995, s. 59.

<sup>14</sup> E. Orzeszkowa, *Ascetka*, w: tejsze, *Melancholicy*, tom II, Warszawa 1949, s. 33.

– siostra Mechtylda przeżywa kryzys duchowy, nie miewa więcej widzeń, umiera od wewnątrz.

W ascetce budzi się również nienawiść i żal wskutek napotkania na swej drodze dziecka dawnego ukochanego i jej przyjaciółki z lat młodości. Mała Klarcia, umieszczona w klasztornej szkole przez rodziców, otwiera po latach ranę tkwiącą w sercu zakonnicy, ranę wciąż krwawiącą, niezabliźnioną. Doznana przed laty emocjonalna krzywda jest powodem, dla którego siostra Mechtylda postępuje coraz dalej na drodze ascezy obranej jako środek służący uleczeniu chorej duszy. Konsekwentne odsuwanie się od „ziemskości” i spraw ludzkich znajduje odzwierciedlenie w wyglądzie zewnętrznym bohaterki: jej bladeść, wychudzenie, stopniowo posuwające się wyniszczenie ciała ilustrują walkę siostry Mechtyldy o dominację ducha nad materią. Odnieść można wrażenie, że zakonnica postrzega siebie samą jako duszę pragnącą pozbać się ciała, poszukującą wyzwolenia z ziemskiej powłoki. Zdaniem Jana Tomkowskiego, bohaterka „rzuca wyzwanie ciału, ogarnięta manią samounicestwienia”<sup>15</sup>.

Orzeszkowa z dystansem opisuje procesy dokonujące się w psychice kobiety i ich zewnętrzne objawy. Dystans ten podkreśla, umieszczając w utworze postać przełożonej, której franciszkańska wizja pobożności i głębokie zrozumienie spraw ludzkich dobitnie odróżnia ją od ascetycznej postawy siostry Mechtyldy<sup>16</sup>. Już od pierwszej wymiany zdań dwóch zakonnicy rzuca się w oczy dzieląca je różnica poglądów na zakonną dyscyplinę. Zgodnie z regułą siostra Mechtylda zmuszona jest poprosić przełożoną o zezwolenie na dodatkowe umartwienie – pragnie ona spędzić noc na modlitwach jako zadośćuczynienie za brak koncentracji w czasie mszy, spowodowany pojawieniem się tam Klarczi. Matka Romualda interpretuje to drobne, jej zdaniem, przewinienie w zupełnie innym, bardziej „humanitarnym” świetle. Przełożona umiejętnie odwraca uwagę bohaterki od rzekomego grzechu, podkreślając wielkość miłosierdzia Bożego. Przegrywa jednak w konfrontacji z Mechtyldą – doskonałą znawczynią reguły nakazującej odbycie pokuty za popełnione przewinienia. Tytułowa bohaterka spędza całą noc, leżąc krzyżem przed ołtarzem z powrozem na szyi, modląc się, aby Bóg uwolnił ją od wspomnień jej młodości, przywołanych przez obecność dziewczynki.

Kryzys wiary zakonnicy sprowadzony jest przez autorkę do prostej fizjologii – wycieńczone ciało i przemęczony wielogodzinnymi modlitwami umysł pozbawiają bohaterkę tej żywości wiary, jaką posiadała dotąd. Cierpiąca

<sup>15</sup> J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 323.

<sup>16</sup> S. Fita podkreśla, że postać św. Franciszka z Asyżu była szczególnie bliska piszącym na przełomie XIX i XX wieku za sprawą wydanych we Francji książek P. Sabatiera *Vie de S. Francis d'Assise* (Paris 1889) i E. Renana *Nouvelles études d'histoire religieuse* (Paris 1884), a także *Kwiatków Świętego Franciszka z Asyżu* w przekładzie L. Staffa. Zob. S. Fita, „Pozytywista ewangeliczny”. *Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, s. 196.

zakonnica postrzega swą duchową martwość jako próbę zesłaną jej przez Boga, nie biorąc pod uwagę fizycznych ograniczeń ludzkiego ciała. Na tym tle budzi się w niej nienawiść do dziecka, które, jak cień tkwiący w sercu, przypomina jej o własnej, nieszczęśliwej przeszłości.

Rozważając po raz kolejny dawno minione wydarzenia, siostra Mechtylda popada w przygnębienie i niekontrolowanie krytykuje dzieło boskie. Zdając sobie sprawę z tego, co czyni, zapada się głębiej – w samooskarżenie: „[...] o zgrozo! Spór z Bogiem toczyła. [...] obraziła Boga i powiększyła przestrzeń dzielącą ją od tego jedyne go przedmiotu miłości i czci. Nie darmo była nikczemną grudą ziemskiej gliny”<sup>17</sup>. Rozpaczając nad „zdradzeniem Boga”<sup>18</sup>, przesu wając przedmiot nienawiści ze świata zewnętrznego na własne ciało, bohaterka postanawia się ukarać. Rozbiera się do pasa przed krucyfiksem i biczuje na klęczkach dyscypliną.

Dokonawszy aktu samobiczowania, siostra Mechtylda, w tajemnicy przed resztą zgromadzenia, posuwa się jeszcze dalej w praktykach ascetycznych – przywdziewa włosiennicę rozjątrającą świeże rany i upodabiającą jej nosicielkę do średniowiecznych pokutników. Samookaleczenie wyzwala w niej wiarę w możliwość odzyskania utraconej łaski: „[...] doznawała większej niż kiedykolwiek żarliwości modlitwy i jaśniejszego jeszcze niż przedtem poczucia nadprzyrodzoności. [...] Posiadła teraz w najwyższym stopniu tę fantasmagorię widzeń [...]”<sup>19</sup>. Orzeszkowa po raz kolejny nie pozostawia czytelnikowi żadnych złudzeń: „Była chora, całe jej ciało zdawało się być jedną raną, ale przez ten stan właśnie sprawiane głębokie osłabienia, a także nadzwyczajne sny i widzenia niewymownie ją uszczęśliwiały”<sup>20</sup>. Widzje zakonnicy sprowadzone zostają za ledwie do wytworów wyobraźni osoby cierpiącej na rozstrój, jednakże wielokrotne widzenia twarzy Chrystusa nadają jej pozory osoby głęboko zakochanej.

Chora na ciele i duszy siostra popada z czasem w paranoję. W małej Klarci upatruje wroga, „naczyni[a] gotując[ego] przyszłe grzechy”<sup>21</sup>. Złorzeczając dziewczynce i całemu światu, bohaterka rezygnuje z przyjęcia eucharystii. Oddala się od Boga i nie potrafi opanować narastającego gniewu. Pownownie Orzeszkowa ukazuje kontrast między radością boskiego stworzenia i ascetyczną postawą siostry Mechtyldy poprzez obraz pochodu zakonnicy idących do refektarza na południowy posiłek. Według reguły zakonnej, siostry udają się tam z welonami zarzuconymi na twarze, sznurami okręconymi na szyjach i zapalonymi świecami w rękach. Tak dramatyczny widok wzbudza ciekawość wychowanek klasztoru tłoczących się przy uchylonych drzwiach i podglądających procesję. Wiele sióstr reaguje radością i czułością, spogląda-

<sup>17</sup> E. Orzeszkowa, *Ascetka*, s. 52.

<sup>18</sup> Tamże, s. 53.

<sup>19</sup> Tamże, s. 57-58.

<sup>20</sup> Tamże, s. 57.

<sup>21</sup> Tamże, s. 62.

jąc dyskretnie na swawole dzieci; do wyjątków należy Mechtylda, w której scena ta wywołuje uczucie nienawiści oraz wzbudza poczucie, że jest kuszo-  
na. Widząc piękno młodego życia i światło słoneczne padające z okien pragnie jeszcze bardziej umartwienia, gdyż odczuwa „spadającą w pierś jej kroplę radości”<sup>22</sup>. Chociaż jest wygłodzona, postanawia pościć.

Po raz kolejny dochodzi do starcia światopoglądu ascetki i matki przełożonej, która – obserwując praktyki podlegającej jej zakonnicy – nakazuje jej jeść. Matka Romualda uosabia umiarkowanie i wyrozumiałość w małym świecie klasztoru. Reprezentuje odmienny model pobożności. Rozsądne podejście do spraw doczesnych powoduje w bohaterce wzburzenie na widok nadmiernych umartwień siostry Mechtyldy, gdyż poczuwa się ona do odpowiedzialności za zdrowie i życie wszystkich znajdujących się pod jej opieką kobiet. Przedstawiona przez autorkę jako ucieleśnienie optymizmu, jest osobą pełną dobroci i współczucia. Istotne jest, że matka Romualda przedkłada miłosierdzie Pana nad sprawiedliwość i na tej podstawie dokonuje ocen wartości. W przeciwieństwie do siostry Mechtyldy nie odrzuca myśli o sprawach doczesnych i nie wyrzeka się ciała. Uspokaja ją wizja Boga wielkiego, dobrotliwego, ceniącego sobie rzeczy piękne – jak tęcza czy motyl. Swą troskę jako przełożonej rozciąga nie tylko na duchowy wymiar powierzonych jej pieczy kobiet, ale dba też o ich potrzeby doczesne, pilnując administracji i kuchni: „rosół był nie dość mocny: [...] dla tych naszych świętych, które umartwiają się, każda strawa powinna być pożywna”<sup>23</sup>.

Żywotna i sławiąca piękno stworzonego świata matka Romualda jest także osobą sprawiedliwą i samokrytyczną. Gdy sprowokowana oporem siostry Mechtyldy nakazuje jej spożyć posiłek, odkrywa budzące się w niej uczucie gniewu i odbywa pokutę na swój sposób – odmawia sobie wyszukanego posiłku planowanego na dzień następny, ograniczając się do jarzyn. W ten nieco ironiczny sposób Orzeszkowa podkreśla raz jeszcze ogromną różnicę dzielącą dwie zakonnice: Mechtylda z powodu rodzącego się wewnątrz gniewu biczuje się dyscypliną aż do omdlenia.

Pomimo szeregu postów, umartwień i innych praktyk ascetycznych bohaterka odczuwa niezadowolenie. Klasztor wydaje się jej miejscem zbyt otwartym na kontakty ze światem zewnętrznym – przychodzą tam goście, na korytarzach można napotkać dzieci. Pragnąc całkowitego odcięcia się od ludzi, siostra Mechtylda posuwa się do ostatecznych granic: postanawia mieszkać w malutkiej celi umieszczonej między murami klasztoru i – dla całkowitego wyrzeczenia się myśli ziemskich – sypiać w trumnie, stojącej tuż obok ludzkiej czaszki i krzyża. Pragnie tym sposobem ograniczyć do minimum własną przestrzeń życiową, wypełniając ją symbolami przemijalności bytu. Na tak radykalne środki wymagane jest zezwolenie matki przełożonej, co

<sup>22</sup> Tamże, s. 67.

<sup>23</sup> Tamże, s. 72.

staje się zarzewiem trzeciego konfliktu postaw religijnych obu kobiet. Po naradzie z najstarszymi zakonnice matką Romualda zezwala na przebywanie ascetki w więziennej niemal celi z zastrzeżeniem, iż w ciągu dnia będzie ona nadal udzielać codziennych lekcji rysunku i robót ręcznych w nowicjacie. Orzeszkowa nazywa tę sferę aktywności bohaterki „jej jedynym okienkiem otwartym na światło i powietrze – które Bóg stworzył”<sup>24</sup>, podkreślając w ten sposób wizerunek Stwórcy uosabiającego się w przyrodzie.

Operując ostrymi kontrastami, autorka przeplata obraz celi ascetki z pięknem klasztornego ogrodu, ukazując wizualne aspekty obu religijnych postaw. Przebywając w swym dobrowolnym więzieniu, siostra Mechtylda słucha odgłosów szczerów i robactwa toczącego wilgotne mury, doznając wstrętu na myśl o spaniu w zbutwiałej trumnie i pocieszając się myślą o rychłej śmierci, która z pewnością nadejdzie wskutek życia w tak niezdrowych warunkach. Ogród natomiast przedstawiony jest oczami młodziczej siostry Wincenty – żywej i pogodnej ulubienicy zgromadzenia. Natura postrzegana jest przez nią jako dobro boskie – pełna kolorów, smaków i zapachów, a przy tym niosąca radość ludziom i głosząca chwałę Pana.

Do otwartej werbalizacji napięcia narastającego stopniowo między dwiema bohaterkami dochodzi przy okazji wizyty matki Romualdy w nowicjacie, gdzie chwali ona piękno sztucznych kwiatów wyrabianych przez zakonnice do ozdobienia ołtarza. Przełożona podkreśla znaczenie codziennej aktywności: „praca uspokaja, praca pociesza, praca usposabia do cierpliwego znoszenia cierni życia i lepszego cieszenia się z jego darów”<sup>25</sup>. Reakcja siostry Mechtylda jest odwrotna: praca jest „służebnicą grzechu, a owoce jej są znikome”<sup>26</sup>, przemijają, zaś cały sens życia można odnaleźć tylko w Bogu. Na zacytowaną przez matkę Romualdę modlitwę św. Franciszka, *Pieśń Słoneczną*, siostra Mechtylda odpowiada cytatem z Księgi Koheleta: „Próżność nad próżnościami i wszystko jest próżnością!”<sup>27</sup> Lesław Eustachiewicz podkreśla, iż „antyteza [matki przełożonej] nie jest wystarczająco sugestywna. Na finalne rozstrzygnięcie wpływają inne pobudki psychologiczne niż czysta forma filozoficznego dialogu”<sup>28</sup>. Motywacją ascetki, która pchnie ją do nieoczekiwanej decyzji – otoczenia wyłączną opieką chorą na tyfus płamisty Klarcie, okazuje się właśnie zwalczana przez nią własna przeszłość: „Może Pan nie opuści mię, bo idę tam, aby o jedną kroplę umniejszyć powszechne morze goryczy zalewające ziemię i o jedną chwilę od jednego życia oddalić śmierć... Idę tam, bo nie mogę... nie mogę... zapomnieć! [...] To jego dziecko i tej,

<sup>24</sup> Tamże, s. 79.

<sup>25</sup> Tamże, s. 94.

<sup>26</sup> Tamże, s. 94.

<sup>27</sup> Tamże, s. 96.

<sup>28</sup> L. Eustachiewicz, *Horyzonty religijne polskiej prozy końca XIX – początku XX wieku, w: Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, s. 205.

przez którą go utraciłam...”<sup>29</sup> Choć surowa zakonnica uważa się za zwyciężoną przez „ziemskość”, matka Romualda ocenia jej decyzję w kategoriach miłosierdzia i przebaczenia.

Kapitulację siostry Mechtyldy w obliczu ciężkiej choroby Klarci i jej otwarcie się na świat ludzi Jan Tomkowski postrzega jako „zwycięstwo autentycznej wiary, złączonej z miłością i nadzieją”<sup>30</sup> nad surowym „gotykiem”<sup>31</sup> chrześcijańskiej ascezy bohaterki. Przemiana zachodząca w jej systemie wartości okazuje się jednak nieunikniona, gdyż siostra ta jest „zbyt pobożna i zbyt uczciwa, by mogła lekceważyć wartość religii serca”<sup>32</sup>. Jednakże, jak twierdzi badacz, ograniczenie motywacji kierującej dotąd bohaterką jedynie do przeżytych w młodości gorzkich doświadczeń osobistych i ich reperkusji byłoby zbyt dużym uproszczeniem.

Ciekawy pogląd na ostatnią decyzję ascetki przedstawia Janina Szczesniak, stwierdzając, że siostra Mechtylda „zastosowała wobec siebie terapię uczuciową, stymulującą przeżycie miłości (Szandor Terenezi)”<sup>33</sup>, w której przeszła proces wtórnego przeżycia traumatycznych wydarzeń swojej młodości – zawiedzionej miłości i zdrady najbliższych jej sercu osób – ale przeżyła je „inaczej, w otocze miłości do ludzi i zrozumienia”<sup>34</sup>. Badaczka postrzega doświadczenie zainspirowane narastającą w bohaterce miłością do Klarci jako kluczowe, by mogła ona „wybaczyć, wyleczyć się z kompleksu niespełnienia uczuć, przede wszystkim jednak uwierzyć w to, co konsekwentnie chciała odrzucić: bezinteresowność idei, altruizm oraz dobre intencje ludzkie”<sup>35</sup>.

Matka przełożona z *Ascetki* Elizy Orzeszkowej reprezentuje franciszkański typ religijności i pobudki kierujące nią przy wdziwaniu habitu również są całkowicie odmienne od motywacji siostry Mechtyldy. Bohaterka pochodzi z „wielkopańskiego rodu”<sup>36</sup>, lecz brakuje jej pieniędzy i urody, by wyjść za mąż odpowiednio do jej stanu. Posiada za to głęboką wiarę, co wpływa na jej życiową decyzję. Ponadto, rezygnując świadomie z małżeństwa, jest pewna, że „zarówno przynoszone przez nią klasztorowi wysokie stosunki, jak osobiste jej przymioty wcześniej zdobędą dla niej w klasztorze miejsce naczelne”<sup>37</sup>. Opisując przejście bohaterki z życia świeckiego do klasztorowego, Orzeszkowa w sposób dość zaskakujący wartościuje stopnie kobiecego piękna dostępne pannom na wydaniu i zakonnicom:

<sup>29</sup> E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 102.

<sup>30</sup> J. Tomkowski, dz. cyt., s. 327.

<sup>31</sup> Tamże, s. 324.

<sup>32</sup> Tamże, s. 327.

<sup>33</sup> J. Szczesniak, *Dylematy egzystencjalne w „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, red. K. Stępnik, Lublin 2001, s. 238.

<sup>34</sup> Tamże, s. 238.

<sup>35</sup> Tamże, s. 238.

<sup>36</sup> E. Orzeszkowa, *Ascetka*, s. 69.

<sup>37</sup> Tamże, s. 69.

W świecie za nieładną kobietę poczytywana, stała się bardzo ładną zakonnica. [...] Istotnie, twarz jej różowa i pasowe usta, a nade wszystko szafirowe jak bławatki oczy z czarnych osłon welonu wyglądały świeżością i wdziękiem, a kibić, w starannie zawsze ułożonych fałdach habitu, nieco ciężka, miała miękką okrągłość kształtów i taką powagę ruchów. Że same jedne zdradzały w niej dostojniczkę Kościoła, a z domu księżniczkę<sup>38</sup>.

Cytowany fragment uświadamia czytelnikowi, że uroda matki Romualdy pochodzi z jej wnętrza, które w „oprawie” szat zakonnych staje się widoczne nawet dla postronnych obserwatorów. Strój świecki przyćmiłby radosny blask jej spojrzenia i podkreślił odbiegającą od ideału epoki sylwetkę, która w rzeczywistości klasztornej – zamiast ujmować jej wdzięku – dodaje godności. Autorka zauważa, że „[b]yło w niej połączenie doskonale uczciwej zakonnicy z wytworną a energiczną kobietą”<sup>39</sup>.

Klauzurowy tryb życia nie pozbawia matki Romualdy przyjemności znanych jej z czasów spędzonych w „świecie”. Ograniczona przestrzeń, której sama nie opuszcza, nie jest jednakże zamknięta dla innych: przełożona przyjmuje u siebie gości – „światowe jej krewne i znajome”<sup>40</sup> – częstując je przysmakami w eleganckiej sali przyjęć. Bohaterka umiejętnie łączy obroną przez siebie drogę z wrodzonymi rysami charakteru, nie tłumiąc w swoim wnętrzu najdrobniejszych nawet cech (jak umiłowanie życia, ciekawość świata, czerpanie przyjemności z jedzenia). Choć, jak sugeruje autorka, odczuwa niewielkie zainteresowanie literaturą religijną odczytywaną podczas posiłków, ukrywa ten fakt, starając się uszanować inne mieszkanki klasztoru. Również swoje upodobanie do smacznych potraw potrafi należycie wytłumaczyć: „[...] nie można na pewno wiedzieć, czy w głodnym ciele posępna dusza może się bardzo podobać Panu, który stworzył ciepłe i jasne słońce!”<sup>41</sup> Jej *credo* brzmi: „Bóg stworzył i ciało, i duszę. Dobrze jest dzieło jego strzec od zniszczenia”<sup>42</sup>. Cella zajmowana przez matkę przełożoną kłóci się ze stereotypem niewielkiej, surowej, klasztornej przestrzeni – jest dość obszerna, wyposażona w ozdobne, wygodne meble, puszysty dywan, zaś za kratami okien kwitną pachnące kwiaty.

Matka Romualda prowadzi życie pełne zaangażowania w sprawy klasztoru, wynikające nie tylko z obowiązku, lecz także płynące z jej głębokiego zainteresowania sprawami doczesnymi innych siostr. Do codziennych form aktywności bohaterki należy troskliwa opieka nad zakonnice i świeckimi uczennicami pobierającymi nauki w klasztorze, a także zarządzanie jego rozbudowanym zapleczem administracyjnym. Do ulubionych rozrywek przełożonej, świadczących o jej upodobaniu do życia doczesnego, należy spędza-

<sup>38</sup> Tamże, s. 71.

<sup>39</sup> Tamże, s. 69.

<sup>40</sup> Tamże, s. 71.

<sup>41</sup> Tamże, s. 72.

<sup>42</sup> Tamże, s. 74.

nie jednej godziny dziennie wśród próbantek i nowicjuszek, które w słonecznej zazwyczaj sali nowicjatu uczą wyrabiania sztucznych kwiatów. Zarówno „niezgasłe jeszcze rumieńce próbantek”<sup>43</sup>, jak i wykonywane zajęcie pozwalają matce Romualdzie odczuwać radość istnienia, której nie zatraciła przez wiele lat spędzonych w klasztornych murach. Pracę uznaje ona za przeciwwagę smutku i pokusy, stała aktywność jest według niej tarczą przeciw „cierniom życia”<sup>44</sup>.

Seria konfliktów wynikająca z różnicy osobowości matki przełożonej i siostry Mechtyldy ujawnia jednakże słabe strony charakteru bohaterki. Sprzeciwiając się sugestiom matki Romualdy, ascetka wzbudza w swej zwierzchnicze gniew. Negatywne emocje przełożonej klasztoru i jej wrodzona energia muszą wszelako ustąpić przed uporem siostry Mechtyldy i jej doskonałą znajomością formalnych reguł zgromadzenia.

Obraz zakonnicy przedstawiony w *Emancypantkach* Bolesława Prusa różni się diametralnie od wizerunku wyżej opisanych przedstawicielek życia konsekrowanego. Autor umieszcza „swoje” szarytki zarówno w zamkniętej przestrzeni klasztornych murów, jak i pomiędzy zwykłymi ludźmi. Pisarz opisuje je jako zbiorowość, w której – z wyjątkiem matki Apolonii i wspomnianej zaledwie siostry Felicissimy (Wiktorii Brzeskiej) – zakonnice pozostają bezimienne i pozbawione cech indywidualnych. Wyłaniając się z opowiadania wizję klasztoru i kobiet w nim żyjących czytelnik odkrywa stopniowo oczami Madzi Brzeskiej. Poznając wraz z bohaterką realia życia w zgromadzeniu, odbiorca w sposób pośredni „przyzwyczajany” jest do myśli o ewentualnym wstąpieniu młodej kobiety do klasztoru.

Pierwsze zetknięcie bohaterki z zakonnicy budzi w niej przestrach, gdyż pojawienie się granatowych sukien i białych kornetów sióstr w przestrzeni wypełnionego lustrami nowobogackiego salonu pani Korkowiczowej nieoczekiwanie przełamuje stereotypowy obraz zakonnicy zamkniętej w klasztornej celi. Za każdym spojrzeniem w zwierciadła, w których odbijają się sylwetki szarytek, bohaterka jest w niezrozumiały dla niej sposób poruszona. „Szeregi zakonnicy”<sup>45</sup> burzące spokój młodej dziewczyny stanowią antycypację jej dalszego losu, którego na obecnym etapie bohaterka nie pragnie i nie pojmuje. Chcąc zapełnić umysł innymi myślami, panna Brzeska zaczyna grzeczną rozmowę z młodszą z sióstr, co umożliwia autorowi zburzenie kolejnego stereotypu dotyczącego zakonnego bytu: „– Ale może pani opuścić zakon, kiedy zechce? – Nie myślę o tym. – Więc tak do końca życia? Zakonnica łagodnie uśmiechnęła się. – Paniom światowym – mówiła – klasztor wydaje się więzieniem... Ale my jesteśmy szczęśliwymi, że za życia dopłynęliśmy do portu”<sup>46</sup>. Wizerunek otwartych na świat murów klasztoru będącego

<sup>43</sup> Tamże, s. 93.

<sup>44</sup> Tamże, s. 94.

<sup>45</sup> Zob. B. Prus, *Emancypantki*, t. 3, Warszawa 1998, s. 102.

<sup>46</sup> Tamże, s. 102.

„portem” kłóci się z poczynionymi przez Madzię obserwacjami zakonnicy, widywanymi dotąd „w przykrych warunkach: przy łóżku chorego albo przy trumnie”<sup>47</sup>. Również obłóczyny jej ciotecznej babki, Wiktorii Brzeskiej, wspomniane są w jej rodzinie w kategorii pogrzebu za życia. W tym kontekście panna Brzeska wyraża obiegową opinię pełną niezrozumienia wobec wyboru takiej drogi: „Cóż to za okropne życie!... – myślała. – Siedzieć w wiekuistym więzieniu, zerwać z rodziną, wyrzec się znajomych, patrzeć na świat tylko przez kratę... I nigdy żadnego celu, żadnej nadziei... Ach, lepiej od razu umrzeć...”<sup>48</sup>.

Utarta opinia bohaterki o życiu zakonnym zostaje podważona po raz drugi przez pannę Cecylię, przyjaciółkę Madzi z rodzinnego Iksinowa. Kobieta ta, udręczona przez niechętną jej bratową, szuka ucieczki od upokarzającego bytowania w braterskim gospodarstwie i swą jedyną szansę upatruje we wstąpieniu do klasztoru. Dla starej panny ta ograniczona murem przestrzeń jest symbolem bezpiecznej przestrzeni, w której może ukryć się przed drapieżną rzeczywistością.

Trzecie zetknięcie się bohaterki z szarytkami następuje na skutek wizyty Madzi u umierającej w zakładzie pani Turkawiec ubogiej śpiewaczki, Stelli. Upadła kobieta informuje pannę Brzeską, że przed miesiącem podrzuciła swe niemowlę w okolicy szpitala Dzieciątka Jezus, gdzie zostało natychmiast odnalezione i oddane na oddział noworodków. W umyśle Madzi rodzi się nadzieja, że poznana u Korkowiczowej matka Apolonia pomoże zarówno niezamężnej matce, jak i dziecku.

Wyprawa do klasztoru całkowicie odmienia osąd młodej panny o życiu zakonnym. Co prawda pierwsze spojrzenie na „gmach o powierzchowności więziennie-szpitalnej”<sup>49</sup> zniechęca bohaterkę, jednakże przestrzeń ta widziana od wewnątrz sprawia diametralnie inne wrażenie: „Uderzyła ją zadziwiająca czystość, obrazy na ścianach, małe ołtarzyki w salach [...]”<sup>50</sup>. Również otoczony murem ogród napawa Madzię zdumieniem, zwłaszcza w zestawieniu z opuszczonym niedawno zakładem pani Turkawiec. Piękno natury, odgłosy ptaków i bawiących się dzieci przeplecione są w toku narracji z zaduchem zakładu, śpiewem pijanej Stelli i jękami bezimiennej kobiety dobiegającymi zza przepierzenia. Zderzenie spokoju panującego w klasztorze z ohydą domu Nikodemy Turkawiec robi na pannie Brzeskiej piorunujące wrażenie. W młodej kobiecie narasta rozdrażnienie, wywołane przeżytym niedawno spotkaniem ze śpiewaczką i jej jednoczesnym irracjonalnym strachem przed zamknięciem w klasztorze. Chociaż Madzia zaczyna dostrzegać zalety tego miejsca, nadal przerażają ją zewnętrzne aspekty jego ograniczonej przestrzeni. Pomimo obaw bohaterka zaczyna się zastanawiać, czy klasz-

<sup>47</sup> Tamże, s. 103.

<sup>48</sup> Tamże, s. 103.

<sup>49</sup> Tamże, s. 372.

<sup>50</sup> Tamże, s. 373.

tor nie jest tym poszukiwanym od dawna, właściwym miejscem dla jej wrażliwej psychiki i obszarem umożliwiającym praktykowanie altruizmu. Rozmowa przeprowadzona z matką Apolonią dobitnie uświadamia Madzi, że tego rodzaju ewentualność należy wziąć pod uwagę.

Warto podkreślić, iż szarytki nie postrzegają swej siedziby w kategoriach „zamknięcia” – matka Apolonia szczególnie silnie podkreśla otwarty charakter zgromadzenia, z którego można wystąpić w każdej chwili. Zakonnica akcentuje także fakt sporego rozeznania w otaczającej klasztor rzeczywistości: „[...] jestem stara i choć mniszka, jednak trochę widziałam na świecie. Mój kornet nie zasłaniał mi oczu”<sup>51</sup>. Utrzymuje ona stałe stosunki z kobietami „z zewnątrz”, jest nawet na bieżąco poinformowana o plotkach obiegających Warszawę. Pozostające pod jej opieką siostry pracują nie tylko w klasztorze, lecz także poza nim. Jak wnioskujemy z tekstu, aktywność zgromadzenia obejmuje również opiekę nad chorymi w domach prywatnych: świadczy o tym skierowana do Madzi prośba Korkowicza o wstawiennictwo u zakonnicy i wystaranie się o opiekę jednej z nich nad ranionym w pojedynku Norskim. Do interwencji jednakże nie dochodzi z braku wolnych sióstr – wszystkie zajęte są pracą.

Przy okazji spowodowanej prośbą Korkowicza wizyty panny Brzeskiej u sióstr, narrator sygnalizuje odmienną niż dotychczas reakcję bohaterki na przestrzeń klasztorną: „W kilka minut później czekała na matkę Apolonię w parlatorium, które dziś nie robiło na niej przykrego wrażenia. Może mniej zwracała uwagi”<sup>52</sup>. Pragnąc uspokoić zmartwioną Madzię, szarytka oprowadza ją po gmachu. Bliższe poznanie niedostępnego dotąd obszaru głęboko porusza bohaterkę: „Wszędzie uderzała Madzię olśniewająca czystość i spokój, dziwny spokój, który koł jej wstrząśniętą duszę”<sup>53</sup>. W opisywanej strukturze nie wystarczy być tylko „zakonnica” – należy czynić więcej, działać, wykonywać rozmaite prace. Szarytki oddają się nieustannej aktywności: oprócz zadań spełnianych poza obrębem klasztoru dozorują kuchnię, dbają o porządek, piorą, szyją, opiekują się ogrodem. Ich zajęcia cechuje wszechstronność: „Wszystko, co nam trzeba, robimy same”<sup>54</sup>. Warunkiem pozostania w zgromadzeniu jest umiejętność wykonywania różnych zadań – zwłaszcza nowicjuszki obarcza się licznymi obowiązkami.

Rozmowa z matką Apolonią unaocznia Madzi ogrom działań podejmowanych przez siostry, porównanych do mrówek. Obalony zostaje również ostatni stereotyp dotyczący zakonnicy – to nie one starają się o zasilanie swoich szeregów chętnymi, lecz odwrotnie – są wręcz szturmowane przez niezliczone kandydatki. Uzyskane informacje całkowicie przełamują opór bohaterki wobec instytucji klasztoru.

<sup>51</sup> Tamże, s. 375.

<sup>52</sup> Tamże, s. 415.

<sup>53</sup> Tamże, s. 416.

<sup>54</sup> Tamże, s. 417.

Rozmowa zakonnicy z panną Brzeską przybliży czytelnikowi główną ideę zgromadzenia szarytek: nieodpartą potrzebę służenia innym, którą określa poprzez wypowiedź matki Apolonii mianem „instynktu” oraz „niezasłużonej łaski Bożej”<sup>55</sup>. Co więcej, charyzmat posługi cierpiącym nie jest postrzegany w kategoriach „poświęcenia”, gdyż wypływa z wewnętrznej natury szarytek, jest ich „potrzebą istnienia, prawie egoizmem”<sup>56</sup>. W omawianej strukturze pytanie zadane w *Ascetce* Elizy Orzeszkowej przez matkę Romualdę: kto zajmie się chorą na tyfus Klarcją, nie miałoby racji bytu; podobnie pozbawione sensu byłoby „poświęcenie się” siostry Mechtylda. Jednakże ascetyczna bohaterka Orzeszkowej wpisuje się jednocześnie w obie kategorie kobiet, które – według słów matki Apolonii – znajdują szczęście w klasztorze: „takie, które świat zniechęcił, karmiąc je zbyt wielką goryczą, albo takie, które ciągle myśląc o Bogu i życiu wiecznym, nic nie znajdują dla siebie między rzeczami doczesnymi”<sup>57</sup>.

Zgnębiona oszczerstwami i ludzką zawiścią panna Brzeska wydaje się przynależeć do pierwszej ze wspomnianych grup. Nie mając pewności, czy chce i czy może zostać szarytką, prosi o pozwolenie przebywania w bezpiecznej przestrzeni ogrodu zgromadzenia, gdzie odzyskuje spokój duszy, czytając dzieło Tomasa a Kempis *O naśladowaniu Chrystusa* i stopniowo powracając do zaniedbywanych dotychczas praktyk religijnych. Jan Tomkowski akcentuje „terapeutyczną” rolę klasztoru w życiu Madzi: „Marzenie o celi klasztornej, za którym nie kryje się wielkie uczucie religijne, cechuje zwykle osobowości udręczone, rozdarte: klasztor oznacza dla nich nadzieję na integrację duchową”<sup>58</sup>. Prus nie determinuje jednakże przyszłości bohaterki – zakończenie tego wątku pozostawia czytelnikowi.

Powyższa analiza sylwetek zakonnicy w polskiej prozie narracyjnej drugiej połowy XIX wieku odsłania ich głęboką potrzebę wypełnienia istotną treścią emocjonalnej pustki, która zaistniała w ich życiu na skutek nieszczęśliwej miłości (siostra Mechtylda) lub rozczarowania ludźmi (Madzia Brzeska). Niektóre z bohaterek traktują zaangażowanie religijne jako drogę ku samodzielności i spełnieniu, zapewniającą im niezależność (matka Romualda, matka Apolonია). Oddanie się Bogu pozwala bohaterkom odpokutować za grzechy (siostra Mechtylda). Wstąpienie do zakonu umożliwia im wyzwolenie się od świata towarzyskich konwenansów, w którym prawdopodobnie byłyby skazane na staropanieństwo (siostra Mechtylda, matka Romualda).

<sup>55</sup> Tamże, s. 418.

<sup>56</sup> Tamże, s. 419.

<sup>57</sup> Tamże, s. 419.

<sup>58</sup> J. Tomkowski, dz. cyt., s. 322.

## Bibliografia

### Źródła

- Orzeszkowa Eliza, *Ascetka*, w: tejeże, *Melancholicy*, tom II, Warszawa 1949.  
Prus Bolesław, *Emancypantki*, Warszawa 1998.

### Opracowania

- Eustachiewicz Lesław, *Horyzonty religijne polskiej prozy końca XIX – początku XX wieku*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. Maria Jasińska-Wojtkowska, Krzysztof Dybciak, Lublin 1993.
- Fita Stanisław, „Pozytywista ewangeliczny”. *Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. Maria Jasińska-Wojtkowska, Krzysztof Dybciak, Lublin 1993.
- Kuklo Cezary, *Kobieta samotna w społeczeństwie miejskim u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej. Studium demograficzno-społeczne*, Białystok 1998.
- Olszewski Daniel, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
- Olszewski Daniel, *Funkcje społeczno-kulturalne polskiej parafii na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Kulturotwórcza rola Kościoła na przełomie XIX i XX wieku*, red. Jan Ziółek, Lublin 1997.
- Olszewski Daniel, *Postawy społeczno-religijne kobiet w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Kobiety i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet w Polsce*, red. Jadwiga Hoff, Rzeszów 2006.
- Szcześniak Janina, *Dylematy egzystencjalne w „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, red. Krzysztof Stępnik, Lublin 2001.
- Tomkowski Jan, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.
- Wierzbicka Maria, *Kilka uwag o kobiecie samotnej w XIX wieku*, w: *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2006.
- Zamojska Dorota, *Inny model feminizmu*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX w.*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc, Warszawa 1995.

### Summary

The article describes the figures of nuns in the prose of Eliza Orzeszkowa and Bolesław Prus, their way of perceiving the world and their role in it, as well as their understanding of God. Orzeszkowa and Prus create completely different images of representatives of the consecrated life. The vision of the strict God of sister Mechtylda is completely different from the image of the merciful Creator of mother Apolonia, whereas the nuns depicted by Prus are simply too busy to express their understanding of God. The accession of the heroines to the monastery is also motivated differently: some of them seek refuge from the here and now, others look for independence or want to help other people.

DANUTA OSSOWSKA

UWM w Olsztynie

## Literacki portret pierwszych polskich studentek (kontekst polityczno-narodowy)

### Literary Portrait of the First Polish Female Students (National and Political Context)

**Słowa kluczowe:** polskie studentki, pozytywizm, dyskurs emancypacyjny, powieść.  
**Key words:** polish women-students, positivism, feminism discourse, novel.

Sprawa wyższych studiów kobiet, torująca sobie drogę w polskiej rzeczywistości z wielkimi oporami i znacznym opóźnieniem w stosunku do innych krajów, weszła do dyskursu literackiego na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku. Pierwszymi wśród pisarzy rzecznikami idei dostępu kobiet do uniwersyteckiej nauki byli Teodor Tomasz Jeż i Maria Szeliga. Obydwoje, pozostając w bezpośrednim kontakcie z kulturą zachodnioeuropejską i mając świadomość wyzwań nowoczesnego świata, dobrze rozumieli potrzebę włączenia kobiet w proces wyższej edukacji. Rozważali więc problem w kategoriach szansy dla społeczeństwa i narodu. Podobnie życzliwe kobiecym aspiracjom stanowisko zajmował Aleksander Świętochowski. Jednak wielu patrzących na to wyzwanie czasu z perspektywy krajowej nie podzielało ich optymizmu, całą energię kierując raczej na wskazywanie rozlicznych zagrożeń.

Ogólnie rzecz biorąc ruch emancypacyjny na ziemiach polskich, traktowany jako obce ciało, zderzał się nieustannie nie tylko z subiektywnie wyznaczonymi barierami mentalno-kulturowymi, lecz także z wieloma uwarunkowaniami obiektywnymi o charakterze społecznym, ekonomicznym, politycznym czy narodowym. Włączające się w spór emancypacyjny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku powieści, poza dziełami wymienionych wyżej autorów, nie zmierzały raczej w stronę tworzenia wzoru aktywnego pionierstwa, zastępując go melodramatycznym, budzącym współczucie wzorem studentki-ofiary (zbędnej ofiary). Był też wariant restrykcyjny, kwestionujący możliwość dopuszczenia kobiet do wyższych studiów, skutkujący szyderczym, lekceważącym, a nawet paszkwilanckim opisem<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Analiza powieściowych wizerunków kobiet studentek w aspekcie sporu emancypacyjnego przeprowadzona została w pierwszej części artykułu. Zob. D. Ossowska, *Literacki*

Podjmując analizę powieści wiążących narrację o studentkach z kontekstem polityczno-narodowym, wkraczamy w sferę tabu, co oznacza, że mnożą się ostrzeżenia i zakazy, a problem komplikuje się coraz bardziej. Do takich refleksji prowadzi lektura *Szalonej* Kraszewskiego oraz powieści *Ćmy nocne* Franciszka Rawita-Gawrońskiego.

Mówiąc wprost: nie są to powieści o studentkach w rozumieniu zakładającym autonomiczną jedność tematu i celu opowieści. Wprawdzie w roli głównych bohaterek autorzy obsadzili studentki, ale – jak się okazało – tego rodzaju narracji swobodnie można było użyć jako maski (pretekstu) do przekazania innego rodzaju opowieści. Krytyka kobiecych „roszczeń” do nauki i wolności stawała się w języku komunikacji literacko-społecznej czymś tak oswojonym, naturalnym, pożądanym nawet i niczym nie grożącym, że swobodnie mogła takim celem służyć. Nawiasem mówiąc, powstanie i następnie publikacja *Szalonej* zbiegła się w czasie z drukiem niezwykle ostrej krytyki studentek, to jest powieści *Pod skrzydłami Almae Matris* („Kłósy” 1879 nr 743–756; 1880 nr 757–782) Stanisława Krupskiego.

Dwudziestowieczne feministyczne interpretacje *Szalonej*, pełne zachwytu nad porywającym pięknem i wyjątkowością stworzonej przez Kraszewskiego postaci kobiecej<sup>2</sup>, a obraz tej samej osoby wyłaniający się ze świadectw recepcji z czasu pierwodruku powieści, to dwa bardzo różniące się od siebie stany rzeczy.

Wiele uwag i sugestii potwierdzających przypuszczenia co do manipulacji figurą studentki znajdziemy w recenzji *Szalonej* autorstwa Walerii Marrené, zamieszczonej w roku 1882 roku na łamach „Przeglądu Tygodniowego”. Oprócz braku wymiernych rozwiązań w dyskutowanej od lat skomplikowanej kwestii emancypacyjnej, zauważa recenzentka działania, które gmatwają jeszcze bardziej sprawę, „dorzucając do niej stronnice niechęci i biorąc ją za hasło i sztandar spraw postronnych”<sup>3</sup>. Zarzut nadużycia idei emancypacji kierowała pisarka do Kraszewskiego i nie była w tej ocenie odosobniona.

Być może Walerii Marrené znane były okoliczności powstania *Szalonej*, one bowiem stanowią pierwszy dowód „użycia” motywu studentki dla „spraw postronnych”, czyli instrumentalnego wykorzystania kobiecej bohaterki dla przeprowadzenia ideologiczno-politycznych celów. Zwyczajem ogólnie przyjętym w kontaktach wydawców z pisarzem, pomysł powieści i jej dokładny projekt fabularno-ideowy podsunął Kraszewskiemu w połowie grudnia 1878 roku redaktor „Tygodnika Ilustrowanego”, Ludwik Jenike. Wśród licznych chorób

---

*portret pierwszych polskich studentek (kontekst emancypacyjny)*, „Prace Literaturoznawcze” 2014, nr 2, s. 151–162. W całości opracowania (w części pierwszej i drugiej) wzięto pod uwagę powieści inicjujące temat studentek, publikowane od roku 1873 do końca lat osiemdziesiątych.

<sup>2</sup> Zob. K. W. Zawodziński, *Niespodziewana bohaterka Kraszewskiego*, „Skamander” 1939, z. 102–104, s. 6–25; M. Janion, *Szalona*, w: teje, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, 50–76.

<sup>3</sup> W. M. [Waleria Marrené], „Przegląd Tygodniowy” 1882, nr 3, s. 37.

wieku zdiagnozował on zagrażający nam „nihilizm szerzony przez młode, a często i ładne kobiety”. Z jego strony wyszedł też pomysł umieszczenia akcji w środowisku uniwersyteckim<sup>4</sup>. To, co określano wówczas mianem nihilizmu, postrzegane było potocznie jako groźna wywrotowa „zaraza” ciągnąca ze Wschodu. Sugestia Jenikego, że główna bohaterka mogłaby w końcu wyjść za Rosjanina, której Kraszewski jednak nie podjął, wyjaśnia wiele. W liście z 28 kwietnia 1879 roku prosił też Kraszewskiego, by zachował „ostrożność na dwie strony”, dotykając teorii socjalistycznych i nihilistycznych, ponieważ chwila tego wymaga. Czego zatem „wymagała chwila”? Na pewno czujności przed cenzurą w sprawach dotyczących polityki. Otóż z jednej strony w latach siedemdziesiątych silna była jeszcze pamięć wydarzeń Komuny Paryskiej, z drugiej zaś ze środowisk studenckich Petersburga i Kijowa przenikały do Warszawy idee anarchistyczne (Ziemia i Wola) oraz kółek socjalistycznych (działalność Ludwika Waryńskiego). W ruchu tym uczestniczyły również kobiety. Fala aresztowań w 1878 roku, w wyniku których kilkadziesiąt osób zesłano na Syberię, to fakty, które budziły niepokój nie tylko władz carskich. Jednym z przykładów ówczesnej obsesji na punkcie socjalistów mogą być reakcje Elizy Orzeszkowej. Jej powieść *Widma* (1881) – jawny dowód takiej świadomości – recenzowane były razem z edycją książkową *Szalonej*.

Kraszewski wykonał zamówienie dokładnie według podsunętego projektu, kompromitując mocno – jak się okazało – może nie tyle osławiony nihilizm, co przede wszystkim dążenia emancypacyjne i sens podejmowania studiów przez kobiety.

Powieść powstała w 1879 roku, ale redaktor, który ją zamówił, przestraszony drastycznością scen pokazujących Komunę Paryską, zrezygnował z druku. Więcej odwagi wykazał Włodzimierz Spasowicz, publikując *Szaloną* od stycznia 1880 roku w „Ateneum”<sup>5</sup>. Zbiegło się to w czasie z falą dużego zainteresowania Kraszewskim. W październiku 1879 roku odbył się bowiem w Krakowie huczny jubileusz 50-lecia jego pisarstwa. Nawiasem mówiąc, podczas tego ogólnopolskiego zjazdu rozważana była propozycja założenia w Warszawie wyższej szkoły dla kobiet<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> S. Burkot, *Józef Ignacy Kraszewski a wydawcy (po roku 1863)*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 1, s. 226.

<sup>5</sup> J. I. Kraszewski, *Szalona*, „Ateneum” 1880, t. 1–2.

<sup>6</sup> E. Orzeszkowa, *O kobiecie polskiej*, w: tejże, *O kobiecie*, Warszawa 1888, s. 53. Aczkolwiek głęboko poruszona całkowitym brakiem w naszym kraju instytucji wyższego kształcenia kobiet, tłumaczy i poniekąd usprawiedliwia pisarka ten stan rzeczy względami obiektywnymi: brakiem funduszy, brakiem przedstawicielstwa, które uchwałę o powołaniu mogłoby podjąć i przeprowadzić i, po trzecie, bardzo niekorzystną sytuacją na rynku pracy, jaka się wytworzyła po wyrugowaniu Polaków z posad w aparacie państwowym. Obawia się więc Orzeszkowa, że kształcenie kobiet do zawodów umysłowych może stać się dla kobiet i społeczeństwa nowym czynnikiem „cierpień i zepsucia” (s. 54–55).

Akcję powieściową, która miała poddać analizie niepokojącą współczesność, przeniósł Kraszewski w lata poprzedzające powstanie styczniowe i umieścił w znanym sobie środowisku Kijowa, choć samego uniwersytetu w swoim opisie właściwie nie dotknął. W 1862 roku kobiety uzyskały tam prawo wstępu na uczelnię<sup>7</sup> co samo w sobie, jako pionierski fakt w historii kobiecych studiów wyższych, mogłoby być przedmiotem powieści, ale nie o to chodziło Kraszewskiemu. Na hipotetycznie postawione pytanie – czy w tamtym czasie ktoś z polskich pisarzy podjąłby takie zadanie? – odpowiedź wydaje się oczywista – względy światopoglądowe i patriotyczne skutecznie blokowały taki pomysł.

Usytuowanie akcji w tym konkretnie czasie i środowisku daje początek pewnej ramie ideologicznej okalającej całość, w której umieszczona zostaje działalność głównej bohaterki, studentki – Zońki Raszkówny. Tworzy tę ramę pamięć przedpowstaniowego radykalizmu środowiska Uniwersytetu Kijowskiego, początki rosyjskiego nihilizmu (*Ojcowie i dzieci* Iwana Turgeniewa), Komuna Paryska i wydarzenia polityczne z drugiej połowy lat siedemdziesiątych (Zońka w tym czasie pisze w Paryżu socjalistyczne artykuły). W tym politycznym planie mieści się rola starego socjalisty (nihilisty) Jewłaszewskiego, mentora<sup>8</sup> Zońki, nędznego moralnie demagoga i starej wdowy emancypantki Heliodory – figur nie tyle groźnych, co maskaradowo wykrzywionych. Demonicznie niebezpieczna na ich tle jawi się postać studentki, którą narrator opisuje słowami redaktora Jenike:

Kochali się w niej niemal wszyscy, a ta śmiała i ekscentryczna dziewczyna zwracała głowy szalenie i robiła prozelitów, jakimi najwymowniejszy mędrzec nie mógł się być pochłubić. Nie ma niebezpieczniejszych apostołów nad kobiety. W ich ustach prawda nabiera blasku, a fałsz traci swą potworność. Kunszt uwodzenia nawet bez świadomości jest im wrodzonym. Cóż, gdy do wdzięku, do uroku młodości przyłączy się talent, dowcip, umiejętność słowa i zapał, który jest żywiołem zaraźliwym<sup>9</sup>.

Przyczepienie kobiecie podejmującej studia uniwersyteckie etykiety „apostołki” zła wszelakiego: fałszywej wywrotowej ideologii, bezbożnictwa, wolnej miłości, całkowitego lekceważenia przyjętych w społeczeństwie reguł zachowania, przy zupełnym niemal pominięciu przez Kraszewskiego tych elementów świata przedstawionego, które pozwoliłyby dostrzec rzeczywistość

<sup>7</sup> Zob. W. Hahn, „Szalona” Józefa Ignacego Kraszewskiego, „Pamiętnik Literacki” 1947, s. 204.

<sup>8</sup> Nieodzowny element powieści o emancypacji kobiet stanowi figura męskiego mentora, postać bardzo interesująca z punktu widzenia feministycznej lektury tekstów. Jej autorytet jest nienaruszalny i zazwyczaj oparty na formalnym potwierdzeniu statusu – doktor, profesor itp. Inaczej jest w przypadku Jewłaszewskiego, którego ideologię pisarz kompromituje. W *Jaskółkach* Jeża, powieści z 1891 roku oraz w utworze *Na przebój* (1889) Szeligi w tej roli występują już kobiety.

<sup>9</sup> J. I. Kraszewski, *Szalona*, Kraków 1986, s. 78.

obecność kobiety w uniwersyteckim świecie nauki, w sposób oczywisty naruszało proporcje charakterystyki, uwypuklając ideologiczny demonizm bohaterki. Faktycznie nie wiemy nawet, jaką dokładnie dziedzinę wiedzy Zońka zgłębia, a jej związek z uczelnią sugerują w zasadzie rekwizyty: tu i tam leżące w jej mieszkaniu książki czy „rozrzucone seksterna”. Jak słusznie zauważyła cytowana już Marrené – studia uniwersyteckie są w powieści tylko pozorem do swobodnego działania bohaterki<sup>10</sup>. Dla recenzentki, dla Orzeszkowej i zapewne wielu innych odbiorców pretekstowość całego uniwersyteckiego anturazu wobec powieściowej fabuły była czymś nader oczywistym. Dlatego obydwie z wielką irytacją zadawały to samo pytanie: po co Kraszewskiemu potrzebna była studentka, skoro chciał pokazać damę z półświatka? Ich odczucie mogła uzasadniać też skala nonszalancji, z jaką w powieści potraktowany został problem emancypacji. Na pytanie Zońki o kwestię praw kobiet u nas, pada ze strony przybyłego z zagranicy poważnego kandydata na doktora w kijowskim uniwersytecie, Euzebiusza Komnackiego, odpowiedź okraszona dwuznacznym uśmiechem, że może w wiekach średnich był to jakiś problem, ale dziś już nie istnieje. Ponadto w Ameryce kobiety zajmują katedry uniwersyteckie, więc u nas też mogą<sup>11</sup>. Co najgorsze, ta jawna kpina pozostaje bez najmniejszej riposty.

Marrené, chyba jako pierwsza spośród krytyków, spostrzegła podobieństwo Zoni do Damy Kameliowej Aleksandra Dumasa. Współcześnie ten trop interpretacyjny rozwijał Zawodziński<sup>12</sup>. Zbieżności dotyczą zarówno konstrukcji postaci „grande amoureuse”, jak i niektórych motywów akcji. Na przykład heroiczna rezygnacja Zońki z miłości do Ewarysta, której przeciwna jest ze względu na przyszłość syna jego matka. Zamaskowana awanturniczą ucieczką dziewczyny do Paryża, stanowi dokładną kopię Dumasowskiego wzorca. Czy takiego wyobrażenia polskiej studentki oczekiwali odbiorcy?

Biorąc pod uwagę fakt, że powieść – oprócz druku w „Ateneum” – miała w krótkim czasie inne wydania<sup>13</sup>, można by sądzić, że cieszyła się zainteresowaniem czytelników i prawdopodobnie tak było. Ale z drugiej strony nikły odzew krytyki<sup>14</sup> i skrajnie niekorzystne opinie o powieści Kraszewskiego, wyrażane w prywatnej wymianie poglądów, każą się domyślać istnienia jakiegoś ukrywanego problemu. I tak w istocie było.

Publikacja powieści wywołała powszechną konsternację – ani postępowcom, ani konserwatystom tak pomyślana historia nie była na rękę. Polityczny

<sup>10</sup> W. Marrené..., nr 3, s. 37.

<sup>11</sup> J. I. Kraszewski, *Szalona...*, s. 117.

<sup>12</sup> Prawdopodobnie było to skojarzenie niezależne, krytyk nie znał chyba recenzji „Przeglądu Tygodniowego”.

<sup>13</sup> Książkowa edycja powieści wyszła w 1882 roku w Warszawie, następna pojawiła się w wydaniu zbiorowym w roku 1886, również w Warszawie.

<sup>14</sup> D. Zgliński [Freudensohn Daniel], „Prawda” 1882, nr 7; W. M. [Waleria Marrené] „Przegląd Tygodniowy” 1882, nr 3–4; R. Buczyński, „Niwa” 1882, t. 2, s. 619–623; „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 50, s. 797.

wymiar powieści nie mógł być przedmiotem otwartej dyskusji. Jeżeli zaś chodzi o aspekt emancypacyjny, jej zwolennikom wytrącał wprawdzie Kraszewski z ręki oręż, ale nie do końca jednoznacznie dostarczał go przeciwnikom. Wynikało to przede wszystkim z dwu czynników: ambiwalencji tkwiących w samej konstrukcji postaci Zońki oraz wyjątkowo niefortunnego przedstawienia postaci Madzi, siostry Zońki, mającej w powieści stanowić jej ideowy kontrast. Wychowana po starszylachecku Madzia odstrasza wręcz swą „wiekuistą dziecinnością” i „ciasnotą umysłową”. Tym to sposobem – jak pisała Marrené – „wbrew zasadom i woli swojej może, autor daje istotne zwycięstwo kobiecie, którą potępia”<sup>15</sup>. Ambiwalencję obrazu postaci studentki: porywającej i równocześnie budzącej moralny wstręt, dostrzegł właściwie tylko Daniel Zgliński, recenzent „Prawdy”, który napisał m.in., że Zonia zawraca głowy i serca pięknem, śmiałością, porywa oryginalnością, niezłomnością w postanowieniach, siłą woli, zdolnością do największych poświęceń, żarem apostołstwa i przede wszystkim brakiem zakłamania<sup>16</sup>. Ale poza nim nie było w tamtym czasie takich, którzy byliby w stanie zaakceptować to wyjątkowe piękno kobiety.

Czy Kraszewski pokazując „uwodzicielstwo ideologiczne” młodej dziewczyny, dokonywał rzeczywistego aktu potępienia? O to sprzeczali się dwudziestowieczni interpretatorzy powieści, czytający ją w całkowicie odmiennym kontekście kulturowym. Współcześni Kraszewskiemu odbiorcy – a o ich opinię nam chodzi – kierujący się potocznym rozpoznaniem „pisanego à la Kraszewski”, a więc znający konserwatywny, antyrewolucyjny (ale i antyklearykalny) światopogląd pisarza, nie mieli wątpliwości, co do jego rzeczywistych intencji. Spośród pism o zachowawczym charakterze głos zabrały tylko „Niwa” i „Tygodnik Powszechny”, ale w sposób dość zdawkowy i przewidywalny. Unikając ocen, prezentowały treść powieści i potwierdzały jej ideologiczno-wychowawczy sens jako diagnozy zgubnego prądu.

Całą konsternację wokół wyjątkowo niefortunnego z punktu widzenia potrzeb i uwarunkowań tamtego czasu przedstawienia studiującej kobiety, rysując przy tym mocnymi słowami własne wyobrażenie Zońki, powstałe pod wpływem lektury powieści, oddaje prywatna korespondencja Orzeszkowej. W liście do Walerego Przyborowskiego z 14 sierpnia 1880 roku napisała ona tak o dziele Kraszewskiego:

Zdaniem moim, powieść ta jest występkiem przeciwko społeczeństwu, sztuce i zdrowemu rozsądkowi. Jak to! więc to typ kobiety nowoczesnej, miłującej naukę, dopominającej się o indywidualne i ludzkie swe prawa! A przeciwstawienie wyklętemu typowi temu, to Madzia – mazgaj, głupiotka jak główka cebuli, nudna jak lukrecja a staroświecka! że aż na niej mech starości wyrósł! Doprawdy, po cóż było przedstawiać uniwersytet, emancypację, spory uczonych itp.?,

<sup>15</sup> W. M. [Marrené]..., nr 4, s. 53.

<sup>16</sup> D. Zgliński, ... s. 79.

kiedy „szalona” taką można było wziąć pierwszego lepszego wieczoru spod pierwszej lepszej latarni ulicznej. Czyż dla życia takiego, jakie wiedzie „szalona”, trzeba emancypacji i uniwersytetu? Czy życia takie nie były znane światu, co najmniej od czasu, gdy „szalone” Moabitki uwodziły przebywających pustynię Izraelitów. Z powieści tej wynika ni mniej, ni więcej tylko ta konkluzja, że dla kobiety uczyć się – znaczy mieć raz po raz dziesięciu kochanków, jedno dziecko umarłe, wiele niewiadomych, należeć do komuny paryskiej i pisać do komunistycznych dzienników. Madzia to co innego – ona nie uczy się, jest grzeczna, posłuszna, często płacze, dużo się modli, nie ma żadnego kochanka a tylko jednego męża, który – czy dobrze bawi się z nią, czy źle – to już do powieści opisan(ia) nie należy. Ale ja bym Panu o tej „Szalonej” dziesięć arkuszy napisała, bo oburzyła mię. Są tam rzeczy dobre i zrzeczne, jak np. stary socjalista rosyjski i owa szpetna wdowa emancypantka, ale całość jest po prostu ohydna. Może mylę się, ale takim jest szczere zdanie moje<sup>17</sup>.

Najbardziej zaskakujące jest może długie życie negatywnej opinii, dotyczącej strony moralnej i światopoglądowej, wykreowanej przez Kraszewskiego postaci studentki. Kiedy w 1947 roku w serii „Kraszewski na nowo odczytany” Zawodziński wznowił dziewiętnastowieczną edycję *Szalonej*, odbył się prawdziwy sąd nad tą powieścią<sup>18</sup>. W roli oskarżyciela wystąpiła w imieniu „Tygodnika Powszechnego” Mieczysława Romankówna. Chodziło jej głównie o to, że bohaterka Kraszewskiego daje zły przykład, naruszając ład społeczny działaniami burzącymi jego fundament, czyli rodzinę. Jako argumenty przemawiające przeciwko przypominaniu powieści, przywołała negatywne opinie Orzeszkowej, nadając im rangę prawdy powszechnie podzielanej w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Zrekonstruowany przez badaczkę, rzekomo na podstawie dziewiętnastowiecznej recepcji, portret Zońki sprowadza się do następujących cech: pod względem zewnętrznym upodobił ją autor do mężczyzny; wewnątrz jest zerem, żyje bez żadnych zasad moralnych; nie ma uczuć rodzinnych; nie jest zdolna do miłości do mężczyzny (miłość według niej to fizjologia); przerzuca się z mężczyzny na mężczyznę. Tak więc po tylu latach studentka Zońka nadal gorszy. Można się zastanawiać, czy to wynik mistrzostwa Kraszewskiego, czy rezultat zastygłego w czasie stanu umysłów.

<sup>17</sup> M. Romankówna, *Listy nieznanne. Eliza Orzeszkowa do Walerego Przyborowskiego*, „Prace Polonistyczne” (Łódź) 1947, s. 135–136. Podobną opinię o *Szalonej* wyraziła też Orzeszkowa w liście do Jana Karłowicza z 18 lipca 1880 roku. Użyła tam m.in. określeń: „Cóż to za horror!”, „jako tendencja – nonsens”. Zob. K. W. Zawodziński, *Niespodziewana bohaterka Kraszewskiego*, „Skamander” 1939, z. 102–104, s. 22. Z punktu widzenia dziewiętnastowiecznej recepcji *Szalonej* interesująca jest sugestia krytyka, wskazująca na związek Madzi z powieści Kraszewskiego z Madzią z *Emancypantek* Prusa. Według jego opinii dla zachowawczo myślącego Prusa wzorem emancypantki nie mogła być Zonia, lecz Madzia (s. 25).

<sup>18</sup> Zob. Z. E. Kwiatkowska [M. Romankówna], *Niespodziewana kariera*, „Tygodnik Powszechny” 1949 nr 4, s. 8; K. W. Zawodziński, *Ostatnie słówko w obronie „Szalonej”*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 10; w tym samym numerze: M. Romankówna, *Kraszewski potępiał „Szalona”* (s. 208).

Co zaś dotyczy motywacji Kraszewskiego, to jak się wydaje, były one z gruntu romantyczne. Zarówno w kwestii fascynacji sferą emocji i uczuć, jak i romantycznego światopoglądu. Odpowiedź na pytanie – czy nauka jest potrzebna?, a tym bardziej czy potrzebna jest kobiecie? – w epoce wielkiej ekspozycji idei scjentyzmu i utylitaryzmu, wydawałaby się oczywista, ale taka była jedynie w teoretycznych formułach. Za ilustrację służyć może scenka zanotowana przez Rawitę-Gawrońskiego, który był uczestnikiem spotkania z Kraszewskim w domu Miłkowskich w Genewie 20 września 1886 roku. Rozmowa dotyczyła teorii Darwina, zamknął ją Kraszewski słowami: „Wszystko to bardzo dobre, ale brak ostatniego ogniwa. Homer jest i będzie zawsze piękny, niezmienny, jednaki – a weźcie encyklopedię sprzed 50-ciu lat, co ona warta? Nic”. Zdaniem Rawity fakt ten dowodzi preferencji Kraszewskiego, który stawiał wielkość piękna w przyrodzie, w sztuce i poezji ponad wartość nauki<sup>19</sup>.

Powieść *Ćmy nocne* Franciszka Rawita-Gawrońskiego ukazała się w 1887 roku z przedmową autora, sugerującą, że najważniejsza w niej jest kwestia kształcenia kobiet. Sugestia ta wydaje się wątpliwa choćby dlatego, że tytułowa metafora, później zmieniona na „błędne ogniki” odnosi się wprost do zwolenników pewnej opcji politycznej<sup>20</sup>. Przedmowa jest więc taktycznym wybiegiem, mającym odciągnąć uwagę odbiorców od celu ataku, jaki stanowili w powieści socjaliści. W 1887 roku powstaje na emigracji zorientowany narodowo organ polityczny – Liga Polska. Inicjatorem jej powstania i jednym z założycieli był Teodor Tomasz Jeż, współpracował z nim Franciszek Rawita-Gawroński (prywatnie zięć pisarza). Związek ideologii powieści z programem narodowym Ligi Polskiej jest niewątpliwy. Mimo że w tamtych latach obowiązywała taktyka niewszczyniania publicznych sporów i ataków między „narodowcami” oraz „socjalistami”, Rawita podjął ostrą grę z ideowymi przeciwnikami. Tym podyktowany był zapewne wyjątkowo paskudny, karykaturalno-parodystyczny obraz paryskiego (w rzeczywistości genewskiego) środowiska socjalistów, dyskredytujący tę opcję w oczach opinii publicznej. Posługuje się też Gawroński w powieści wyjątkowo negatywnym stereotypem socjalisty jako człowieka pozbawionego norm moralnych, negującego ojczyznę, anarchistę i awanturnika oraz fałszywego scjentyście<sup>21</sup>. W kontraście do nich pozostaje mądry, bazujący na tradycji patriotycznej obraz „narodowców”.

<sup>19</sup> F. Rawita-Gawroński, *T. T. Jeż w Genewie (Wspomnienia i wrażenia osobiste)*, „Przełęcz Warszawski” 1925, nr 44, s. 197.

<sup>20</sup> *Przedmowa*, „Kłosa” 1887 nr 1157. Datowana jest na październik 1886 roku. Zob. E. Paczoska, *Cienie i echa. Stereotypy polskich socjalistów w „Ćmach nocnych” Franciszka Rawity Gawrońskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 78. Późniejsze wydanie książkowe powieści nosi tytuł: *Błędne ogniki*, Łódź 1893. Z niego pochodzą fragmenty cytowane w artykule.

<sup>21</sup> Zob. przywoływany wyżej artykuł E. Paczoskiej.

W przeciwieństwie do *Szalonej* Kraszewskiego brakuje materiałów, które pozwoliłyby spojrzeć na interesujący nas temat oczami dziewiętnastowiecznych odbiorców. Jedyna recenzentka, Antonina Morżkowska (córka Walerii Marrené), czytała powieść Gawrońskiego pod kątem stopnia zgodności jej treści z rzeczywistością oraz tego, czy tendencja tam wyrażana nie stoi w sprzeczności z ideą postępu, czyli prawem kobiet do umyślowego rozwoju. Zobaczyła smutny i powtarzający się w literaturze obraz szukania po świecie nauki, prowadzący kobiety do rozczarowania i śmierci. Wprawdzie *alter ego* dra Sybirackiego (postać mentora studentki Zosi z powieści Krupskiego), dr filozofii Łasko, uznaje potrzebę kształcenia kobiet, ale wnosi przy tym wiele zastrzeżeń. Tym bardziej więc nie mogła odnaleźć w bohaterkach powieści Rawity niczego, co byłoby bliskie postulowanemu przez nią wzorowi studentki poświęcającej się nauce dla nauki, a nie dla wypełnienia pustki życiowej, z lęku przed staropaniństwem czy w pogoni za pieniądzem lub dla innych pragmatycznych celów<sup>22</sup>.

Jaką więc misję miały do spełnienia w tym podzielonym polityczno-ideologicznymi sporami świecie dwie pochodzące z polskich kresów dziewczyny, podejmujące studia na paryskiej Sorbonie, skoro ich rola jako studentek została wyraźnie zminimalizowana. Odpowiedź najwyraźniej tkwi w ukrytym projekcie powieści politycznej Gawrońskiego. Przybyłe z prowincji młodziutki, traktowane paternalistycznie przez narratora, naiwne idealistki – Helka Wołczkówna i Justysia Kaleńska, mają w sobie ogromny potencjał emocjonalny, wynikający z ich dziecięco-niewinnej bezbronności oraz czystych intencji. Dzięki temu skupiają na sobie uwagę empatycznego odbiorcy, wyczułonego na wszystko, co może im w nowym środowisku zagrażać. Poruszające emocjonalnie są przeżycia Helki, która popada w ciężką chorobę z powodu braku środków materialnych, za gardło ściska scena jej śmierci.

Obecność studentek daje możliwość pokazania w powieści manipulacji ideologicznych socjalistów. Ale równocześnie, samo powiązanie studiujących kobiet z tym środowiskiem politycznym, stanowiło czynnik kompromitujący je. Zaznaczyć trzeba umowność (amorficzną nieokreśloność) w tamtych latach określenia „socjaliści”, traktowanego jak przysłowiowy worek, do którego wrzucano wszystkich posądzanych o wywrotowość, anarchię, lewicowe poglądy i tym podobne „złe zamiary”. Wątek męskiego uwodzicielstwa jednego z nich – Derdidasa – (wiele kobiet mu uległo), posłużył Gawrońskiemu przede wszystkim do pokazania, jak pod wpływem zewnętrznego uroku socjalistycznego wywrotowca: „Uważałaś oczy jego i brodę? Ach! oczy! oczy! Nie można się napatrzeć na nie!”<sup>23</sup> również podejmująca studia w Paryżu Justysia poddaje się temu ideologicznemu uwodzicielstwu. Jest nawet moment,

<sup>22</sup> A. Morżkowska, *Studentki w powieści polskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 3, s. 34.

<sup>23</sup> F. Rawita-Gawroński, *Błędne...*, s. 88.

kiedy zewnętrznie utożsamia się z socjalistami, przyjmując ich maskaradową i prowokującą aranżację wyglądu (stroju, fryzury itd.). Od upadku moralnego, ale nie od całkowitej klęski życiowego programu związanego ze studiami medycznymi ratuje ją jedynie wyniesiona z tradycji szlacheckiej „godność niewieścia”.

Najważniejsze jednak, z punktu widzenia celu powieści, wydaje się wykorzystanie wątku studentek do zaprezentowania programu narodowego jako przeciwwagi dla programu socjalistów. Studia w Paryżu miały w założeniu dostarczyć – zwłaszcza pochodzącej z podupadłego dworku Helce – odpowiedzi na pytanie, jak w sytuacji coraz bardziej pogarszających się warunków bytowych w kraju i dominującego poczucia zamknięcia budować przyszłość, która nie będzie drogą karlenia i zagubienia ideałów przeszłości. Męscy przodkowie Helki wylatywali w świat z orężną misją, ostatni z nich – jak można się domyślać – zginęli w powstaniu styczniowym. Helka działa w poczuciu misji jako córka i siostra poległych na wojnie męskich członków rodziny. Symbolicznym wyrazem tej tradycji jest rodowa karabela, przekazana na życzenie ojca jako rodzaj testamentu przez świadka jego śmierci. Interesujący i rzadko spotykany jest motyw powierzenia kobiecie roli strażniczki i kontynuatorki męskiej tradycji walki orężnej o wolność ojczyzny. Podobny motyw spotykamy w *Jaskółkach* Jeża, powieści o studiujących w Szwajcarii Polkach. Jedną z nich, Julia Korecka, to dziewczyna o silnej osobowości, która nie definiuje siebie w układzie konwencjonalnych zależności wyznaczonych przez męski świat, szuka w środowisku uniwersyteckim godnego siebie partnera. Mając świadomość znakomitej tradycji wielkich męskich postaci swego rodu, chce być jej godna. Czuje się zobowiązana do przejęcia tego dziedzictwa, ale nie jako formy należnego zaszczytu, lecz wielkiego obowiązku. Jak wyznaje: „nurtowało mnie samą pragnienie nabrania wartości; pragnienie niezrozumiałe a nieprzeparte, które wytłumaczyłam sobie teraz dopiero, gdy się dowiedziałam o prawie dziedziczności, o atawizmie, o prawach rozwoju...”<sup>24</sup>. To stanowi kolejny motyw podjęcia przez nią studiów. Obserwacja zachowań wielu mężczyzn w jej otoczeniu prowadzi ją do wniosku, że etos męskich cnót ulega rozmyciu, a miejsce „prawdziwego mężczyzny” zajmuje dandys:

Jeżeli spotkasz młodzieńca gładziutko uczesanego, w nowej, lśniącej na nim, jak ulana, odzieży, w nowym, najświeższego fasonu kapeluszu, z nowym wahającym się na piersiach w złotej oprawie pincenezie, z laseczką o gałce z kości słoniowej trzymanej w ręce, obciągniętej świeżą rękawiczką, w śnieżystej białości kołnierzykach, słodkiego jak cukierek, uśmiechniętego, jak poranek majowy, i pachnącego, jak sklep perfumeryjny, jeżeli spotkasz młodzieńca takiego, będzie to zdechlaczek... [...] Nabrałam do nich wstrętu takiego, żem z ich powodu gwałt sobie zadała i uciekła. Ogładzone, opolerowane mały! Bez serca to, bez głowy, bez energii, bez myśli, bez idei podnioślejszej.... świecące robactwo...<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> T. T. Jeż, *Jaskółki*, Warszawa 1900 s. 167 [według wersji tekstu w PBI].

<sup>25</sup> Tamże, s.109–110.

Motyw ten, mający oczywisty związek z programem narodowym, wymagałby szerszego komentarza, który w ramach tego szkicu nie jest możliwy. Uwagę zwraca nowość ujęcia, które trudno byłoby raczej wiązać z tradycją toposu *hic mulier* czy „zuchwałego kozaczka”.

Bohaterka powieści Gawrońskiego, Helka, czując się spadkobierczynią orężnej tradycji męskich przodków, szuka idei równie ważnej i wielkiej, która nadałaby cel jej życiu. Utożsamia tę drogę z nauką, ale kiedy ma już za sobą etap ciężkiej pracy, upokorzeń i biedy usłyszy od doktora Łaski, że kobiety mają wystarczająco dużo do zrobienia „na niwie domowej”<sup>26</sup>. W tym stanie rzeczy słowa Helki: „Nauka rzecz wielka, ale bez stopni naukowych my, kobiety, obejść się możemy”<sup>27</sup> – porażające swym minimalizmem – stają się już częścią akceptowanego przez nią patriotycznego programu. Koncepcja prostej kobiety, matki Heleny, starej Wołczkowej, pazurami trzymającej się skrawka rodzinnej ziemi (motyw reduty), podparta autorytetem doktora nauk filozoficznych okazała się prawdą ostateczną. Zatem według logiki zaproponowanej przez Gawrońskiego, trzeba było studiów w Paryżu, by – o ironio – do tej fundamentalnej prawdy dotrzeć. Tu daje o sobie znać ostatecznie cała pozornie windowanego na plan pierwszy wątku studentek. Jak można wnioskować z przebiegu wydarzeń, a także ze słów narratora oraz mentora, doktora Łaski, obydwie dziewczyny z natury swej skazane są na klęskę, ponieważ kobiety nie potrafią powiązać pragnień z określonymi potrzebami, traktują naukę jak jakąś tajemniczą świątynię lub „modną rozrywkę”, a ich droga ku światłu, którego pragną, nie ma jasno wyznaczonego celu.

W powstałej w tym samym mniej więcej czasie (1889) powieści Rodziewiczówny *Dewajtis*, autorki, która program reduty (ziemi) lansowała gorąco i długo, bo jeszcze w okresie międzywojennym (*Niedobitowski z granicznego bastionu*, 1926), sprawy mają się dokładnie na odwrót. Studia w Paryżu, pochodzącej ze żmudzkiej drobnej szlachty, Hanki Czertwanówny stanowią właśnie istotną część programu pracy na rodzinnej ziemi. Doniosłość takiego wyboru drogi na przyszłość podnosi fakt, że zgodę na studia i na dysponowanie koniecznymi do realizacji tego celu środkami, daje dziewczynie leżący na łożu śmierci ojciec, były powstaniec styczniowy. Błogosławi ją znakiem krzyża, prosi o zachowanie wiary i traktowanie nauki jako źródła mądrości („Nie bądź uczoną lepiej, ale rozumną”)<sup>28</sup>.

Z prezentacją postaci studentek wiąże się w niektórych powieściach refleksja zmierzająca do formułowania kodeksu patriotycznych zachowań, surowszego często wobec kobiet niż wobec mężczyzn. Określenie tożsamości narodowej lub państwowej stanowiło wymóg formalny przy podejmowaniu

<sup>26</sup> F. Rawita-Gawroński..., s. 194.

<sup>27</sup> Tamże, s. 262.

<sup>28</sup> M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, Warszawa 1991, s. 12.

studiów za granicą, według tego kryterium organizowały się też stowarzyszenia studenckie. Był to więc ważny znak identyfikacji. W miastach akademickich, gdzie żyła emigracja polska, przybyli z kraju pozostawali w jakimś stopniu pod jej czujnym okiem. W powieści Krupskiego, który sam był emigrantem, mamy najpełniejszy opis tego rodzaju sytuacji. Mentor studentki medycyny Zosi, Sybiracki, korzystając ze swej przewagi, kanalizuje całe myślenie dziewczyny pod kątem tego, co przystoi Polce, a czego jej nie wolno. Nawet w błażej sytuacji incydentu w pracowni chemicznej poucza ją słowami: „Wolno innym być oryginałkami, że nie wyrażę się dosadniej; pani, jako Polce, nie godzi się ich naśladować”<sup>29</sup>. Co gorsza, tej patriotycznej kontroli poddawane są nie tylko zachowania publiczne, ale także życie osobiste dziewczyny.

Rodzaj testu patriotycznego stanowiła sfera prywatnych kontaktów polskich studentek z cudzoziemcami. W powieści Gawrońskiego jawnie staje problem, czy Polka może wyjść za mąż za wroga naszego narodu, Prusaka? Taka ewentualność pojawia się jako konsekwencja związania się Justysi Kaleńskiej z Derdidasem. Wprawdzie bezpośrednim powodem rozejścia się tej pary i w związku z tym konieczności porzucenia studiów oraz wyjazdu dziewczyny z Paryża jest odkrycie niemoralnego prowadzenia się Prusaka, ale znaczące są tu decyzje rodziców obydwojga. Kategoryczna jest, motywowana patriotyzmem, odmowa rodziców Justysi Kaleńskiej, ale równie stanowczo protestują rodzice Derdidasa. Jeżeli posłużymy się przyjętym w powieści podtekstowym szyfrem konstrukcji planu osobowego, to pod postacią Derdidasa kryje się Stanisław Mendelson, człowiek o żydowskich korzeniach. Podobna sytuacja ma miejsce w powieści Krupskiego. Dochodzi wprawdzie do zaręczyn studentki medycyny Zosi z uchodzącym za Austriaka Mondenbergiem, asystentem na uniwersytecie. Ale jego niejasne pochodzenie w połączeniu z nagannym zachowaniem są powodami, dla których, z lęku przed kompromitacją, dziewczyna zmuszona jest porzucić studia.

Niezwykle drażliwy, przede wszystkim z patriotycznego punktu widzenia, był problem obecności studentek polskich w Rosji. Zastanawiający jest niemal całkowity brak w literaturze polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku śladów obecności bardzo przecież licznej grupy naszych rodaczek na rosyjskich uczelniach<sup>30</sup>. Jedyne opowiadanie podejmujące ten temat, jakie udało się odkryć w trakcie materiałowych poszukiwań (być może dokładniejsza kwerenda poszerzy ten zasób), to krótki utwór Ostoi *Emancypowana*<sup>31</sup>. Przedstawia on Terenię, studentkę ostatniego roku medy-

<sup>29</sup> S. Krupski, *Pod skrzydłami Almae Matris*, „Kłosy” 1879, nr 756.

<sup>30</sup> Według szacunku Orzeszkowej przez ostatnich dziesięć lat (tekst pisała w roku 1882) przewinęła się tam – w co trudno wprost uwierzyć – grupa kobiet liczona w tysiącach. Zob. E. Orzeszkowa, *O kobiecie polskiej...*, s. 56, 58.

<sup>31</sup> Ostoja [Józefa Sawicka], *Emancypowana*, „Prawda” 1882, nr 43.

cyny w Petersburgu, jako ofiarę społecznego odrzucenia. Wobec przybyłej na pogrzeb ojca osieroconej dziewczyny padają znane z antyemancypacyjnej frazeologii określenia: „przewrócona głowa”, „nieczułe serce”, „szalona”, poszła taką drogą”.

Prawdziwość tego obrazu potwierdzają słowa Elizy Orzeszkowej. W studium *O kobiecie polskiej* w tym samym roku pisała ona o dużym zainteresowaniu Polek studiami medycznymi i nauczycielskimi w Petersburgu. Dostrzegając poświęcenie kobiet i trudności materialne, z jakimi się borykały – użyła wobec nich określenia „pionierki” i zaraz obok słowa „męczennice” – zgłaszała równocześnie w imieniu społeczeństwa poważne wątpliwości:

Lecz opinię publiczną, nie tyle jeszcze trudności i cierpienia, co niebezpieczeństwa, do emigracji tych zrażają. Piśmiennictwo nie zachęca do nich, rodziny uważają je prawie za nieszczęście. Niechęci tej społeczeństwa, niepodobna we względzie tym słuszności pewnej nie przyznać. W ogromnej większości wypadków nie pochodzi ona z zaprzeczania kobiecie praw do wyższej nauki, z chęci uchylania jej od niej, ale z trwogi o tę równowagę moralną, która obyczajowość i obywatelstwo na jednym stopniu utrzymuje. Równowagę tę, wśród denerwujących i kosmopolityzujących wpływów wielkiej stolicy, zachować mogą tylko wyborowe jednostki. Inne, jeżeli nie ginąć całkiem, to co najmniej nadweręzać muszą tak fizyczną, jak i moralną stronę swej istoty<sup>32</sup>.

Można by, patrząc na ostrożnie stąpającą po ziemi Orzeszkową, tłumaczyć jej stosunek do kobiecych studiów, z jednej strony cechujący się dużym szacunkiem dla poświęcenia, z drugiej pełen obaw i pozbawiony wiary w możliwość sukcesu, realizmem życiowym pisarki, biorącym pod uwagę trudne warunki społeczno-ekonomiczne zniewolonego kraju. Taki był przecież główny ton jej walki z „argonautyzmem”. Trudno jednak nie zauważyć, że w jej myśleniu górę bierze świadomość zagrożeń, a nie świadomość cywilizacyjnej szansy.

Wizerunek studiujących kobiet, jaki wyłania się z powieści powstałych w pierwszym etapie reakcji na to nowe w polskiej rzeczywistości zjawisko społeczno-kulturowe, świadczy o znacznej polaryzacji poglądów i generalnie dużej nieufności nie tylko wobec potencjału intelektualnego kobiet, lecz także ich zdolności do samodzielnego i w pełni odpowiedzialnego kierowania swoim życiem. Wymowne jest, że w czasie obejmującym okres życia pokolenia nie pojawiła się w literaturze naszej ani jedna postać kobiety stanowiącej ucieleśnienie sukcesu. Żadna z przedstawianych studentek nie osiąga celu, jakim było ukończenie edukacji akademickiej, choć przecież realia historyczne przeczą tak pesymistycznej ocenie. Te, które znalazły się na kartach powieści, tworzą korowód skazanych na klęskę dziwaczek i nieudacznic – ofiar własnych, nie do końca świadomych dążeń, braku społecznej akceptacji,

<sup>32</sup> E. Orzeszkowa, *O kobiecie polskiej...*, s. 56–57.

zniewolenia narodu czy niedostatku środków materialnych. Być może w jakimś stopniu taką tendencję powieści tłumaczy skala zakończonych niepowodzeniem prób podejmowania studiów. Ale litościwy żal, z jakim pisarze pochylali się nad ponoszącymi klęskę kobietami, trzeba czytać – jak się wydaje – przede wszystkim jako wyraz ich paternalistycznego myślenia. W tej sytuacji słowa Orzeszkowej mówiące o niedoszłych absolwentkach uczelni, że są „żywiołem ruchu”, podnoszą ogólny poziom umysłowy społeczeństwa, a więc ich trud nie poszedł na marne<sup>33</sup>, wnoszą jakiś pierwiastek pozytywnego myślenia i mogą być traktowane jako zapowiedź emancypacyjnego ożywienia lat dziewięćdziesiątych XIX wieku.

## Bibliografia

### Źródła

- Jeź Teodor Tomasz, *Jaskółki*, Warszawa 1900  
 Kraszewski Józef Ignacy, *Szalona*, Kraków 1986  
 Krupski Stanisław, *Pod skrzydłami Almae Matris*, „Kłosy” 1879 nr 743–756; 1880 nr 757–782.  
 Ostoja [Józefa Sawicka], *Emancypowana*, „Prawda” 1882, nr 43.  
 Rawita-Gawroński Franciszek, *Błędne ogniki*, Złoczów 1893  
 Rodziewiczówna Maria, *Dewajtis*, Warszawa 1991

### Opracowania

- Buczyński Roman, „Niwa” 1882, t. 2, s. 619–623 [rec. *Szalonej* J. I. Kraszewskiego].  
 Burkot Stanisław, *Józef Ignacy Kraszewski a wydawcy (po roku 1863)*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 1.  
 Hahn Wiktor, „*Szalona*” Józefa Ignacego Kraszewskiego, „Pamiętnik Literacki” 1947.  
 Janion Maria, *Szalona*, w: tejsze, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.  
 Morzkowska Antonina, *Studentki w powieści polskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 3.  
 Orzeszkowa Eliza, *O kobiecie polskiej*, w: tejsze, *O kobiecie*, Warszawa 1888.  
 Paczoska Ewa, *Cienie i echa. Stereotypy polskich socjalistów w „Ćmach nocnych” Franciszka Rawity Gawrońskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3.  
 Rawita-Gawroński Franciszek, *T. T. Jeź w Genewie (Wspomnienia i wrażenia osobiste)*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 44.  
 Romankówna Mieczysława, *Listy nieznanne. Eliza Orzeszkowa do Walerego Przyborskiego*, „Prace Polonistyczne” (Łódź), 1947.  
 [Romankówna Mieczysława] Z. E. Kwiatkowska, *Niespodziewana kariera* „Tygodnik Powszechny” 1949 nr 4.  
 Romankówna Mieczysława, *Kraszewski potępił „Szalona”*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 10.  
 „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 50 [rec. *Szalonej* I. J. Kraszewskiego].  
 W. M. [Waleria Marrené], „Przegląd Tygodniowy” 1882, nr 3–4.  
 Zawodziński Karol Wiktor, *Niespodziewana bohaterka Kraszewskiego*, „Skamander” 1939, z. 102–104.

<sup>33</sup> Tamże, s. 58.

Zawodziński Karol Wiktor, *Ostatnie słówko w obronie „Szalonej”*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 10.  
Zgliński Daniel [Freudensohn Daniel], „Prawda” 1882, nr 7.

### **Summary**

This article is a continuation on considerations undertaken in article „Literary portrait of the first Polish female students (context of emancipatory)”, „Prace Literaturoznawcze” 2014, vol. 2 Subject of the article leded to one question, how expressed the above-mentioned Polish literary discourse from the early period of the 70s till the end of the 80s nineteenth century, found women’s access to higher education. In this part I analyzed the political and national arguments which raised the authors of novels like Józef Ignacy Kraszewski, Franciszek Rawita-Gawroński, Teodor Tomasz Jeż, Ostoja i Maria Rodziewiczówna. I summoned the opinions of contemporary authors e.g. Elizy Orzeszkowej. Analyses indicate a fairly widespread lack of acceptance for women’s studies. Clear is that, among the novel’s characters is not successful women.



## GŁOSY O POEZJI

JACEK KRAWCZYK  
UWM w Olsztynie

### **Bezsensowność codzienności. Tradycja postromantyzmu w poezji typu „slices of life stories”**

#### **The Nonsense of Ordinary Life. Post-romantic Tradition in "Slices of Life Stories" Poetry**

**Słowa kluczowe:** codzienność, Krystyna Dąbrowska, epifania  
**Key words:** ordinary, Krystyna Dąbrowska, epiphany

Źródła zadomowienia się codzienności w literaturze są wielorakie. Nie sposób, jak się wydaje, wskazać jednego czynnika, który w zasadniczy sposób motywowałby to zjawisko. W przybliżeniu możemy określić wartość codzienności w życiu człowieka, trudniej jednak dokonać tego w odniesieniu do sztuki, która choć wchodzi w istotną korelację z życiem jako takim, to nie w pełni i nie bezpośrednio odzwierciedla obraz tej relacji. Sztuka absorbująca do swych celów codzienność tworzy swoją odrębną sieć motywacji, której chciałbym dokładniej się przyjrzeć. Refleksja ta będzie jednak prowadzona z miejsca, gdzie rodzi się pytanie o wyjątkowość relacji między warstwą prozaiczną życia a literaturą najnowszą. Chcę zrozumieć fenomen powiązania tych dwóch obszarów, zastanowić się, czy ów związek nie jest istotny i dominujący w twórczości poetyckiej w XXI wieku, a także odnaleźć źródła tego fenomenu, które – jak się zdaje – osadza to zjawisko w szerszym kontekście historii idei i przemian kulturowych.

Zakładam, że poetyckie kawałki życia, ukazujące trywialną codzienność, stanowią reprezentatywny i idiomatyczny wymiar literatury ponowoczesnej jako takiej. Mają one przede wszystkim charakter deskryptywny. Drugorzędną rolę odgrywa funkcja ewokatywna czy ekspresywna. Istotne jest również

to, że owe poetyckie ułamki codzienności mieszczą się w krótkiej, lapidarnej formie, w której dominantą formalną jest zwięzłość i skrótowość. Zwarta forma poetycka należy do tych zjawisk, które wyrażają nieciągłość rzeczywistości, jej fragmentaryczność i w pewnym sensie twórcze i duchowe wyczerpanie. Z drugiej strony lapidarność staje się tu wyrazem ważnego przeformułowania koncepcji poezji, która przestaje być integralną całością, składającą się z warstwy semantycznej artykulacji oraz warstwy syntaktycznej. Syntaktyczna, linearna rozciągłość utworu poetyckiego zdaje się być zredukowana w krótkich formach wierszowych do krytycznego minimum, jakby zdolność opowiadania świata w narracji zanurzonej w czasie była w poważnym regresie. Poetyckie deskrypcje zawsze miały charakter punktowy, eksponujący i kontemplacyjny, ale oszczędność słowna i enigmatyczność sensu ponowoczesnej poezji XXI wieku uwidaczniają szczególnie kres rozumności świata. W pustym miejscu sensowności wyrasta jednak nowa tendencja – której przyjrzyć się nieco później – odsuwająca ryzyko poczucia egzystencjalnej jałowości. Będzie nią strategia – w duchu Gustawa Couberta – codzienności wyeksponowanej, pierwszoplanowej, wyniesionej do godności ostatecznej instancji, za sprawą której niemożliwa epifania prawdy przemienia się w uświęconą gestem artystycznej kreacji wtórna, odzyskaną epifanię tajemnicy. Pozorna antyepifaniczność ponowoczesnej poezji typu *slices of life stories* wynika – jak się za chwilę okaże – ze szczególnego paradoksu. To, co ma świadczyć na korzyść antymetafizycznego paradygmatu świata, a więc realność materialna z jej dosadną jednoznacznością, przy pomocy poetyckiej transfiguracji, przemienia się w postromantyczne źródło odzyskiwania sfery duchowej. Szerzej o mechanizmie transfiguracji banalności w kontemplowaną tajemnicę bytu realnego będę mówił w związku z przykładami kawałków życia codziennego na podstawie tomu poezji Krystyny Dąbrowskiej *Białe krzesła*<sup>1</sup>.

Zacznijmy jednak od zaznaczenia kilku ważnych punktów na osi kulturowych przemian rozumienia wagi codzienności w sztuce. Rzeczywistość w jej banalnym, powszednim wymiarze nie zawsze miała tak szeroki dostęp do sztuki, jak to ma miejsce dzisiaj. Początki trywialności w tym obszarze można już datować na okres antyczny, w którym jednak tematy codzienności, w jej prostackiej, a nawet wulgarnej postaci miały swoje właściwe miejsce, legitymizowane ściśle określonymi regułami. Były one związane z konkretną konwencją stylistyczną – przypisaną do określonego gatunku bądź rodzaju literackiego – poza którą raczej nie wychodzono. Tradycja obecności sfery trywialnej w literaturze jest więc długa, a jej źródłowe uzasadnienie znajduje się już w Arystotelesowskiej koncepcji *mimesis*, za sprawą której świat codzienności ludzkiej odbija się niczym w sugestywnym lustrze w tworzonej przez człowieka sztuce.

<sup>1</sup> K. Dąbrowska, *Białe krzesła*, Poznań 2012.

W poszczególnych epokach nowożytności problem banalności świata w literaturze różnie jest uzasadniany. Zawsze ma to związek z refleksją nad wartością tego, co powszednie w sztuce. Trywialność traktowana instrumentalnie przyniosła istotny namysł nad kategorią prawdziwości dzieła sztuki, wypełniając tym samym dyrektywę prawdopodobieństwa zapisaną przez Arystotelesa w *Poetyce*. I tak banalność rozumiana instrumentalnie ma w nowożytności europejskiej szczególną cechę neutralizowania lęku, w tej mierze, w jakiej łączy się ze strategią karykaturalnego wykrzywienia rzeczywistości. Kultura średniowiecza wprowadziła wraz z groteską i wulgarnością mechanizm uśmierzenia lęku egzystencjalnego, szczególnie w płaszczyźnie ontologicznej i moralnej. Za sprawą śmiechu rodzącego się w zetknięciu z rzeczywistością odartą z tajemniczości – do czego przyczynia się jej deformacja – człowiek rozwiązywał problem lęku przed niepewnym losem oraz śmiercią, z jednej strony, oraz przed winą i potępieniem, z drugiej.

Kolejnym ważnym momentem w dziejach redefiniowania pojęcia banalności w kulturze europejskiej jest reformacja, a konkretnie jej konsekwencje dla rozumienia wartości życia codziennego. To wówczas – zdaniem Charlesa Taylora – pojawia się, tak znamienna dla duchowości chrześcijańskiej, idea afirmacji zwyczajnego życia<sup>2</sup>, idea, która stała się nie tylko ważnym czynnikiem formowania się postawy moralnej, lecz także inspiracją dla nowożytnej, europejskiej sztuki. Przy pomocy tej właśnie idei będę interpretował źródła szczególnego powiązania poezji XXI wieku z prozaicznym wymiarem rzeczywistości codziennej. Jak widzimy, początki procesu dowartościowania codzienności sięgają okresu polemiki teologicznej reformacji. Wówczas to życie zwyczajne jako podstawa nowego porządku etycznego, zaakcentowane mocniej w toku przemiany rozumienia życia dobrego, odsuwa na bok dwie ważne formy aktywności życiowej wznoszące się na fundamencie dotychczasowej idei etyki hierarchii dóbr, mianowicie: kontemplację i uczestnictwo. Pierwsza forma stawiała jako cel główny dążeń człowieka prawdę, druga zaś dobro wspólne. Przemiana etyczna, o jakiej tu mowa, redefiniująca Arystotelesowskie pojęcie życia dobrego, podnosi więc do roli pierwszorzędnej życie zwyczajne w jego wymiarze zawodowym i rodzinnym. W obu przypadkach istotna staje się perspektywa partykularna z jej dążeniem do skuteczności i dobra indywidualnego. Kiedy więc z horyzontu ludzkiej refleksji znika prawda osiągnięta na drodze kontemplacji oraz dobro wspólne, stanowiące podstawę działania w duchu humanizmu obywatelskiego, codzienność nabiera cech partykularnych, jej perspektywa dramatycznie skraca się, by zredukować się w świecie nowoczesnym do wąskiego pola prywatności. Nie ma w nim już oczywiście uniwersalnej prawdy i dobra użytecznego. Zostaje natomiast problematyczny pragmatyzm i egocentryzm w relacji z otaczającym

<sup>2</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i inni, Warszawa 2001, s. 390 i n.

światem. Wraz z tą przemianą codzienność materialna stanowi trudną do transcendowania zasłonę, zza której nie wyłania się już uchwytny i uniwersalny sens. Staje się ona zarazem źródłem i skutkiem niepewności, źródłem i skutkiem pytań o inteligibilność tego, co tak bliskie sfery zwyczajnego życia człowieka. Skrócenie perspektywy oznacza więc odrodzenie zainteresowania codziennością jako potencjalnym miejscem objawienia prawdy. Od tego momentu w prozaicznej codzienności i tylko w niej artysta ponowoczesny szukać będzie wymiaru epifanicznego.

Należy też powiedzieć, że konsekwencją przemian w obrębie wartości życia zwykłego jest między innymi kryzys instytucji pośrednictwa. Dostęp do zbawienia, rozumiany w duchu reformacji, nie może być teraz ograniczany arbitralną decyzją innej osoby, która rości sobie prawo do wyznaczania warunków osiągnięcia duchowego celu. Życie codzienne – według Taylora –

stanowi samo centrum dobrego życia. Kluczową kwestią stało się teraz to, czy jest ono prowadzone pobożnie i bogobojnie czy też nie. Człowiek bogobojny zaś wie, że swe życie w małżeństwie i w pracy. Poprzednie „wyższe” formy życia zostały niejako zdetronizowane. Za tym zaś szedł nierzadko jawny bądź utajony protest przeciw elitom, które owe formy przemieniały w swe królestwo<sup>3</sup>.

Afirmacja zwyczajnego życia, przynosząca ze sobą zmianę w postaci egalitaryzmu, przyczynia się więc do upowszechnienia dóbr, które w dobie nowoczesności stają się bezpośrednio dostępne. Zmienia to obraz struktury społecznej, przypominającej już raczej jednolitą sieć bezpośrednich powiązań między człowiekiem a osiąganymi dobrami. A jeśli zwyczajne życie narusza hierarchiczną strukturę społeczeństwa oraz mechanizmy partycypacji w dobrach materialnych czy też duchowych, to wraz z tą przemianą redefinicji podlega pojęcie geniuszu, które fundowane było na Kantowskiej nierówności ról społecznych i kondycji duchowych. Odrzucenie w XIX wieku stanowiska zrównującego pojęcie geniuszu z artystą – między innymi za sprawą Schopenhauera oraz filozofii nieświadomości Fichtego i Schellinga – przyniosło przekonanie o pierwszeństwie nieświadomej twórczości natury, która poprzedza kompetencje estetyczne smaku<sup>4</sup>. W tej sytuacji codzienność w sztuce wyraża szczególne przeniesienie akcentu z roli, jaką odgrywa subtelny świat ocen dyktowanych przez poczucie smaku, na jednostkowe, nieświadome przykłady zwykłego życia, twórczo i genialnie uzupełniające wyroki smaku. Osąd smaku dokonujący oceny czegoś jednostkowego z perspektywy pewnej całości zderza się z nieuchwytnością owej całości, która nie jest przecież dana w postaci gotowych pojęć. Moment aprioryczny osądu smaku wydaje

<sup>3</sup> Tamże, s. 29.

<sup>4</sup> Głębsze rozumienie kategorii smaku zawdzięczam Gadamerowi, który odwołuje się do filozofii Kanta rozwijającej w systematyczny sposób zagadnienie smaku w sztuce i sferze moralnej. Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 69 i n.

się więc coraz bardziej wątpliwy i w konsekwencji niemożliwy do utrzymania. Odrzucenie prymatu smaku na rzecz twórczości nieświadomej natury skutkuje więc odsunięciem na bok umiejętności dostrzegania całości w części. Codziennosc, będąca częścią większej całości, nie ma już waloru piękna dostrzeganego na estetycznej drodze smaku, drodze, która byłaby szczególnym aktem poznania. Jest już raczej obszarem, w obrębie którego dokonuje się nieświadoma twórczość genialnej natury uzupełniająca naszą wiedzę o świecie, a więc również i o tym, co piękne i wartościowe.

Przejdę teraz do kolejnego – w moim przekonaniu – ważnego momentu przeformułowania kwestii codzienności w kulturze. Zwraca na niego uwagę Jean Starobinski, komentując sztukę neoklasycyzmu na przykładzie dzieł Antonia Canovy. Pod koniec XVIII wieku rzeźby włoskiego artysty spotykają się z ostrym sprzeciwem krytyki, która zauważa w pracach autora *Kupidyna i psyche* „imitację identyczną” i „naśladowanie zniewolone szczegółem”. Jeden z krytyków, Quatremere de Quincy, zarzuca mu ograniczanie się do „kalkowania postaci” czy też przemawianie do widza „jedynie w ograniczonym sensie, rzeczywistością, by tak rzec, materialną”<sup>5</sup>. Canova odwołując się do tradycji antyku, nadaje jednak swoim rzeźbom postać naturalną, werystyczną, sprzeniewierzając się idei imitacji idealnej, szukającej piękna i dobra. Zwyczajna codzienność nabierająca wymiaru prawdy – już nie piękna – staje się synonimem drogi wiodącej do poznania. Codziennosc nie będzie więc źródłem kontemplacji piękna stworzenia, lecz obszarem, w którym rozgrywa się dramat rozpoznania utraconej więzi z pięknem i dobrem. Starobinski dostrzega ów dramat w sztuce neoklasycznej w tej mierze, w jakiej jest ona świadoma niemożności powrotu do „antycznej harmonii”. Bowiem:

Naśladować w takim momencie egzystencję starożytnych to wplątać się w kłamstwo, dopuścić się oszustwa i zanegować władzę oddalenia i refleksji, stanowiącą istotę świadomości. [...] Odstania się tedy nami drugie oblicze sztuki neoklasycznej: świadomość dystansu dzielącego nas od form, których obraz kreśli, świadomość, że przedmiotem tej sztuki jest nieobecność. Poezja bardziej niż rzeźba czy malarstwo umie zmierzyć ów dystans, wypowiedzieć niemożność powrotu do źródeł i wywieść z tej niemożności wielkie tematy nowych czasów: liryzm świadomości wyobcowanej, liryzm pamięci i utraconej obecności<sup>6</sup>.

Po tym teoretycznym wprowadzeniu chciemy zrobić użytek z przywołanych powyżej najistotniejszych momentów redefiniowania codzienności i jej roli w doświadczeniu sztuki. Proponowana przeze mnie refleksja skoncentrowana będzie na dwóch wierszach Krystyny Dąbrowskiej z tomu *Białe krzesła*. Wybór zarówno tego tomu, jak i tych konkretnych utworów podyktowany został szczególnym zainteresowaniem autorki codziennością, czego wyrazistym potwierdzeniem – jak się za chwilę okaże – jest tytułowy tekst.

<sup>5</sup> J. Starobinski, 1789. *Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997, s. 72.

<sup>6</sup> Tamże.

Co prawda współczesna poezja nader często eksponuje codzienność, choć w różnym stopniu i w różnych konfiguracjach znaczeniowych. Spektrum zainteresowań polskich poetów ostatnich dwudziestu lat tą sferą jest dość szerokie. W mojej pracy nie będę zajmował się innymi przykładami twórczości skupionej na codzienności. Nie jest bowiem moim celem historyczny przegląd tendencji. Nie zamierzam również zajmować się banalizmem, który jako radykalny nurt codzienności w literaturze po 1989 roku został już dość dobrze opisany, m.in. przez Pawła Dunina-Wąsowicza<sup>7</sup> czy Jarosława Klejnockiego<sup>8</sup>. Wydaje mi się ważne, by rozszerzyć pole poznawcze codzienności w literaturze najnowszej i wyjść poza wąską przestrzeń historycznoliterackiego opisu nurtu, który stanowi część obszerniejszej tendencji kulturowej. Banalizm ujmowany jako nurt literacki, zawężający zjawisko zwykłej codzienności do twórczości prozatorskiej między innymi Adama Wiedemanna, Łukasza Gorczycy czy Michała Palmowskiego, nie daje szansy odniesienia się do licznej – jak się okazuje – grupy autorów stosujących tę szczególną optykę twórczego odniesienia się do świata realnego. A przecież nietrudno wpisać w poezję zwyczajnego życia zarówno Białoszewskiego, jak i Mrożka, Szymborską, Twardowskiego, Różewicza czy też Barańczaka, Świetlickiego, Barana oraz poetów najnowszej literatury. Proponuję więc zrezygnować z ujęcia historycznoliterackiego na rzecz refleksji kulturowej, która pozwoli – mam nadzieję – znaleźć źródła trwałej tendencji obecnej w kulturze ponowoczesnej ze szczególnym uwzględnieniem poezji najnowszej.

Zaznaczyłem powyżej, że kawałki życia w utworach literackich są wyrazem idei afirmacji zwyczajnego istnienia. Istotnie, samo zainteresowanie codziennością w sztuce wyraża szczególne ugruntowanie tej idei, która staje się w literaturze najnowszej źródłem twórczych poszukiwań. Na jedną z istotnych funkcji codzienności w doświadczeniu człowieka zwraca uwagę Lévinas, który posługuje się kategorią rozkoszowania się życiem. Przy jej pomocy mamy możliwość zrozumienia mechanizmu uchwycenia całości życia, posiadania go za sprawą odwołania się do materialnej, prozaicznej strony egzystencji. „Chleb i praca – jak pisze autor *Całości i nieskończoności* – nie odrywają mnie, w Pascalowskim sensie rozrywki, od nagiego faktu istnienia, ani nie zapełniają pustki mojego czasu: rozkoszowanie się jest najwyższą świadomością, która je ogarnia”<sup>9</sup>. Droga do rozkoszowania się życiem wiedzie od widzenia tego, co doświadczalne zmysłowo, do świadomości widzenia. Lévinas wprowadza tu jednak istotną korektę: „Żyjemy ze świadomością świadomości, ale ta świadomość świadomości nie jest refleksją. Nie jest wiedzą, lecz rozkoszowaniem się, i, jak wkrótce powiemy, samym

<sup>7</sup> Zob. P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu”, wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000.

<sup>8</sup> Zob. J. Klejnocki, *Ach jak wielki ten palec*, „Polityka” 1996, nr 39.

<sup>9</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2002, s. 120.

egoizmem życia”<sup>10</sup>. To szczególne, ponadrozumowe doświadczenie naoczności zbliża nas wyraźnie do doświadczenia poezji, w której widzenie jest widzeniem rozumiejącym, konkretnym, a jednak ślepy; niepewnym, a jednak trafnie ujmującym to, co niewerbalizowalne. Wyraźnie dostrzegam tę ambiwalencję codzienności w dwóch jej hipostazach zgiełku i ciszy, którymi posługuje się Krystyna Dąbrowska w jednym z wierszy z tomu *Białe krzesła*. Zacytujmy ten utwór *in extenso*:

\*\*\*

I znowu przechodzę przez bramkę,  
prześwietlają mi rzeczy,  
i staję przed Ścianą Płaczu  
z całą ciemnością w sobie.

Wysoko w szczelinie muru poruszył się gołąb.  
Trudno stąd odejść.

Płowe kamienie. A obok plac jak ul.  
Pielgrzymi, turyści, żołnierze, chasydzi.  
Tutaj, gdzie spotykają się zgiełk i cisza,  
Słyszę twój głos. Oddycham<sup>11</sup>.

Końcowy wers utworu przynosi ze sobą ważny paradoks, który jednocześnie budzi reakcję zdumienia niczym frapujące pytanie, domagające się jednocześnie pilnej odpowiedzi. Bo oto plac zgiełku, na którym kotłują się ludzie i ich sprawy, gdzie rządzi dosadna trywialność, wyrażona jakby jednym tchem słowami: „pielgrzymi, turyści, żołnierze, chasydzi” słowami wymienionymi w jednej linii, a jednak z dwóch antypodycznych wymiarów *sacrum* i *profanum*, ten plac staje się miejscem zadziwiającej epifanii. Podmiot informuje nas o tym frazą „Słyszę twój głos” tak zaskakującą, nieoczekiwaną, jakby sugerował, że mamy do czynienia z darmo daną łaską, dzięki której oddychamy. To pierwotne, najbardziej podstawowe doświadczenie życia w postaci ludzkiego oddechu mieści w sobie kilka ważnych konotacji. Uderza przede wszystkim subtelnym kontrastem rozgrywającym się między tłokiem placu, na którym dzieje się niczym w ulu ludzka komedia, a swobodą oddechu, ale szczególnego, jak po odzyskaniu niezbędnej do życia przestrzeni. Ów oddech odsyła nas również do Lévinasowskiej idei rozkoszowania się życiem, która przychodzi wraz z tym, co podstawowe, konkretne i prozaiczne. Fizjologiczna czynność oddychania, zwykle nieświadoma, cichy świadek naszego istnienia okazuje się – jak się za chwilę dowiemy – swoistą bramą, przez którą przechodzi „twój głos”. Nie ma innej drogi, jak ta, paradoksalna i najbardziej skuteczna droga zapośredniczenia. Bo – jak pisze Lévinas –

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> K. Dąbrowska, dz. cyt., s. 32.

Życie jest umiłowaniem życia, relacją z treściami, które nie są moim bytem, ale które są mi droższe nad byt, jak myślenie, jedzenie, sen, czytanie, praca, grzanie się w słońcu. Różne od mojej substancji, ale dla niej konstytutywne, te treści stanowią o wartości mojego życia. Życie sprowadzone do czystej i nagiej egzystencji, istniejące istnieniem cieni, które Ulisses odwiedził w piekle – rozwiewa się jak cień<sup>12</sup>.

Wraz z tym zdumiewającym zestawieniem zatłoczonego placu i wolnością oddechu nieodparcie powraca motyw łaski, która tym razem wypełnia się konkretną treścią, zwłaszcza gdy odniesiemy ją do pierwszej strofy utworu, gdzie podmiot wypowiada z niepokojem bardziej podstawową i – zdawałoby się – nieusuwalną aporię moralną: „staję przed Ścianą Płaczu/ z całą ciemnością w sobie”. Finał wiersza naznaczony kluczowym doświadczeniem łaski, która przynosi życiodajny, przedśloyny oddech, nabiera cech figury retorycznej, rozszerzającej interpretację, która teraz kieruje się w stronę życia ludzkiego jako takiego. Początkowa trywialna bramka, a więc przejście wąskie – informuje nas o tym forma zdrobnienia – a także banalne – na to wskazuje czynność pobieżnego lustrowania wchodzących – ta właśnie bramka zyskuje za sprawą końcowej, niedefiniowalnej i niewyraźnej łaski nową siłę poznawczą. Tkwi ona w paradoksalnej transfiguracji, o której wspominałem na początku. To, co z pozoru dosadnie jednoznaczne i trywialne, zmienia się w głębszą i dostojną prawdę. Odzyskujemy ją w trudnym do zrozumienia momencie ostatecznego i dojmującego triumfu materialności. Kiedy krucha, śmiertelna materia kładzie się cieniem na ludzki byt, kiedy jej wulgarna i jałowa trywialność zwycięża w ostatnim akcie życia, nagle wyrasta z niej na mocy objawienia głos, który przenika wszystko, który uzgadnia sprzeczności, który daje zbawienie temu, co zbawienia nie może – zdawałoby się – dostąpić. Zobaczmy w tym lakonicznym błysku przygody ludzkiego bytu istotną wiedzę odnoszącą się do codzienności, jej zwykłego, prozaicznego wymiaru. Transfiguracja banalności w kontemplowaną materię jako nośnik prawdy odbywa tę samą drogę, jaką przechodzi doświadczenie lęku dojrzałego, na który wskazuje Agata Bielik-Robson, przywołując rozważania Kierkegaarda na temat Księgi Wyjścia<sup>13</sup>. Podobieństwo tkwi w pewności, że właśnie negatywność braku i pustki – jak w przypadku banalności – oraz winy – jak w przypadku trwogi – skutecznie zapośrednicza pełnię i sens, a także wolność i integralną indywidualność. Lęk dojrzały Kierkegaarda jest – jak pisze Bielik-Robson – „właśnie lękiem Wyjścia, w obu sensach tego słowa: jako mitycznego Exodusu i jako wyjścia z kondycji doczesnej, owego cichego nie, które buntuje się przeciw »uchybieniom« ludzkiej egzystencji”<sup>14</sup>. Dramat banalności sytuuje się na tej samej drodze ambiwalencji. Dotkliwa bezsen-

<sup>12</sup> E. Lévinas, dz. cyt., s. 120–121.

<sup>13</sup> Zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 351 i n.

<sup>14</sup> Tamże, s. 354.

sowność świata materii, której wychodzimy naprzeciw w akcie poetyckiej kontemplacji, inicjuje – według Taylora – ruch transfiguracji. W *Źródłach podmiotowości* pisze on, że

Radość, jaką czerpiemy z tego faktu, wywołuje w nas poniekąd poczucie własnej mocy, by stawiać czoło prawdzie i poświęcać ją; owa moc zależy zasadniczo od sposobu uchwycenia, który czyni z uwiecznienia w banalności i w pustce przeznaczenie, jakie możemy już kontemplować. Właśnie możliwość kontemplacji uwalnia nas z pułapki [...]¹⁵.

Kawałki codzienności są – jak się okazuje – podstawowym fundamentem ruchu myśli kontemplującej prowadzącym do transfiguracji i tym samym epifanii głębi, ale również wolności od ciężaru banalności. Gdy sięgamy po tytułowy utwór tomiku *Białe krzesła* Krystyny Dąbrowskiej, dostrzegamy tę ambiwalencję niezbędności i podrzędności tego, co banalne. Poetka na początku swego utworu i na końcu umieszcza ważną dyrektywę, tworząc tym samym znamiennej klamrę kompozycyjną. Wiersz rozpoczyna się od słów:

Codziennność w poezji niech będzie jak białe  
plastikowe krzesła pod Ścianą Płaczu¹⁶.

Na końcu zaś ponownie wybrzmiewa to samo oczekiwanie, choć już w nieco zmienionej postaci, mianowicie:

Codziennność w poezji niech będzie jak te krzesła,  
które znikają, żeby zrobić miejsce  
dla tanecznego kręgu w szabatowy wieczór¹⁷.

Nowym elementem jest tu ważne stwierdzenie, że tandetne plastikowe krzesła, potrzebne na pewnym etapie doświadczenia poezji, nieuchronnie znikają, a ich miejsce zajmuje taneczny krąg. Wróć jeszcze do tej zamiany, która – mam nadzieję – stanie się bardziej zrozumiała, gdy prześledzimy to, co rozgrywa się wewnątrz klamry. Znajdujemy w niej kilka kawałków zwykłego życia z motywem przewodnim krzesła. Na nim siedzą modlący się rabini, na nich stoją kobiety i mężczyźni, którzy pragną „siebie widzieć ponad dzielącą ich przegrodą”, na nim wreszcie staje matka chłopca, by obsypać go cukierkami w dniu *bar micwy*, w dniu, w którym chłopiec żegna swe dzieciństwo. We wszystkich trzech scenach pobrzmiwa subtelna nuta negatywności. Najbardziej wymownym przykładem jest pożegnanie dzieciństwa, ale równie głęboko i z niepokojem przeżywamy moment przekraczania przeszkody stojącej na drodze miłości kobiety i mężczyzny. Z kolei modlący

¹⁵ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 797.

¹⁶ K. Dąbrowska, dz. cyt., s. 29.

¹⁷ Tamże.

się rabini, których poetka opatruje epitetem „starzy”, wnoszą tu podwójną negatywną konotację. Po pierwsze, podkreślmy to, co wyłania się w sposób oczywisty, a więc starość. Po drugie modlitwę, za sprawą której człowiek próbuje w dramatycznym przynagleniu sięgnąć tronu Boga. A jednak tylko starcy nie wspinają się na krzesła. Siedzą, zanosząc swą modlitwę do Stwórcy, jakby – no właśnie – przeczuwali daremność wysiłków ludzkich?! A może ich spokojne wyczekiwanie na spotkanie kogoś ważnego, odbywające się w głębokich i wygodnych krzesłach ma w sobie wyraz pewności, że tylko w ten sposób osiągną upragniony cel? Tego nie wiemy. Dostrzegamy jednak frapujące odwrócenie. Pierwszymi w kolejności przywoływanych scen są starzy rabini, za nimi pojawiają się kobiety i mężczyźni, a dopiero na końcu widzimy dziecko, które stoi na progu dorosłości. Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć istoty tego odwrócenia bez odwołania się do ostatnich wersów utworu. Jak widzieliśmy, mieści się w nich powtórzona dyrektywa: „Codzienność niech będzie w poezji jak te krzesła”, opatrzona ponadto ważnym dopowiedzeniem: „które znikają, żeby zrobić miejsce/ dla tanecznego kręgu w szabatowy wieczór”. Przywołane żydowskie święto szabat kieruje naszą uwagę na dwa istotne doświadczenia: końca oraz radości. Szabat w judaizmie jako m.in. upamiętnienie wyzwolenia Izraelitów z niewoli egipskiej symbolicznie kończy czas niewoli i smutku. W dniu szabat człowieka wiary odzyskuje ponownie więź z Bogiem jako Ziemią Obiecaną, a tym samym dziecięcą radość. Odwrócenie kolejności etapów życia ludzkiego, wyobrażonych za sprawą postaci z przywołanych scenek codzienności, w kontekście zakończenia trudu gehenny oraz radości z odzyskanej więzi, nasuwa nieuchronnie interpretację odrodzenia. Doświadczenie odnowy rozpięte zostało tu na trajektorii trzech doniosłych momentów: słowa modlitwy, miłostnego spotkania i przejścia ku prawdzie. W każdym z tych etapów plastikowe krzesło odgrywa istotną rolę, bowiem na nim wspiera się każde z poszczególnych doświadczeń. W banalności tandetnego krzesła tkwi ważne zapośredniczenie, na które powołuje się w swych aspiracjach dzieło poetyckie. Bez tego surowego oparcia w przedrozumiejącym początku koło hermeneutyczne nie rozpocznie swego biegu, w finale którego znajduje się rozumienie, nieustannie wracające do początku. Oto taneczny krąg szabatowego wieczoru. W nim rozpisana jest droga niekończącej się przemiany tego, co stare, w to, co młode. Jest to krąg radości zbawiennego przechodzenia od słowa do objawienia. Jeśli na początku było Słowo, to u kresu dziejów nastąpi jego wypełnienie, a za jego sprawą młodzieńcze odrodzenie i radosna bezpośredniość relacji. Tymczasem to, co jest naszym udziałem w dobie Logosu, sprowadza się do koniecznego zapośredniczenia, które dzisiaj oznacza kontemplację opuszczonych przez piękno, dobro i prawdę bytów materialnych, tandetnych, prozaicznych. Piękno, dobro i prawda nie mają już swej jednoznacznej oraz autentycznej reprezentacji we współczesności. To, co jesteśmy w stanie zrobić, to – negatywnie – ocenić nasze oddalenie od harmonijnego pierwowzoru

klasycyzmu lub – pozytywnie – odzyskać naiwność widzenia i słyszenia pierwotnej harmonii we wtórny, zapośredniczony sposób na drodze hermeneutycznej interpretacji. Tylko w ten sposób – jak stwierdza Ricoeur w *Symbolice zła* – „był może znów do mnie przemówić, oczywiście już nie pod przedkrytyczną postacią wiary bezpośredniej, lecz jako coś powtórnie bezpośredniego, do czego odnosi mnie hermeneutyka”<sup>18</sup>. Taka jest teoretyczna formuła tanecznego kręgu szabatowego wieczoru, który stanowi obrazowe wyjaśnienie paradoksu codzienności w „kawałkach” poetyckiej obserwacji świata. W formule tej zawiera się współczesna koncepcja banalności zredefiniowanej, jak to ma miejsce w tomie *Białe krzesła* Krystyny Dąbrowskiej.

## Bibliografia

- Bielik-Robson Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Dąbrowska Krystyna, *Białe krzesła*, Poznań 2012.
- Dunin-Wąsowicz Paweł, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu”, wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2004.
- Klejnocki Jarosław, *Ach, jak wielki ten palec*, „Polityka” 1996, nr 39.
- Lévinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Jacek Migański, Warszawa 2002.
- Ricoeur Paul, *Symbolika zła*, przeł. Stanisław Cichowicz i Maryna Ochab, Warszawa 2002.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński i inni, Warszawa 2001.
- Starobinski Jean, *1789. Emblematy rozumu*, przeł. Maryna Ochab, Warszawa 1997.

## Summary

This article is an attempt to interpret volume of poetry *Białe krzesła* of Krystyna Dąbrowska. The focus of the author is a category of ordinary life and aspiration to the epiphany of truth. Recovery of beauty, goodness and truth in what trivial and commonplace done through specific paradox. Namely, the more trivial appears as a gateway or a transitional stage, the more it becomes the way to spiritual values. Beauty, goodness and truth no longer have their explicit and authentic representation in the present. What we can do, is, negatively, evaluate our distance from the prototype classicism of harmonie, or positive, recover naivety see and hear the primordial harmony in the secondary, mediated manner by the hermeneutical interpretation.

<sup>18</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz i M. Ochab, Warszawa 2002, s. 419.



ZBIGNIEW CHOJNOWSKI

UWM w Olsztynie

## Poczucie czy zanik historii w poezji po 2000 roku?

### Historical Awareness or Oblivion in 21th Century's Poetry?

**Słowa kluczowe:** historia i poezja, Hayden White, historia wyparta, ideografia, zaangażowanie poety  
**Key words:** history and poetry, Hayden White, denied history, ideography, writer's engagement

Polska poezja XIX i XX wieku wypowiedała się o i wobec historii w kategoriach moralnych, w uznaniu jej wspólnotowych i patriotycznych funkcji. Wiersz zgodnie z tradycją romantyczną był miejscem uobecniania się idei historiozoficznych. To oczywiste: wiedza historyczna stanowiła rezerwar tematów i argumentów, podsuwała materiał wartościowy, godny inspiracji, bo wspólnotowórczy. Próbom zrozumienia przeszłości towarzyszyły podstawy zaufania i przekonanie o „rozumności” dziejów oraz obiektywnego przebiegu składających się na nie wydarzeń, których status ontologiczny na ogół nie był podważany. Polska literatura na ich podstawie, ale opierając się zarówno na figurach logiki historii czerpanych z chrześcijaństwa, jak i innych pokładów dziedzictwa śródziemnomorskiego, kształtowała wyobrażenia przeszłości. Np. „apokalipsa” w poezji napełniała się jednocześnie treściami historycznymi i historiozoficznymi, a współczesny punkt widzenia wynikał z odczuwania teraźniejszych zdarzeń jako momentów dziejowych, przełomowych, traumatyzujących i przemieniających ludzi (naród, społeczeństwo, ludzkość).

Nieufność poetów wobec „obiektywizmu”, prawdziwości przekazów historycznych, a w konsekwencji relatywizacja historii, podsyca ideologiczne i polityczne sterowanie historią. Ujawnianie luk w faktografii, podawanie wielu „prawd” co do przebiegu i znaczenia dziejów, likwidowanie odniesienia transcendentnego, szerzenie poglądu o nieomal absolutnej odmienności czasów współczesnych od minionych – ma się przyczyniać do zaniku stosowania zasady *per analogiam* czy słuszności łacińskiej maksymy: *historia magistra*

*vitae est*. Prawidła te twórczo wykorzystywał jeszcze w swoich wierszach-pieśniach, opartych ściśle na wyobraźni historycznej, Jacek Kaczmarski (1957–2004).

W poezji po 2000 roku następuje nie tyle przemieszczanie się tematów historycznych na marginesy zainteresowań, ile reorientacja i polaryzacja statusu historyczności.

Zawężanie się horyzontu przeszłości obserwował jako Stary Poeta Jarosław Iwaszkiewicz, gdy między 16 a 20 kwietnia 1979 roku pisał jeden ze swych wybitnych wierszy przedśmiertnych, *Trylogię aleksandryjską*. W pierwszym epitafium tryptyku nasuwający się patos historycznej bitwy, która zdecydowała o losach świata, jest wypierany skutecznie. Śmierć króla perskiego Dariusza obserwuje bowiem jego zdychający pies Skarabeon, którego ludzkie odruchy i potrzeby przełamują wydumaną, fantazmatyczną wzniosłość dziejowej chwili, kiedy Aleksander Macedoński, zwyciężając władcę Persji, staje się „królem [...] nad królami”<sup>1</sup>. Iwaszkiewiczowskie zwierzę, przyznając się ironicznemu do nieświadomości, że jest świadkiem historii, demitologizuje i demistyfikuje jej estetyczno-polityczną manipulację, czyli nadreprezentację i towarzyszącą jej nadinterpretację. Wierny Dariuszowi czworonóg z całą szczerością stwierdza: „Skąd mogłem wiedzieć, że się rozpoczyna / Nowa epoka? Psy epok nie znają”<sup>2</sup>.

Teatralność historii, a tym samym jej podatność na reżyserię, unaocznia ironicznemu Zbigniew Herbert<sup>3</sup>. Jak zauważa Anna Legeżyńska, „*Topos theatrum mundi* wypełnia Herbert historią, ona bowiem determinuje indywidualną egzystencję, wyznaczając człowiekowi rolę uczestnika w spektaklu dziejów”<sup>4</sup>. Małgorzata Mikołajczak uzupełnia:

dostrzeżenie perspektywy metateatralnej – „martwych rekwizytów”, „zbroczonej kurtyny” – pozwala na dystans wobec dziejącej się historii. To tylko inscenizacja, zdaje się sugerować poeta. Za chwilę ktoś posprząta scenę – śmietnik historii, na którym wraz z „kawałkami kości i blachy” [...] znalazło się pokolenie Herberta<sup>5</sup>.

Erozja poczucia historii, choć postępuje, nie jest ani ostateczna, ani pozbawiona przyszłości. Jakkolwiek żyjemy w dobie rozległego kryzysu chrześcijaństwa, według którego – jak twierdzi Fukuyama – „koniec ziemskich dziejów naznaczy dzień sądu, po czym otworzą się bramy niebios,

<sup>1</sup> J. Iwaszkiewicz, *Trylogia aleksandryjska*, w: tegoż, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1986, s. 54.

<sup>2</sup> Tamże, s. 55.

<sup>3</sup> Zob. wiersze Z. Herberta: *Gra Pana Cogito, Przemiany Liwiusza*.

<sup>4</sup> A. Legeżyńska, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, w: tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 108.

<sup>5</sup> M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra – Kraków 2013, s. 155.

a nasz świat wraz z historią przestanie istnieć”. Chrześcijańskie rozumienie czasu uczyło, że

Poszczególne wydarzenia nabierają sensu tylko w kontekście większego celu, którego osiągnięcie kończy dzieje. Istnienie ostatecznego celu sprawia, że poszczególne zdarzenia są potencjalnie zrozumiałe<sup>6</sup>.

Nieznajomość, podważanie lub odrzucenie „większego celu” ciągów zdarzeniowych sprzyja uwiądowi obecności historii. Jednak nadużyciem byłoby twierdzenie, że twórcze odniesienie do przeszłości całkiem zanika, a wyobraźnia historyczna ustępuje pod presją praktykowania niepamięci. Odrzucenie historyczności jest utopijne. Jej status w poezji po prostu się zmienia.

Głoszenie hasła „historii nie ma” byłoby gestem anihilacji podstaw kultury, która jest m.in. wielokierunkową emanacją zarówno pamięci zbiorowej, jak i indywidualnej. Jedynie w pewnym sensie powyższe zawołanie wydaje się podobne do socrealistycznego apelu Wiktora Woroszyłskiego: *Śmierci nie ma!* (1949). W tym stwierdzeniu kryje się „idea nieśmiertelności »przebrana za historię«<sup>7</sup>, wyznawana jednomyślnie, jednoznacznie i kolektywnie. Była to niesłychanie statyczna i niezwykle optymistyczna koncepcja historii, która reprezentuje rzeczywistość ludzi jako miejsce ciągłej walki o uznanie określonych postaw, faktów, osób, zjawisk, łączonych z odpowiednią tradycją, zdarzeniami dziejowymi i aksjologią. Poeci mają swoją prywatną politykę historyczną, którą potrafią uprawiać nie tylko środkami poetyckimi.

Każde dotknięcie historii jest jej naruszeniem i przekształceniem. Jak pisał Gadamer, „*Myślenie historyczne oznacza w rzeczywistości przeobrażanie pojęć przeszłości*, gdy staramy się myśleć za ich pomocą<sup>8</sup>. „Przeobrażanie pojęć przeszłości” jest minimalne w liryce sentymentu historycznego, epatującej dawnością oraz utrwalającej iluzję niezmienności i jednoznaczności sensu dziejów. Sentymentem historycznym nacechowane są *Wiersze sarmackie* (Kraków 1983) czy *Banderia Prutenorum, czyli Chorągwie pruskie podniesione roku pańskiego 1410... pod Grunwaldem przeciw królowi Władysławowi Jagielle i przez króla przewrócone jak i cała moc niemiecka i przywiezione do Krakowa* (Kraków 1976) Jerzego Harasymowicza-Broniuszyca. Historia bywa skarbczykiem wygodnych i bezpiecznych tematów.

Historia, zwłaszcza ta dwudziestowieczna, weszła do poezji po 2000 roku szczególnie poprzez mitologie i genealogie rodzinne. Przykładem jest *Dwanaście stacji* (Kraków 2004) Tomasza Różyckiego (rocznik 1970). Gehenna migracji, tułaczki, wypędzenia, przesiedlenia ze Lwowa na Opolszczyznę jest

<sup>6</sup> F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Poznań 1996, s. 91-92.

<sup>7</sup> M. Brzostowicz-Klajn, *Śmierci nie ma! (motyw)*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 343.

<sup>8</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 364.

wnikaniem w egzystencję i historię członków rodziny, okres Polski Ludowej, a także pokłady własnego dzieciństwa. *Dwanaście stacji* to poemat, w którym autor świadomie wpisuje swoją autobiografię i genealogię w strumień tradycji literackiej (m.in. w reminiscencji *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza). Jak twierdził Leszek Szaruga, poemat Różyckiego powstał w dobie „niemożliwości” napisania eposu „narodowego”<sup>9</sup>.

Zresztą znana wiekom technika włączania doświadczeń osobistych i historycznych, współczesnych i kulturowych w transpozycje fraz, cytatów, gatunków, stylów jest z powodzeniem stosowana przez wielu poetów, np. przez Kazimierza Brakonieckiego (rocznik 1952) w jego licznych książkach, jak np. *Moralia* (2002), *Ciałość* (2004), *Europa minor* (2007), *Głosolalie* (2008). Znaki czy zapisy przeszłości funkcjonują jednak nie na prawach autorytetu, prawdy objawionej, lecz w stanie naruszonym, niedopowiedzianym, a niekiedy retorycznym lub rozpadającym się na wiele jakby fragmentarycznych znaczeń.

Ostatnia cząstka wiersza Brakonieckiego od słów „Z ojcem wypilem”, opisującego konanie i śmierć własnego ojca, jest reminiscencją z kostnicy, w której trup ojca zdaje się przywoływać postać i czasy Stalina, a jednocześnie powoduje przypomnienie sceny ze średniowiecznego wiersza od słów „Dusza z ciała wyleciała, / Na zielonej łące stała”. W wersji Brakonieckiego uwaga skupia się nie na spotkaniu „Duszy” ze św. Piotrem w bramie raj, lecz na momencie, kiedy ona nie wie, gdzie się ma podziąć. Relacja współczesna z chwili tuż po zgonie przypomina uwolnienie złego ducha, egzorcyzm:

[...]  
 Czemu w kostnicy ojciec wyglądał jak Stalin  
 czemu kiedy umierał jego dusza wleciała  
 do domu i spowodowała uliczny wypadek?  
 Spojrzały nasze oczy pozdrowilem  
 i mara znikła jakby uwolniona od własnego ciężaru  
 [...]<sup>10</sup>.

Brakoniecki konsekwentnie i krytycznie polemizuje z historią Europy, a zwłaszcza Polski, widzianej na podobieństwo własnego losu jako eskalację zła (przebieg historii postrzegany jako odwzorowanie biegu życia człowieka to stosowana od wieków figura logiki dziejów). Brakoniecki wyznaje, że historia jest historią zła napędzanego przez zdradę, której permanentnie dopuszczają się ojcowie wobec własnych synów<sup>11</sup>. Na tej zdradzie, jak wierzy poeta, zbudowane jest chrześcijaństwo. W poetyckiej lamentacji, osadzonej w Biblii, liturgii katolickiej, wiedzy historycznej i autobiografii, spowiada się:

<sup>9</sup> L. Szaruga, *Świat poetycki (XXVI)*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 2, s. 175.

<sup>10</sup> K. Brakoniecki, \*\*\* („Z ojcem wypilem...”), w: tegoż, *Głosolalia*, Sejny 2008, s. 24.

<sup>11</sup> Jest to nawiązanie do idei psychologicznej, opisanej m.in. w książce Wojciecha Eichelbergera *Zdradzony przez ojca* (1998).

Nigdy nie potrafiłem się modlić  
 do Pana Boga Ojca  
 Jezus był moim Bogiem  
 kiedy w Boga wierzyłem  
 bo jego opuścił Ojciec  
 i wydał na męki  
 tak jak w historii Polski  
 ojcowie zdradzali synów  
 generałowie poruczników  
 biskupi kapłanów  
 elita pospólstwo i nawzajem  
 a wszyscy byli pijani klęską  
 albo zwycięstwem ciemieźców  
 bo rozum należy zagłuszyć  
 najlepiej jazgotem pochlebstw  
 i trzosem  
 [...] <sup>12</sup>

Historia w poezji Brakonieckiego wywołuje rozpacz i jest rozpaczą, nie przynosząc żadnego pozytywnego rozwiązania. Można i trzeba ją poetycko egzorcyzmować, odczarowywać, przeobrażać i uniezależnić się od niej.

Inne podejście do historii obserwujemy w tomiku Marka Krystiana Emanuela Baczewskiego (rocznik 1964) *Morze i inne morza* (2006)<sup>13</sup>. Autor w wielosłownych wierszach poematów przedrzeźnia wszelką dziejowość: „Nie zdązysz nawet spocząć w poczuciu dobrze // wypełnionej katastrofy. Był historyczny mówi: / »na początku był koniec«”<sup>14</sup>.

Reprezentatywny dla omawianego problemu jest poemat *Hujstoria*. Tytuł daje się rozszyfrować jako neologizm oparty na wulgarnym powiedzeniu: „chuj (lub huj) z historią”. Podmiot monologuje rozbudzony ponad miarę alkoholem. Narrator mówi jakby w malignie. Miesza czasy i przestrzenie, ale spoiwem tekstu jest podróż do Ameryki Północnej. Strumień asocjacji zdaje się płynąć swobodnie, ale znajduje się on na uwięzi natręctw, manii, nawrotów wyobrażeń. Potrzebę zwięzłości niweczy logorea, pragnienie zamknięcia ważnej sprawy w definicji rozbija jej niewystarczalność. Poemat zijej nieufnością wobec źródeł kreacji (to m.in. *Odysea* Homera, wyprawa Krzysztofa Kolumba i odkrycie Ameryki, historia Stanów Zjednoczonych). Neolingwistyczne gry, cytaty i trawestacje, spłaszczanie hierarchii, demistyfikacja i mistyfikowanie wyobrażeń, łączenie odległych rejestrów języka i stylów, konstruowanie paradoksów, czyni z poematu wariację na tematy historyczne. Błaga i epatowanie stylizacją jakby zaczerpniętą z ksiąg-autorytetów zmierza do wykazania, że historia nie daje podstaw epistemologicznych. Skrajny sceptycyzm wobec poznania historycznego dociera do swych granic:

<sup>12</sup> K. Brakoniecki, \*\*\* („Nigdy nie potrafiłem...”), s. 41.

<sup>13</sup> Książka w maju 2007 r. była nominowana do Nagrody Literackiej Gdyni.

<sup>14</sup> M. K. E. Baczewski [właśc. Kowalik], *Morze II*, w: tegoż, *Morze i inne morza*, Mikołów 2006, s. 9.

[...]

Wydaje się, że całą przeszłość sporządzono po to, abyśmy poczuli, że nasze samopoczucie nie jest naszą własnością. Żyjemy w epizodycznym klimacie, drodzy czytelnicy i podglądacze. Protagonisci spakowali gumowe lalki i odeszli do Protagonii. Czy jest jakaś rada na przemijanie? Zajrzeć w lusterko, włączyć migacz i dodać gazu. To wszystko. [...]<sup>15</sup>

Prześmiewczość i ironię wobec historii rozumiem bardziej jako dezaprobatę wobec jej nierzetelnego i politycznie uwarunkowanego uprawiania niż wolę jej odrzucenia. Podtrzymywanie świadomości historycznej, historycznego myślenia i poznania wciąż trwa, ale już ze świadomością postmodernistycznych manifestacji relatywizmu. Jak pisała Anna Branach-Kallas, komentując poglądy Jacquesa Derridy:

Nasz dostęp do rzeczywistości, a więc do przeszłości, przebiega pośrednio przez pryzmat tekstów; nie jest możliwy bezpośredni dostęp do działań ludzkich, a jedynie do faktów, stanowiących rezultat pracy koncepcyjnej historyka<sup>16</sup>.

Nieomal dosłowną ilustracją powyższego mechanizmu kształtowania się obecności historii jest książka poetycka Marioli Kruszewskiej (rocznik 1965) *Wczoraj czyli dziś* (Białystok 2013). Mottem zbioru, a jednocześnie manifestem jest sentencja zaczerpnięta z pisarstwa Waldemara Łysiaka: „Historia nie jest dla mnie czasem przeszłym”. Autorka konfrontuje wyobrażenia o przeszłości dwudziestowiecznej, związanej głównie z drugą wojną światową. Czternaście wierszy historycznych zawartych we *Wczoraj czyli dziś* poprzedza fragment wspomnień świadka wydarzeń lub innego dokumentu przeszłości. Np. liryk *piąte* (tytuł odwołuje się do piątego przykazania Dekalogu: „Nie zabijaj”) poprzedza list Ottona Schimka, który mimo że był żołnierzem Wehrmachtu, jesienią 1944 roku odmówił strzelania do Polaków<sup>17</sup>. Przed wierszem *kartoteka*, mówiącym o cynizmie i żelaznym porządku oprawców, opublikowany jest cytat z książki Jana Szembeka *Wspomnienia więźnia nr 88369*, opowiadający o więźniu, który zgłosił Niemcom ranę stopy, a następnie został potajemnie zamordowany<sup>18</sup>.

„Fakt” jest rezultatem zbiorowej pracy nad pamięcią przetwarzaną w historię, której dominujące wyobrażenie bywa sukcesem ideologa, propagandzisty, piarowca, dziennikarza, nauczyciela, pisarza, rodzinnego opowiadacza. Jednak poezja staje po stronie ofiar.

<sup>15</sup> M. K. E. Baczewski, *Hujstoria*, w: tegoż, *Morze i inne morza*, s. 33.

<sup>16</sup> A. Branach-Kallas, *Punkt widzenia historyka a wyobrażenie przeszłości*. „The Whirlpool” Jane Urquhart, w: *Narracja. Historia. Fikcja. Dawne kultury w historiografii i literaturze*, red. Ł. Grützmacher, Warszawa 2009, s. 210.

<sup>17</sup> M. Kruszewska, *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013, s. 32–33.

<sup>18</sup> Tamże, s. 36–37.

Krytycyzm wobec praktyk interesownej relatywizacji przeszłości ujawnia się w powrocie do aksjologicznego i wspólnotowego ujmowania historii w wierszach, inspirowanych katastrofą lotniczą 10 kwietnia 2010 roku. Zarysował się obszar poezji smoleńskiej, w której niedawna tragedia wyzwała analogie historyczne, związane np. z ludobójczym mordem w Katyniu 1940, czyli polską pamięcią martyrologiczną, usakralizowaną motywami biblijnymi, mitologicznymi, narodowymi. Towarzyszy tym symbolizacjom aktualizacja „odwiecznych” lęków: obrazy zagrożenia moskiewskiego i pamięci o zesłaniach na Syberię. Nasycony szczególnie aluzjami ewangelicznymi i aktualizacjami romantyzmu jest, pisany od 11 do 13 kwietnia 2010, *Tren smoleński* Szymona Babuchowskiego (rocznik 1977):

jest przejście w tamtym lesie – uchylone okno  
 przez które wyfruwali z piwnicy na światło  
 jakby ostry świst kuli zmieniał ich w aniołów  
 jakby im rosły skrzydła od jednego strzału

w prześwicie widać łąkę i czerwone maki  
 Polskę o której śnili której ani oko  
 ani ucho nie pozna – tylko ziarnko wiary  
 wrzucone tu przez okno kiedyś wyda owoc

w to przejście wpadli teraz jak żywe pochodnie  
 i płoną razem z nimi na wspólnym pogrzebie  
 jest przeciąg w tamtym lesie – wywiewa przez okno  
 samolot nawleczony na ucho igielne<sup>19</sup>

Las katyński jest miejscem pamięci o zamordowanych, których w aniołów przemieniła nie „siła fatalna” z *Testamentu mojego* Juliusza Słowackiego, lecz dokonana na nich zbrodnia, ale również przestrzenia, w której powstała platońska szczelina, ujawniająca prawdę. Przez prześwit niejako wydostają się znaki przeszłości, świadczące o przelewanej krwi. „Czerwone maki” przynależą zarówno do tradycji żołnierzy-tułaczy, walczących pod Monte Cassino, jak i rodzimego krajobrazu. Prześwit odsłania sen o Polsce, opartej na „ziarenku wiary”, które – jak przypowieściowe nasionko gorczycy – stanie się czymś wielokrotnie większym (mamy tu wiązkę aluzji ewangelicznych, dotyczących wydawania stokrotnego plonu i poznawania kogoś lub czegoś po owocach). Otoczenie lotniska w Smoleńsku w poetyckiej wizji niejako przygotowała historia. W to samo „przejście”, „okno”, „prześwit”, które staje się „uchem igielnym”, wpadają „żywe pochodnie”, czyli ofiary katastrofy lotniczej. Tragiczno-surrealny obraz „samolotu nawleczonego na ucho igielne” odwołuje się nie do Chrystusowej perykopy: „Łatwiej jest wielbłądowi przejść

<sup>19</sup> *Wiersze o Smoleńsku. Antologia polskiej poezji inspirowanej tragedią 10 kwietnia 2010 roku*, dostępne w Internecie: <http://wierszeosmolenku.blogspot.com/2010/11/szymon-babuchowski.html> [dostęp: 15.10. 2013].

przez ucho igielne, niż bogatemu wejść do królestwa niebieskiego” (Mt 19,24; por. Łk 18,25), lecz do starożytnej hiperboli, opisującej rzecz niemożliwą do wykonania. Babuchowski, skupiając tradycję chrześcijańską, romantyczną i II wojnę światową, stara się sięgnąć nie do „faktu”, lecz zapuszcza się wyobraźnią w sens wydarzenia, które przedstawia jako spełnienie się czegoś, co już się spełnić nie miało. Historia się nie skończyła, czytanie i rozumienie terażniejszości wciąż domaga się wiedzy o przeszłości.

Odnowienie tego sposobu myślenia ilustruje zbiór *Wiersze o Smoleńsku. Antologia polskiej poezji inspirowanej tragedią 10 kwietnia 2010 roku*. Antologia zawiera utwory redaktora i poety Wojciecha Wencła (rocznik 1972), a także: właśnie Szymona Babuchowskiego, Wojciecha Banacha, Marty Berowskiej, Przemysława Dakowicza, Leszka Długosza, Leszka Elektorowicza, Andrzeja Tadeusza Kijowskiego, Krzysztofa Koehlera, Henryka Krzyżanowskiego, Łukasza Migdała, Romana Misiewicza, Piotra Müldnera-Nieckowskiego, Alicji Patey-Grabowskiej, Aleksandra Rybczyńskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Mateusza Stachowskiego, Jacka Trznadła, Mirosława Woźniaka, Bohdana Wrocławskiego<sup>20</sup>. A przecież nie jest to pełna lista autorów wierszy smoleńskich. Do niej dopisać trzeba Ludwikę Amber, Krzysztofa Czacharowskiego<sup>21</sup> i innych. Katastrofa kwietniowa została utrwalona przez poetów, reprezentujących wszystkie aktywne pokolenia literackie i mieszkających w Polsce i poza nią. Poczucie dziejowości połączone z polską wrażliwością romantyczną zespoliło się w poezji po raz pierwszy od czasów pierwszej „Solidarności” i wprowadzenia stanu wojennego.

Kazimierz Nowosielski (rocznik 1948) już nie tyle w samej katastrofie smoleńskiej, ile w szczególnej społecznej znowie, którą jest poprawność polityczna, dojrzał zwiastun radykalnego odwrótu cywilizacji od kultury opartej na Dziesięciu Przykazaniach:

Cyrografy – stara to prawda –  
 nigdy się nie przedawniają Budowniczo  
 nowego świata znów  
 mają pełne kieszenie politgramoty To  
 co się ma zdarzyć – przyjdzie  
 jak katastrofa pod Smoleńskiem  
 jak powódź – – Jeszcze tylko  
 trzeba wyzwolić upatrzone mniejszości  
 uświadomić uciśnionych  
 wywrócić Dekalog<sup>22</sup>

<sup>20</sup> *Wiersze o Smoleńsku. Antologia polskiej poezji inspirowanej tragedią 10 kwietnia 2010 roku*, dostępne w Internecie: <http://wierszeosmolensku.blogspot.com/2010/11/wojciech-wencel.html> [dostęp: 15.10. 2013].

<sup>21</sup> K. Czacharowski, *Smoleńsk*, „Debata” 2012, nr 11, s. 8.

<sup>22</sup> K. Nowosielski, *Z zapisków*, Pelplin 2012, s. 69.

Załamaniem się tradycyjnych podstaw aksjologicznych rzutuje na rozpraszanie się poczucia historii, znanych poprzednim pokoleniom rytmów trwania i zmiany. Ale poeta w tym tąpnięciu fundamentów znajduje nie tyle zaprzepaszczenie dziejowej mądrości, ile jej potwierdzenie. Historia w takim porządku jest pocieszeniem.

W poezji ostatnich lat nie wyczerpała się historyczna wiedza jako dostarczycielka poetyckich analogii i argumentów. W tomie Artura Nowaczewskiego (rocznik 1978) *Commodore 64* (Sopot 2005), penetrującym pamięć dzieciństwa, figury przeszłości stanowią trwałe, choć nieliczne, składniki wyobraźni i obrazowania. Predylekcje historyczne (jeszcze skromnie reprezentowane) współuczestniczą w kreowaniu sensu na prawach znaków duchowej autobiografii, jak tu:

gleba jak świeże ciasto, pachnie metalem.  
jak rodzynki tkwią w ziemi łuski naboju,  
napoleoński guzik znaczą szlak odwrotu  
wielkiej armii. Kiedyś szedł tędy żołnierz  
i ginął<sup>23</sup>. Ja też zaraz pójdę i zginę z oczu  
patrzy mi nienapisany wiersz<sup>24</sup>.

Z jednej strony trwa kryzys kina historycznego, coraz natarczywiej deprecjonowane jest powieściopisarstwo historyczne Henryka Sienkiewicza, z drugiej istnieje zapotrzebowanie na wiedzę historyczną, której upolitycznianie stało się częściej normą niż incydentem. Potrzebę nie tyle historii, ile znamion historyczności realizują w literaturze najnowszej opowiadania i powieści z szeroko pojętego kręgu *fantasy* (zob. np. liczne książki Jacka Piekary) czy tomiki Radosława Wiśniewskiego (rocznik 1974), w których rozmaite emblematy przeszłości uczestniczą w retorycznym popisie i ustanawiają pozorą lub płytką perspektywę historyczną.

Współczesne poetyckie poszukiwania, choć nie obfitują w tematykę historyczną, uwzględniają horyzont przeszłości. Ale to branie pod uwagę historii obarczone jest nieufnością, relatywizacją, niepewnością semantyczną, co oznacza, że historię jako narrację wypiera świadectwo niedowierzającej sobie pamięci. Wiadomo, historia jest nieobiektywna, jej opowieść jest stronnicza w tym sensie, że regulowana przez okoliczności, daną ideologię, jak i przez uwarunkowania kulturowe. Poeci XXI wieku, jak się wydaje, odchodzą od pisania wierszy z wiarą w niepodważalność ustaleń historyków.

Patryk Zimny (rocznik 1988), ustosunkowując się do tytułowego „postmodernizmu”, uzmysławia włączenie się w kształtowanie masowej wyobraźni historycznej mediów. Ich funkcjonowanie unaocznia nie sumienne

<sup>23</sup> Kryptocytat ze słynnej pieśni żołnierskiej *Czerwone maki na Monte Cassino* do słów F. Konarskiego; chodzi o wers: „Po tych makach szedł żołnierz i ginął”.

<sup>24</sup> A. Nowaczewski, \*\*\*(„gleba jak świeże ciasto”), w: tegoż, *Commodore 64*, Sopot 2005, s. 11.

korzystanie ze źródeł do wiedzy o dziejach, lecz proceder ich ustawicznego dopasowywania do bieżących interesów politycznych:

Wiedziałem czym jest historia.  
Tysiące upadków, osadzanie tronów,  
Dwadzieścia bitew zmieniających bieg.

Akta wierzą dokumentującemu, ziemia znalazcy.  
Kilku zamaże przeszłość, wypaczy traumę i pamięć.

Zginał generał, powstańcy popełnili samobójstwo,  
Zabito prezydenta. To bardzo wygodne hasła.

Powtarzanie medialnych faktów i wątków: *znów coś znajdziemy*.  
Relacje przyczyn przeciw skutkom.

Głupotą jest historii zaufać jak matce, która karmi.  
Świat pisze kilka prawd (a każda prawdziwa) tworzy mit narodów wybranych.

Wojny dały pracę, śmierć dała miłość, ideologie wybór.  
Na *dzis* nie mamy pojęcia o niczym.

Nie znamy historii, jedynie literaturę każdej z epok<sup>25</sup>.

Wiersz podpowiada nie tylko, że fakty medialne kreują historię medialną; jest on głosem najmłodszego pokolenia, uświadamiającego sobie oddalenie podawanych prawd od ich źródeł, a wreszcie to, że „historia” jest nie „historią”, lecz opowieścią, przekazem itd. Jak pokazuje tekst poety, koncepcja utożsamienia historiografii z literaturą Haydena White’a weszła do przekonań młodego pokolenia na prawach swego rodzaju pewnika. Jakkolwiek pogląd White’a nie zamyka problemu i od dawna jest krytykowany jako „unik wobec problemów poznania historycznego”<sup>26</sup>.

Jak spostrzegł Piotr Michałowski: w poezji najnowszej „nad uogólnieniem alegorycznym dominują ujęcia idiograficzne”<sup>27</sup>, ale na ogół poeta nie zawiera sojuszu z historią, chyba że jest możliwość jej poetyckiej autobiografizacji. Na tej zasadzie zawarł przymierze z historią Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Katarzyna Wądolny-Tatar ujęła to następująco: „Dziejowość w poezji tego twórcy oznacza potrzebę ustalenia genealogii rodu, powrotu do prapoczątku stanowiącego źródło »ja«”<sup>28</sup>. Strategia, opierająca się na podobnych zasadach, pojawia się także u innych, mniej znanych poetów. Bogusław

<sup>25</sup> P. Zimny, *Postmodernizm*, „Bliza” 2013, nr 1, s. 79.

<sup>26</sup> Zob. J. Pomorski, „*Historyzm*” jako relatywizm językowy w historiografii, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin-Polonia, sectio I* 11 (1986), s. 119.

<sup>27</sup> P. Michałowski, *Historia opowiadana przez poezję*, w: *Zapisywanie historii. Literatura-roznanstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010, s. 347.

<sup>28</sup> K. Wądolny-Tatar, *Kołyśanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków 2014, s. 267.

Chrabota (rocznik 1964), powołując się na białorusko-rosyjsko-sowiecki los swej babki, w książce *Königsberg. Historia rodzinna* (Warszawa 2013), zgłębił przeszłość jak dziedzinę, która nie dzieli, lecz łączy, umożliwia budowanie wspólnoty ponad urazami i roszczeniami bez wykluczania biograficznych, rodzinnych, lokalnych, narodowych lub europejskich doświadczeń<sup>29</sup>. Poezja polska wciąż dąży do wypowiedzenia historii nieopowiedzianej, wypartej, peryferyjnej. Z decyzją o upublicznieniu wierszy o losach wołyńskich swojej rodziny wciąż zwleka np. Alicja Bykowska-Salczyńska (jej rodzice zostali przesiedleni na Warmię i Mazury po 1945 roku z Wołynia).

Przykładem idiografizmu poetyckiego, który przechodzi w tekst paraboliczny, jest wiersz Sławomira Matusza (rocznik 1963) *Wiedźma polska*. Następuje w nim pomieszanie historii udokumentowanej (znanej, podręcznikowej) z historią alternatywną; w ciąg faktów „wkradają się” zdarzenia prawdopodobne, które w dawniejszych czasach byłyby nazwane przepowiedniami dla Polski. Wyizolowane fakty, zapisane „sucho” jakby przez niedbałego kronikarza, układają się w skrótowy, wyimkowy, „powycinany”, groteskowo-paranoiczny zapis dziejów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, które nie skończyły się w 1989 roku:

*marzec – październik 1953*

Umiera Józef Stalin. Mimo to Bierut  
każe aresztować kardynała Stefana  
Wyszyńskiego. Więzienia etapowe:  
Rywałd, Stoczek Warmiński, Prudnik,  
Komańcza. I tak aż do października 1956.

*styczeń 1968*

Gomułka każe zdjąć z afisza  
*Dziady* Adama Mickiewicza,  
by nie drażnić radzieckich towarzyszy,  
by Stalin spał spokojnie, a komunizm  
rozwijał się dalej. Lenin wietrznie żywy,  
rządzi nami konieczność dziejowa.

*październik 1982*

Minister Józef Tejchma zamyka redakcje  
*Twórczości*, *Poezji* i czasopism kulturalnych.  
Powstaje *Fantastyka*, spod znaku czerwonej  
swastyki. Nie wolno pisać o czołgach, stanie  
wojennym, aresztowaniach, białych półkach,  
pustych oczach i Papieżu Polaku. Lachy  
mają czytać, śnić inną religię, bajkę.

<sup>29</sup> Zob. recenzję tomu: M. Bajer, *Historia rodzinna: Königsberg – Królewiec – Kalininograd*, „Odra” 2014, nr 7/8, s. 50–53.

*grudzień 1986*

Rodzi się Wiedźmin, mesjasz i wnuk Stalina,  
zwany Geraltem, albo polarnym wilkiem,  
dziecko o nadludzkiej sile i możliwościach.  
Na chrzcie ognia jego patronem-ojcem zostaje  
Józef Tejchma, a matką Barbara Jaruzelska.  
Ukryte przez rodzicielkę w Wilczym Szańcu,  
później pobiera nauki w siedliszczach wiedźm,  
gdzieś na pustkowiach ZSRR.

*rok 2008*

Geralt ujawnia się jako agent KGB,  
by z pomocą innych Wiedźminów,  
aresztować księdza Robaka,  
Telimenę, Zosię, Tadeusza Soplicę,  
Gerwazego i Jankiela, a także Zagłobę,  
Kmicica, pana Wołodyjowskiego,  
Matkę Boską Częstochowską  
i obywatela J.P. II - pod zarzutami  
działania na szkodę socjalistycznej  
ojczyzny i Związku Radzieckiego.

*rok 2013*

Aresztowani zostają ujawnieni  
w więzieniach w Grodnie i Mińsku,  
a Geralt staje się patronem  
Oficjalnego Kościoła Kraju  
Nadwiślańskiego, jako  
Nadprzyrodzony Syn Józefa  
Wissarionowicza Dżugaszwilego z Riwii.

*rok 2021*

Drobna korekta -  
Polska znika  
z mapy Europy.

W jej miejsce powstaje  
Generalna Gubernia  
pod nazwą  
Wiedźmoland<sup>30</sup>.

Ikony polskiej wyobraźni historycznej (jak również religijnej i literackiej) karnawałowo przenikają się, odzwierciedlając obraz niby to przypadkowego tasowania się znaków przeszłości<sup>31</sup>, w wyniku którego niezauważalnie

<sup>30</sup> S. Matusz, *Wiedźma polska* (maszynopis w posiadaniu autora).

<sup>31</sup> Zwariowane tasowanie wyobraźnią (pseudo)historyczną i konstruowanie alternatywnych biegów historii charakteryzuje świat poetycki M. K. E. Baczewskiego, zob. jego debiutancki *Fortepian Baczewskiego i inne konstrukcje* (1994). Gry z historią przypominają do pewnego stopnia te, które uprawiał W. Wirpsza np. w tomie *Apoteoza tańca* (Warszawa 1985).

następuje polityczne zawłaszczenie kapitału symbolicznego i tożsamościowego Polaków przez obce mocarstwa. Jak widać, w nowej poezji odnawia się przekonanie, że nad biegiem wydarzeń w Polsce wisi *fatum*.

W poezji ostatnich kilkunastu lat uobecniają się próby zaświadczenia o wydarzeniach i osobach dwudziestowiecznej historii Polski, które niedostatecznie zostały ujęte przez literaturę. W najnowszych wierszach Kazimierza Nowosielskiego „zakazana” czy też niewygodna pamięć historyczna występuje w roli motywów, budujących lirykę obywatelską. Np. los nastoletniej sanitariuszki „Inki”, czyli Danuty Siedzikówny, na której w 1946 roku dokonano mordu sądowego, wpleciony został w wiersz, który sprzeciwia się unieważnieniu wizji historii Polski jako dziejów cierpienia, krzywd wyrządzonych konkretnym osobom:

Przeczytałem że Polska  
już nic co serdeczne  
i nie powinno boleć – –

I już nie zaboli  
przemycony od Inki gryps  
z więzienia przy Kurkowej:

„Powiedźcie mojej babci  
Że zachowałam się jak trzeba”

A potem  
strzały – –<sup>32</sup>

Jan Polkowski (rocznik 1953) w tomie *Głosy* (Sopot 2012) reprezentuje poetycki idiografizm. W każdym wierszu, składającym się na ów cykl, mówią tylko i wyłącznie ze swojego punktu widzenia świadkowie i ofiary, przywołując tragedię zabicia przez aparat władzy robotników w grudniu 1970 roku. W tej liryce roli historia staje się zbiorem związanych, nabrzmiałych goryczą, bólem, opuszczeniem, zawiedzioną miłością, epitafijnych autobiografii. Polkowski odkrywa znaczenie historii od strony indywidualnych egzystencji, rozerwanych nadziei, więzów rodzinnych przez instytucjonalną przemoc. Poeta, lokując się po stronie niewinnie zabitych, opowiada się za imperatywem empatycznego odsłaniania życia przecierpianego do końca. Upamiętnienie krwawego Grudnia 1970 w *Głosach* skracą dystans wobec historii i wyzwała powagę zdarzeń, niedającą się zrelatywizować faktyczność, oraz psychiczną realność bólu<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> K. Nowosielski, *Przeczytałem*, w: tegoż, dz. cyt., s. 63.

<sup>33</sup> J. Polkowski wydał też powieść *Ślady krwi. Przypadki Henryka Harsynowicza*, Kraków 2013, która jest „lekcją najnowszej historii XX wieku” (K. Wróblewski, *Jan Polkowski*, „Ślady krwi. Przypadki Henryka Harsynowicza”, dostępne w Internecie: <http://www.konserwatyzm.pl/artukul/10060/jan-polkowski-slady-krwi-przypadki-henryka-harsynowicza> [dostęp: 29.01.2014]. Dodajmy: lekcją przeprowadzoną na przykładzie jednostkowym, choć niekoniecznie charakterystycznym, typowym.

Jednym z najbardziej radykalnych orędowników wypowiedzenia przez poezję nieopowiedzianej dotychczas historii jest Przemysław Dakowicz (rocznik 1977):

Polska historia dwudziestowieczna domaga się krzyku właśnie. Ten krzyk był w naszych gardłach tłumiony przez czterdzieści lat z okładem. Dziś ktoś, kto – jak ja – próbuje tamto doświadczenie opowiedzieć, musi pamiętać o tamym trwającym kilka dekad milczeniu. Myślę, że jako zbiorowość mamy obowiązek znaleźć język adekwatny do wyrażenia tego, co nie zostało wyrażone wtedy, kiedy był na to najwłaściwszy moment. Ale, niestety, nie możemy już mówić tamtym językiem – musimy ten krzyk dobrze umieścić we współczesności, aby był zrozumiały dla tych, z którymi się komunikujemy. Próbowałem znaleźć taki język, rejestr, modulację, które zdołałyby przenieść przeszłość w teraźniejszość. Taki jest fundament *Teorii wiersza polskiego* [Sopot 2012] i tomiku [...] *Łączka* [2014].

[...]

*Teoria wiersza polskiego* to jest i nie jest poezja smoleńska. Nie jest, bo zamierzenie było znacznie szersze: opowiedzieć językiem poezji, językiem możliwie nowoczesnym, koszmar nieustannego umierania i odradzania się polskości, tego rytmu wahadłowego, który stanowi dominantę naszej kultury i naszego zbiorowego losu od wieku osiemnastego po wieki dwudziesty i dwudziesty pierwszy. Chciałbym opowiedzieć polskość z perspektywy kogoś, kto znajduje się w samym środku współczesnego piekła, komu współczesność powtarza: zmodernizuj się, zapomnij o tożsamości, bądź wolny. Opowiedzieć poprzez przywołanie języka i obrazów przeszłości i zderzenia ich z językiem i obrazami naszego tu i teraz. Ale także poprzez historię własnej rodziny, uciekającej przed Niemcami, bolszewikami, banderowcami z polskiego miasta Sokal, które nie jest już polskim miastem.

[...]

*Teoria wiersza polskiego* jest „poezją smoleńską”, bo ukryłem w tych wierszach wystarczająco wiele aluzji, bo tak dobieierałem kontekst literacki, by wiersze te, nawet nie mówiąc mówiły, nawet szepcząc krzyczały. Bodaj najważniejszym z wierszy „smoleńskich” w tej książeczce jest *Centon*. „Centon” to konstrukcja poetycka, która w całości składa się z fragmentów innych utworów, zestawionych tak, by wyrażały nową treść, by znaczyły co innego niż pierwotnie. Kiedy ogłaszano rezultaty pierwszych ekshumacji, kiedy szczegółowo opisywano, jak zostały potraktowane ciała ofiar tragedii smoleńskiej, że do trumien wkładano niekiedy fragmenty ciał innych osób, kiedy objąłem to wyobraźnią (choć, powiedzmy wprost, nie da się tego objąć, nie da się zrozumieć), pomyślałem, że żyjemy w jakiejś koszmarnej epoce centonicznej. Wszystko mamy w kawałkach, wszystko we fragmentach, nasza „całość i niepodległość” jest złudzeniem. Ktoś stworzył nas z takich kawałków, z jakich chciał – naszą wyobraźnię, pamięć historyczną, świadomość. Ktoś stwarzał nas – jako zbiorowość – przez czterdzieści lat z okładem, sącząc nam w uszy kłamstwo o nas samych, naszych przodkach, wartościach nam bliskich etc.

Smoleńsk pozwolił nam się obudzić, ukazał nam bez upiększeń całą naszą przetrąconą tożsamość. Powiedział nam: was już nie ma, nie istniejecie<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> *Rekonstrukcja tożsamości. Z Przemysławem Dakowiczem rozmawia Robert Tekieli*, dostępne w Internecie: <http://niezalezna.pl/48971-rekonstrukcja-tozsamosci> [dostęp: 2.12.2013].

W XXI wieku obecne w poezji poczucie historii, częściej rozproszone niż skupione, wskazuje na usankcjonowanie się indywidualnego, autobiograficznego, emocjonalnego kontaktu z przeszłością. Relatywizacja wiedzy historycznej jest wyrazem postaw sceptycznych wobec manipulowania nią i (być może) odmową udziału w sporze o nadawanie wartości faktom. Poczucie historii wzmagają się w wierszach poetów, dla których to, co wspólnotowe, ma wysoką rangę; niekiedy dochodzi tu do styku ze sferą polityki. Wydaje się, że wraz z poczuciem historii następuje przełamanie zapoczątkowanego około 1989 roku programowego odejścia poezji od ideowości, posłannictwa i odpowiedzialności. Powracający w nowej poezji imperatyw zaangażowania domaga się konfrontacji z historią.

Dziejowość występuje jako „mowa” szczątków, odsyłających do zapomnianych, pourywanych, prywatnych, peryferyjnych narracji. Poetów zazwyczaj nie interesuje historia jako wiedza o prawidłowościach rozwojowych społeczeństw, narodów, cywilizacji, lecz człowiek w czasie, jego pamięć, próby ocalenia moralnego i nieprzejednana przemoc przemijania i „urzędowej” niepamięci.

## Bibliografia

### Źródła

- Baczewski [właśc. Kowalik] Marek Krystian Emanuel, *Morze i inne morza*, Mikołów 2006.
- Baczewski Marek Krystian Emanuel, *Fortepian Baczewskiego i inne konstrukcje*, Płock 1994.
- Brakoniecki Kazimierz, *Glosolalia*, Sejny 2008.
- Czacharowski Krzysztof, *Smoleńsk*, „Debata” 2012, nr 11.
- Harasymowicz Jerzy, *Banderia Prutenorum czyli Chorągwie pruskie podniesione roku pańskiego 1410... pod Grunwaldem przeciw królowi Władysławowi Jagielle i przez króla przewrócone jak i cała moc niemiecka i przewiezione do Krakowa*, Kraków 1976.
- Iwazkiewicz Jarosław, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1986.
- Kruszewska Maria, *Wczoraj czyli dziś*, Białystok 2013.
- Nowaczewski Artur, *Commodore 64*, Sopot 2005.
- Nowosielski Kazimierz, *Z zapisków*, Pelplin 2012, s. 69.
- Wirpsza Wirpsza, *Apoteoza tańca*, Warszawa 1985.
- Zimny Patryk, *Postmodernizm*, „Bliza” 2013, nr 1.

### Opracowania

- Bajer Magdalena, *Historia rodzinna: Königsberg – Królewiec – Kaliningrad*, „Odra” 2014, nr 7/8.
- Eichelberger Wojciech, *Zdradzony przez ojca*, Warszawa 1998.
- Branach-Kallas Anna, *Punkt widzenia historyka a wyobrażenie przeszłości*. „The Whirlpool” Jane Urquhart, w: *Narracja. Historia. Fikcja. Dawne kultury w historiografii i literaturze*, red. Ł. Grützmacher, Warszawa 2009.
- Fukuyama Francis, *Koniec historii*, przeł. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Poznań 1996.

- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993.
- Legeżyńska Anna, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Michałowski Piotr, *Historia opowiadana przez poezję*, w: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, pod red. Włodzimierza Boleckiego, Jerzego Madejskiego, Warszawa 2010.
- Mikołajczak Małgorzata, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra – Kraków 2013.
- Narracja. Historia. Fikcja. Dawne kultury w historiografii i literaturze*, red. Łukasz Grützmacher, Warszawa 2009.
- Polkowski Jan, *Ślady krwi. Przypadki Henryka Harsynowicza*, Kraków 2013.
- Pomorski Jan, „Historyzm” jako relatywizm językowy w historiografii, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Lublin-Polonia, sectio I 11 (1986).
- Słownik realizmu socjalistycznego*, pod red. Zdzisława Łapińskiego, Wojciecha Tomasiaka, Kraków 2004,
- Szaruga Leszek, *Świat poetycki (XXVI)*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 2.
- Wądołny-Tatar Katarzyna, *Kotysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków 2014.

### Źródła internetowe

- Bujnicki Tadeusz, *Sienkiewicz w polskiej świadomości historycznej i potocznej*, dostępne w Internecie: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/14/bujnicki.html> [dostęp: 26.05.2015].
- Matusz Sławomir, *Wiedźma polska*, dostępne w Internecie: <http://zeszytypoetyckie.pl/index.php> [dostęp: 26.05.2015].
- Rekonstrukcja tożsamości. Z Przemysławem Dakowiczem Rozmawia Robert Tekieli*, dostępne w Internecie: <http://niezalezna.pl/48971-rekonstrukcja-tozsamosci> [dostęp: 2.12.2013].
- Wiersze o Smoleńsku. Antologia polskiej poezji inspirowanej tragedią 10 kwietnia 2010 roku*, dostępne w Internecie: <http://wierszeosmolensku.blogspot.com/2010/11/szymon-babuchowski.html> [dostęp: 15.10.2013].
- Wiersze o Smoleńsku. Antologia polskiej poezji inspirowanej tragedią 10 kwietnia 2010 roku*, dostępne w Internecie: <http://wierszeosmolensku.blogspot.com/2010/11/wojciech-wencel.html> [dostęp: 15.10.2013].
- Wróblewski Krzysztof, *Jan Polkowski, „Ślady krwi. Przypadki Henryka Harsynowicza”*, dostępne w Internecie: <http://www.konserwatyzm.pl/arttykul/10060/jan-polkowski-slady-krwi-przypadki-henryka-harsynowicza> [dostęp: 29.01.2014].

### Summary

The article *Historical awareness or oblivion in 21st century's poetry?* ponders upon the writers' attitudes towards historical heritage. Different generations' poetry has, on one hand, a more relative view of history and mistrust of historiography and historical studies, and, on the other, contemplating the times that have past - especially the 20th century - through family matters. Historical awareness is strong in the writers for whom the imperative of engagement in the community (family, local, societal, national, European, Christian) is still important. Those writers tend to view the connection to history as a poetic game, and/or a moral obligation. The 21st century's poetry brought back the postulate of speaking the history that has been denied for political-ideological reasons, which is being realized today.

ADRIAN GLEŃ  
Uniwersytet Opolski

## Od krytyki do czytelnictwa. Juliana Kornhausera działalność krytycznoliteracka w pierwszej dekadzie XXI wieku

### From Literary Criticism to Reading. Literary Criticism of Julian Kornhauser in the First Decade of 21<sup>st</sup> Century

**Słowa kluczowe:** polska krytyka literacka XXI wieku, polska poezja XXI wieku, autentyczność, empatia

**Key words:** Polish literary criticism of 21<sup>st</sup> century, polish poetry of 21<sup>st</sup> century, authenticity, empathy

#### 1. Obecność krytyki Kornhausera. Kilka uwag wstępnych

Mimo obecnych tu i ówdzie śladów upominania się o konieczność baczniejszego wsłuchania się w dzieło krytyczne Juliana Kornhausera<sup>1</sup>, jego twórczość krytycznoliteracka jednak wydaje się boleśnie marginalizowana. Nie znalazło się miejsce dla choćby jednego szkicu autora *Świata nieprzedstawionego* w ważnej antologii „*Kartografowie dziwnych podróży*”<sup>2</sup>; sylwetka Kornhausera-krytyka nie zainteresowała nikogo spośród badaczy komponujących tom poświęcony XX-wiecznym krytykom w ramach niezwykle cennej i opiniotwórczej serii „*Sporne postaci literatury współczesnej*”<sup>3</sup>; w jednym

---

<sup>1</sup> Andrzej Zawada, ubolewając nad zanikiem autorytetu współczesnej krytyki, wskazywał na Juliana Kornhausera, jako na tego, który z uporem broni zaangażowania krytyki literackiej, ocala jej rangę i nie poddaje się dyktatowi bylejakości dotyczącemu dzisiejszego dyskursu krytycznego o literaturze (zob. A. Zawada, *Oset, pokrzywa*, w: tegoż, *Oset, pokrzywa. Szkice o literaturze*, Wrocław 2011, s. 240).

<sup>2</sup> Zob. „*Kartografowie dziwnych podróży*”. *Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. K. Biedrzycki, J. Fazan, D. Kozicka, M. Wyka, J. Zach, Kraków 2004.

<sup>3</sup> Zob. *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003.

zaś z najpełniejszych kompendiów dotyczących ewolucji sytuacji powojennej krytyki literackiej w Polsce, książce zredagowanej przez Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego i Dorotę Kozicką<sup>4</sup>, twórczość krytyczną Juliana Kornhausera przybliży... sam Kornhauser. I jakkolwiek, rzecz jasna, szkic *Pisarz jako krytyk literacki. Autolustracja*, powstały z inspiracji redaktorów tego tomu, stanowi świetne i rzadkie w gruncie rzeczy w piśmiennictwie krytyczno-literackim spojrzenie na dorobek i drogę twórczą krytyka, to jednak zauważyć należy, iż obecność autora *Międzyepoki* w tekstach innych badaczy, zamieszczających w *Dyskursach krytycznych*... swoje rozważania, ogranicza się głównie do zdawkowego przywoływania etapu krytyki Kornhausera „z lat nowofalowego okresu burzy i naporu” oraz epizodu „krucjaty” z barbarzyńcami.

Tak jak w historii literatury utrwalił się stereotyp Kornhausera-poety nowofalowego<sup>5</sup>, tak w obrębie historii krytyki najnowszej funkcjonuje autor *Międzyepoki* jako nieprzejednany adwersarz poetów spod znaku „brulionu”, toczący z nimi boje o „ideowość” (czy, ściślej, o jej brak w kolokwialnej dykcji poezji lat 90.). W obrazie Kornhausera-krytyka ciemne oblicze zoila zdecydowanie góruje nad entuzjazmem i radością, jakie płyną z pism oddającego się w *Świetle wewnętrznym* intymnej lekturze literatury klerka. Ostatnia antologia przygotowana przez Dorotę Kozicką, w której Julian Kornhauser gości jako autor eseju *Barbarzyńcy i wypełniacze*<sup>6</sup>, obawiam się, pieczętuje wizerunek wykrzywionej w grymasie sceptyka twarzy zgorzkniałego przedstawiciela odchodzącej formacji, z którą sprawni w marketingu literackim „brulionowcy” bezceremonialnie się rozprawili.

Maksymalistyczna krytyka negatywna, stosowana bez jakiegokolwiek taryfy ulgowej przez krakowskiego poetę w *Świecie nie przedstawionym* spotkała się z gorącym, ale i niezwykle rzeczowym odzewem ze strony rozmaitych środowisk literackich. Temperatura i intensywność tamtych polemik z pewnością przyniosły Kornhauserowi swoiste, ważne miejsce na krytyczno-literackiej agorze<sup>7</sup>. Dwie dekady później ten sam krytyk nie tolerujący półrozwizań, tymczasowych kryteriów, bylejakości języka (nie wypada streszczać

<sup>4</sup> *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007.

<sup>5</sup> Por. A. Gleń, *Od-czytywanie Kornhausera*, „Śląsk” 2011, nr 9, s. 30–31.

<sup>6</sup> Zob. „Chamuły”, „gnidy”, „przemilczacze”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, red. D. Kozicka, Kraków 2011.

<sup>7</sup> Prawem anegdoty jedynie o swoistym „znikaniu” Kornhausera... Przeszukując przepastne zasoby sieci, a chcąc dotrzeć do nieznanym mi śladów recepcji pism autora *Było minęło*, natknąłem się na spis lektur ułożony przez Macieja Urbanowskiego, który – przygotowując wykaz tekstów źródłowych i problemów dla swoich przyszłych studentów kursu dotyczącego historii krytyki literackiej w Polsce – współautorem *Świata nie przedstawionego* uczynił... Barańczaka (zob. <https://www.usosweb.uj.edu.pl/>; [dostęp: 02.05.2013]). Oczywiście lapsus, jaki przydarzyć się mógł każdemu, ale przypominałem sobie, nie wiedzieć dlaczego, wiersz Kornhausera *Niewidzialność z tomu Origami*...

po raz kolejny takich tekstów jak chociażby przywoływany już *Barbarzyńcy i wypełniacze*) zderzy się z zupełnie inną kulturą krytycznego dialogu<sup>8</sup>...

Polemiczna misja ocalania wartości w literaturze – z jakiej Kornhauser dał się poznać czytelnikom w ostatnim dziesięcioleciu minionego stulecia – w *Poezji i codzienności*<sup>9</sup> uległa znacznej redukcji. W książce tej krakowski autor wydaje się odwoływać, albo chociaż zawieszać, swoje zaangażowanie (przynajmniej jego, by tak rzec, ironiczną wersję). Pasja ustępuje miejsca chłodnemu spojrzeniu językoznawcy. Krytyk nie pyta już, w imię czego nastąpiło wejście nowego idiomu konwersacyjno-kolokwialnego redukującego „literackość”. Za całą motywację i usprawiedliwienie wystarcza konstatacja, że brutalizacja, gramatyczna i stylistyczna niedbałość oraz nonszalancka brulionowość jest „manifestacją swoiście rozumianego indywidualizmu” (PC, 104), wobec czego literatura jest już „tylko ramą konstrukcyjną” (PC, 96). Zatem cechuje go powściągliwość w wartościowaniu i sądzeniu.

Bezpośrednio po lekturze sądziłem, że owo wycofanie na pozycję ariergardy stoi w sprzeczności z proklamowaną przez krakowskiego krytyka służbą wobec idei literatury zaangażowanej i dość żywiołowo – a z pewnością z nadmierną, neoficką żarliwością – próbowałem upominać się o konieczność obecności (powrotu) takiego Kornhausera, który, nie szczędząc swojej energii na kartach *Międzypoki* i *Postscriptum*, mocno przeciwstawiał się „dykcji banalistycznej”<sup>10</sup>. Z perspektywy kilku lat stało się jednak jaśniejsze, że autor *Światła wewnętrznego*, znużony być może jałowymi sporami, zechciał powrócić do modelu krytyki empatycznej i historycznej, który stosował z powodzeniem w latach 80.

Empatyczny rodzaj namysłu nad słowem poetyckim zaistniał w twórczości Kornhausera w jego pierwszym dojrzałym i autonomicznym zbiorze szkiców literackich, zatytułowanym *Światło wewnętrzne*. W nim właśnie najpełniej ujawnia się czytelnicza pasja krakowskiego twórcy, teksty pomieszczone w tej książce stanowią świadectwo modelowego i fundamentalnego zarazem sposobu pisania o poezji, wyrastają bowiem z najbardziej naturalnej dla Kornhausera sytuacji czytelniczej, w której świadomie skomponowany przez poetę zbiór wierszy oglądany jest w jego macierzystym kontekście, sprawdza się w odbiorze żywym i spontanicznym. Tej właśnie, jak ją nazywam, „strategii krytyka czytającego” Kornhauser pozostanie, jak widać to lepiej z pewnego dystansu, wierny przez całą swoją działalność krytyczną (ślady lektur

<sup>8</sup> Dość przytoczyć kilka dosadnych określeń, których autor *Międzypoki* nie wahał się użyć pod adresem „nowych dzikich” jeszcze u końca dekady w *Postscriptum* (Kraków 1999): „poezja szybkiej obsługi”, „biznes pod nazwą »młoda literatura«” (95), „miałka literatura małej codzienności” (121), „dzienniki choroby apatii” (122). Jak reagowali „nasi barbarzyńcy”? – Cóż, niezbyt „klasycznie”... Ale to temat na inną opowieść.

<sup>9</sup> J. Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003 (dalej dla tego wydania stosuję skrót: PC).

<sup>10</sup> Zob. A. Gleń, *Poezja i nie-codziennosc*, „Temat” 2006, vol. 6/7, s. 161–162.

poszczególnych tomów dają się odnaleźć zresztą w każdej bez wyjątku kolejnej książce autora).

Chciałbym zatem przyjrzeć się uprawianej przez krakowskiego twórcę krytyce literackiej powstającej w pierwszej dekadzie XXI wieku. Przed wszystkim po to, aby wydobyć cechy swoistego idiomu krytyka, opisać stosowane przezeń strategie i modele opisu, wskazać na podstawowe tematy, które zajmują go wśród rozmaitych propozycji poetyckich powstających w tym mniej więcej czasie. *Last but not least* – aby przedstawić hipotezę dotyczącą kształtu idei przewodniej obecnej w szkicach z tego okresu; wskazanie owej idei bowiem, sądzę, może pozwolić zarówno na uporządkowanie wyborów dokonywanych przez autora *Międzyepoki*, jak również wartości, których Kornhauser w literaturze poszukuje.

## 2. Słowo o strategiach opisu dzieła literackiego w krytyce Kornhausera w latach pierwszych

Trudno jednoznacznie określić gatunkowy charakter i strategie stosowane przez autora *Światła...* w jego tekstach począwszy od *Poezji i codzienności*. Recenzje to, czy szkice? Wydaje się, że ni jedno, ni drugie. A przede wszystkim, że istniejące genologiczne ustalenia nie są tu do końca na miejscu ze względu na to, że imperatywem pisania krytycznego Kornhausera staje się nieobciążony z góry funkcjonującymi w teorii kategoriami – żadna z nich nie stanowi dla krytyka pewnego *datum*, sens każdej podlega nieustannej negocjacji, będąc w ruchu, dynamicznej metamorfozie – dialog z tekstem poetyckim, dialog którego celem jest wskazanie znaczenia i swoistości każdorazowo wszak innej dykcji czytanego poety. Nazywam owe teksty **interpretacyjnymi notatkami**, są one bowiem w pełni otwarte, chociaż zazwyczaj oparte bywają o kilka precyzyjnie wyrażonych spostrzeżeń. Dominuje w nich, jak sądzę, poetyka notatki (*nota*: znamię, piętno, skinienie; *notabilis*: godny uwagi, wart zapamiętania, wpadający w oko; *notatio*: spostrzeżenie, uwaga, śledztwo), w której czynność zapisu wyznacza kierunek podążania do sensu. „Notatka krytycznoliteracka” Kornhausera nie jest podporządkowana zasadzie fragmentaryzacji, impresyjność włączona zostaje w porządek zwartej kompozycji wypowiedzi, stanowi wyznacznik charakteru lektury nie zaś dominantę określającą postać formalną tekstu krytycznego.

Impresyjna notatka Kornhausera, mówiąc inaczej, pragnie trafić w sedno wiersza, ale go nie wyczerpać. Zasadą jej powstania jest zarówno (1) strategia **zadania tekstowi pytania kluczowego**, jak i nagle odkrywanie rozumienia, pewna, by tak rzec, (2) **epifaniczność sensu**, która sprawia, że stajemy nagle porażeni przez to, co powiedziane:

(1)

Na czym by polegała szczególność nowego tomu? Przede wszystkim na zmianie nastawienia do samej poezji. [...] teraz chodzi już niemal wyłącznie o kwestię języka. [PC, 167]

„Wiek brązu” przynosi wiersze zaskakujące. To zupełnie inne widzenie świat, odmienny niż w dawnej jego poezji język. Skąd ta zmiana? [...] Wydaje mi się, że przewaga, ba!, zwycięstwo perspektywy osobistej, wyraźne ulirycznienie wypowiedzi oraz postawa afirmacji to rezultat odnalezienia szczęścia. [...] nie da się precyzyjnie odpowiedzieć na pytanie o przeobrażenie poety wiecznie prowokującego i kontestującego, [...] jakim przecież był. [PC, 172]

(2)

„Skończyła się prenumerata czasu”, powie [Lipska] w wierszu *Mgła*, dając do zrozumienia, że nie będzie już ciągłości. [PC, 150]

[Lisowski] jest konsekwentnym i trwałym podróżnikiem po planecie „dziennych prac”. Tu szuka znośnej lekkości bytu. Pragnie „dobrze wypełnić swoje zadanie”, opisać miłość do najbliższych, „prostą właściwość natury”, cuda zwykłych dni. [PC, 184]

Objawione zostają tym samym wyraźnie zarysowane punkty w strukturze tekstu poetyckiego, będące filarami zbudowanej następnie interpretacji. Kornhauser, nawiązując (nie rzadko bardzo intymny) dialog z wierszami i ich autorami, pozostawia jednak swoim czytelnikom wolność wyboru w kwestii sposobu odbioru czytanej przezeń poezji. Dodatkowo, doskonała umiejętność zestawiania różnych stylistyk pozwala zarówno rozpoznać inność poetyckiego tekstu, jak i usytuować go w przestrzeni tradycji.

Pod piórem Juliana Kornhausera ożywają nagle najprostsze kategorie, które dzisiejsi estetycy dawno odłożyli do lamusa. Dzięki sile synkretycznego stylu, łączącego w sobie elementy poezji, języka krytyki i historii literatury restytucji ulega tutaj na przykład dawno zapomniane pojęcie liryzmu – naturalnie nabywające nowego blasku i wymiaru:

Ucieka [...] w stronę lirycznej zadumy. W jego [Lisowskiego] wspomnieniu sły-  
chać rzenie koni szczypiących trawę, czuć zapach maciejki i widać wąską struż-  
kę dymu unoszącego się nad trzaskającymi w ogniu bukowymi gałązkami [PC,  
187].

Podążając w głąb, za literą tekstu, jej obrazem i znaczeniem, krytyk wszczepia w tkankę swojego opisu słowa czytanych poetów. Tworzy się zadziwiająca, harmonijna Całość. Podchwycenie tonu, metaforyki, nastrojowości tekstu poetyckiego odbywa się tutaj z pewnym staroświeckim wdziękiem i przenikliwością.

Tym, co łączy różne szkice – niekiedy biegunowo odmienne, jak by się zdawało – staje się, metaforycznie pojęta, **dyskrecja** (*discretio* przeciwstawia się *discrepatio* – ‘nierównemu brzmieniu’, ‘pierwotnej niezgodności’).

Dyskrecja jako rewers pewności, mowa ściszona, świadoma własnych ograniczeń, otwierająca przestrzeń tego, co w wierszu nie poddaje się metodycznej eksplikacji, co pozostaje poza wewnętrznym językiem i systemem wartości krytyka, co – mówiąc krótko – przekracza dotychczasowy obraz literatury, stanowi tajemnicę, której Kornhauser-krytyk nigdy nie stara się przenicować. W tej mierze czytanie jest dla niego rodzajem, jak ją rozumiał Georg Simmel, egzystencjalnej przygody, której specyfika nie mieści się

ani w kategorii zwykłych nagłych zdarzeń, których sens jest i pozostaje dla nas czymś zewnętrznym, ani w jednolitym porządku życia, w którym każdy człon dopełnia inne i tworzy wspólny z nimi całościowy sens. Przygoda nie jest mieszanką tych dwu jakości, jest przeżyciem o niezrównanym zabarwieniu, a jej szczególny charakter bierze się właśnie stąd, że wewnętrzna konieczność obejmuje tu to, co przypadkowe i zewnętrzne<sup>11</sup>.

Potwierdza taką interpretację jeszcze jeden cytat z *Poezji i codzienności*:

Trwałość i chwila. Linie życia, które „wysuwają się z dłoni”. Oglądanie przesuających się obłoków. Poezja czasu zatopiona w czasie. Podróż do „najmniejszego ze światów”, do łąk, szerszeni i popiołu ogniska, jest budowaniem szczęścia: „to szczęście bywa jak przestronny pokój [...] ze ścianami z dobrego powietrza”. W tym dobrym powietrzu, pod sierpniowymi gwiazdami i rosnącym księżycem wszelkie znaki powiadają o prawdzie. [PC, 188]

### 3. „Moje czytanie” nie jest „prywatyzacją” czytania...

Na łamach „Kwartalnika Artystycznego”, pisma, z którym Kornhauser związany jest od drugiej połowy lat 90., krakowski krytyk publikował lapidarne notatki z bieżących lektur poetyckich. Tym właśnie tekstom chciałbym przyjrzeć się baczniej, widząc w nich dopełnienie krytycznoliterackiej drogi pisarza. Cykl wypowiedzi, które pojawiały się w numerach z lat 2007 i 2008, został zatytułowany skromnie i dyskretnie *Moje lektury poetyckie*; warto – jak sądzę – zwrócić uwagę i zaakcentować znaczenia wynikające z użycia takiej formuły tytułowej, zwłaszcza w kontekście uprawianej przez Kornhausera metodycznie krytyki negatywnej z lat 90.

Po pierwsze, „mojość” nie oznacza tutaj usprawiedliwienia dla nadmiernej ekspozycji pierwiastka czytania subiektywnego, ale stanowi rodzaj legitymizacji indywidualnego widzenia rozwoju polskiej poezji współczesnej, otwiera przestrzeń dla osobnej, jednostkowej lektury, budowanej za sprawą wyborów dzieł publikowanych w obrębie różnych kręgów wydawniczych, stwarza możliwość zwrócenia baczniejszej uwagi na tomy niskonakładowe,

<sup>11</sup> G. Simmel, *Filozofia przygody*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 260.

wydane w peryferyjnych oficynach; tak zatem obok siebie postawione zostają lektury wierszy Świetlickiego, Karaska czy Gutorowa – z jednej strony i, z drugiej, pisarzy „nieobecnych” (Suchanek) lub debiutantów (Bielska). Jedyne zatem kryterium selekcji poetyckich tomów stanowią dla Kornhausera estetyczne i intelektualne walory czytanej przezeń poezji. Krytyk rezygnuje przede wszystkim z ironii, do niedawna (choćby do czasu opublikowania *Postscriptum*, zatem do – mniej więcej – końca wieku) podstawowego instrumentu w jego „stylistycznym warsztacie”, ale także z wszelkiej „ideowości”, żarliwie projektowanej w programowej krytyce, której ostrze wymierzone było w „barbarzyński idiom”.

Po wtóre, w spetryfikowanej formule („lektura”) wydaje się kryć pewna decyzja autora *Międzyepoki*, dotycząca powściągnięcia emocjonalnego komentarza i ograniczenia procesu wartościowania literatury. Właściwie, spośród kilkudziesięciu szkiców krytycznych tylko jeden zdaje się dość zdecydowanie zawierać w sobie element waloryzujący, ale jakże dyskretna to teraz ocena:

Mówienie [...] uciekające od komunikatywności, rodzi w konsekwencji teksty podejrzane, niepoetyckie [...]. Kwietystyczna poetyka Joanny Mueller [...] niebezpiecznie prowadzi na manowce: konstruuje luźny rejestr dziwacznych słów, które nie zamieniają się w rzeczywistość poezji. [...] Prawdziwym wyjściem z tego zaczarowanego kręgu jest tylko [...] wiersz ostatni *mamo tato będę straszakiem. obiecałto*, w którym gra językowa [...] niespodziewanie [...] kojarzy się z doświadczeniem życiowym<sup>12</sup>.

Rzecz jasna, nie da się ostatecznie i bezapelacyjnie odwołać swoich literackich predylekcji (nowofalowemu postulatowi konieczności nienaiwnego realizmu poezji, jak widzimy, autor *Świata nie przedstawionego* pozostaje wierny), tym niemniej głos ten stanowi wyważoną polemikę ze zjawiskiem neolingwizmu, które stoi wszak na antypodach literatury, którą Kornhauser chciałby swoim krytycznoliterackim piórem umacniać, nobilitować.

Ów gest redukcji głosu krytyka wiązałbym z jednej strony z pragnieniem powrotu do poetyki czytania empatycznego, od której Kornhauser rozpoczął swoją drogę krytycznoliteracką (oczywiście, wyłączwszy *Świat nie przedstawiony*, który w swoim czasie wydawał się koniecznością dla młodzieńczego etapu nowofalowego okresu *Sturm und Drang*), powrotu motywowanego być może tyleż rozczarowaniem, wynikającym z nazbyt emocjonalnego charakteru polemik środowiskowych, sporów o kategorie realizmu i ideowości, jakie Kornhauser toczył z przedstawicielami pokolenia „brulionu”, ile antycypacją sytuacji, która daje się już nieco lepiej diagnozować Anno Domini 2015,

<sup>12</sup> J. Kornhauser, *Moje lektury poetyckie (4)*, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 1, s. 132.

kiedy otwarcie mówi się o śmierci krytyki profesjonalnej i konieczności budowania intymnych dialogów z literaturą<sup>13</sup>.

Nie nadużywając dobrodziejstwa kontekstualizacji, warto jeszcze zwrócić uwagę na postawione w tytule cyklu krytycznego Kornhausera słowo „lektury”<sup>14</sup>, w którym trzeba dostrzec koniecznie (czy raczej: wysłyszeć!) zarówno znaczenia związane z ‘gromadzeniem’ i ‘skupianiem’, jak i dominacją wsłuchiwania się w treść tego, co czytane (a co odsyłać nas może, jeśli już ślad ów podejmiemy, do ograniczenia ekspozycji pierwiastka subiektywnego w procesie percepcji dzieła na rzecz większego dopuszczenia do głosu literackiego idiomu).

Formuła „lektury” użyta w tytule cyklu szkiców krytycznych, o których będzie tutaj mowa, wydaje się zastosowana świadomie i z premedytacją. „Lektura” akcentuje pewną podrzędność, czy lepiej: służebność, względem

<sup>13</sup> Zob. Ł. Gołębiowski, *Gdzie jest czytelnik?*, Warszawa 2012, s. 144. („Zawód krytyka literackiego odchodzi do lamusa. Krytyk-profesjonalista dla czytelnika coraz częściej jest niewiarygodny, operuje mało zrozumiałym językiem, w dodatku publikuje w mediach, których młody odbiorca nie czyta”; zob. również: K. Varga, *Zamiast kos – pióra na sztorc!*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 2 marca 2013 r., s. 16).

Tomasz Kunz w swoim tekście *Dlaczego „młoda poezja” nie istnieje?* („Odra” 2013, nr 2, s. 76) pisze w następujący sposób: „To nie literatura, ale akademicki, sprofesjonalizowany, literaturoznawczy model kontaktu z literaturą [...] ulega na naszych oczach wyczerpaniu”. Autor tej diagnozy nie waha się w kwestii remedium, uważając, iż jedynie „praktykowanie czytania” może stanowić szansę na zachowanie kontaktu z rzeczywistym czytelnikiem, a stanie się to, gdy poniechamy specjalistycznego języka opisu, stawiając na indywidualny kontakt z dziełem, który „być może pozwoliłby nam odzyskać [...] poczucie autentyczności [...], zastąpić bezpieczne kryteria naukowości kryteriami ryzykownymi, bo niewymiernymi, rodzącymi jednak [...] wymierne skutki dla jakości naszego życia: empatię, zaangażowanie i otwartość [...]”.

Diametralnie odmienne stanowisko prezentuje w tej mierze Stefan Chwin, który upatruje szansę restytucji zagubionego wymiaru i autorytetu krytyki literackiej w powrocie do pisania gorącego: programów, sporów i odważnych recenzji (zob. „*Nie zamykać się w klatce literatury*”. Ze *Stefanem Chwinem rozmawia Paweł Czapczyk*, „Polonistyka” 2013, nr 1, s. 4; zob. również polemikę Leszka Szarugi pt. *Pisanie o literaturze*, zawartą w tym samym numerze „Polonistyki” na s. 11).

Sam Kornhauser przyznawał w jednym z ostatnich wywiadów, iż obecność literatury w Internecie będzie przyczyną pauperyzacji kontaktu z literaturą i krytyką literacką: „Czytanie książki jest wyborem egzystencjalnej samotności, sytuacją intymnego obcowania ze światem pisarza. Internet tego nie gwarantuje, stwarzając iluzję zbiorowego natchnienia, jakiejś historycznej wrzawy wokół tekstu, który staje się sinym obrazem na ekranie monitora, bo można się dopisać, zabrać głos, przejść do konkurencyjnej domeny. Samo przesuwanie strony poprzez klikanie, czy uderzanie w klawisz wydaje mi się nieludzkie, bezwzględne, maszynowe. Nie, za żadne skarby!” („*Ciągły moment wyczekiwania*”. *Rozmowa z Julianem Kornhauserem*, „Topos” 2006, nr 3, s. 15). W tym mniej więcej czasie „Kwartalnik Artystyczny” zaczyna publikować impresje lekturowe autora *Poezji i codzienności*.

<sup>14</sup> Nie wypada bowiem epatować czytelnika uczonymi rozważaniami i dowodami na pochodzenie „lektury” od logosu (greckie *logos*, *legein* – przeszło wszak w łacinie w *legere* i *lectio*), jakkolwiek taki wywód ma solidne – jak zauważał Michel Fattal – ugruntowanie zarówno wśród znawców łacińskiej i greckiej gramatyki, jak i badaczy dziejów tego pojęcia (zob. M. Fattal, *Logos. Między Orientem a Zachodem*, przeł. P. Domański, Warszawa 2001, s. 11; zob. również: M. Sommer, *Zbieranie*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 402, 415).

autonomicznego tekstu, który należy w pierwszej kolejności wy-słuchać, jest tedy podchwytywaniem miejsc stycznych, zbieżności w wyobraźni krytyka i poety oraz wiąże się z wstrzemięźliwym, dyskretnym podążaniem za wskazaniami wiersza. Słuchać i rozpoznawać, budować przestrzeń indywidualnego przeżycia – jakże to odmienna strategia od tej, z której Kornhauser jest „powszechnie” znany historii literatury.

Tytuł cyklu, zaryzykujemy wstępną intuicję, zdaje się nawiązywać do modelu krytyki tematycznej, w którym daje się przede wszystkim zauważyć prymat tekstu („mającego zawsze rację”, jak mawiał Michel Butor), objawiającego się krytykowi w zabiegu powtórzenia, nad estetycznymi predylekcjami komentatora. Autor *Międzyepoki* dokonuje tym samym pewnego wyboru: przedkłada i stosuje zdobycze krytyki empatycznej ponad batalistyczne strategie krytyki negatywnej, odkładając głęboko do lamusa narzędzia tej ostatniej (ironię, polemiczną pasję, żarliwość w dowodzeniu istotności idei, *etc.*). Czy nie należałoby zatem, raz jeszcze stawiam to pytanie, rozumieć tej decyzji obrania przez Kornhausera strategii identyfikacji jako swoistej odpowiedzi na zanik dialogu, brutalizację języków krytyki, nadmierne epatowanie „mojościami”, „nieomyślnościami” – zatem trybem mówienia, jaki zdaje się niepodzielnie rządzić w dziedzinie współczesnej krytyki?<sup>15</sup>

To wszystko jednak nie oznacza, że udaje się Kornhauserowi całkowicie abstrahować od własnych predylekcji i skłonności do faworyzowania określonych modeli poezji. Oczywiście, nie jest to sprawą krytyka, aby w pogoni za nieosiągalnym ideałem obiektywizmu usuwał z własnego horyzontu czytelniczego teksty, które – naturalną koleją rzeczy – byłyby mu bliskie. A naszym zadaniem przecież nie jest to, by czynić krytykowi zarzut, iż selekcyjnie literaturę. Kryteria zresztą wyboru lektur (sygnowane wszak przez przydawkę: „moje”) w żaden sposób nie są tutaj eksponowane, nie powstają hierarchie, Kornhauser czyta zaś teksty przedstawicieli rozmaitych pokoleń, grup literackich, zwolenników zarówno awangardyzmu, jak i tradycjonalizmu, słowem – bez apriorycznego wykluczania jakiegokolwiek dykcji.

---

<sup>15</sup> Pytanie to wydaje się zasadne również w kontekście przemian krytyki Kornhausera, jakie dostrzegano już po publikacji *Poezji i codzienności*. W szkicu *Oset, pokrzywa* Andrzej Zawada, śledząc rozwój drogi krytycznoliterackiej autora *Świata nie przedstawionego*, zauważał, iż dochodzi w niej do ciągłej fluktuacji i napięcia pomiędzy wartościowaniem i krytycznoliterackim współ-czuciem. Ostatecznie jednak to właśnie akt swobodnego czytania, lektury niewymuszonej, spontanicznej i bezinteresownej w ostatniej książce Juliana Kornhausera ujmie wrocławskiego badacza najmocniej (zob. A. Zawada, *Oset, pokrzywa...*, s. 241).

W ostatnich latach jednak daje się słyszeć – obok licznych nawoływań do ograniczenia specjalistyczności dyskursu krytycznego, które winno dokonywać się w imię ekspozycji indywidualnego wymiaru lektury i personalizacji literackiego dialogu (Markowski, Dąbrowski, Kunz) – także głosy antytetyczne, problematyzujące kwestię wartości prymatu lektur poje-dynczych. Leszek Szaruga, tęskniąc za niedawnymi powinnościami krytyki, z przekąsem pisze, iż jej „sprywatyzowanie” zawiesza „wymóg obiektywizmu”, powodując, że „w jeszcze większym niż dotychczas stopniu krytyka literacka zrównuje się z literacką kreacją, stając się literaturą o literaturze” (L. Szaruga, *Pisanie o literaturze*, „Polonistyka” 2013, nr 1, s. 14).

#### 4. Fotografia – zgoda na świat. Dystans otwierający zaangażowanie

Pisane jednym ciągiem, monotonnie, wiersze Bielskiej – pisze Kornhauser, komentując interesujący debiut krakowskiej autorki – patrzą. Patrzą na świat, który jest nieważny, spokojny, mało atrakcyjny. W nich, poza nimi nie widać poetki, raczej jej aparat fotograficzny, którym robi zdjęcia. Na kliszach powstaje zarys złotorudego światła. „Jesteście, jesteśmy” – to stwierdzenie z wiersza \*\*\* (*Przeddzień święta zmarłych...*) wyznacza horyzont filozoficzny *Brzydkich zwierząt*. Prosta konstatacja wyrażająca akceptację życia w każdym wymiarze. Spokój, jaki z niej wyrasta, nie jest znowu tak częsty w nowej poezji. Spokój istnienia<sup>16</sup>.

Pochodzący z wiersza Bielskiej cytat wieńczy w przywołanym przez krytyka utworze zapis wieczornego spaceru (odbywanego w przeddzień Święta Zmarłych), którego napięcie budowane jest poprzez dwa antyetyczne względem siebie doznania: wyczekiwanej i niemożliwej samotności (aby stanąć oko w oko z pustką, wywołać obrazy z próżni pamięci?) oraz lękiem przed nicością i wielkim pragnieniem obecności. Wiersz ów kończy się tak:

[...] z uroczystej lodowatej ciemności sylwetki ojca z dziećmi, staruszki.  
Ich głosy, para z ich ust, chrzęst ich kroków.  
Spotkani jak po długim, samotnym błędzeniu na piekielnych drózkach.  
Wreszcie: jesteście, jesteśmy<sup>17</sup>.

Co akcentuje krytyk w tym obrazie? Właśnie, to znamienne: odnaleziona u krakowskiej poetki strategia fotograficznej rejestracji rzeczywistości (jakże bliska Kornhauserowi-poecie!) służy do zlegitymizowania przeświadczenia o sprzężeniu tego zabiegu z filozoficznym aktem afirmacji bycia<sup>18</sup>.

Awangardowa zasada kinematografizacji obrazu poetyckiego, jukstapozycje oraz kontrapunktowe kadrowanie – należące do repertuaru ulubionych przez Kornhausera poetów-objektywistów – stanowią inwentarz środków, które krytyk stara się szczególnie dostrzegać i poddawać krytycznemu namysłowi. Rozważając miejsce rysunku i fotografii w domenie poetyckiego widzenia wierszy Jacka Gutorowa z *Linii życia*, autor *Poezji i codzienności* notuje szczególnie ważne słowa o nierozzerwalnym związku obrazu i kontemplacji, które – rysując względem siebie konieczną symetrię – rodzą określoną, zdystansowaną postawę poety wobec świata i pisania, będącą z kolei gwarantem zarówno izomorfizmu rzeczywistości (modelu) i literatury (odwzorowania), jak i „spokoju afirmacji”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> J. Kornhauser, *Moje lektury poetyckie (3)*, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 4, s. 127.

<sup>17</sup> M. Bielska, \*\*\* (*Przeddzień...*), w: tejsze, *Brzydkie zwierzęta*, Kraków 2006, s. 27.

<sup>18</sup> Jakkolwiek równie ważna zdaje się w tym fragmencie (i całym tomie) aura niesamowitości (i używana przez poetkę groteska), która powstaje w niedający się przewidzieć i rozpoznać sposób, niejako z samego, nieoczywistego świata.

<sup>19</sup> J. Kornhauser, *Z moich lektur poetyckich*, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 2, s. 128.

Próbując określić „metodę rejestracji”, sięga krytyk do określenia („za-trzymywać wzrok na obrzeżach przedmiotów”) z wiersza *Szkic do portretu (mężczyzna w średnim wieku)*<sup>20</sup>. Działanie wydaje się ze wszech miar uzasadnione, utwór ten, jak żaden inny chyba w tomie, może być odczytywany jako autotematyczne wyznanie. Komentuje Kornhauser: „nie dotykać, ale tylko patrzeć, nie przeżywać, jedynie szkicować z daleka”<sup>21</sup>, odkrywając tym samym paradoks zaangażowania, które nie musi się koniecznie wiązać z pełnym uczestnictwem, „byciem w środku”.

Zaangażowanie krytyka, powiedzmy od razu, jest rewersem „zaangażowanego dystansu” poety. Kornhauser odtwarza – w swoim języku, w swojej wyobraźni – porządek dzieła Gutorowa, moglibyśmy powiedzieć za Pouletem cytującym Prousta, „próbuję naśladować [...] w sobie”<sup>22</sup> jego melodykę, fakturę, drogę. Notatki krytyka nie zawsze w ten sposób są rozgrywane, można by rzec, że właściwie tylko wówczas, gdy zrazu autor *Światła wewnętrznego* dostrzega „linię wspólnego życia”. Jak uczyli francuscy tematycy, gdy tylko krytyk-czytelnik chwytą podobieństwo myśli, stara się bez wahania podążać ścieżką uchyloną przez kolejne wiersze.

„Czym jest – zapytuje dalej Poulet – taki gest przejęty, naśladowany [...]? – I odpowiada. – To jeszcze nie akt krytyczny, jakkolwiek już jego zarys, szkic [...]”<sup>23</sup>. Jak zatem nazwać praktykę czytelniczą Kornhausera? Nasuwa się, dobrze ugruntowane w literaturoznawczym dyskursie, pojęcie parafrazy. Ale czy w istocie – skoro w samym rdzeniu tego terminu słyszymy akt wykraczania poza literalny kształt frazy, czynność przerabiania, rozszerzania znaczenia zawartego w określonym dziele czy fragmencie – z parafrazą mamy do czynienia, gdy czytamy cykl *Z moich lektur poetyckich*? Być może te szkice są zarówno czymś mniej, jak i więcej aniżeli gatunek parafrazy? Mniej – ponieważ nie nadbudowują w języku czytanego dzieła nowego rejestru, nie zmieniają kontekstu, nie wrywają i nie konfrontują językowego świata dzieła z żadną inną rzeczywistością językową. Więcej – gdyż stanowią rodzaj pewnej całości, pierwotną impresję z lektury, etiudę rozumienia innego języka, „momentalnie” podjętej, jednorazowej wędrówki po stacjach wierszy.

„Kto naśladuje, przestaje istnieć niezależnie”<sup>24</sup> – twierdzi Poulet. Seria notatek Kornhausera z „Kwartalnika...” zadaje jakby kłam tej tezie. Naśladowanie, mówiąc metaforycznie, to przymierzanie cudzej frazy, ale taka

<sup>20</sup> Zob. J. Gutorow, *Linia życia*, Kraków 2006, s. 55.

<sup>21</sup> Zob. tamże.

<sup>22</sup> G. Poulet, *Krytyka identyfikująca się*, przeł. J. Zbierska-Mościcka, w: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 166.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.

„przymiarka” jest przecież zawsze użyciem cudzego języka, który musi zostać wprzód dopasowany do własnego „ciała krytyka”. Nie wszystko można przy mierzyć, nie we wszystkim krytyk może czuć się swobodnie...

## 5. Prawda wiersza – autentyczne i sztuczne

Uwaga, poczyniona jakby mimochodem, zamykająca szkic o *Bębnach* Jerzego Suchanka brzmi niczym zawoalowane *credo* krytyka: „głównym nakazem poetyckim jest szczerłość, dogłębne, niepoahamowane wyznanie, odrzucające jakiegokolwiek hamulce. Suchanek szuka w nim swojej życiowej prawdy, traktując poezję jako jedyny sposób mówienia o sobie”<sup>25</sup>. Nie chodzi, rzecz jasna, o gloryfikację jakiegoś typu autobiograficzności, lecz o potraktowanie literatury jako rzetelnego świadectwa ludzkiego bycia, dla którego to świadectwa doświadczenie pisarza stanowi rodzaj preparatu dla poetyckiego zapisu.

Chciałbym w tym miejscu przyjrzeć się niezwykle interesującej kwestii rozumienia przez Kornhausera (w jego „kwartalnych” notatkach) relacji pomiędzy autentycznością poetyckiego przekazu a jego intertekstualnością. Przypadek *Szczelin czasu* Piotra Michałowskiego pozwala autorowi *Poezji i codzienności* powrócić do kluczowego dla siebie problemu, który podejmował właściwie przez całą swoją drogę twórczą. W wiersze szczecińskiego poety, jak pisze Kornhauser

wkrada się [...] mocno zawsze podkreślona autoświadomość pisarska, która nie tylko kontroluje proces tworzenia [...], ale również podważa „autentyczność” przeżycia, dając prymat trzeźwej kalkulacji. Michałowski bowiem nigdy nie zapomina o pewnej „sztuczności” przekazu, to znaczy jego uwikłaniu w literackie konteksty i bardziej dba o wizerunek siebie jako „kontrolera” słów niż całkowicie oddanego wyobraźni czy podszeptom podświadomości poety<sup>26</sup>.

Zauważmy, autentyczność zostaje w tym ujęciu sprzężona z żywiołem intuicji, zasadniczo sprzecznym z tendencją – w obrębie której sytuuje się dopiero możliwość uruchomienia „wtórnego” języka literackiej tradycji – do racjonalnego (uporządkowanego, wyważonego) opanowania materii życia. Literatura okazuje się tutaj domeną mowy skonwencjonalizowanej, „sztucznej”, nad którą poeta pragnie zapanować.

W *Szczelinach czasu* zauważa Kornhauser interesujący zabieg „nakładania”

hiperrealistycznego opisu szczegółu [...], który zostaje narzucony [...] na siatkę literackich znaczeń w rodzaju: „epilog burzy”, „mapa pogody” [...]. Takie postępowanie wyznacza określony dystans do siebie i własnej mowy. Powstająca

<sup>25</sup> J. Kornhauser, *Moje lektury poetyckie (3)*..., s. 128.

<sup>26</sup> Tamże, s. 129.

ściana między ekspresją wewnętrzną [...] a Tekstem rodzi zaskakujące wyznaczenie [...] Michałowskiego, który pragnie w sposób chłodny, a nawet ironiczny [...] dojść poprzez opis konkretnego do literackiej „nieprawdy”. [...] Nie jest to zwyczajne zachowanie, tym cenniejsze i ożywcze literacko. Dlatego mówię o „sztuczności”, czyli dominacji sposobu pisania nad przeżyciem [...]”<sup>27</sup>.

Pierwotną rzeczywistością w dziele Michałowskiego zyskującą sankcję „bardziej bytującego” okazują się „materializujące się w tekście” określenia literackie (Herbertowski „epilog burzy”, Iwaszkiewiczowska „mapa pogody”), na które dopiero zostają nałożone przez poetę realistyczne (tj. niezapośredniczone w językach tradycji) opisy. Tym razem zauważalny jest dystans krytyka wobec konstruowania obrazu podmiotu, mówiącego językiem, w którym to, co „własne” – opis stanów wewnętrznych, przeżycie – wydaje się wtórne w stosunku do literackiej „matrycy”, będącej strukturą umożliwiającą i kształtującą wprzód indywidualne doświadczenie. Ciekawe jest to, że tym razem – w przeciwieństwie do własnych prób ze *Zjadaczy kartofli* i *Origami* – Kornhauser akcentuje niezbywalną rozdzielność w języku tego, co idiomatyczne (pojedyncze) i tego, co konwencjonalne (tradycyjne), nie poszukując i nie dopatrując się w wierszach Michałowskiego śladów procesu ustanawiania łączności, jedności tych dwóch rejestrów mówienia, procesu będącego przecież śladem poszukiwania formuły realizmu na przekór dychotomii wyrażanej przez ponowoczesne (intertekstualność, dekonstrukcjonizm) metody rozumienia dzieła literackiego. A przecież wydaje się, że u szczecińskiego poety, podobnie jak u Kornhausera, nie odnajdziemy nijakiego „lęku przed wpływem”<sup>28</sup>.

Czym jednak jest – pozytywnie, zwróćmy uwagę, motywowane i waloryzowane – przechodzenie od opisu do „literackiej nieprawdy”? Kornhauser podkreśla (używając metafory „ściany”, bariery oddzielającej porządek literatury od egzystencji), że rodzaj intertekstualnej gry, która otwiera się przed czytelnikiem *Szczelin czasu* zmienia widzenie literatury z zapisu „dramatycznego napięcia egzystencji” na „wypełnianie planu” (tradycji, struktury – w imię ciągłości, szacunku dla przeszłości, dialogu), które okazuje się „koniecznością wyższą”<sup>29</sup>. Przestrzeń egzystencji okazuje się dla Michałowskiego – jak uważa krakowski krytyk – sferą implementacji słowa nie-cudzego, przyswajania języka tradycji, który zaszczerpiony w osnowie bycia poetyckiego „ja” po prostu umożliwia w ogóle wysłowienie doświadczenia. Znika wówczas problem „mojności” tekstu, jego oryginalności, niepowtarzalności, a dzieło literackie staje się miejscem odkładania się języków, budowaniem trwałego poczucia uniwersalnej wspólnoty. I to właśnie – poszukiwanie i gest

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Por. A. Gleń, *O kilku wyborach (cudzych) wierszy Juliana Kornhausera. Prolegomena do rozważań nad referencją transtekstualną*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3, s. 283–298.

<sup>29</sup> J. Kornhauser, *Moje lektury poetyckie (3)*..., s. 130.

jej zawiązywania – okazuje się wartością, o którą krytyk szczególnie zabiega, której poszukuje.

Pisząc o tomie Jerzego Górzeńskiego (*To drugie światło*, Warszawa 2006), w którym autor podejmuje szereg zaskakujących dialogów z literaturą romantyczną, dyskretnie dezawuuje postawę poety, za wszelką cenę starającego się utrzymać aprioryczny dystans wobec języków tradycji, po to, aby nad nimi panować i nimi rozporządzać. „Tak jakby – zamyka swój szkic Kornhauser – Górzeński-ironista przestraszył się swojego neoklasycyzmu, swojego pocałunku z tradycją. I wyśmiał go w postmodernistyczny sposób. Bo wszystko jest pastiszem?”<sup>30</sup>.

Przeciwnie do takiej postawy, obecnej u autora *Kontrabandy*, podkreśla krakowski krytyk wartość budowania przymierza czytelniczego w tomie Krzysztofa Kuczkowskiego *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*, w którym pomimo bezwzględności widzenia współczesności („Włączam radio jakbym otwierał rzeczna śluzę! / z pełnych komór wylewają się rzeżenia polityków” – pisze sopocki autor w wierszu *Hiszpanka*<sup>31</sup>) i batalii o jakość wyobrażeń, fundamentalną czułość, dawanie odporu bylejakości dzisiejszego życia, metaforyczną wędrówkę przez noc na ziemi nie znajdziemy prób izolacji i dystansu. Przeciwnie – autor *Wierszy masowych i innych*

nie proponuje jeremiady, nie snuje apokaliptycznych wizji, lecz wyzyskuje swoją umiejętnością zdystansowanego opisu [...] do refleksji nad „opatrzeniem śmiertelnej rany”. [...] Nie chce rozmywać konturów, „wyjaśniać ciemnego ciemniejszym”, ponieważ ma wokół innych. To wydaje się dość istotne w świecie poetyckim Kuczkowskiego: nie bezradna samotność, lecz [...] wspólnota<sup>32</sup>.

Owo przeświadczenie o konieczności budowania uniwersum tradycji, w którym umocniona zostaje ciągłość, *continuum* wspólnego języka i wartości – wyartykułowane na kartach tomu Kuczkowskiego – okazuje się także tym, czego poszukuje Kornhauser i u innych twórców, tropiąc przejawianie się „imion braterstwa”<sup>33</sup>. Właśnie trwanie, przeciwstawione nicości i znikomości współczesnego bycia we wszelkich jego odmianach, staje się celem szczególnej zapobiegliwości krytyka.

Stąd bierze się apoteoza orfickich fraz Karaska<sup>34</sup> czy ascetycznej czułości,

<sup>30</sup> Tegoż, *Z moich lektur poetyckich...*, s. 128.

<sup>31</sup> K. Kuczkowski, *Hiszpanka*, w: tegoż, *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*, Sopot 2007, s. 32.

<sup>32</sup> J. Kornhauser, *Moje lektury poetyckie (3)...*, s. 131.

<sup>33</sup> Zob. np. tegoż, *Z moich lektur poetyckich...*, s. 123.

<sup>34</sup> Po lekturze wiersza *Pochwała malarstwa* (zob. K. Karasek, *Pochwała malarstwa*, w: idem, *Gondwana i inne wiersze*, Warszawa 2006, s. 58) Kornhauser zanotuje, iż autor *Słonecznej balii dzieciństwa* pragnie „niepojętej poezji, która wywołuje i podtrzymuje miłość. A w dodatku jest samym pięknem. Bo nie natura żywa daje wiedzę [...], ale *natura morta*, zatrzymana w czasie przez Cranacha czy innych starych mistrzów. W jej złotym blasku czas się nie starzeje. Sztuka dzięki wieloznacznemu językowi wywyższa język i nas samych” (J. Kornhauser, *Z moich lektur poetyckich...*, s. 124).

z jaką rejestruje cudowne życia drobiazgi Hoffman<sup>35</sup>. A przecież dykcje to biegunowo odmienne! Tym jednak, co je łączy – a co podkreśla Kornhauser wydatnie – jest poszukiwanie optymistycznej wykładni bytu, w dziele bydgoszczanina objawiające się w postaci poszukiwania „nadzędnego Znaczenia, siły sprawczej spoza ramy obrazu, dźwięku i tekstu [...]”<sup>36</sup>, u bliskiego sobie zaś poety z własnego pokolenia w nieustannym drażnieniu języka (ruchu w głąb, ku źródłom, których odnalezienie pozwoli, jak pisze Karasek w odautorskim, lapidarnym posłowniu do *Gondwany...*, uwzniościć język<sup>37</sup>), twórcze „zgniatać” (bo czymże, uczył później Karasek, jest w istocie niemieckie *Dichtung*?) i „rozprężanie” słów wiodące do „unieśmiertelnienia chwili”. Podsycać życia, pewność głosu, żywotność biorąca swój początek „z nienasycenia byciem języka” – są ruchem „przekraczającym śmiertelność”. Autora *Wiatrołomów* „życie w poezji i dla poezji, w olśnieniu i zatraceniu, w ciągłej wędrówce ku dzikim, niespodziewanym znaczeniom”<sup>38</sup> staje się jeszcze jednym wariantem maksymalnie udanej egzystencji...

\*\*\*

Dystans wobec świata, rzeczywistości widzialnej i wdzierającej się brutalnie w intymną przestrzeń poety, której to rzeczywistości należy koniecznie dać odpór, zatem izolacja jako rewers zaangażowania, umożliwiająca głęboki namysł i wejście w relację z językami tradycji – oto co pozwala ostatecznie na wzniesienie nowej wspólnoty ponad aktualnymi liniami podziału. A gdy się w niej znaleźć, zawiąawszy ją uprzednio, można liczyć na pełne empatii zrozumienie i donośnie śpiewać pochwałę różnorodności bytu, poszukiwać Zasady, gdziekolwiek by ona nie była.

Czy nie jest zatem tak, że pod tym kątem wybrana literatura jest dla Kornhausera owocem akceptacji? Czy nie tego nam brakuje?

## Bibliografia

### Źródła

- „Ciągły moment wyczekiwania”. Rozmowa z Julianem Kornhauserem, „Topos” 2006, nr 3.  
Kornhauser Julian, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003.  
Kornhauser Julian, *Z moich lektur poetyckich*, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 2.

<sup>35</sup> Przy okazji warto odnotować trafność krytycznego rozpoznania, jakie wylania się ze szkicu poświęconego *A-dur* bydgoskiego twórcy, którego poetyka nie jest przecież szczególnie bliska krakowskiemu krytykowi. Kornhauser chwyta, jak się zdaje, sedno używanej przez Hoffmana formy, pisząc o tym, że posadowione w wersach słowa są niczym „dozowane krople życia, krótkie, urywane oddechy” (J. Kornhauser, *Moje lektury poetyckie* (2), „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 3, s. 135).

<sup>36</sup> Zob. tamże, s. 135; podkr. moje – A.G.

<sup>37</sup> Zob. K. Karasek, *Od autora*, w: tegoż, *Gondwana i inne wiersze...*, s. 70.

<sup>38</sup> Zob. J. Kornhauser, *Moje lektury poetyckie* (4)..., s. 125.

W tym miejscu odsyłam czytelnika do interesującego studium na temat poetyckiego dialogu toczonego przez Karaska i Kornhausera (zob. G. Kociuba, *Ciemna kantyczka i blask szarości*, w: „Było nie minęło”. *Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Głęń, Opole 2011, s. 23–28).

- Kornhauser Julian, *Moje lektury poetyckie (2)*, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 3.  
 Kornhauser Julian, *Moje lektury poetyckie (3)*, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 4.  
 Kornhauser Julian, *Moje lektury poetyckie (4)*, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 1.

### Opracowania

- Bielska Magdalena, *Brzydkie zwierzęta*, Kraków 2006.  
 „Chamuły”, „gnidy”, „przemilczacze”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, red. Dorota Kozicka, Kraków 2011.  
*Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007.  
 Fattal Michel, *Logos. Między Orientem a Zachodem*, przeł. Piotr Domański, Warszawa 2001.  
 Gleń Adrian, *Poezja i nie-codziennność*, „Temat” 2006, vol. 6/7.  
 Tegoż, *O kilku wyborach (cudzych) wierszy Juliana Kornhausera. Prolegomena do rozważań nad referencją transtekstualną*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3.  
 Tegoż, *Od-czytywanie Kornhausera*, „Śląsk” 2011, nr 9.  
 Gołębiewski Łukasz, *Gdzie jest czytelnik?*, Warszawa 2012.  
 Gutorow Jacek, *Linia życia*, Kraków 2006.  
 Karasek Krzysztof, *Gondwana i inne wiersze*, Warszawa 2006.  
 „Kartografowie dziwnych podróży”. *Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. Krzysztof Biedrzycki, Jarosław Fazan, Dorota Kozicka, Marta Wyka, Joanna Zach, Kraków 2004.  
 Kociuba Grzegorz, *Ciemna kantyczka i blask szarości*, w: „Było nie minęło”. *Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. Adrian Gleń, Opole 2011.  
 Kuczkowski Krzysztof, *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*, Sopot 2007.  
 Kunz Tomasz, *Dlaczego „młoda poezja” nie istnieje?*, „Odra” 2013, nr 2.  
 „Nie zamykać się w klatce literatury”. *Ze Stefanem Chwinem rozmawia Paweł Czapczyk*, „Polonistyka” 2013, nr 1.  
 Poulet Georges, *Krytyka identyfikująca się*, przeł. Judyta Zbierska-Mościcka, w: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór Henryk Chudak i in., przedmowa Maciej Żurowski, Warszawa 1998.  
 Simmel Georg, *Filozofia przygody*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukaszewicz, Warszawa 2006.  
 Sommer Manfred, *Zbieranie*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003.  
*Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. Alina Brodzka-Wald, Tomasz Żukowski, Warszawa 2003.  
 Szaruga Leszek, *Pisanie o literaturze*, „Polonistyka” 2013, nr 1.  
 Varga Krzysztof, *Zamiast kos – pióra na sztorc!*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 2 marca 2013 r.  
 Zawada Andrzej, *Oset, pokrzywa*, w: tegoż, *Oset, pokrzywa. Szkice o literaturze*, Wrocław 2011.

### Summary

The article is an attempt to recognize Julian Kornhauser's critical idiom in the first decade of 21<sup>st</sup> century. The author takes steps to inscribe the critical project of *The Inner World* author into the congenial paradigm of the French thematic school (borders of empathy and identification, fascination and understanding, authenticity), and to pinpoint the basic ideas that Kornhauser's critical thought circulates around (the issue of authenticity and identity of a poem persona and a critic).

JOWITA PODWYSOCKA-MODRZEJEWSKA  
Uniwersytet Łódzki

## Recepcja poezji dla dorosłych Jana Brzechwy

### The Reception of Jan Brzechwa's Poetry for Adults

**Słowa kluczowe:** liryka, krytyka literacka, polska poezja, dwudziestolecie międzywojenne

**Key words:** lyrical poetry, literary criticism, Polish poetry, Polish literature in the interwar years

Nazwisko Brzechwy kojarzone jest przede wszystkim z wierszami dla dzieci. Trzeba jednak pamiętać, że znaczna część dorobku poety, zwłaszcza z okresu jego młodości, umieszczona w tomie *Oblicza zmyślone* z 1926 roku, adresowana była do czytelników dorosłych. Odbiór poezji pisarza przez krytyków był niejednoznaczny. Mimo różnorodności dorobku Brzechwy, recenzenci wskazują na cechy charakterystyczne dla jego utworów lirycznych. Podkreślają brak dydaktyzmu i poprzez niezwykłą muzyczność jego wierszy, zbliżenie do poezji „czystej”. Bolesław Pochmarski<sup>1</sup> pisze o odbieganiu twórcy od konkretów na rzecz spraw z pogranicza jawy i snu. W „Bluszczu” autorka, podpisująca się inicjałami N.M.S., stwierdza, że „zasadniczym pierwiastkiem jego poezji jest wczuwanie się w całość bytu [...] jest upodobnianie się i zlewanie w jedno ze stworami, żywiołami-światami”<sup>2</sup>. Recenzentka zwraca uwagę na emocjonalność wierszy Brzechwy, co powoduje – jej zdaniem – że czytelnik poddaje się narzuconym przez poetę nastrojom i treściom dalekim od realizmu. Warto dodać, iż twórca jest świetnym obserwatorem przyrody. Wielokrotnie utożsamia się z nią, pokazując, że stanowi jej część. Wiersze Brzechwy zbliżone są obrazowaniem oraz intelektualizmem do wierszy Leśmiana<sup>3</sup>. Sąd ten wydaje się trafny. Na potwierdzenie tej tezy można przywołać

<sup>1</sup> B. Pochmarski, *Poezja głębi*, „Nowa Reforma” 1927, nr 297, s. 9.

<sup>2</sup> N.M.S. [Nela Miłkowska-Samotyhowa], *Z ksiązek*, „Bluszcz” 1926, nr 26, s. 865.

<sup>3</sup> Zarówno Leśmian, jak i Brzechwa opierają się na wyobraźni ludowej. U Brzechwy znajdziemy jednak więcej odwołań do obrzędów i właściwości przypisywanych magicznym przedmiotom oraz tajemnemu działaniu roślin (ta ostatnia cecha jest zresztą charakterystyczna również dla Leśmiana). Brzechwa stwarza bohaterów, którzy są typowi raczej dla świata baśni, nie zaś dla mitów słowiańskich (jak czyni to Leśmian). Wykreowana przez obu braci stryjecznych przestrzeń (np. las) jest pełna tajemnic. Kuzyni, odwołując się do

utwór pt. *Ludzie leśni*, w którym tytułowi bohaterowie bliscy są onirycznym postaciom „zaluźniającym” świat autora *Ląki*. Ludzie-drzewa stają się częścią otaczającej ich przestrzeni. Zdawałoby się, że nie podlegają upływowi czasu, jednak nie do końca:

Myśmy ludzie, ludzie leśni,  
Wiekuiści i bezkreśni...  
[...]  
Myśmy starzy, myśmy zgięci...<sup>4</sup>

Z jednej strony postacie te trwają w wieczności, z drugiej zaś starzeją się. Ludzie leśni znajdują się na pograniczu jawy i snu, podobnie jak „dziwo-twory” z poezji Leśmiana. Brzechwa zaczerpnął również od swego sławnego kuzyna charakterystyczne słownictwo. Można to dostrzec w wierszu *Przemiany*, w którym poeta tworzy na wzór „leśmianizmów” własne literackie neosemantyzmy: „bezwiatr”, „bezpotrzebę”, „obłoczenie”.

W „Kurierze Warszawskim” znajduje się pochlebna opinia na temat tomiku autorstwa Zuzanny Rabskiej, według której „pierwszym zbiorkiem swych poezji Brzechwa udokumentował dobitnie przynależność swoją do »rasy poetów«<sup>5</sup>. Wspomniany wcześniej krytyk literacki publikujący w „Nowej Reformie”, Pochmarski, także akcentuje „wysoką wartość występującej u Brzechwy poezji głębi, zdolnej budzić dusze z uspienia i [...] zachwyć urokiem szczerego piękna”<sup>6</sup>. Recenzent ten zalicza Brzechwę do „najwybitniejszych nowych, [...] talentów poetyckich”<sup>7</sup>. Odmienne zdanie ma Jarosław Janowski, który określa Brzechwę mianem „wierszopisa beztrosko i niefrasobliwie korzystającego z dorobku poprzedników”<sup>8</sup>, autora utworów mdłych i bezbarwnych. Wydaje się, że krytyk jest w błędzie. Teksty nawiązujące poetyką do Leśmianowych są jednymi z lepszych w tomiku. Brzechwa musiał wykazać się nie lada talentem, aby z powodzeniem naśladować swego brata stryjecznego, co wcale nie było łatwe.

Krytyczna opinia pojawiła się również w „Kurierze Literacko-Naukowym”. Jego redaktor zarzucał poecie korzystanie z utartych schematów w stylu i formie literackiej<sup>9</sup>. Nie odmawiał on Brzechwie talentu, stwierdzał jednak, że pisarz mógłby w większym stopniu wykazać się literacką

---

ludowości, wykorzystują balladę – gatunek, który wywodzi się z ludowych pieśni tanecznych. Formą balladową posłużył się Brzechwa np. w cyklu *Legendy*. Znajdziemy tu między innymi utwór *Burza*, w którym postać podobna do znanej Leśmianowskiej zmory nęka przerażonego bohatera. Warto przywołać także wiersz *Chatupa*, w którym widać nawiązania do cyklu *Pieśni kalekujących*.

<sup>4</sup> J. Brzechwa, *Ludzie leśni*, w: tegoż, *Oblicza zmyślone*, Warszawa 1926, s. 19.

<sup>5</sup> Z. R. [Zuzanna Rabska], *Kronika Literacka*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 30, s. 10.

<sup>6</sup> B. Pochmarski, dz. cyt., s. 9.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> J. Janowski, *Nowe wiersze*, „Głos Narodu” 1926, nr 72, s. 2.

<sup>9</sup> S. K., „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 20, s. 8.

maestrią.: „[...] niewątpliwie swą autentyczną Muzę obwozi na rydwanie wyrazów startych i rymów tak staroświeckich, że gotowa umrzeć z tęsknoty za godniejszą siebie formą”<sup>10</sup>. Trafna zdaje się opinia Janowskiego o predykcji poety do używania niewyszukanych rymów. Należy zwrócić uwagę, że w tomiku pojawiają się utwory charakteryzujące się niezwykle kunsztem (np. *Ekspress* oraz *Elegia śnieżna*), w których została wykorzystana instrumentacja głoskowa. Przez nagromadzenie w jednej linii głosek szumiących odbiorca „słyszy” dźwięk sunącego po torach pociągu:

Stuk szyn,  
Stuk szyn,  
Dym bucha,  
Dym bucha,  
Trzask,  
Blask,  
Z szumem i z sykiem  
Jak huczna zawierucha,  
Nie stając przed nikim  
Ekspres przez kres przelata,  
Jak widmo z poza świata<sup>11</sup>

W drugim utworze, dzięki podobnemu zabiegowi, pojawia się odgłos dzwonekówa sań, sunących się gładko po śniegu:

Dzwoń mi, dzwoń mi  
Dzwonku mosiężny,  
Gońmy końmi  
Kres niedosiężny.

Sanki suną  
W śnieżnej bezbrzeży,  
Srebrną luną  
Biel mi się śnieży.<sup>12</sup>

Również Stefan Napierski nie neguje talentu Brzechwy. Jednak, jak stwierdza krytyk, poezja nie jest mu przeznaczona: „Dlatego, pomimo tego co jest umiejętnością, a co zwie się »talentem literackim«, poezja nie wydaje się drogą właściwą Brzechwie, drogą jego nieomylną”<sup>13</sup>. W podobnym tonie utrzymał swoją recenzję Jarosław Janowski, który radził Brzechwie „na twarz wdziac kaganiec, do ręki wziac różaniec i – westchnąć... za natchnieniem, zanim się wydrukowało tyle... zmylonych obliczy”<sup>14</sup>. Krytyk ten ironicznie nawiązywał do tytułu tomiku Brzechwy z 1926 roku.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> J. Brzechwa, *Ekspress*, w: tegoż, *Oblicza zmyślone*, dz. cyt., s. 91.

<sup>12</sup> Tenże, *Elegia śnieżna*, w: dz. cyt., s. 52.

<sup>13</sup> S. Napierski, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 31, s. 4.

<sup>14</sup> J. Janowski, dz. cyt., s. 2

Drugi tomik autora *Kaczki dziwaczki* nosił tytuł *Talizmany* i ukazał się w trzy lata po tomie debiutanckim, a więc w 1929 roku. Recenzji tego dzieła podjęli się Stefan Napierski na łamach „Drogi” oraz Karol Wiktor Zawodziński w „Wiadomościach Literackich”.

Pierwszy z nich wskazywał na emanujący z tomiku „przerost intelektualizmu”, który uznał za „pomyłony”<sup>15</sup>. Krytyk zwracał także uwagę na odwołania Brzechwy do estetyki Młodej Polski oraz powojennego ekspresjonizmu niemieckiego. Wskazywał na upodobanie twórcy do anachroniczności oraz jego przekonanie o istnieniu „poezji ponadczasowej”. Recenzentka z „Kuriera Warszawskiego” polemizowała z zarzutami Napierskiego. W anachroniczności dostrzegła zaletę: „Nie płynąc z prądem czasu, który roztrącił zuchwale uświęcone tradycją kanony o harmonijnej budowie wiersza, Brzechwa wypracował sobie swoją własną formę”<sup>16</sup>. Zuzanna Rabska stwierdziła ponadto, iż: „wiersze liryczne poety cechuje umiar artystyczny i spokój będący następstwem dojrzałości duchowej”<sup>17</sup>.

Zawodziński uznał Brzechwę za poetę, którego nie można jednoznacznie zaklasyfikować. Ponadto pozytywnie odniósł się zarówno do muzyczności jego wierszy, jak i do ich tematyki. Stwierdził jednak, że śpiewność dominuje często nad warstwą znaczeniową. Nie był to jednak zarzut, ale próba zaakcentowania oryginalności i wartości liryków zebranych w tomie. Cecha ta sprawiła, iż uznał Brzechwę za ucznia „śłopiewnianego” Juliana Tuwima.

Napierski i Zawodziński wypowiedzieli się negatywnie na temat kończącego tomik wiersza *Radio-koncert*, który nawiązywał swą formą do utworów futurystów. Poeta naśladował w swoim tekście język reportera radiowego, relacjonującego wydarzenia historyczne, począwszy od rewolucji francuskiej i przemowy Robespierre’a w Konwencie, a skończywszy na najbardziej odległym w czasie – „przemówieniu Boga” z ognistego krzewu. Napierski oznajmił, że wiersz ten nadaje się wyłącznie do popisów podczas wystąpień scenicznych. Zawodziński nie docenił eksperymentu, twierdząc, że nie można uznać go za udany.

*Radio-koncert* to jeden z lepiej przemyślanych, jeśli chodzi o zabiegi formalne, wierszy Brzechwy. Wystarczy go przeczytać, aby dostrzec cały kunszt, z jakim został napisany.

Kolejny tomik Brzechwy, zatytułowany *Trzeci krąg*, ukazał się w 1932 roku i zawierał liryki z tomów poprzednich oraz dwa wcześniej niepublikowane cykle. Autor celowo nadał swemu dziełu taki kształt. „W ten sposób – pisał – połączyłem tom nowy z dwoma tomami dawnymi, aby utwory z okresu siedmioletniego zamknąć w całość”<sup>18</sup>. Ponowne wydanie starszych wierszy

<sup>15</sup> S. Napierski, *Książki*, „Droga” 1929, nr 9, s. 833.

<sup>16</sup> Z. R., *Kronika Literacka*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 93, s. 10.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> *Od autora w: Jan Brzechwa, Trzeci krąg*, Warszawa 1932.

było dla poety ważne także dlatego, że poprzednie zbiory, opublikowane w niewielkim nakładzie, trafiły głównie do rąk krytyków i przyjaciół<sup>19</sup>.

„Kurier Literacko-Naukowy” zamieścił pozytywną recenzję tego tomiku. Jej autor zwraca uwagę na muzyczność i plastyczność tekstów, które jednocześnie cechuje prostota godna Kazimierza Tetmajera<sup>20</sup>. Stwierdza ponadto, że „Brzechwa nie potrzebuje się obawiać, iż jako poeta zostanie »człowiekiem, którego imię zostało zapisane na wodzie«. Zapiszą je na papierze historycy literatury”<sup>21</sup>.

Rabska, pisząca do „Kuriera Warszawskiego”, w nowym tomiku także dostrzegła „bujny rozkwit talentu poetyckiego”, „twórczą dojrzałość i wysoki stopień natężenia uczuciowego”<sup>22</sup> u poety. Znaczna część wierszy z niepublikowanych wcześniej cyklów dotyczy miłości. Wielokrotnie dopuszczony zostaje do głosu zazdrosny kochanek, który z emfazą wyraża swoje uczucia. Poezja erotyczna Brzechwy jest nasycona emocjami. Nie wydaje się jednak tak odważna w zakresie sposobu przedstawienia kobiecego ciała i scen miłosnych, jak liryka Leśmiana. Rabska odnosi do poety słowa Ignacego Chrząnowskiego z przedmowy do książki Mieczysława Piszczkowskiego *O Janie Zahradniku*:

Nie ma tam ani pustego dźwięku słów, ani krzykliwej pewności siebie, ani jaskrawej zmysłowości, ani wszechwładzy podświadomości, jest za to szczere, głębokie uczucie przemawiające, to bezpośrednio, świadomie, to pośrednio na pół świadomie, symbolicznie – a zawsze dyskretnie<sup>23</sup>.

Recenzentka wskazała również na widoczne u Brzechwy nawiązania do poezji Leopolda Staffa oraz Leśmiana. Zaznaczyła jednak, że mimo tej zależności jego teksty mają w sobie coś niepowtarzalnego.

Na odwołania do „leśmianizmu” wskazywał także Zawodziński w recenzji zamieszczonej w „Roczniku Literackim”. Podkreślał, że ów „leśmianizm” jest u autora „udoskonalony” – oczyszczony ze zbędnych pierwiastków groteskowo-irracjonalnej epoki. Zdaniem recenzenta, liryka Brzechwy jest „niesłychanie miękka, melodyjna, nie tylko rytmicznie świadcząca o wyraźnej przewadze, o zalewie żywiołu muzycznego [...] jest na tle poezji polskiej [...] czemś zupełnie rzadkim”<sup>24</sup>.

Również krytyk „Tygodnika Ilustrowanego”, Arnold Beniamin, wskazał na muzyczność wierszy Brzechwy, charakterystyczną także dla Leśmiana. Beniamin pozytywnie ocenił ową inspirację. „Aby pisać dobre wiersze w Leśmianowskim stylu – zauważył – trzeba samemu mieć talent i poczucie

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> R. [Aleksander Rosenberg], „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 31, s. 9.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Z. R., *Kronika literacka*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 167, s. 8.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> K. W. Zawodziński, *Liryka*, „Rocznik Literacki” 1932, s. 40.

możliwości<sup>25</sup>. W jego opinii „wiersze Brzechwy odznaczają się elastycznością rytmu, kunsztownie zagmatwaną budową zwrotek, w czym przypomina autor poetów przedwojennych<sup>26</sup>.”

W „Wiadomościach Literackich” ukazała się kolejna przychylna opinia Napierskiego na temat Brzechwy. Recenzent stwierdzał, że jego poezja jest „symboliczna, doprowadzona do ostatecznych krańców; trudna, oporna, aż nadmiernie wybredna, nieszukająca poza sobą legitymacji, całkowicie odgrodzona zarówno od tradycji polskiej, jak i od bieżącej twórczości wierszopisarskiej<sup>27</sup>.” Krytyk podziwiał kunszt poetycki Brzechwy w zakresie budowy wierszy. Szczególnie sugestywne i piękne wydały mu się liryki: *Kasyda*, *Narodziny*, *Wiersz powszedni* i *Urszula*. Nie da się zaprzeczyć, że wskazane wiersze zasługują na uznanie. Do utworów tych można dodać także wyrażający uczucia zdradzonego podmiotu lirycznego tekst *Warkocze*. Atrybut (warkocz) ukochaney kojarzy się urażonemu mężczyźnie z powrozem:

W każdej rozkoszy jest groza.  
Otworzyłem pokoje,  
Nie było w domu powroza,  
Tylko warkocze twoje<sup>28</sup>.

Rok 1935 przyniósł kolejny tomik Brzechwy *Piołun i obłok*. Tytuł tomiku, już przed lekturą, sugerował jego zawartość – czytelnik miał bowiem znaleźć – pośród wierszy składających się na zbiorek – teksty utrzymane w tonacji „gorzkiej”, jak tytułowy piołun oraz marzycielskie, uskrzydlające – kojarzone z pogodnym niebem i chmurami.

Zbiór spotkał się z żywym odbiorem wśród krytyków. Jarosław Janowski w artykule zamieszczonym w „Czasie” napisał: „Brzechwa wyemancypowała się nieco spod wpływu Leśmiana, za to odzywa się w jego wierszach wyraźnie rytmika Tuwima<sup>29</sup>.” Zaznaczał również, że w poezji autora *Akademii Pana Kleksa* pełno było tzw. rybek (pomocniczych rymów, mających ułatwić czytelnikowi poddanie się taktowi muzyki). Janowski, nie odmawiając muzyczności wierszom poety, zarzucał mu natomiast gadatliwość, stosowanie pleonazmów i mentalność piosenkarza. Cechy te nie przeszkadzają podczas wykonywania utworu wokalnego, nie są jednak wskazane w tekście pisany. Natomiast Zawodziński inkantację wierszy Brzechwy i „zaczarowanie-zaśpiewanie” przyjął jako wartość pozytywną. Zaznaczył, że „śpiewność formy zewnętrznej w ramach tej najszerzej i najgłębiej pojętej muzyczności odgrywały rolę pierwszorzędą<sup>30</sup>”. Janowski zauważył, że najlepsze wiersze

<sup>25</sup> Arno [Arnold Beniamin], *Uczeń Leśmiana*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 29, s. 470.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> S. Napierski, *U poetów*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 27, s. 5.

<sup>28</sup> J. Brzechwa, *Warkocze*, w: tegoż, *Liryka mego życia*, Warszawa 1968, s. 189.

<sup>29</sup> J. Janowski, „Czas” 1936, nr 60, s. 8.

<sup>30</sup> K. W. Zawodziński, „Rocznik Literacki”, 1936, s. 32.

Brzechwy mają charakter balladowy, pozostają pod wpływem Leśmiana. Poeta jest najbardziej sugestywny, gdy opisuje nastroje wywołane kontaktem z naturą. Należy przyznać rację recenzentowi, który pisze, że wiersze Brzechwy są warsztatowo nierówne. Obok utworów świadczących o dużym kunszcie poetyckim znajdują się teksty słabe, mające jedynie „ubrać” w słowa emocje targające pisarzem. Tomik ten jest swego rodzaju zbiorem poetyckich obrazów codzienności.

Za przykład może tu posłużyć utwór *Jesień*:

O, jakież smutne widowisko:  
Czerwone liście za oknami,  
I cienie brzoź, płynące nisko  
Za odbitymi obłokami;<sup>31</sup>

Recenzja autorstwa Napierskiego zamieszczona w „Kamieniu” była zdecydowanie ostrzejsza niż recenzja z „Czasu”. Krytyk zwracał uwagę, że w poezji Brzechwy bardzo istotną rolę pełni atmosfera. Dostrzegał w jego wierszach symbolizm, który wydał mu się jednak wtórny. Teksty poety porównywał do logogryfów<sup>32</sup>. W przeciwieństwie do Janowskiego, Napierski uznał wiersze-piosenki Brzechwy za bardzo wyrafinowane, zagrane z pozorną nonszalancją na niewielu strunach<sup>33</sup>. Recenzent dokonał jednocześnie pewnego rodzaju psychoanalizy pisarza. Zwrócił uwagę na niedokończone obrazy, a raczej, jak to ujmował, ich szczątki, sugerujące dramat jaźni, która zmuszona była poprzestać na sobie. „Dla poety – pisał – dramat miłości staje się zawaleniem osobowości”<sup>34</sup> i to właśnie jest tematem przeważającej części liryków autora *Kaczki dziwaczki*. Napierski podkreślał także, iż Brzechwa jest poetą bardzo wstydliwym, skłonny do nakładania masek. Z tego właśnie względu jego twórczość można uznać za „maskaradę uczuć”. Zdaje się, że recenzent jest w błędzie, ponieważ wiersze poety epatują szczerą uczuciowością. Pisarz poprzez swoją twórczość pragnie wyrazić własne rozterki wewnętrzne. Jawi się odbiorcom w różnych rolach, czasem jest zakochanym mężczyzną, innym razem staje się zdradzonym kochankiem. Nie oznacza to jednak, że autor *Talizmanów* chowa się za maskami i że nigdy stanów opisywanych w utworach nie doświadczył.

Krytyk z „Kuriera Literacko-Naukowego”, Aleksander Rosenberg, nie przyjął tomiku z entuzjazmem. Uważał, że zbyt dużo w nim „erotyki grabarskiej”<sup>35</sup>, konstatując, iż czeka na kolejny (lepsy) zbiór. Jego zdaniem wiersze z *Piołunu i obłoku* są nieco banalne zarówno w zakresie poetyki oraz wersy-

<sup>31</sup> J. Brzechwa, *Jesień*, w: tegoż, *Piołun i obłok*, Warszawa – Kraków 1935, s. 34.

<sup>32</sup> Logogryf – rodzaj zagadki lub łamigłówki, polegający na przedstawianiu lub usuwaniu w podanych wyrazach liter lub sylab oraz składaniu z nich nowych wyrazów.

<sup>33</sup> Napierski, *Ostatnia książka Brzechwy*, „Kamena” 1936, nr 8–9, s. 185.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> R., *Wśród nowych książek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 18, s. 11.

fikacji, jak i obrazowania. I tu można autorowi recenzji przyznać trochę racji. W wierszu *Poranek lipcowy* czytamy:

W kącie stoi stary stół,  
Pochylony cały w dół,  
Siądźmy przy nim by nas czuł.<sup>36</sup>

W przywołanym tekście mamy do czynienia ze swego rodzaju „banałem” rymowym. „Pochylony w dół” to rodzaj pleonazmu (nie da się przecież pochylić ciała w górę).

Adam Szczerbowski z kolei pisał o postawie poetyckiej Brzechwy jako o „rozśpiewaniu się i zaśpiewaniu” nie płynącym jednak z najtajniejszych, najgłębszych pokładów psychiki, ale polegającym na „zachłystywaniu się całkiem zewnętrznie słowem, rytmem”<sup>37</sup>. Najbardziej udane były, jego zdaniem, wiersze „pozbawione może sensu artystycznego, ale dźwiękowo sugestywne”<sup>38</sup>. Zaznaczał, że „rozpasanie słowem, rytmiką i treścią wszystko jest zewnętrzne”<sup>39</sup>, zaś „stosunek do tworzywa poetyckiego nie jest twórczy, a raczej wtórny”<sup>40</sup>. Obok wpływu Leśmiana recenzent dostrzegł w zbiorze wyraźną inspirację poezją Tuwima. Mimo tej zależności Szczerbowski podkreślał, że autor *Talizmanów* jest prawdziwym i rdzennym poetą, „opętany przez muzę z niefałszywego Parnasu”<sup>41</sup>.

W „Roczniku Literackim” o tomie bardzo pochlebnie wypowiedział się Zawodziński zwracając uwagę na śpiewność, która pojawiła się już w *Talizmanach* (też wcześniej przez niego recenzowanych). Zawodziński pisał, iż *Piołun i obłok* „można nazwać najbardziej uroczą, najbardziej bezpośrednio zachwycającą i poetyczną książką produkcji lirycznej sprawozdawczego roku”<sup>42</sup>. Recenzent zamieścił także tekst na temat tego tomiku w „Wiadomościach Literackich”, w których również podkreślił niezwykłą muzyczność wierszy Brzechwy. Pisał także, iż: „książkę tę powinien poznać a najlepiej mieć u siebie, aby zaglądać do niej często, każdy miłośnik poezji, niekierujący się snobistyczną modą, lecz rozkoszujący się nią po prostu i dla siebie”<sup>43</sup>. Recenzję tomiku zamieścił Zawodziński również w „Przeglądzie Współczesnym”; akcentował w niej niezwykły wdzięk wierszy Brzechwy: „naturalność piękna niezauważonemi czyni chywy techniczne poety, choć tak łatwo je wykryć analizą, ustalić i zdawałoby się, naśladować – ale nie w tym stopniu z naturalnością, w czym leży tajemnica jego uroku”<sup>44</sup>.

<sup>36</sup> J. Brzechwa, *Poranek lipcowy*, w: tegoż, *Piołun i obłok*, Warszawa – Kraków 1935, s. 18.

<sup>37</sup> A. Szczerbowski, *Nowe zbiorki liryki*, „Marchoń” 1936, nr 4, s. 697.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> K.W. Zawodziński, „Rocznik Literacki” 1936, s. 31.

<sup>43</sup> Tenże, *Najśpiewniejszy poeta*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 44, s. 5.

<sup>44</sup> Tamże.

Hanna Huszcza-Winnicka dostrzegła w talencie Brzechwy magnes „przyciągający zręcznie i umiejętnie odpowiednie wycinki z rzeczywistości, nadające się jako temat lub motyw, wokół którego igra rozplątana wyobraźnia poety”<sup>45</sup>. Ludwik Fryde, piszący do „Tygodnika Ilustrowanego”, nie był już tak entuzjastyczny w swych opiniach. Na początku recenzji stwierdza, że „o książce Brzechwy niewiele da się powiedzieć. Przynajmniej niewiele dobrego”<sup>46</sup>. Wiersze, jego zdaniem, są blade, nijakie i „niesamodzielne w wyrazie”. Zaznaczył on, że główny nacisk poeta położył na budowę rytmiczną i stroficzną, zaś marginalnie potraktował warstwę obrazową i znaczeniową. Trudno zgodzić się z tą opinią, ponieważ liryki zamieszczone w tomiku są bardzo obrazowe. Poeta operuje słowami tak, aby przed oczami czytelnika ukazał się nie tylko obraz, jaki pisarz chce powołać do życia. Pragnie również przekazać uczucia, które towarzyszą mu w procesie literackiej kreacji. Krytyk wskazuje ponadto, iż na poezji Brzechwy wyraźne piętno odcisnęło pismo „Skamander”. Recenzent odnalazł także inspiracje Tuwimem i Leśmianem. W jego opinii brakuje Brzechwie wyrafinowanego poczucia stylu, dlatego „wpada w szarżę, trywialny hiperbolizm”<sup>47</sup>. Podkreślić należy, że twórca, choć z pewnością wzorował się na wymienionych przez krytyka poetach, jednak w szczególności dla siebie sposób nawiązywał do ich twórczości i umiejętnie przetwarzał źródła. Wiersze zawarte w tomiku zawierają sporo odwołań do magii, symboliki i obrzędów (np. w wierszach *Na Wielkiej Niedźwiedzicy*<sup>48</sup>, *Magia*<sup>49</sup>).

W 1938 roku ukazał się ostatni z przedwojennych tomików Brzechwy, skierowany do dorosłego odbiorcy. Zbiór *Imię wielkości. Wiersze o Józefie Piłsudskim* składa się z dziewięciu utworów poświęconych tytułowej postaci. Kilka z wierszy zamieszczonych w tomie znalazło się już w zbiorze *Piołun i obłok*. Opublikowana w „Wiadomościach Literackich” recenzja pióra Zawodzińskiego ma bardzo pozytywny charakter. Krytyk pisze, iż „jest to urocza i szlachetna książka »najśpiwniejszego poety« współczesnego”<sup>50</sup>. Z kolei w „Prosto z Mostu” Tadeusz Dworak stwierdza, iż wiersze zamieszczone w zbiorze „zblizają się do niewdzięcznego prymitywizmu naiwnego. W treści są niezmiernie ubogie, wypełnione płytką frazeologią niby – patriotyczną”<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> H. Huszcza-Winnicka, *Trzy światopoglądy poetyckie (Brzechwa – Słobodnik – Bąk)*, „Gazeta Polska” 1936, nr 102, s. 14.

<sup>46</sup> L. Fryde, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 36, s. 679.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> *Na siedmiu wielkich światach, na siedmiu nowych ładach*, [...]

*Mam jeden kwiat paproci dla ciebie przeznaczony*, [...]

*Czerwony kwiat paproci w płomieniach okolicy*, (J. Brzechwa, *Na Wielkiej Niedźwiedzicy*, w: tegoż, *Piołun i obłok*, dz. cyt., s. 13).

<sup>49</sup> *Zamknąłem cię w kredowym kole* (J. Brzechwa, *Magia*, w: tegoż, *Piołun i obłok*, dz. cyt., s. 16).

<sup>50</sup> K.W. Zawodziński, *Wiersze patriotyczne*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 5, s. 5.

<sup>51</sup> T. Dworak, *Dziejba innego Lesmana*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 4, s. 2.

Zdanie na temat prymitywizmu jego wierszy podziela Stefan Lichański, który pisze: „Poeta poszedł w niej [w książce] po linii najmniejszego oporu, stylizując świadomie swoje wiersze na prymityw”<sup>52</sup>.

Po opublikowaniu wierszy o Józefie Piłsudskim Brzechwa milknie jako poeta dla dorosłych, zamiera więc także krytyka literacka dotycząca jego twórczości lirycznej. W 1938 roku pojawia się jako pisarz dla dzieci. W tymże roku ukazuje się jego pierwszy zbiór wierszy adresowanych do najmłodszych – *Tańcowała igła z nitką*. Poeta zajmuje się ponadto innym typem twórczości – pisze mianowicie teksty do kabaretu. Dopiero w 1955 roku powraca jako autor liryków dla dorosłych z tomem *Wierszy wybranych*. W piśmie „Szpilki”, w którym notabene ukazywały się wiersze Brzechwy, zamieszczona zostaje pozytywna recenzja tego zbioru.

Na tom *Wiersze wybrane* składa się dwadzieścia osiem liryków. Są to zarówno teksty ze zbiorów przedwojennych, jak i liryki powstałe po wojnie, wcześniej niepublikowane. Oprócz tego w tomiku zamieszczono baśnie, poematy, bajki, satyry i fraszki, a także przekłady. W książce każdy odbiorca (osoba dorosła, jak i dziecko) znajdzie dla siebie coś interesującego. Recenzent w czwartym numerze „Twórczości” zacytował esej Brzechwy traktujący o pisarstwie dla dzieci, przyznając jednocześnie, że wiersze te posiadają wszystkie istotne cechy, które powinny wyróżniać wartościowy utwór liryczny dedykowany młodemu odbiorcy:

Istnieją dwa zasadnicze warunki powstania dobrego utworu poetyckiego: klarowność myśli i celność wyrazu artystycznego. Zamyśl twórczy i sposób, forma, w jakiej zostaje on wyrażony, winny być nieomylnie z sobą zharmonizowane, a nawet więcej: powinny ściśle do siebie przylegać...<sup>53</sup>.

Zdaniem recenzenta, wiersze Brzechwy „cechuje właśnie nieomylna jedność treściowo-formalna. Są one klarowne, lekkie, niezwykle dowcipne i napisane z jubilerskim zaiste kunsztem”<sup>54</sup>. Krytyk zaznacza przy tym, że młodzi polscy poeci powinni uważnie przeczytać każdy tekst autora *Kaczki dziwaczki*, ponieważ jego wiersze korzystnie wyróżniają się na tle tak powszechnego pseudopoetyckiego bełkotu. Na koniec recenzent podkreśla, że nie jest w stanie rozstrzygnąć, czy Brzechwa to lepszy satyryk, bajkopisarz, autor liryczny czy tłumacz.

W 1957 roku ukazało się drukiem kolejne, rozszerzone wydanie *Wierszy wybranych*. Na łamach „Nowych Książek” opublikowano pozytywną recenzję tego tomiku autorstwa Barbary Biernackiej. Recenzentka zwraca m.in. uwagę, że wzajemne przenikanie nastrojowego liryzmu, specyficznej atmosfery baśni i elementów intelektualnych określa twórczą indywidualność autora.

<sup>52</sup> S. Lichański, *Tom Brzechwy*, „Pion” 1939, nr 7, s. 6.

<sup>53</sup> j. r., *Brzechwa*, „Szpilki” 1955, nr 20, s. 8.

<sup>54</sup> Tamże.

Dostrzega ponadto ewolucję twórczą Brzechwy, wyodrębniając rozmaite etapy jego artystycznego rozwoju. Wczesna liryka poety przepełniona jest fantastyką, „urokiem baśni odrealnionej, pełnej przy tym sceptycznej melancholii [...] Istoty i rzeczy realne ulegają w wierszu Brzechwy magicznej przemianie, stają się zjawiskowe, nieuchwytnie, zanurzone w mglistej, umyślnie nie sprecyzowanej przestrzeni”<sup>55</sup>. Zdaniem Biernackiej, poezja ta „jest poezją samotności, marzenia i snu żyjącego swoistym odrębnym życiem – snu pełnego paradoksów...”<sup>56</sup>. W wierszach powojennych zrywa Brzechwa z poetyką swojej młodości. Biernacka podkreśla, że twórca kieruje się w stronę konkretności i codzienności. Zamieszczona na łamach „Życia Literackiego” recenzja tomiku pióra Stefana Otwinowskiego jest również pozytywna. Jej autor tak relacjonuje swoje wrażenia z lektury: „Rzeczy znane chłonałem z takim samym zainteresowaniem, jak te, z którymi spotkałem się po raz pierwszy”<sup>57</sup>. Ponadto Otwinowski doszukuje się pokrewieństwa Brzechwy z zachwalającym urodę życia i piękno krajobrazu Adamem Asnykiem. Antoni Marianowicz, recenzent „Nowin Literackich i Wydawniczych”, również pochlebnie wartościuje poezję Brzechwy. Stwierdza on, iż poeta „[...] dochowuje wierności świetnym tradycjom naszej poezji. Strofy jego są przykładem mistrzowskiego opanowania formy poetyckiej i szczerego umiłowania języka”<sup>58</sup>.

W 1959 roku ukazało się trzecie, „rozszerzone” wydanie *Wierszy wybranych*. Wydanie to nie doczekało się tym razem dobrych recenzji, mimo że zawartość tomu zasadniczo nie różniła się od dwóch poprzednich wersji.

W „Głosie Pracy” recenzent sygnujący swój tekst XY napisał o tomiku: „I w lirykach i w tłumaczeniach Brzechwa nie jest bezkonkurencyjny. Natomiast wypełniające większą część zbioru baśnie i poematy, satyry, fraszki i bajki są rzeczywiście niezrównane”<sup>59</sup>. Z powyższej wypowiedzi wynika, że w świadomości krytyków literackich kunszt Brzechwy ujawniał się przede wszystkim w pisarstwie dla dzieci oraz twórczości satyrycznej. Pogląd ten podzielał Jerzy Kwiatkowski w recenzji zamieszczonej w „Przeglądzie Kulturalnym”. W liryce Brzechwy krytyk odnalazł wtórność – odwołania do Leśmiana i Skamandrytów. Dostrzegła to również Janina Preger z „Trybuny Literackiej”, pisząc o nawiązywaniu przez poetę do romantycznej balladowości, klimatu wierszy Staffa, Leśmiana i Skamandrytów<sup>60</sup>. Ponadto recenzentka zwraca uwagę, że wiersze późniejsze „próbują wyzbyć się śpiewnych ozdobników, zaczynają przemawiać surowym autentyzmem uczucia”<sup>61</sup>. Janinie

---

<sup>55</sup> B. Biernacka, *Na ulicy Słowiczej, na ulicy zmyślonej... Nie ma wcale kamienic, tylko same balkony*, „Nowe Książki” 1957, nr 6, s. 19.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> S. Otwinowski, *Wiersze, które się lubi*, „Życie Literackie” 1957, nr 14, s. 4.

<sup>58</sup> A. Marianowicz, *Jan Brzechwa*, „Nowiny Literackie i Wydawnicze” 1957, nr 5, s. 5.

<sup>59</sup> XY, „Głos Pracy” 1959, nr 87, s. 4.

<sup>60</sup> Preg [Janina Preger], *Żart – poezja*, „Trybuna Literacka” 1959, nr 14, s. 4.

<sup>61</sup> Tamże.

Preger szczególnie utkwily w pamieci wiersze o jesieni zycia, jednak Kwiatkowski nie zauwazył niczego pozytywnego w wierszach dla doroslych. Pisal za to o pewnym paradoksie. Jego zdaniem, wiersze dla dzieci Brzechwy moga byc adresowane zarowno do najmlodszych, jak i do przedstawicieli starszych pokolen<sup>62</sup>.

Takze autor recenzji opublikowanej na lamach „Zycia Literackiego” podkreślal wielki talent Brzechwy jako twórcy dla dzieci, poniewaz jego zdaniem: „kunszt, jaki osiagnął stawia go w rzędzie czołowych polskich bajkopisów”<sup>63</sup>. Tekstów dla doroslych nie wartosciował przy tym negatywnie.

Dziwi fakt, ze pierwszy tom *Wierszy wybranych* przeszedł wlasciwie bez echa – ukazala sie zaledwie jedna recenzja. Kolejne rozszerzone wydania spotkaly sie natomiast z krytycznym odbiorem. Dopiero dwa lata po smierci Brzechwy wydrukowano jego ostatni tom pod tytulem *Liryka mego zycia*. Przez ostatnie miesiace zycia autora zbior pozostawal pod jego scislą kontrolą. Jak zaznacza we wstepie do tego wydania Ryszard Matuszewski, „poeta bronil sie przed pozostawieniem duzej czesci swego dorobku lirycznego na dnie szuflady. Uwazal, ze ma prawo do publicznej kontynuacji drogi rozpoczetej dosc dawno, bo przed przeszlo czterdziestu laty...”<sup>64</sup> Jak dowiadujemy sie z autorskiej przedmowy, Brzechwa wyselekcjonowal „mniej niz polowe dorobku twórczego”<sup>65</sup>. Uznal, ze wskazane bedzie pominięcie utworów pozbawionych wlasnego tonu lub stylu.

Tom zostal przychylnie przyjety. Anita Thierry dostrzega w nim „male arcydzieła”, jak np. *Kasyda*, *Zazdrość*, *Truczna imion*, w których znajduje sie duza doza humoru. Zaznacza jednak, ze nie udalo sie Brzechwie stworzyc poezji rownie wybitej, jak twórczosc dla dzieci<sup>66</sup>.

Z kolei Jerzy Wilmański pozostaje pod silnym wrazeniem wiersza *Taktowne umieranie*. Akcentuje ponadto, ze liryki, które znalazly sie w tym tomie, a pochodzace z dwudziestolecia międzywojennego, sa szczególnie melodyjne i dzwieczne. Zaznacza on, ze próżno szukac takiego poetyckiego sztafazu wśród tekstów poetów współczesnych<sup>67</sup>.

Jadwiga Zacharska zwraca natomiast uwage na prostote stylu w wierszach z pozniejszego okresu twórczosci Brzechwy, w których poeta rezygnuje z wyszukanej ozdobnosci, a powraca do slow zwyczajnych, niekiedy tworzac proste rymy. Zauwaza takze „mistrzowskie opanowanie warsztatu, umietnosć tworzenia skomplikowanych struktur rytmiczno-wersyfikacyjnych i metafor”<sup>68</sup> w jego wczesniejszych wierszach. Zacharska pisze rowniez o muzycz-

<sup>62</sup> J. Kwiatkowski, *Dla dzieci i dla doroslych*, „Przeglad Kulturalny” 1959, nr 21, s. 5.

<sup>63</sup> j. Brzechwa w komplecie, „Zycie Literackie” 1959, nr 46, s. 10.

<sup>64</sup> R. Matuszewski, *Przedmowa*, w: J. Brzechwa, *Liryka mego zycia*, Warszawa 1968, s. 6.

<sup>65</sup> J. Brzechwa, *Od autora*, w: dz. cyt., s. 353.

<sup>66</sup> Por. A. Thierry, *Ciemne pieśni Brzechwy*, „Kultura” 1968, nr 43, s. 11.

<sup>67</sup> Por. jw [Jerzy Wilmański], *Liryka Jana Brzechwy*, „Odglosy” 1968, nr 30, s. 9.

<sup>68</sup> J. Zacharska, *Liryka Brzechwy*, „Poezja” 1968, nr 43, s. 85.

ności w lirycznych utworach poety. Za przykład podaje wiersz *Truczna imion*, w którym elementy znaczeniowe podporządkowane zostały walorom fonicznym oraz wspomniany wcześniej wiersz *Ekspres*, nawiązujący do futuryzmu, gdzie mamy do czynienia z licznymi metonimiami i onomatopejami (stuk szyn, trzask, blask, takt bucha...). Można mniemać, że w tym przypadku Brzechwa zainspirował się wierszem Tuwima *Lokomotywa*. Jest to jednak błędne przypuszczenie, bowiem utwór Brzechwy datowany jest na 1921 rok<sup>69</sup> (znalazł się już w tomikach przedwojennych poety)<sup>70</sup>. Utwór Tuwima podchodzi natomiast z 1936 roku. Wtedy właśnie ukazał się w „Wiadomościach Literackich”.

Recenzentka określa także tematykę, wokół której koncentrował się autor *Talizmanów*. Wymienia tematy miłości i śmierci, które poeta często podejmował, mając przy tym świadomość, że „wszystko już niegdyś bywało”. Wiele miejsca w jego twórczości zajmują erotyki pisane w różnych okresach życia, w których, jak zauważa Zacharska: „Brzechwa deklaruje się jako miłośnik cielesnego piękna, radosny materialista urzeczony zdumiewającą urodą świata”<sup>71</sup>.

Piotr Kuncewicz również zwraca uwagę na pewną anachroniczność poezji Brzechwy. Zaznacza także, że wobec dorobku Leśmiana Brzechwa musiał pozostać w cieniu. Recenzent podkreśla, iż wiersze poety nie są warsztatowo słabe, choć niekiedy można usłyszeć takie opinie. Trzeba jednak pamiętać o konwencji, w której utwory były pisane. Pełen uznania dla przedwojennej poezji Brzechwy jest Wojciecha Żukowski. Zdaniem tego krytyka, poezja Brzechwy stała się jednak z czasem pospolita, wręcz łatwa. Autor recenzji zaznaczał, iż ma on swoje miejsce wśród poetów dla dzieci. Poezja ta bowiem nigdy się nie zdezaktualizuje, a młody czytelnik sięgnie po nią na pewno<sup>72</sup>.

Trudno stwierdzić zatem, dlaczego dopiero w 1965 roku ukazała się książka poświęcona Janowi Brzechwie. Została ona wydana jako jedna z serii *Sylwetki współczesnych pisarzy polskich*. Autorka krótko opisuje życiorys poety oraz omawia jego najważniejsze dzieła. Najwięcej uwagi poświęca jednak twórczości skierowanej do najmłodszych, która przyniosła Brzechwie największą popularność. Podkreśla, że krytyka współczesna zaliczała Brzechwę do twórców z kręgu „Skamandra”<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Taka data widnieć pod wierszem w zbiorze *Liryka mego życia*. Wiersz ten około 1922 roku deklamowała Kazimiera Rychterówna podczas Wielkiego Koncertu Futurystycznego (por. [cyfroteka.pl/catalog/ebooki/0204648/020/ff/101/OEBPS/Text/section006.xhtml](http://cyfroteka.pl/catalog/ebooki/0204648/020/ff/101/OEBPS/Text/section006.xhtml))

<sup>70</sup> Ukazał się w tomiku *Oblicza zmyślone* (1926), a potem w *Trzecim kręgu* (1932).

<sup>71</sup> J. Zacharska, dz. cyt., s. 86.

<sup>72</sup> Por. W. Żukowski, *Brzękadła* „Nowe Książki” 1968, nr 16, s. 1181.

<sup>73</sup> H. Skrobiszewska, *Brzechwa*, Warszawa 1965, s. 16.

Antoni Marianowicz w książce *Akademia pana Brzechwy*<sup>74</sup> zebrał wspomnienia o poecie. Ze wspomnień wyłania się obraz zarówno Jana Brzechwy jako człowieka, przyjaciela, męża, brata, jak i pisarza, szefa Łódzkiego Oddziału Związku Literatów Polskich.

Dwanaście lat temu ukazała się monografia autorstwa Anny Szóstak<sup>75</sup>, która z pewnością wpłynęła na poszerzenie recepcji utworów dla dorosłych Jana Brzechwy. Autorka opisała zmiany, jakie zaszły w twórczości poety od momentu debiutu aż po schyłek<sup>76</sup> jego twórczości. Wzięła pod uwagę różnorodność form, jakimi posługiwał się poeta, od poezji lirycznej, przez twórczość kabaretową, wiersze zaangażowane politycznie aż do bajek i wierszy dla najmłodszych.

W 2010 roku pojawiła się książka ze zbiorem artykułów na temat Jana Brzechwy<sup>77</sup>. Kilka lat wcześniej ukazał się numer specjalny kwartalnika „Guliwer” poświęcony Brzechwie. Zaczerpnięto z niego znaczną część materiałów<sup>78</sup>, które dotyczyły osoby, życia, twórczości, a przede wszystkim utworów dla dzieci.

W ostatnim czasie, tj. w 2013 roku, na rynku wydawniczym pojawiła się książka Mariusza Urbanka poświęcona postaci oraz dorobkowi Jana Brzechwy<sup>79</sup>. Choć pozycja ta z pewnością jest wartościowa z punktu widzenia badaczy twórczości poety, to jednak nie do końca może być traktowana jako wiarygodne źródło informacji na temat pisarza. W książce nie ma odsyłaczy w postaci przypisów, które uwiarygodniałyby znajdujące się tam wiadomości, dzięki czemu wolumin ten stałby się tym cenniejszy dla badaczy dzieł Jana Brzechwy. Informacje pochodzące z powieści *Gdy owoc dojrzewa* traktowane są czasami jako pewnik, mimo że autor książki powołuje się na rozmowę Brzechwy z Krystyną Nastulanką, podczas której padają słowa, że powieść ta nie jest opowieścią o tym jak było, ale o tym jak mogło czy powinno być<sup>80</sup>.

Spuścizna artystyczna Brzechwy była oceniana różnie. Niekiedy krytykowano ją za odtwórczość, zły styl i uwikłanie polityczne utworów<sup>81</sup>. Z drugiej strony nie brakło również wielbicieli jego dorobku.

<sup>74</sup> *Akademia Pana Brzechwy*, red. A. Marianowicz, Warszawa 1984.

<sup>75</sup> A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach twórczości Jana Brzechwy*, Kraków 2003.

<sup>76</sup> Pisarz wprawdzie nie doczekał się wydania swego ostatniego zbioru *Liryka mego życia*, ale niemal do ostatnich chwil sprawował kontrolę nad jego ostatecznym kształtem.

<sup>77</sup> *Nie bój Brzechwy. Studia i szkice kleksologiczne*, red. J. Malicki, J. Papuzińska, Katowice 2010.

<sup>78</sup> Dostępne w Internecie: <http://phkowalska.osdw.pl/ksiazka/Malicki-Jan-Papuzinska-Joanna-red-/Nie-boj-Brzechwy-Studia-i-szkice-kleksologiczne.phkowHGGIKIG0> [dostęp: 22.06.2015].

<sup>79</sup> M. Urbanek, *Brzechwa nie dla dzieci*, Warszawa 2013.

<sup>80</sup> K. Nastulanka, *Bajkopisarz mimo woli. Rozmowa z Janem Brzechwą*, w: *Akademia pana Brzechwy*, red. A. Marianowicz, Warszawa 1984, s. 118.

<sup>81</sup> W tym miejscu powinno pojawić się szczegółowe omówienie recepcji wierszy poety zaangażowanych politycznie, jednakże z uwagi na obszerność materiału jestem zmuszona pominąć ten fragment twórczości J. Brzechwy.

Jan Brzechwa to nie tylko autor utworów dla dzieci, lecz także twórca liryków podejmujących tematykę filozoficzną i egzystencjalną, zagadnienia miłości, śmierci i piękna. Bez wątplenia autor ma w swym dorobku utwory o różnorodnej wartości artystycznej. Jego teksty poświadczają w pewien sposób dojrzewanie i ewoluowanie warsztatu poetyckiego.

## Bibliografia

### Źródła

- Brzechwa Jan, *Liryka mego życia*, Warszawa 1968.  
Brzechwa Jan, *Oblicza zmyślone*, Warszawa 1926.  
Brzechwa Jan, *Piołun i obłok*, Warszawa – Kraków 1935.  
Brzechwa Jan, *Trzeci krąg*, Warszawa 1932.

### Opracowania

- Akademia Pana Brzechwy*, red. A. Marianowicz, Warszawa 1984.  
Beniamin Arnold, *Uczeń Leśmiana*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 29.  
Biernacka Barbara, *Na ulicy Słowiczej, na ulicy zmyślonej... Nie ma wcale kamienic, tylko same balkony*, „Nowe Książki” 1957, nr 6.  
Dworak Tadeusz, *Dziejba innego Lesmana*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 4.  
Fryde Ludwik, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 36.  
Huszczka-Winnicka Hanna, *Trzy światopoglądy poetyckie (Brzechwa – Słobodnik – Bąk)*, „Gazeta Polska” 1936, nr 102.  
j, *Brzechwa w komplecie*, „Życie Literackie” 1959, nr 46, s. 10.  
Janowski Jarosław, „Czas” 1936, nr 60.  
Janowski Jarosław, *Nowe wiersze*, „Głos Narodu” 1926, nr 72.  
j. r., *Brzechwa*, „Szpilki” 1955, nr 20.  
Kwiatkowski Jerzy, *Dla dzieci i dla dorosłych*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 21.  
Lichański Stefan, *Tom Brzechwy*, „Pion” 1939, nr 7.  
Marianowicz Antoni, *Jan Brzechwa*, „Nowiny Literackie i Wydawnicze” 1957, nr 5.  
Matuszewski Ryszard, *Przedmowa*, w: J. Brzechwa, *Liryka mego życia*, Warszawa 1968.  
M[iłkowska]-S[amotychna] Nela, *Z książek*, „Bluszcz” 1926, nr 26.  
Napierski Stefan, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 31.  
Napierski Stefan, *Książki*, „Droga” 1929, nr 9, s. 833.  
Napierski Stefan, *Ostatnia książka Brzechwy*, „Kamena” 1936, nr 8–9.  
Napierski Stefan, *U poetów*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 27.  
Otwinowski Stefan, *Wiersze, które się lubi*, „Życie Literackie” 1957, nr 14.  
Pochmarski Bolesław, *Poezja głębi*, „Nowa Reforma” 1927, nr 297.  
Pregler] Janina, *Żart – poezja*, „Trybuna Literacka” 1959, nr 14.  
R[abska] Zuzanna, *Kronika Literacka*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 30.  
R[abska] Zuzanna, *Kronika Literacka*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 93.  
R[abska] Zuzanna, *Kronika literacka*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 167.  
R[osenberg] Aleksander, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 31.  
R[osenberg] Aleksander, *Wśród nowych książek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 18.  
S.K., „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 20.  
Skrobiszewska Hanna, *Brzechwa*, Warszawa 1965, s. 16.

- Szczerbowski Adam, *Nowe zbiorki liryki*, „Marchoń” 1936, nr 4.
- Szóstak Anna, *Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach twórczości Jana Brzechwy*, Kraków 2003.
- Thierry Anita, *Ciemne pieśni Brzechwy*, „Kultura” 1968, nr 43, s. 11.
- Urbanek Mariusz, *Brzechwa nie dla dzieci*, Warszawa 2013.
- W[ilmański] Jerzy, *Liryka Jana Brzechwy*, „Odgłosy” 1968, nr 30.
- XY, „Głos Pracy” 1959, nr 87.
- Zacharska Jadwiga, *Liryka Brzechwy*, „Poezja” 1968, nr 43, s. 85.
- Zawodziński Karol Wiktor, „Rocznik Literacki”, 1936.
- Zawodziński Karol Wiktor, *Liryka*, „Rocznik Literacki” 1932.
- Zawodziński Karol Wiktor, *Najśpiwniejszy poeta*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 44.
- Zawodziński Karol Wiktor, *Wiersze patriotyczne*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 5.
- Żukowski Wojciech, *Brzękadła*, „Nowe Książki” 1968, nr 16.

### Źródła internetowe

[cyfroteka.pl/catalog/ebooki/0204648/020/ff/101/OEBPS/Text/section006.xhtml](http://cyfroteka.pl/catalog/ebooki/0204648/020/ff/101/OEBPS/Text/section006.xhtml)

[dostęp: 22.06.2015].

<http://phkowalska.osdw.pl/ksiazka/Malicki-Jan-Papuzinska-Joanna-red-/Nie-boj-Brzechwy-Studia-i-szkice-kleksologiczne,phkowHGGIKIG0> [dostęp: 22.06.2015].

### Summary

Jan Brzechwa, best-known as a popular children's writer, has quite a rich literary output of adult stories. The poet started his literary career during the interwar years. It was during that specific period that he wrote his first books of poetry: *Oblicza zmyślane* (1926), *Talizmany* (1929), *Trzeci krąg* (1932), *Piotun i obtok* (1935). Part of his previously published poems were issued again in the 1950s in three further editions of *The Selected Poems* and again as *Liryka mego życia* (*The Lyric Poetry of My Life*), the latter being released posthumously. Besides previously published poems, it included ones which had not been released before. The author of the article on *The Reception of Jan Brzechwa's poetry for adults* presents reception of his poetry from the two abovementioned collections through literary criticism. She says that Brzechwa's poetry has been given either positive and negative feedback, though. This does not change the fact that Brzechwa's early oeuvre let us scrutinize how his writing techniques developed and evolved throughout his career as a poet.

# LITERACKIE OBRAZY WARMII I MAZUR

GRZEGORZ SUPADY  
UWM w Olsztynie

## **Johannes Bobrowski. Einige sehr persönliche Betrachtungen zum 50. Todestag des großen Dichters**

## **Johannes Bobrowski. Kilka bardzo osobistych rozważań z okazji 50. rocznicy śmierci wielkiego poety**

**Schlüsselwörter:** Bobrowski, Heimat, Krieg, Litauen, Osten, Polen

**Słowa kluczowe:** Bobrowski, strony rodzinne, Litwa, Polska, wojna, Wschód

*Nimmt man das Vaterland an den Schuhsohlen mit?  
Johannes Bobrowski, Das Käuzchen*

In der polnischen Zeitschrift „Literatura na Świecie”<sup>1</sup> (Literatur weltweit) wurden mehr als ein Dutzend Gedichte von Johannes Bobrowski (1917–1965) veröffentlicht, die von der jungen Übersetzerin Agnieszka Walczy ins Polnische übertragen worden waren. An diese Übertragungen wurden Auszüge aus dem Aufsatz *Erinnerung an Johannes Bobrowski* von Christoph Meckel angeschlossen. Davon, daß Bobrowski ein Schriftsteller von Weltformat ist, braucht man heutzutage eigentlich keinen Literaturliebhaber mehr zu überzeugen. Die Berücksichtigung seiner Dichtungen und eines dazugehörigen literaturkritischen Textes in der ‚deutschen‘ Ausgabe derselben Zeitschrift (außerdem mit Übersetzungen bzw. Beiträgen zum Schaffen von Durs Grünbein, Herta Müller, Elfriede Jelinek und Karl Krolow) stellt aber einen erneuten Beweis dafür dar, daß dieser nach seiner Rückkehr aus der sowjetischen Gefangenschaft in der DDR ansässige Autor

---

<sup>1</sup> Nr. 1-2/2014.

immer wieder Beachtung unter den zeitgenössischen Wissenschaftlern, Übersetzern und Lesern findet.

Da Bobrowski in Polen bereits in den 60er Jahren übersetzt, gewürdigt und binnen nächster Jahrzehnte oft genug einer literaturkritischen Deutung unterzogen wurde, soll in diesem Beitrag lediglich auf einige persönliche Begegnungen mit seinem zwar nicht sonderlich umfangreichen, aber sehr ausdrucksstarken, langfristig auf andere Dichter schöpferisch wirkenden Schaffen eingegangen werden.

Zum ersten Mal wurde mir Bobrowskis Rang von Prof. Ursula Heukenkamp, einer ehemaligen wissenschaftlichen Mitarbeiterin der Humboldt-Universität in Berlin, während ihrer Vorlesung zur Gegenwartsliteratur vor mehr als drei Jahrzehnten vergegenwärtigt. Sie stellte Bobrowski als einen der namhaftesten Vertreter der DDR-Literatur dar, dessen Lyrik das Bewußtsein einer ganzen Dichterschar sowie einer ganzen Lesergeneration maßgeblich prägte. Aus der heutigen Sicht soll diesbezüglich unbedingt vermerkt werden, daß ein öffentliches Bekenntnis zu einem christlich orientierten Autor doch keine Selbstverständlichkeit in einem kommunistisch regierten Staat war. In jener Vorlesung wurde allerdings weder Bobrowskis religiös betonte Lebenshaltung, noch sein Bezug zu Osteuropa hervorgehoben. Vielmehr konzentrierte sich die versierte Literaturkennerin einfach auf den rein künstlerischen Wert seiner Dichtungen und Romane.

Mindestens in einigen Kreisen fungierte Bobrowski in der größtenteils gleichgeschalteten Literaturszene der DDR als eine Art Gewissen der Nation, da er, vornehmlich durch die Wahl seines festen Wohnsitzes in Ost-Berlin, das Bestehen der DDR-Literaturlandschaft einigermaßen legitimierte. Das Friedrichshagener Domizil erfüllte nach Meinung mancher Außenbetrachter eine hinreichende Voraussetzung dafür, daß dessen Bewohner eine Galionsfigur für alle vom Arbeiter-und-Bauern-Staat geduldeten Individualitäten war. Seine Haltung mag teilweise jener Verhaltensweise ähneln, für die sich seinerzeit Horst Kasner, Vater der Bundeskanzlerin Angela Merkel, entschieden hatte. Bewußt übersiedelte er 1954 (nach Abschluß eines Theologiestudiums) aus Hamburg in die ostdeutsche Provinz, um eben dort seinen Verpflichtungen als Seelsorger nachzugehen<sup>2</sup>. Vielleicht kann Kasners wie Bobrowskis Lebensauffassung für völlig berechtigt und schließlich fruchtbar gehalten werden, weil durch ihr langfristiges Beharren im Osten in gewissem Sinne der Mauerfall bedingt worden war. Demgegenüber läßt sich die Tatsache nicht abstreiten, daß die in der DDR konzessionierten Schriftsteller großartige schriftstellerische Leistungen hervorgebracht hatten. Man denke nur etwa an Bertolt Brecht, Erwin Strittmatter, Sarah Kirsch oder Christa Wolf.

---

<sup>2</sup> Siehe: A. Stempin, *Angela Merkel. Cesarzowa Europy* (Angela Merkel. Kaiserin Europas), Warszawa 2014, S. 13 ff.

Der Name der als letzte in dieser ehrwürdigen Reihe aufgezählten Persönlichkeiten, in Landsberg an der Warthe, dem heutigen Gorzów Wielkopolski, geborenen Grande Dame der ostdeutschen Literatur, knüpft indirekt auch an Johannes Bobrowski an. Christa Wolfs Ehemann, Gerhard Wolf, widmete nämlich Bobrowski mehrere Veröffentlichungen, unter denen die *Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski*<sup>3</sup> einen nahezu sentimentalen Wert für manch einen Bobrowski-Verehrer besitzt. Dieses schmale Büchlein, dessen Titel an jenen von Bobrowskis Höchstleistung *Levins Mühle. 34 Satze über meinen Großvater* anspielt, kam aus der Feder des Diplom-Germanisten Wolf. Seine populärwissenschaftliche Zielsetzung war es, das Friedrichshagener Zuhause Bobrowskis durch eine möglichst reichliche Ausnutzung des Bildmaterials wahrheitsgetreu darzustellen. Dank dieser Publikation konnte u. a. der Aktionsradius literarischer Erkundungen des Dichters besser nachvollzogen werden. In seiner Wohnung besaß er beispielsweise eine Europa-Karte, auf der er die seine Interessensgebiete verdeutlichenden Figuren mit geometrischen Geräten eigenhändig eingezeichnet hatte. Sie stimmen größtenteils mit seinen persönlichen Lebensstationen und Erfahrungen überein: seinem Geburts- und Studienort (Memelland, Ost- und Westpreußen), seinem militärischen Einsatz im Zweiten Weltkrieg und dessen Folgen (Baltikum, die SU), seinen familiären Bindungen und wissenschaftlich-literarischen Leidenschaften (Polen, Deutschland).

Die neueste Zeit brachte eine wichtige Entscheidung bezüglich dieser materiellen Hinterlassenschaft von Bobrowski. Der Orgelbauer und Heimatkundler in einer Person, Jörg Naß<sup>4</sup> aus dem westfälischen Rheine, sorgte unlängst dafür, daß eine Bobrowski-Gedenkstube im litauischen Willkischken, einem Ort rechterseits des Memelstroms, eingerichtet werden konnte. Ebendort wurde ferner eine Straße nach dem deutschen Schriftsteller benannt. Willkischken erreichte der kleine Johannes in seiner Kindheit oft mit einer Kleinbahn, die zwischen Tilsit und dem Grenzort Schmallengenken verkehrte<sup>5</sup>. Dort wohnten seine Verwandten, in der Willkischker Kirche heiratete Bobrowski später die aus Motzischken gebürtige Johanna Buddrus<sup>6</sup>. Da nach Willkischken, in die unmittelbare Nähe Tilsits, Bobrowskis sämtliche Berliner Habseligkeiten von Jörg Naß persönlich befördert worden waren, will sich nun ein Kreis, der seinen

<sup>3</sup> Berlin 1971.

<sup>4</sup> Über die Ergebnisse seiner Bemühungen zur Wahrung des Erbes von Bobrowski berichtete Naß auf der Tagung der „Masurischen Gesellschaft“ in Krutinnen (Mai 2014), <http://ermland-masuren-journal.de/24-kultur-und-begegnungsfest-der-masurischen-gesellschaft-krutyn/>, [Zugriff: 11.07.2014].

<sup>5</sup> Im Roman *Litauische Claviere* sind einige Stationen dieser Kleinbahn akribisch aufgezählt: Prussellen, Schakenigken, Polompen, Kerkutwethen und Wischwill.

<sup>6</sup> [http://www.ostpreussen.net/index.php?mod=ctext\\_show&ctext\\_id=1442&cl=lang](http://www.ostpreussen.net/index.php?mod=ctext_show&ctext_id=1442&cl=lang), [Zugriff: 30.06.2014].

ganzen Lebensweg bestimmte, endgültig geschlossen haben. Dies scheint angesichts seines 50. Todestages (2. September 2015), zwei Jahre vor seinem 100. Geburtstag, umso kennzeichnender zu sein.

In seiner Wahlheimat Berlin gehörte Günter Bruno Fuchs (1928-1977) zum engen Freundeskreis des gebürtigen Tilsiters. Fuchs schuf vorwiegend Lyrik, in der u.a. sein Dichterfreund Bobrowski verewigt worden war. In einer kleinen Auswahl aus Fuchs Werken<sup>7</sup> sind sein *Brief an Johannes Bobrowski*<sup>8</sup>, sowie zwei weitere Gedichte präsent, in denen eine Anknüpfung an jene Freundschaft thematisiert wurde. Das Gedicht *Peter Hille in Friedrichshagen*<sup>9</sup> eignete Fuchs Bobrowski zu, ein anderes trägt den Titel *Widmung an Johannes Bobrowski, den letzten Präsidenten des Neuen Friedrichshagener Dichterkreises*<sup>10</sup>. Schon seine erste Strophe läßt die Schwerpunkte im Leben und Werk Bobrowskis vorahnen:

Der Präsident wurde einstimmig gewählt. Wir  
versuchen uns zu erheben. Der Präsident  
wird vereidigt auf einen Satz von Peter Hille:  
Nur innerhalb der Wahrheit kann ich  
*vergnügt und ruhig sein*. Es kommt zu einer  
Schweigeminute. Der Präsident begibt sich  
ans Clavichord. Beim Spielen läßt er die  
Blicke seiner schönen Nilpferdaugen  
um die Kirchtürme von Buxtehude wandern<sup>11</sup>.

In diesem Gedicht wurde der Name des im ostwestfälischen Erwitzen geborenen Dichters Peter Hille (1854–1904) angeführt, ohne den der Berliner Bezirk Friedrichshagen, wo Bobrowski bis zu seinem Tod wohnhaft war, ebenfalls nicht wegzudenken ist.

In Bobrowskis Erzählung *Dunkel und wenig Licht*, deren Handlung sich in einem anderen Berliner Bezirk, Kreuzberg, abspielt und wo unter dem Decknamen Lampenmann Günter Bruno Fuchs selbst verschlüsselt war, kommt eine innige Anhänglichkeit des Verfassers an seine ostpreußische Heimat zum Ausdruck. Der Erzähler bemerkt, indem er seine Helden über ihre Kriegserlebnisse frei sinnieren läßt: „Der Herr da, denke ich mir, der da erzählt, der ist Ostpreuße, wenn ich richtig gehört habe. Das gibt’s ja häufig in Berlin“<sup>12</sup>. Nächstens wird ein ähnliches Motiv aufgenommen: „Diesen Schriftstellern, denke ich, hört man nicht ewig zu. Dann lieber Künstlern. Oder dem Herrn da drüben. Wieder ein Ostpreuße; gibt’s häufig in Berlin,

<sup>7</sup> *Erlerner Beruf eines Vogels. Gedichte. Geschichten. Bilder*, Leipzig 1981.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 187-188.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 194.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 195–197.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 195–196.

<sup>12</sup> J. Bobrowski, *Erzählungen*, Leipzig 1986, S. 89.

wie gesagt. Wie wir noch in der kalten Heimat waren”<sup>13</sup>. Die Bezeichnung *kalte Heimat* bedeutet dabei nicht nur einen witterungsgemäß ziemlich rauhen Landstrich, sondern sie besitzt auch einen tieferen metaphorischen Sinn. Nach Verlauf eines halben Jahrhunderts wählte der renommierte Historiker Andreas Kossert gerade diesen Begriff, um seiner Abhandlung zum breit angelegten Ostpreußen-Sujet eine recht ausdrucksvolle Betitelung zu verleihen<sup>14</sup>.

Einen wichtigen Zeitpunkt markierte für viele Bobrowski-Anhänger die DEFA-Verfilmung des Romans *Levins Mühle* (1980). Der Regisseur, Horst Seemann, engagierte dafür eine ganze Gruppe polnischer Star-Darsteller. Den Spielfilm konnte ich in einem modernen Berliner Lichtspielhaus, wahrscheinlich jenem in der Karl-Marx-Allee, die ein Vierteljahrhundert später in *Das Leben der Anderen* (2006) eine gewisse Rolle spielte, mit deutschsprachiger Synchronisation erleben. Vermutlich aus dem einzigen Grund, daß fast alle polnischen Bürger zu damaliger Zeit mit ganz anderen Angelegenheiten beschäftigt waren, hauptsächlich aber mit der Solidarność-Bewegung, konnte sich der Film in Polen leider kaum durchsetzen.

Über den Inhalt des Romans *Levins Mühle* schrieb der DDR-Literaturwissenschaftler Siegfried Streller sehr eingehend und wirklichkeitsnah:

Bobrowski enthüllt in dieser Geschichte die nationalen Gegensätze als soziale Gegensätze, aus denen die Konflikte erwachsen. Diese Thematik schlägt schon das spielerische Ringen um den ersten Satz an. Die zunehmende Präzisierung stellt heraus, daß die deutschen Bauern die Reichen sind, die Polen im Dorf ärmer, und daß es in den rein polnischen Dörfern noch kärglicher aussieht. Das Faktum, daß die Deutschen polnische Namen tragen, die Polen aber deutsche, läßt vermuten, daß die Volkszugehörigkeit nichts Unveränderliches ist. Und so stellt es sich anhand von Geistererscheinungen, die der Großvater hat, schließlich auch bald heraus, daß er, der ausgemachte Polenfeind, selbst vom polnischen Adel abstammt und Nachfahre eines Strauchrichters ist, der in Danzig wegen Raubes an deutschen Kaufleuten hingerichtet worden ist. Das „Deutschtum“ ist kein „Volkstum“, es erweist sich als Anpassung an die Herrschaftsverhältnisse<sup>15</sup>.

Strellers treffsichere Beurteilung spiegelte die vielen komplizierten Verhältnisse in allen Grenzgebieten der Welt wider<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 90.

<sup>14</sup> *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, München 2008.

<sup>15</sup> *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen*, hrsg. von H. J. Geerts, Bd. 1, Berlin 1976, S. 271–272.

<sup>16</sup> Eine tiefe und unbefangene Analyse der Werke Bobrowskis, wie auch anderer deutscher Schriftsteller, war leider nur eine Seite im Leben Strellers. Nach der politischen Wende der Jahre 1989–1990 stellte es sich nämlich heraus, daß die Gauck-Behörde ihn als einen Stasi-Mitarbeiter entlarvte, nach: [http://www.ulrich-pongs.com/hmayer\\_02.htm](http://www.ulrich-pongs.com/hmayer_02.htm), [Zugriff: 24.03.2014]. Eine wahre Abrechnung mit dem ähnlichen Thema griff bald Christa Wolf in ihrem Roman *Kindheitsmuster* (1977) auf. Später tat es außerdem Ursula Höntsch-Harendt in ihrem Erinnerungsband *Wir Flüchtlingskinder* (1985).

Zur weiteren Neuaufnahme eines Bobrowski-Stoffes kam es in meinem Fall durch eine langjährige Aktivität in der Allensteiner Kulturvereinigung „Borussia“. Anfang der 90er Jahre setzte sich diese Organisation mit viel Eifer für die Erschließung einer (meistens deutschsprachigen) Literatur, die sich in irgendeinem Bezug zu Ostpreußen/Ermland-Masuren befand, der polnischen Leserschaft ein. Daher erschien Bobrowski, der in seiner Jugendzeit zeitweise in Rastenburg lebte und in Königsberg als Schüler mit Ernst Wiechert in Kontakt kam, als ein sehr willkommener Autor, zumal sein Schaffen kein strikt heimatgebundenes, sondern ein höchst universelles Ausmaß hatte. Bobrowski widmete etwa seine Kurzerzählung *Epitaph für Pinnau* einigen Königsberger Persönlichkeiten rund um Immanuel Kant. Darum schlug ich meine Übersetzung eben dieser Erzählung für die polnische Ausgabe<sup>17</sup> der Anthologie *Meiner Heimat Gesicht*<sup>18</sup> vor, in der Beispiele aus dem deutsch-, polnisch-, litauisch- und russischsprachigen Schrifttum (Ost-)Preußens veröffentlicht werden sollten. In seiner Erzählung erwähnte Bobrowski u. a. den Schriftsteller Theodor Gottlieb von Hippel (1741–1796), dessen Schaffen mich schon damals fesselte. Aus dem Grunde stand mir also gleichzeitig der Verfasser von *Epitaph für Pinnau* sehr nahe. Eine andere, äußerst bedeutsame Erzählung mit ostdeutschen Motiven, heißt *Boehendorff*. Auch darin wurde jene Verwickeltheit der Kulturlandschaft im Baltikum thematisiert, nur kam es dabei auf eine spätere Generation als diejenige Kants und Hippiels an. In Bernd Leistners Anmerkung zu dieser Kurzstory ist über dieses höchst unglückliche Dichterschicksal Folgendes nachzulesen:

Boehendorff, Casimir Ulrich (1775–1825): dt. Dramatiker, Lyriker und Publizist; geboren in Mitau (Kurland), Studium in Jena, Hofmeister in Bern und Lausanne (Miterleben der Helvetischen Revolution), Aufenthalte in Homburg v. d. Höhe (Bekanntschaft mit Hölderlin und Sinclair), Jena und Dresden [...], von 1803 bis zum Tode unstetes Wanderleben in Kurland (u. a. Hofmeisterstellen in Riga, Rodenpois und Markgrafen), am 10. April 1825 Selbstmord in Markgrafen<sup>19</sup>.

Schon diese komprimierte biographische Notiz kann die leicht verständliche Tatsache klarmachen, wie sehr sich Bobrowski selbst an seine früh verlassene Heimat gebunden fühlen mußte. Diesen unwiederbringlichen Verlust versuchte er dann sichtlich immer so zu kompensieren, daß er in seinem Schaffen fast ausschließlich osteuropäische Themen ausgenutzt hatte.

<sup>17</sup> K. Brakoniecki, W. Lipscher [hrsg.], *Borussia. Ziemia i ludzie. Antologia literacka*, Olsztyn 1999.

<sup>18</sup> München 1996.

<sup>19</sup> Bobrowski, *Erzählungen*, S. 139.

Eines davon ist in seiner Schilderung der ersten Kriegstage, an denen er persönlich beteiligt war, und zwar *Der Tänzer Malige* (1965). Die polnischsprachige Ausgabe dieser Erzählung macht es aber fast unmöglich, falls man früher kein Vorwissen davon erworben hat, genauere Indizien auf einen persönlichen Zusammenhang rund um Bobrowski aufzuspüren. Unter dieser Bedingung kann darin einfach nur vom Alltagsleben in einer Kasernenstadt am Vortage des Kriegsausbruchs nachgelesen werden. Im Text tauchen zwar die Dorfnamen *Raj* und *Wenedia* auf, man bekommt leider keinen einzigen Hinweis darauf, daß es sich dabei um die heutigen Ortschaften Raj und Wenedja in der Nähe Mohrungen handelt. Erst dank einer entsprechenden Anmerkung in der deutschsprachigen Fassung der Erzählung kann ihr Inhalt besser erfaßt werden:

Als Handlungsort der Erzählung sind die Städte Mohrungen (das heutige Morag, Geburtsort Herders, südöstlich davon die Dörfer Paradies und Venedien) und Rózan am Narew erkennbar. Das Nachrichtenregiment, dem Bobrowski als Gefreiter zugehörig war, hatte am 1. September 1939 von Ostpreußen aus die deutsch-polnische Grenze überschritten und war an der Eroberung (7. September) und Besetzung Rózans beteiligt [...] <sup>20</sup>.

Im weiteren Erzählstrang informiert Bobrowski über die Peinigung der polnischen Juden im Städtchen Rózan durch die Wehrmachtsoldaten. Die Frage der Judenverfolgung im Dritten Reich wird außerdem in seiner Miniatur *Die ersten beiden Sätze für ein Deutschlandbuch* (1964) zur Sprache gebracht. Übrigens, ihr Tenor und Gegenstand erinnern in gewisser Hinsicht an die Kurzgeschichte von Jorge Luis Borges *Deutsches Requiem* (1946) <sup>21</sup>, wo die Lebensgeschichte des in Marienburg geborenen Nazi-Offiziers Otto Dietrich zur Linde geschildert wurde. Zur Linde, während der Unruhen am 1. März 1939 in Tilsit hinter der dortigen Synagoge am Bein verwundet, entpuppte sich später ebenfalls als ein für die Ausführung des Holocaust Verantwortlicher. Zur Lindes Verwicklung in alle Schandtaten, deren Hauptziel Judenvernichtung war, erfolgte aus innerster, durch sein früheres Studium der Philosophie Schopenhauers, Nietzsches und Spenglers untermauerter Überzeugung.

In der Erzählung *Der Mahner* (1965) rekurrierte Bobrowski hingegen auf seine Schulzeit in der Provinzialhauptstadt Königsberg. Als Fünfzehnjähriger erlebte er dort die für Preußens Geschichte und Kultur so relevante Metropole. Zu diesem Stoff nahm Jürgen Manthey in seinem opulenten Königsberg-Buch Stellung <sup>22</sup>:

<sup>20</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>21</sup> J. L. Borges, *Historie prawdziwe i wymyślone*, Warszawa 1993.

<sup>22</sup> *Königsberg. Geschichte einer Weltbürgerrepublik*, München, Wien 2005.

Beschworen wird von Bobrowski die Topographie der Stadt mit dem Oberteich („am Ufer überall sind Gärten angelegt, Biergärten, Kaffeehausterrassen, da macht man abends Bootskorso“), das Schloß mit dem Kaiserdenkmal davor („aus Bronze und steht auf einem steinernen Sockel, wo er nicht herunterkann“), der Dom, die übrigen Kirchen, deren Pfarrer namentlich genannt und in ihrer Eigenschaft als Kanzelredner charakterisiert werden („Herr von Bahr nämlich spricht seine angemessenen zwölf Minuten, die Leute folgen ja doch nicht länger, Konsistorialrat Claudin aber absolviert elegante fünfundzwanzig Minuten“)<sup>23</sup>.

Bobrowskis Darstellung Königsbergs weicht nicht viel von anderen Beschreibungen dieser Stadt am Pregel ab, es sei etwa denen Fanny Lewalds oder Ernst Wicherts. Sie wirkt aber, wie es fast immer für seine Feder signifikant ist, irgendwie gutmütiger – in ihrer Ausdrucksform eben ‚eleganter‘ – als bei den Genannten.

„Ohne daß der Dichter in seinen Werken Gefühle ausdrücklich darstellt, ist doch erkennbar, daß die litauische Welt und ihre Historie auch persönliche Geschichte, elementare Seelenzustände verkörpern. So bedeutet denn die Beschwörung, die Anrufung der Natur letztlich ein Sich-Wenden zu sich selbst“<sup>24</sup>. Dieses Zitat aus einer Literaturgeschichte leitet die von Bobrowski in seinem Kurzroman *Litauische Claviere* heraufbeschworene Atmosphäre des Memellandes drei Jahre nach der Übernahme der Macht durch die Nazis in Deutschland ein. Die vom Verfasser eingeführten zeitlichen Rückblenden erlauben zugleich, die Handlung ins 18. Jahrhundert zurückzusetzen. Dies tut er eigentlich dazu, um den litauischen Nationaldichter Christian Donaleitis (Kristijonas Donelaitis, 1714–1780) darstellen zu können. Eine gegenwärtige Rezeption von *Litauische Claviere* scheint allerdings ohne eine grundlegende Kenntnis der nationalen, sprachlichen, sozialen und politischen Zustände in der heimatischen Gegend Bobrowskis nur begrenzt möglich. Dies mag mindestens zum Teil an einer künstlerisch einmaligen Beschaffenheit seiner Erzählweise gelegen zu sein. Zur Schaffung eines allgemeinen Einblicks in den Romaninhalt wird hiermit ein Auszug aus der tagebuchartigen Veröffentlichung Dietmar Albrechts über Ostpreußens Literatur- und Kulturlandschaft angeführt:

Donalitus [latinisiert für Donelaitis – G. S.], Pfarrer von Tollmingkehmen, predigt und schreibt deutsch und litauisch. Seinen litauischen Bauern ist er Seelsorger und Entwicklungshelfer zugleich. Er schult sich im Gartenbau, schleift Glas, treibt Optik und Physik, fertigt Barometer und Klaviere. Uner-schrocken bietet er der russischen Besatzung im Siebenjährigen Krieg die Stirn, flieht mit der Gemeinde in die Heide<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 644.

<sup>24</sup> *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden*, hrsg. von A. Salzer, E. von Tunk, C. Heinrich, J. Münster-Hotzlar, Bd. 6 *Von 1933 bis zur Gegenwart*, Köln o. J., S. 378.

<sup>25</sup> D. Albrecht, *Wege nach Sarmatien. Zehn Tage Preußenland. Orte, Texte, Zeichen*, Lüneburg 1995, S. 108.

Das nahezu abenteuerliche Tun und Lassen Donelaitis' bildet also eine historische Erzählebene bei Bobrowski. Über die zeitgenössische Ebene berichtet Albrecht auf eine folgendermaßen ausgedrückte Weise: „Konzertmeister Gawehn und Professor Voigt reisen aus Tilsit zum litauischen Lehrer Potschka ins Memelland, um Stoff zu sammeln für ein Opernlibretto der *Jahreszeiten*“<sup>26</sup> (also des Hauptwerkes von Donelaitis – *Metai*).

Wenn man von einer eingehenden Betrachtungsweise des Buches absieht, läßt sich hiermit zumindest eine Sache mühelos feststellen: Bobrowskis Protagonist Donelaitis erscheint als ein typischer Vertreter der Grenzlandkultur, als ein musterhafter Archetyp eines Grenzgängers, der durch seine Leistungen schließlich zum Erwachen oder gar erst einer Herausbildung der litauischen Kultur überhaupt beigetragen hatte. Dies konnte ihm, wie auch seinen Landsleuten, übrigens mit großer Unterstützung deutscher Wissenschaftler und Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts gelingen. Daher werden von Bobrowski andere, sehr für diese Entwicklung prägende Namen, wie die von Goethe und Herder, sowie jene von Philipp Ruhig (1675–1743), Ludwig Rhesa (Liudvikas Rėza, 1776–1840) und Ludwig (Louis) Passarge (1825–1912) genannt. Erstere förderten eine tiefere Hinwendung zur heimatlichen Dichtung, Ruhig verfaßte eine in Königsberg herausgebrachte *Betrachtung der Littauischen Sprache, in ihrem Ursprunge, Wesen und Eigenschaften* (1745) und ein am selben Ort erschienenenes *Littauisch-Deutsches und Deutsch-Littauisches Lexicon* (1747). Rhesa und Passarge verdienten sich als Herausgeber und Übersetzer des litauischen Schrifttums, mehr noch, sie übernahmen die Rolle unnachgiebiger Verfechter des litauischen Kulturguts. Schon die hier angeführten Tatsachen stellen einen genügenden Beweis dafür dar, wie sehr die Anfänge der litauischen Dichtkunst mit dem an der Königsberger Universität tätigen Litauischen Seminar und den Förderern der litauischen Kultur verbunden waren. Der Literaturwissenschaftler Helmut Motekat konnte es daher nicht umhin, ihre bewundernswerten Bemühungen gebührend zu würdigen, indem er etwa bezüglich Ludwig Passarges bemerkte: „[Er trat] in die Reihe jener ostpreußischen Männer, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts uneigennützig und wenig beachtet, dem litauischen Teil der ostpreußischen Bevölkerung Anwalt sein wollten als Stimme und Helfer in einem“<sup>27</sup>. Es sei hier ferner daran erinnert, daß schon Herder einige litauische Volksweisen in seine Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/79) aufgenommen hatte.

Ein relativ friedliches Zusammenleben der Deutschen und Litauer im Memelland wurde nach dem Ersten Weltkrieg stark getrübt, nachdem das

---

<sup>26</sup> Ebenda, S. 113.

<sup>27</sup> H. Motekat, *Ostpreußische Literaturgeschichte mit Danzig und Westpreußen*, München 1975, S. 293.

Nationaldenken dort sehr an Bedeutung gewonnen hatte. Bobrowski belegte diese Entwicklung weniger am Beispiel von politischen Entscheidungen, sondern mittels äußerer Handlungsweisen, die im öffentlichen Leben damals verbreitet waren. Er betonte die Beeinflussung der Deutschen durch die Aktivitäten solcher Organisationen wie z. B. der „Bund Königin Luise“ („Luisenbund“) oder der „Vaterländische Frauenverein“. Eine höchst prekäre Lage der Litauer, die zwischen den Großmächten Deutschland, Rußland, zum Teil auch Polen, zerrissen waren, veranlaßte sie zur Bekundung eines nationalistisch gefärbten Geistes. Daher feierten sie ihren mittelalterlichen Nationalhelden Vytautas. Die Memelland-Deutschen manifestierten dagegen ihre patriotische Haltung in den allgegenwärtigen Huldigungsakten an die Königin Luise, was Bobrowski scharf verhöhnte. Die ganze Kompliziertheit jener Zustände wurde u.a. durch eine Szene in *Litauische Claviere* versinnbildlicht, bei der während einer Feierlichkeit zu Ehren der Königin Luise nahezu obligatorisch das *Preußenlied* vorgesungen wird. Dessen erste Strophen lautete wie folgt: „Ich bin Preuße, kennt ihr meine Farben?“. Sie wurden damals als ein offensichtliches Bekenntnis zum deutschen Element empfunden. Aus ähnlichen Anlässen erklangen gelegentlich die Töne einer damals ebenfalls sehr häufig vorgetragenen Hymne, nämlich *Wo des Haffes Wellen trecken an den Strand*, einer Umdichtung eines fast gleich betitelten Liedes von Martha Müller-Grählert (Text) und Simon Krannig (Vertonung)<sup>28</sup>. Bobrowski muß übrigens auf das gesamte Volksliedgut sehr sensibilisiert worden sein, wenn er die wohl bekanntesten Lieder jener Region herbeiruft, und zwar *Ännchen von Tharau* und *Zogen einst fünf wilde Schwäne*. In der abschließenden Strophe des letzt genannten Liedes: „Wachsen fünf junge Mädchen schlank und schön am Memelstrand./ Sind, sing, was geschah?/ Keins den Brautkranz wand“<sup>29</sup> taucht der deutsche Name für den wichtigsten Fluß in dieser Gegend auf, die Memel, den Mickiewicz seinen Heimatstrom<sup>30</sup> nannte. All diese schriftstellerischen Maßnahmen verhalfen Bobrowski dazu, eine leicht überschwängliche Allgemeinstimmung zu gestalten, die für einen Abgesang auf die alte, mindestens begrenzt als heile zu empfundene Welt, gehalten werden darf. Aus einer Perspektive des Zweiten Weltkrieges erwies sich diese nationalistische Tendierung für die meisten ‚Deutsch-Litauer‘ als eine verhängnisvolle Entwicklung, die im Endeffekt auch ihn selbst zu einem Heimatlosen machte.

Bobrowski nutzte den Memelfluß zur Hervorhebung der Unterschiede zwischen den deutschen und litauischen Nationalisten aus. Dieser Strom glich nämlich, mindestens zum Teil, einer Trenn- oder einer Demarkationslinie

<sup>28</sup> *Wo de Nordseewellen trecken an de Strand*, in: *Liederbuch für Schleswig-Holstein*, hrsg. vom Schleswig-Holsteinischen Heimatbund, Flensburg 1955, S. 33–34.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 271.

<sup>30</sup> A. Mickiewicz, *Lyrik. Prosa*, hrsg. von Gabriele Bock, Leipzig 1979, S. 71.

zwischen zwei Welten, obwohl die im Roman geschilderten Orte – das Dorf Bittehenen und der Hügel Rombinus<sup>31</sup>, in denen die als eine Art Konkurrenz aufzufassenden Feierlichkeiten am Johannistag gleichzeitig begangen werden – nicht weit voneinander entfernt sind und sogar am gleichen Flußufer liegen! Dieser traurige und folgenschwere Sachverhalt ergab sich wahrscheinlich aus dem Fehlen einer Transparenz zwischen den beiderseits der Memel lebenden Völker. Zu einer ebensolchen Erkenntnis kann man beispielsweise aufgrund der Lektüre des Essaybandes von Czesław Miłosz *West- und Östliches Gelände* (1958) gelangen. Im Empfinden des polnischen Dichters hätten stets die Folgen der Greuelthaten des Deutschen Ordens dessen zivilisatorische Errungenschaften in diesem Winkel Europas überboten. Nicht ohne plausible Beweggründe bestimmten ferner die Urheber der Allensteiner „Borussia“ den Memelfluß für die äußerste Nord-Ost-Markierung der Reichweite ihres künftigen Interessensgebietes.

In seiner kürzlich erschienenen Abhandlung *Literatura powrotów – powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku*<sup>32</sup> (Literatur der Rückkehr – Rückkehr der Literatur. Ostpreußen in der deutschen Prosa nach 1945) faßte Mirosław Ossowski die literarischen Verdienste solcher Schriftsteller wie Artur Becker, Johannes Bobrowski, Marion Gräfin Dönhoff, Manfred Peter Hein, Hans Hellmut Kirst, Wolfgang Koeppen, Hans Graf von Lehndorff, Siegfried Lenz, Horst Michalowski, Herbert Reinold, Eva Maria Sirowatka, Herbert Somplatzki, Arno Surminski und Ernst Wiechert zusammen. Es sind meistens deutschsprachige Autoren, die ihrer ostpreußischen/ermländisch-masurischen Heimat einen besonderen Tribut leisteten. Darunter gibt es diejenigen, die Ostpreußen gleich 1945 verlassen hatten, wie etwa Marion Dönhoff, Siegfried Lenz, Herbert Somplatzki und Arno Surminski, aber auch einige, die sich erst ziemlich spät dazu entschlossen, in der Bundesrepublik Fuß zu fassen (Horst Michalowski, Artur Becker). Unter ihnen waren auch solche, die bereits vor Kriegsausbruch außerhalb Ostpreußens wohnten (Ernst Wiechert). In Ossowskis Buch kommt Bobrowskis Lebensweg etwas andersartiger vor, vielleicht aus dem Grunde, daß ja Tilsit, der Geburtsort des Dichters, ans Memelland, also ein Streitobjekt zwischen dem Deutschen Reich und dem neuen Anrainerstaat Litauen, grenzte. Außerdem entschied sich Bobrowski nicht in der Bundesrepublik, sondern in der DDR niederzulassen, was ihn, wie schon früher angedeutet, einigermaßen stigmatisierte und in manchen Kreisen als einen Verteidiger des Sozialismus abstempelte oder gar verfemte.

---

<sup>31</sup> Über die sich um diese heilige Kultstätte der Pruzzen rankenden Sagen schrieb einst Ludwig Bechstein. Vgl. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Bechstein,+Ludwig/Sagen/Deutsches+Sagenbuch/235.+Der+Opferstein+auf+dem+Rombinus>, [Zugriff: 30.06.2014].

<sup>32</sup> Gdańsk 2011.

Die Grenzlandmetaphorik ist ebenfalls das Thema, auf das Ossowski seine literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit fokussiert. Dies wird im Vordergrund einer von dem Kulturforscher- und Soziologenpaar Aleida und Jan Assmann erarbeiteten Verfahrensweise unternommen, die bei der Analyse eines Literaturwerks brauchbar sein kann. Dabei werden solche Begriffe wie *Erinnerungsorte*, *Erinnerungsräume*, *Kulturgedächtnis* usw. bei einer Werkanalyse für nahezu unumgänglich gehalten. Von der polnischen Soziologin Barbara Szacka und einigen Germanisten (Hubert Orłowski, Paweł Zimniak) wurden sie schon in mehreren Veröffentlichungen erfolgreich aufgegriffen. Ossowskis Auslegung des prosaistischen Schaffens von Bobrowski beschränkt sich auf den Roman *Litauische Claviere*, da eigentlich nur dieses Buch ins Spektrum eines im Titel seiner Arbeit verankerten Interesses rückt. Die Handlung von *Levins Mühle* betrifft nämlich ein Gebiet, das zwar unweit Ostpreußens lag, jedoch eine etwas andere Eigenart besaß. Aus einer rein linguistischen Betrachtungsweise bemerkt Ossowski einen weiteren Unterschied zwischen diesen zwei Prosawerken Bobrowskis:

Regionale Verbindungen einer in seinem Roman dargestellten Welt unterstreicht Bobrowski in *Litauische Claviere* durch die für diese Region kennzeichnenden Nachnamen der von sich selbst ins Leben gerufenen Protagonisten. Der Autor orientiert sich an einem ähnlichen Grundsatz, wie es in dem früheren Roman *Levins Mühle* der Fall war; doch dort tragen die deutschen Helden polnische Namen, die polnischen dagegen deutsche, was ein Mittel für eigensinnigen Hohn war, der sich auf die Gesamtheit geschichtlicher Prozesse bezieht, die die Gemeinschaft jenes Grenzgebiets prägten. Hier spiegeln die Namen der Helden mit pruzzisch-litauischer Herkunft wie Potschka oder Gawehn [...] die ganze Andersartigkeit eines an Litauen grenzenden Landes wider<sup>33</sup>.

Die enorme Kompliziertheit der deutsch-litauischen Zustände am Vorabend kriegerischer Auseinandersetzungen wurde bei Bobrowski außerdem durch die Namen authentischer Persönlichkeiten, wie etwa jener des herausragenden litauischen Humanisten Wilhelm Storost-Vydūnas einerseits und des memelländischen NSDAP-Politikers Ernst Neumann<sup>34</sup> andererseits, veranschaulicht.

Bobrowskis Dichtkunst diente dem bereits angeführten Historiker Andreas Kossert dazu, über die ostpreußischen Fragen in der deutschen, zum Teil auch in der mitteleuropäischen Kulturgeschichte nach 1945, abzurechnen<sup>35</sup>. Die Schlüsse aus diesen Erwägungen muteten den Autor nicht ganz optimistisch an. Darum beschloß er, sich zweier nostalgischer Gedichte Bobrowskis zu bedienen, um die ganze Schmerzlichkeit des

<sup>33</sup> Ebenda, S. 161, aus dem Polnischen von G. Supady.

<sup>34</sup> Vergl.: [http://de.metapedia.org/wiki/Neumann,\\_Ernst](http://de.metapedia.org/wiki/Neumann,_Ernst), [Zugriff: 7.05.2014].

<sup>35</sup> A. Kossert, *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*, München 2005.

Heimatverlustes hervorzuheben. Sein wissenschaftliches Werk leitete er also mit *Pruzzische Elegie*<sup>36</sup> ein, um es mit *Die Daubas* abzuschließen<sup>37</sup>. Beide Gedichte erfüllen in Kosserts Buch eine Funktion, als ob sie ein A und O auf dem Umschlag einer großen Bibel wären. Dies mag nur eine reine Koinzidenzsache gewesen sein, vielmehr handelt es sich dabei doch um eine bewußte Maßnahme seitens dieses Wissenschaftlers gewesen zu sein. Um seinen Vorsatz zu belegen, seien hier die Verse aus dem letzt genannten Gedicht Bobrowskis angeführt:

[...] So in der Nacht,  
einfacher Landschaft Bild  
in den Händen, Heimat,  
dunkel am Rand,

ruf ich zu euch,  
Gequälte. Kommt, Juden,  
slavische Völker, kommt,  
ihr anderen, kommt,

daß ich an eures Lebens  
Stromland der Liebe vertane  
Worte lernte, die Reiser,  
die wir pflanzten den Kindern,  
würden ein Garten.  
Im Licht<sup>38</sup>.

Im Sommer 2014 machte ich eine kleine, dafür aber sehr interessante Erfahrung bezüglich der Lyrik von Bobrowski. Ich verglich nämlich die vier zur Zeit auf dem deutschen Büchermarkt wohl populärsten Anthologien deutscher Lyrik: *Die besten deutschen Gedichte* (Insel Taschenbuch, 2012), ausgewählt von Marcel Reich-Ranicki, *Der große Conrady. Das Buch deutscher Gedichte* (Patmos, 2008), herausgegeben von Karl Otto Conrady, *Deutsche Gedichte in einem Band* (Insel, 2009), herausgegeben von Hans-Joachim Simm und *Die schönsten deutschen Gedichte* (Anaconda, 2010), herausgegeben von Lukas Moritz. In der ersten Anthologie ist kein einziges Gedicht von Bobrowski vertreten, vielleicht aus dem einfachen Grund, daß sich deren Autor gezwungen sah, auf ein absolutes Minimum zu beschränken. Conrady nahm aber sogar sieben Gedichte Bobrowskis auf: *Osten* (S. 805), *Ebene, Holunderblüte, Bericht* (S. 806), *Dorfmusik, Hölderlin in Tübingen* (S. 807), *Immer zu benennen, Schattenland* (S. 808). Simm entschied sich dagegen für drei Gedichte: *Immer zu benennen* (S. 1078), *Osten* (S. 1078/1079) und *Dorfmusik* (S. 1079/80). In der letzt genannten

<sup>36</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 383.

<sup>38</sup> Zitat nach: Kossert, *Ostpreußen*, S. 383.

Anthologie stehen zwei Gedichte verzeichnet: *Sprache* und *Osten* (S. 564). Es fällt dabei auf, daß das Gedicht *Osten* in drei der genannten Sammlungen veröffentlicht wurde: ein sichtbares Zeichen dafür, es wäre vermutlich das ikonischste im Schaffen Bobrowskis. Zwei andere wiederholen sich bei Conrady und Simm. Es scheint also, daß sie nach Verlauf mehrerer Jahrzehnte nichts von ihrem Wert einbüßten und wieder aufs Neue gelesen und gedeutet werden. Andererseits muß auch die folgende Tatsache hinzugefügt werden: Dank einer im Jahr 2000 in der Bundesrepublik durchgeführten Umfrage wurde eine Liste von 100 Lieblingsgedichten der Deutschen zusammengestellt, die später in einer Buchausgabe<sup>39</sup> erschien. Leider beinhaltet sie kein Gedicht von Bobrowski. Möglicherweise liegt diese Diskrepanz darin, daß sich die Gunst der Leserinnen und Leser von den Tipps der Literaturkenner und Anthologieautoren, wie immer schon, in mancher Hinsicht unterscheidet.

## Bibliographie

### Quellen

- Albrecht D., *Wege nach Sarmatien. Zehn Tage Preußenland. Orte, Texte, Zeichen*, Lüneburg 1995.
- Bobrowski J., *Erzählungen*, Leipzig 1986.
- Bobrowski J., *Gedichte. Eine Auswahl*, Leipzig 1990.
- Bobrowski J., *Levins Mühle. 34 Sätze über meinen Großvater*, Leipzig 1981.
- Bobrowski J., *Litewski klawikordy*, Warszawa 1969.
- Borges J. L., *Historie prawdziwe i wymyślone*, Warszawa 1993.
- Der große Conrady. Das Buch deutscher Gedichte*, hrsg. von K.O. Conrady, Düsseldorf, Zürich 2009.
- Deutsche Gedichte in einem Band*, hrsg. von H.-J. Simm, Frankfurt am Main, Leipzig 2009.
- Die besten deutschen Gedichte*, hrsg. von M. Reich-Ranicki, Berlin 2012
- Die schönsten deutschen Gedichte*, hrsg. von L. Moritz, Köln 2010
- Fuchs G. B., *Erlerner Beruf eines Vogels. Gedichte. Geschichten. Bilder*, Leipzig 1981
- Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden*, hrsg. von A. Salzer, E. von Tunk, C. Heinrich, J. Münster-Hotzlar, Bd. 6 *Von 1933 bis zur Gegenwart*, Köln o. J.
- Kossert A., *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, München 2008.
- Kossert A., *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*, München 2005.
- Kossert A., *Prusy Wschodnie. Historia i mit*, Warszawa 2009
- Liederbuch für Schleswig-Holstein*, hrsg. vom Schleswig-Holsteinischen Heimatbund, Flensburg 1955.
- „Literatura na Świecie“, nr 1-2/2014.

<sup>39</sup> *Die Lieblingsgedichte der Deutschen*. Mit einem Nachwort von Lutz Hagedtedt und 20 Federzeichnungen von Wolfgang Nickel, Düsseldorf, Zürich 2001. Diese Gedichte sind auch abrufbar unter: <http://www.spannagel.de/pmwiki/pmwiki.php/WalterWiki/DieLieblingsgedichteDerDeutschen> [Zugriff: 26.11.2014].

- Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen*, hrsg. von H. J. Geerts, Bd. 1, Berlin 1976.
- Manthey, J., *Königsberg. Geschichte einer Weltbürgerrepublik*, München, Wien 2005.
- Meiner Heimat Gesicht*, München 1996, polnische Ausgabe: *Borussia. Ziemia i ludzie. Antologia literacka*, hrsg. von Brakoniecki K., Lipscher W., Olsztyn 1999.
- Mickiewicz A., *Lyrik. Prosa*, hrsg. von G. Bock, Leipzig 1979.
- Motekat H., *Ostpreußische Literaturgeschichte mit Danzig und Westpreußen*, München 1975.
- Ossowski M., *Literatura powrotów – powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku* (Literatur der Rückkehr – Rückkehr der Literatur. Ostpreußen in der deutschen Prosa nach 1945), Gdańsk 2011.
- Stempin A., *Angela Merkel. Cesarzowa Europy* (Angela Merkel. Kaiserin Europas), Warszawa 2014.
- Wolf G., *Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski*, Berlin 1971.

### Internetquellen

- <http://ermland-masuren-journal.de/24-kultur-und-begegnungsfest-der-masurischen-gesellschaft-krutyn/>, [Zugriff: 11.07.2014]
- [http://www.ostpreussen.net/index.php?mod=ctext\\_show&ctext\\_id=1442&cl=lang](http://www.ostpreussen.net/index.php?mod=ctext_show&ctext_id=1442&cl=lang), [Zugriff: 30.06.2014].
- [http://www.ulrich-pongs.com/hmayer\\_02.htm](http://www.ulrich-pongs.com/hmayer_02.htm), [Zugriff: 24.03.2014]
- <http://www.zeno.org/Literatur/M/Bechstein,+Ludwig/Sagen/Deutsches+Sagenbuch/235.+Der+Opferstein+auf+dem+Rombinus>, [Zugriff: 30.06.2014].
- [http://de.metapedia.org/wiki/Neumann,\\_Ernst](http://de.metapedia.org/wiki/Neumann,_Ernst), [Zugriff: 7.05.2014]
- <http://www.spannagel.de/pmwiki/pmwiki.php/WalterWiki/DieLieblingsgedichteDer-Deutschen> [Zugriff: 26.11.2014].

### Streszczenie

Artykuł przedstawia „spotkania” z życiem i twórczością Johannes Bobrowskiego (1917–1965). Bezpośredni asumpt ku temu dała pięćdziesiąta rocznica śmierci pisarza, a także dwa wydarzenia, poprzedzające tę datę. Pierwszym z nich było uwzględnienie kilkunastu utworów lirycznych poety w miesięczniku „Literatura na Świecie”, w całości poświęconemu literaturze niemieckiej. Drugim było urządzenie małego muzeum Bobrowskiego w litewskiej miejscowości Wilkiszki, o czym w swoim wystąpieniu na sesji „Stowarzyszenia Mazurskiego” (2014) donosił *spiritus movens* tego projektu, Jörg Naß.

W artykule przedstawione zostały przede wszystkim duchowe więzi Bobrowskiego z utraczonymi przez niego stronami rodzinnymi, albowiem właśnie to w pierwszym rzędzie wywarło silne piętno na całej jego twórczości lirycznej i prozatorskiej. Dodatkowym założeniem autora było wyeksponowanie aktualności dzieł pisarza w Polsce, Niemczech i na Litwie.



JAN CHŁOSTA

Towarzystwo Naukowe im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie

## O zasłużonym wydawnictwie Pieniężnych

### The Distinguished Pieniężni's Publishing House

**Słowa kluczowe:** wydawnictwo, redakcja, redaktor odpowiedzialny, Prusy Wschodnie  
**Key words:** publisher, editing, editor-in-chief, East Prussia

„Gazeta Olsztyńska” była wydawana od 16 kwietnia 1886 roku przez polskiego Warmiaka z Klebarka Wielkiego, Jana Liszewskiego (1852–1894). Redaktor przygotowywał skład pisma do druku, tłoczył, na jedynej maszynie drukarskiej, raz w tygodniu przygotowane numery i zajmował się kolportażem gazety. Pomagał mu w tej pracy przybyły z Poznania Seweryn Pieniężny (1864–1905), z którym zetknął się w mieście nad Wartą w trakcie przysposobiania się do zawodu drukarza.

Od początku istnienia podstawowym zadaniem „Gazety” była obrona języka polskiego na południowej Warmii. Łączono ją ze szczególnym przywiązaniem mieszkańców do katolicyzmu. „Bóg nas uczynił Polakami i katolikami. Przez to mamy obowiązek obrony wiary i mowy” – powtarzano w artykułach. Od 1893 roku na winiecie pisma pojawiło się wezwanie, ułożone przez Andrzeja Samulowskiego: „Ojców mowy, ojców wiary, brońmy zgodnie: młody, stary!” Pod tym znajdowało się pozdrowienie: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!”

Seweryn Pieniężny-senior miał zamieszkać w Olsztynie na krótko, aby wspierać Liszewskiego, tymczasem pozostał w mieście do końca życia. W lutym 1891 roku ożenił się z siostrą redaktora, Joanną (1867–1929), i stał się przewodnikiem polskich działań narodowych w warmińskim zaścianku. W tym samym 1891 roku przejął też po Liszewskim redakcję pisma. Na jego łamach łączył polskie działania kulturalno-oświatowe i narodowe z podejmowanymi w całym zaborze pruskim. Dał początek rodowi Pieniężnych, który na południowej Warmii położył wielkie zasługi dla zachowania języka polskiego we wsiach pod Olsztynem, Barczewem i Biskupcem. Około 1900 roku sprowadził do Olsztyna swego brata Władysława (1880–1940). Właśnie Władysław w 1905 roku objął redakcję „Gazety” i kierownictwo polskiego ruchu narodowego. On też w 1910 roku zachęcił swego bratanka Seweryna (1890–1940),

syna Seweryna seniora, do działań publicznych. Bratanek został sekretarzem Polsko-Katolickiego Towarzystwa Ludowego „Zgoda” pod wezwaniem św. Kazimierza i miejscowego Towarzystwa Młodzieży Kupieckiej. W 1914 roku Władysław i Seweryn junior zostali powołani do wojska, by walczyć na froncie. Przez cztery lata „Gazetę Olsztyńską”, z wielką pomocą Stanisława Nowakowskiego, redagowała Joanna Pieniężna. Obaj Pieniężni szczęśliwie przeżyli wojnę. Na froncie zachodnim w 1917 roku zginął brat Seweryna juniora, też Władysław.

## 1

Po powrocie z wojny Seweryn junior objął stanowisko kierownika wydawnictwa „Gazety Olsztyńskiej”. Właścicielką oficyny pozostała do śmierci w 1929 roku jego matka Joanna. Przed plebiscytami w 1920 roku Pieniężny rozbudował drukarnię. Dostosował ją do tłoczenia gazet i druków w językach polskim i niemieckim na użytek Polaków. „Gazeta Olsztyńska”, jako nieoficjalny organ Warmińskiego Komitetu Plebiscytowego, była wydawana w nakładzie 5000 egzemplarzy. Sprzyjało to ożywieniu polskiego życia narodowego na terenie objętym głosowaniem. Seweryn Pieniężny brał też udział w wiecach. W maju 1920 roku został nawet zastępcą przewodniczącego Komisji Plebiscytowej na miasto Olsztyn.

Po przegranych plebiscytach, 11 lipca 1920 roku, zostały zlikwidowane polskie drukarnie: Kanterów w Kwidzynie i pisma „Mazur” w Szczytnie. W ten sposób oficyna Pieniężnych w Olsztynie stała się jedynym polskim wydawnictwem w Prusach Wschodnich. Wymagało to rozbudowy drukarni i powiększenia zatrudnionego personelu. W drugiej połowie lipca 1920 roku Seweryn Pieniężny przeniósł redakcję i drukarnię do budynku przy Mühlenstrasse 2–3 (teraz Plac Rybny)<sup>1</sup>, stanowiącego własność, jako zarządzającego majątkiem plebiscytowym, Banku Ludowego w Olsztynie. Zgodnie z umową za użytkowanie budynku podstawowego, w którym znajdowała się redakcja, księgarnia, drukarnia i mieszkanie Pieniężnych oraz przybudówki, służącej jako magazyn papieru, wydawca płacił roczny czynsz w wysokości 480 marek za pomieszczenia redakcyjno-drukarskie oraz 1050 marek za mieszkanie<sup>2</sup>. Wyposażył też drukarnię w nowe maszyny. Za 14 500 marek kupił linotyp i drugą tyglówkę, następnie sprowadził elektryczne maszyny. Od 1 stycznia 1921 roku „Gazeta Olsztyńska” – organ powołanego 30 listopada 1920 roku Związku Polaków w Prusach Wschodnich – była wydawana jako dziennik. Od 1 grudnia 1920 roku tłoczono tutaj „Gazetę Polską dla Powiatów Nadwi-

<sup>1</sup> W „Gazecie Olsztyńskiej” [dalej GO] 1920, nr 87 z 20 VII napisano: Zmiana adresu Redakcji. Zawiadamiamy naszych Czytelników i Przyjaciół naszego pisma, że redakcja, administracja i drukarnia „Gazety Olsztyńskiej” znajduje się na Fischmark (naprzeciwko „Stadt Turnhalle”). Oficjalnie używano jednak adresu: Mühlenstrasse 2, czyli Młyńska 2.

<sup>2</sup> Archiwum Akt Nowych w Warszawie [dalej AAN], Ministerstwo Spraw Zagranicznych [dalej MSZ], sygn. 11105. Obecny stan majątkowy Mazurskiego Banku Ludowego w Olsztynie.

ślańskich”, będącą właściwie wersją „Gazety Olsztyńskiej”, jedynie z niewielkimi zmianami w układzie treści. Materiały prasowe do Olsztyna nadsyłał z Malborka, do czasu jego wysiedlenia z Niemiec w listopadzie 1921 roku, kierownik Polskiej Agencji Prasowej Stanisław Pilarczyk. Wydawnictwo pozostało własnością rodziny Pieniężnych, a Związek Polaków w Prusach Wschodnich wypłacał pensję redaktorowi. Ten stan nie zmienił się z początkiem 1923 roku, odkąd Związek Polaków w Prusach Wschodnich stał się IV Dzielnicą Związku Polaków w Niemczech. „Gazeta Olsztyńska” nie ekspozycjonowała w winiecie tego, że jest organem Związku Polaków, ale organizacja wypłacała redaktorom pensje: do połowy 1927 roku – Kazimierzowi Jaroszykowski, a potem do stycznia 1939 roku – Wacławowi Jankowskiemu (do momentu, gdy władze hitlerowskie wysiedliły go z Olsztyna).

Pieniężny jako wydawca, zajmujący budynek przy Mühlenstrasse 2–3, był narażony na szykany Niemców. Od początku niemieckie władze Olsztyna drażnił polski napis „Gazeta Olsztyńska” znajdujący się na budynku w samym centrum miasta. Nie można było ukryć, że w mieście istniało polskie pismo. Najpierw, w listopadzie 1920 roku, zarząd policji skierował do kierownika oficyny nakaz usunięcia lub zmiany szyldu. Jako powód nakazu, o czym napisano w „Gazecie”, podano „zszpecenie widoku, jaki z tej strony przedstawia sobą zamek olsztyński. Wątpimy – pisał redaktor [przyp. J. Ch.] – czy nakaz ten wypływa rzeczywiście z troskliwości o piękny wygląd miasta. Jesteśmy raczej tego zdania, że szyld z wielkim napisem w języku polskim razić musi oczy tutejszych Niemców i dlatego też z błahego powodu pragnie się go usunąć. Wiemy przecież doskonale, że przyjezdni oglądający zamek wybierają z pewnością inny punkt obserwacyjny, a nie Targ Rybny, którego cały wygląd i charakter pozostawia dużo do życzenia”<sup>3</sup>. Kiedy kierownik wydawnictwa umieścił na budynku napis „Gazeta Olsztyńska” w biało-czerwonym kolorze, policja zażądała zmiany kolorów<sup>4</sup>. Odtąd na gmachu, aż do momentu rozebrania domu przez polskich jeńców na początku drugiej wojny światowej, widniał napis biało-czarny. Kilkakrotnie władze miejskie Olsztyna próbowały zmienić siedzibę redakcji i drukarni „Gazety”. Wciąż odmawiały zgody na odnowienie zdewastowanego budynku. Niemcy posługiwali się wciąż tą samą argumentacją, że w związku ze zmianą układu komunikacyjnego miasta, właśnie ten dom został przeznaczony do rozbiórki<sup>5</sup>. Nie zdecydowali się jednak na wysiedlenie polskiego wydawnictwa. Ksiądz Wacław Osiński, jako prezes Rady Nadzorczej Banku Ludowego, uzależnił przeniesienie redakcji i drukarni od przydzielenia identycznego lokalu i do tego nie na peryferiach Olsztyna. Nie można wykluczyć, że nakaz przymusowego opuszczenia budynku przez wydawnictwo napotkałby od razu na zastosowa-

<sup>3</sup> Z *Warmii*, GO 1920, nr 142 z 25 XI.

<sup>4</sup> GO 1924, nr 256 z 31 X.

<sup>5</sup> J. Chłosta, *Majątek plebiscytowy na Warmii, Mazurach i Powiślu*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” [dalej KMW] 1988, nr 3–4, s. 383.

nie retorsji wobec niemieckiej gazety w Polsce. Przy okazji warto poczynić refleksję, że po odbudowie w 1989 roku domu „Gazety Olsztyńskiej” na obecnym Placu Rybnym nie umieszczono napisu z czerwonymi literami na białym tle, który przez jakiś czas przed wojną widniał na budynku, a jedynie z czarnymi, o których zadecydowały wtedy władze niemieckie.

## 2

Poza „Gazetą Olsztyńską” i „Gazetą Polską dla Powiatów Nadwiślańskich” (1920–1922) oraz kilkoma numerami organu Zjednoczenia Zawodowego Polskiego „Robotnika Polskiego” z 1921 roku, drukowano w oficynie Pieniężnych następujące czasopisma: „Mazurski Przyjaciel Ludu” (1923–1928), dwutygodnik „Życie Młodzieży” (1924–1930), który przez jakiś czas był dodatkiem do „Gazety Olsztyńskiej”, „Głos Ewangelijny” (1926–1939), „Mazur” (1928–1939) z dwoma dodatkami – „Gospodarzem” i „Twierdzą Ewangelicką” (1929–1939), „Głos Pogranicza” (1929–1932), „Poradnik Nauczycielski” (1931–1933), „Kalendarz dla Mazurów” (1932–1939), „Kulturwehr” (1933–1938), kilkanaście numerów „Małego Polaka w Niemczech” (1938–1939). Oprócz tego „Gazetę Olsztyńską” wzbogacano dodatkami „Gość Niedzielny” i „Gospodarz”. Dodatek „Przyjaciel Dzieci”, redagowany w latach 1922–1926 przez nauczyciela Jana Brzeszczyńskiego, był częścią samej „Gazety”. Koszty wydawania tych czasopism pokrywał Związek Polaków w Niemczech. Wysokość subwencji uzależniona była od nakładu i liczby płatnych prenumeratorów.

We wszystkich wymienionych czasopismach drukowano utwory polskich pisarzy. Zamieszczano wiersze Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, utwory Ignacego Krasickiego, Wincentego Pola, Marii Konopnickiej, Jana Kasprowicza i Adama Asnyka, prozę Józefa Ignacego Kraszewskiego, Henryka Sienkiewicza, Adolfa Dygasińskiego, Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Władysława Reymonta, Wacława Gąsiorowskiego, Gustawa Morcinka, także Deotymy [Jadwigi Łuszczewskiej], Heleny Mniskówny i Marii Rodziewiczówny. Pisano o luminarzach kultury polskiej: Fryderyku Chopinie, Stanisławie Moniuszce, przypomniano biografie zasłużonych Polaków: Tadeusza Kościuszki, Stanisława Staszica, Hugona Kołłątaja, Juliana Ursyna Niemcewicza, Henryka Dąbrowskiego. Dzięki drukowanym w odcinkach powieściom Warmiacy i Mazurzy poznawali literaturę polską.

Poza wieloma drukami akcydensowymi i usługowymi, jak statuty organizacji polskich, bilanse banków ludowych, Pieniężny w latach 1918–1939 wydał prawie 50 książek. Część z nich najpierw drukował w odcinkach na łamach „Gazety”. Obok prac z zakresu etnografii i historii Warmii ks. Walentego Barczewskiego, jak *Geografia polskiej Warmii* (1918), *Kiermasy na Warmii* (dwukrotnie w 1922 i 1924 roku) i *Nowe kościoły katolickie na Mazurach* (1926), wydano w 1933 roku obszernie opracowanie Kajetana Suffczyńskiego *Zawsze oni*, będące obrazami historycznymi i obyczajowymi z czasów

Kościuszki oraz Legionów, z ilustracjami Juliusza Kossaka i epigrafami Wincentego Pola, w 1932 roku Ludwika Stasiaka *Brandenburg kraina słowiańskich mogił* i *Dzieje legendarne Polski. Opowiadania historyczne dla dzieci* w 1935 roku oraz broszury i ulotki propagandowe przed wyborami do parlamentu niemieckiego. Z zakresu literatury pięknej zasługuje na uwagę proza Henryka Sienkiewicza *Krzyżacy* (1930), *Bartek zwycięzca* i *Latarnik* w jednym woluminie (1933) i *W pustyni i w puszczy* (1933), powieści Aleksego Tołstoja, Marii Rodziewiczówny i Franciszka Jankowskiego<sup>6</sup>.

Wszystkie książki można było zakupić w księgarni „Gazety Olsztyńskiej”, znajdującej się na Mühlenstrasse 2–3, wraz z wydawnictwami sprowadzonymi z kraju, takimi jak wydawnictwa św. Wojciecha, św. Jacka, Arcta, oraz Gebethnera i Wolffa.

### 3

Najmłodszy z Pieniężnych dorównywał pracowitością i uzdolnieniami dziennikarskimi ojcu Sewerynowi i stryjowi Władysławowi. Przy nich przysobiał się do profesji, najpierw drukarza, potem redaktora. Nie miał przecież zawodowego wykształcenia. Ukończył zaledwie cztery klasy niemieckiego gimnazjum. Co najmniej dwa lata z przerwami przebywał w prywatnej szkole, prowadzonej przez ks. Walentego Barczewskiego w Brąswaldzie. Jak zwierzał się po latach Władysławie Knosalinie, miesiące spędzone w Brąswaldzie uznał za najbardziej ważne w swojej edukacji. Od najmłodszych lat chętnie przebywał w drukarni. Nie stronił od kontaktów z rówieśnikami. Po zajęciach w szkole brał udział w zabawach z kolegami na Starym Mieście. Tam poznał gwarę warmińską, którą posługiwały się dzieci osiadłych w mieście dawnych mieszkańców podolsztyńskich wsi. Wykorzystał ją potem w swoich gwarowych felietonach, zatytułowanych *Kuba spod Wartemborka gada*. Jako jedenastoletni chłopiec, w 1901 roku, przeżył osobliwy proces sądowy, stanowiący przykład „pruskiej sprawiedliwości”. Otóż w klasie nauczyciel o nazwisku Grunwald, chcąc się zorientować, czy w Olsztynie w następstwie strajku szkolnego we Wrześni, gdzie dzieci upomniały się o wprowadzenie lekcji religii w języku polskim, może dojść do strajku, zanotował nazwiska chłopców, w których domach rozmawia się po polsku. W klasie młodszego syna redaktora – Władysława, nauczyciel zapisał 19 nazwisk. Potem polecił chłopcom wstać z ławek i powiedział: „Oto stoi ta polska banda!” Incydent ten Władysław zrelacjonował w domu, a Seweryn – uczęszczający do wyższej klasy – potwierdził, bo opowiedział mu o tym

<sup>6</sup> Pełny zestaw wydanych książek został zamieszczony w opracowaniu: J. Chłosta, *Wydawnictwo „Gazety Olsztyńskiej” 1918–1939*, Olsztyn 1977, s. 157–159. Por. T. Oracki, *Olsztyn jako ośrodek piśmiennictwa i ruchu wydawniczego od połowy XIX w. do 1939 roku*. Wydawnictwa Haricha, Buchholza i Pieniężnych, w: tegoż: *Rozmówiłbym kamień... Z dziejów literatury ludowej oraz piśmiennictwa regionalnego Warmii i Mazur w XIX i XX wieku*, Warszawa 1976, s. 275–280.

kolega o nazwisku Rockel. Na tej podstawie ojciec napisał artykuł, w którym potępił zachowanie nauczyciela. Niemiecki nauczyciel, zapewne z namowy inspektora szkolnego Augusta Spohna, zaskarżył redaktora w olsztyńskim sądzie i sprawę oczywiście wygrał. Na rozprawie zeznawali dwaj synowie Pieniężnego. Opisali szczegółowo zachowanie nauczyciela. Ale nikt z innych uczniów tego nie potwierdził. Rockel zaprzeczył, jakoby coś takiego opowiedział. W tej sytuacji sąd wydał wyrok skazujący redaktora na zapłacenie grzywny w wysokości 50 marek z zamianą na 5 dni aresztu<sup>7</sup>. Potem już, jako redaktor odpowiedzialny „Gazety” w 1912 roku, sam Seweryn junior znalazł się w stanie oskarżenia. Zastępując stryja Władysława, powołanego na okresowe przeszkolenie wojskowe, na podstawie notki z prasy pomorskiej, napisał artykuł o niewłaściwym potraktowaniu ks. Edmunda Gryglewicz z Ślesina. Otóż skazanemu na trzymiesięczny pobyt w twierdzy kłódzkiej księdzu odmówiono dostępu do polskich gazet i nie zezwolono na odbiór korespondencji w języku polskim. O ile ta informacja nie wzbudziła zastrzeżeń na Pomorzu, o tyle w Olsztynie młodego redaktora spotkała kara grzywny. Wyrokiem Królewskiej Izby Karnej w Królewcu z 15 II 1912 roku został skazany na zapłacenie kary w wysokości 200 marek<sup>8</sup>.

W „Gazecie” nie podpisywano artykułów imieniem i nazwiskiem. Z tej przyczyny trudno wskazać teksty, których autorem był młody Pieniężny. Na pewno pisał felietony pt. *Kuba spod Wartemborka gada* w gwarze warmińskiej „gwoli ubawienia i ucieszenia kochanych Czytelników”. Raz po raz wkładał wiejskiemu parobkowi z Łapki pod Wartemborkiem, czyli dzisiejszym Barczewem, sformułowania, jakich ze względu na cenzurę, nie mógłby wypowiedzieć w artykule publicystycznym. Występował przeciwko germanizatorom, ośmieszał renegatów, tych, co wyrzekali się ojczyściej mowy i obyczajów polskich, atakował prasę niemiecką za druk często nieprawdziwych opisów statusu Polaków, nawoływał Polaków do zachowania godności, zachęcał do czytania polskich gazet i książek, postulował konsolidację polskich towarzystw i zacieśnienie działań w ramach Związku Polaków. Pisał: „Ja mam zdrowe oczy i patrzę jednym okiem na Powiśle, drugim na Warmię, a trzecim na Mazury, lecz patrzę na sprawę i życzę sobie, abyśta wszyscy się tak zapatrywali”<sup>9</sup>.

W swoich gadkach spletał wielką politykę z małymi sprawami, drwiąc z niemieckich organizacji nacjonalistycznych, cieszył polskie serca, pokrzepiając je w aktywnym trwaniu, a nie cierpieniu. Umiał zgrabnie przechodzić od anegdoty na temat błazeństw wiejskiego parobka do tematów ważnych i najważniejszych. Udawał, że brał udział nie tylko w uroczystych kierma-

<sup>7</sup> *Proces „Gazety Olsztyńskiej”*, GO 1901, nr 106 z 7 IX; por. J. Chłosta, *Procesy „Gazety Olsztyńskiej”*, KMW, 1974, nr 3, s. 242.

<sup>8</sup> *Proces „Gazety Olsztyńskiej”*, GO 1912, nr 21 z 17 II.

<sup>9</sup> *Kuba spod Wartemborka gada*, GO 1923, nr 72 z 3 III.

sach na Warmii, lecz także wydarzeniach międzynarodowych, zabierając głos na ich temat. Sprawiał przy tym wrażenie zawsze najlepiej poinformowanego i lepiej od innych zorientowanego.

Gwarowe teksty Pieniężnego stały się też przedmiotem procesu sądowego. Kiedy w felietonie, drukowanym 20 lipca 1937 roku, Kuba spod Wartemborka wyraził współczucie redaktorowi pisma w związku ze skazaniem go przez Prasowy Sąd Honorowy w Królewcu na karę grzywny w wysokości 400 marek, i w sposób żartobliwy wezwał czytelników do składania datków po jednej marce osądzonemu, spotkała go kolejna kara. Prokurator potraktował wezwanie nazbyt poważnie i skazał autora felietonu, redaktora Pieniężnego, kolejny raz na zapłacenie grzywny w wysokości 500 marek<sup>10</sup>.

Niemcy wysoko oceniali przydatność Pieniężnego jako wydawcy i redaktora: „Ze stanowiska polskiej mniejszości kwalifikacje Pieniężnego są bez wątpienia dobre, ponieważ potrafi on nadawać odpowiedni ton w swoich gazetach, który odpowiada umysłowości polskiej ludności. I chociaż polskie gazety są dotowane przez Związek Polaków w Niemczech, to Pieniężnemu nie jest łatwo prowadzić polską drukarnię. Posiada swoisty idealizm i oddanie sprawie polskiej”<sup>11</sup>.

W lutym 1936 roku Sąd Prasowy w Królewcu skreślił redaktora Wacława Jankowskiego z listy członków Związku Prasy w III Rzeszy. Tą decyzją pozbawił Jankowskiego możliwości pełnienia funkcji redaktora odpowiedzialnego za polskie gazety w Niemczech. Odtąd członkiem tego związku pozostał wyłącznie Seweryn Pieniężny. Jego nazwisko figurowało we wszystkich piśmiech polskich, wydawanych w Olsztynie, jako redaktora odpowiedzialnego. W pracach redakcyjnych wspierała go czasem żona, Wanda Pieniężna (1897–1967), która po wojnie, w latach 1957–1961, była posłem do Sejmu PRL i członkiem Klubu Poselskiego Znak.

W sierpniu 1938 roku oddział Siechertheits Dienst w Olsztynie przygotował zestawienie wszystkich procesów sądowych, jakie redaktorom „Gazety Olsztyńskiej” wytoczono od powstania pisma w 1886 roku. Zapewne informacja ta miała posłużyć olsztyńskiej komórce Bund Deutscher Osten do wniesieniu wniosku do Sądu Prasy o skreślenie Seweryna Pieniężnego z listy członków Związku Prasy w III Rzeszy, tak jak to uczyniono z dziennikarzami z Opola: Antonim Pawletą i Janem Łangowskim. Do tego jednak nie doszło. Być może władze hitlerowskie obawiały się likwidacji gazet niemieckich w Polsce.

Po wybuchu II wojny światowej Seweryn Pieniężny został aresztowany i umieszczony w hitlerowskim obozie w Hohenbruch (teraz Gromowo w obwodzie kaliningradzkim). Tam w przededniu swoich 50. urodzin, 24 lutego

<sup>10</sup> *Jak Kuba naraził się władzom. Współczucie Kuby spod Wartemborka nad niedolą pana redaktora i co z tego wynikło*, GO, 1938, nr 148 z 1 VI.

<sup>11</sup> Siecherheits-Dienst Pododdział Olsztyn do komórki Bund Deutscher Osten. Doniesienie o Sewerynie Pieniężnym, wydawcy i redaktorze z 28 VIII 1938 r.; por. P. Sowa, *Cena polskości*, Warszawa, 1976, s. 183–184.

1940 roku, tym razem bez wyroku sądowego, został rozstrzelany wraz z nauczycielem polskiej szkoły w Unieszewie, Janem Maza, i kierownikiem Rolniczo-Handlowej Spółdzielni „Rolnik” w Olsztynie, Leonem Włodarczakiem. Rok po zakończeniu wojny ich zwłoki sprowadzono do Olsztyna. W pierwszych dniach listopada 1946 roku urządzono uroczysty pogrzeb. Kondukt żałobny prowadził wtedy, zaprzyjaźniony z Pieniężnymi, proboszcz parafii św. Jakuba, ks. prałat Jan Hanowski. Zamordowanych w Hohenbruch pochowano na parafialnym cmentarzu św. Jakuba. W maju 1978 roku na cmentarzu komunalnym przy ul. Poprzecznej urządzono wspólny grób rodziny Pieniężnych. W ten sposób uczczono pamięć o rodzie zasłużonym w obronie polskiego języka na południowej Warmii i na Mazurach.

## Bibliografia

### Źródła

*Jak Kuba naraził się władzom. Współczucie Kuby spod Wartemborka nad niedolą pana redaktora i co z tego wynikło*, „Gazeta Olsztyńska” 1938, nr 149 z 1 VI.

*Kronika*, „Gazeta Olsztyńska” 1924, nr 256 z 31 X.

*Kuba spod Wartemborka gada*, „Gazeta Olsztyńska” 1923, nr 72 z 3 III.

*Proces „Gazety Olsztyńskiej”*, „Gazeta Olsztyńska” 1901, nr 106 z 7 IX.

*Proces „Gazety Olsztyńskiej”*, „Gazeta Olsztyńska” 1912, nr 21 z 17 II.

*Zmiana adresu*, „Gazeta Olsztyńska” 1920, nr 87 z 20 VII.

*Z Warmii*, „Gazeta Olsztyńska” 1920, nr 142 z 25 XI.

### Materiały archiwalne

Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Ministerstwo Spraw Zagranicznych, sygn. 11105. Obecny stan majątkowy Mazurskiego Banku Ludowego w Olsztynie.

Siecherheits – Dienst. Pododdział Olsztyn do komórki Bund Deutscher Osten. Doniesienie o Sewerynie Pieniężnym wydawcy i redaktorze (w zbiorach autora).

### Opracowania

Chłosta Jan, *Majątek plebiscytowy na Warmii, Mazurach i Powiślu*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1988, nr 3–4, s. 383.

Chłosta Jan, *Wydawnictwo „Gazety Olsztyńskiej” w latach 1918–1939*, Olsztyn 1977.

Chłosta Jan, *Procesy „Gazety Olsztyńskiej”*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 1974, nr 3, s. 242.

Oracki Tadeusz, *Rozmówiłbym kamień... Z dziejów literatury ludowej oraz piśmiennictwa regionalnego Warmii i Mazur w XIX i XX wieku*, Warszawa 1976.

Sowa Paweł, *Cena polskości*, Warszawa 1976.

## Summary

The paper is of informative nature. Its aim is to draw attention to Seweryn Pieniężny, who was an important figure for the history of the East Prussia and foremost for the writing, before 1939. It describes his life path, involvement as the editor-in-chief in the activity of "Gazeta Olsztyńska" [Olsztyn News] and activities supporting different Polish departments at this territory. The author of the paper joins the history of the Pieniężni family with knowledge about press revealing culturally-active role of the local press and publishing houses.

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

UWM w Olsztynie

## Obrazy Olsztyna utrwalone w najnowszej prozie roczników 70. i 80. w relacji z przeszłością i terażniejszością

### Images of Olsztyn Recorded in the Latest Prose of Writers Born in 70s and 80s in Relation with Past and Future

**Słowa kluczowe:** przeszłość, terażniejszość, pamięć, historia

**Key words:** past, future, memory, history

Badaniom nad literaturą związaną z miejscem i jego przeszłością towarzyszy refleksja na temat autonomiczności i niezależności punktów widzenia. Piśmiennictwo tego rodzaju przynosi narracje tworzone wbrew ogólnie obowiązującym stereotypom interpretowania przeszłości. Są one uzależnione od dostępnej autorowi, narratorowi i bohaterowi wiedzy oraz ich prywatnej interpretacji historii. Posługują się oni wieloma wariantami postrzegania rzeczywistości, nie podporządkowują nakazom oraz kulturowym oddziaływaniom. Uzależniają się od jednostkowego językowego postrzegania świata. Najnowszym przykładem tego rodzaju metody twórczej jest prezentacja powieściowego świata w książce Szczepana Twardocha *Drach*. Wszechwiedzący narrator, podpatrując losy wielu pokoleń mieszkańców śląskiego pogranicza, splata ich dzieje, na przekór poukładanej historii, zawartej w leksykonach i encyklopediach. Wizja przeszłości utrwalona przez Twardocha jest odmieniana, uwolniona od stereotypów i modeli odbioru historii wykształconych w dwudziestym wieku.

Takie literackie zachowania można podporządkować zjawisku, które Przemysław Czapliński nazywa recyclingiem. Badacz udowadnia, że twórcy najnowszej sztuki wybrali recycling jako metodę najbardziej pojemną do znalezienia sobie niszy w nowoczesności. Przywołując obiektywną definicję recyclingu, czyli „procesu włączania resztek do powtórnej produkcji”<sup>1</sup>, utożsamia go z działaniami twórców, którzy korzystając z dorobku przeszłości

<sup>1</sup> P. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, Kraków 2011, s. 7.

i tradycji, wybierają pasujące do ich twórczej koncepcji cząstki i dopasowują je do własnego pomysłu, pozorując czasem intertekstualną głębię. Takich śladów recydingu doszukuje się w powieściach z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, np. w *Weiserze Dawidku* Pawła Huellego czy *Hanemannie* Stefana Chwina. Wspomniany wcześniej utwór Szczepana Twardocha także wykazuje podobne inklinacje. Jego narracja rejestruje jednak jeszcze inny interesujący proces, który dokonuje się w kulturze ostatnich lat. Jest nim powrót do przeszłości, ale na własnych warunkach. Pod koniec dwudziestego wieku diagnozy kulturoznawców i socjologów wyraźnie zawierały tezę, że przeszłość straciła na znaczeniu, przestała być ważnym punktem odniesienia. Złożyła się na to „kosmiczna” szybkość dokonujących się przemian w nowoczesnych technologiach skierowana, co zrozumiałe, wyłącznie ku przyszłości, budzącej nadzieję na rozwiązanie wszystkich problemów współczesności.

Bartosz Korzeniewski, powołując się na francuskiego historyka Pierre’a Norę<sup>2</sup>, („*Repubblica Nowa*” 2001, nr 7), zauważa coraz bardziej widoczny proces zainteresowania przeszłością we współczesnych społeczeństwach:

Wyraża się on przede wszystkim w modzie na antyki, starocie, poszukiwania genealogiczne na poziomie doświadczeń potocznych, w zwrocie ku kategorii dziedzictwa w lokalnych upamiętnieniach, we wzrastającej liczbie obchodów rocznicowych na poziomie pamięci oficjalnej oraz karierze kategorii pamięci zbiorowej we współczesnej humanistyce<sup>3</sup>.

Wtórnie tej wypowiedzi Elżbieta Rybicka:

Koniunktura memorialna zaznaczyła się bowiem równolegle w różnych dziedzinach – w karierze form autobiograficznych i literatury świadectwa, w rozwoju nowego muzealnictwa i dyskusjach nad nową formułą archiwistyki, debatach nad polityką historyczną i polityką pamięci, w stylach życia coraz bardziej naznaczonych modą retro i oldschoolem oraz oczywiście w teorii i badaniach literackich oraz historycznych<sup>4</sup>.

Zwrot ku przeszłości najbardziej widoczny jest w badaniach nad tożsamością. Przeszłość dostarcza nie tylko potrzebnej wiedzy, norm i wartości,

<sup>2</sup> Pierre’a Norę uważa się za prekursora badań nad miejscami pamięci. W artykule *Mémoire collective*, opublikowanym na początku lat siedemdziesiątych, Nora postulował konieczność prowadzenia nad nimi badań. Miejscem pamięci może być dla niego zarówno archiwum historyczne czy pomnik bohatera, jak i mieszkanie prywatne, w którym spotykają się zazwyczaj kombataneci, by obchodzić uroczystości z powodu jakiejś ważnej dla nich rocznicy. „Szłoby tu – pisze Nora – o miejsce w dosłownym znaczeniu tego słowa, w którym pewne społeczności, jakie by one nie były – naród, grupa etniczna, partia – składają swoje wspomnienia lub uważają je za nieodłączną część swojej osobowości”. Cyt. za A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux memoire)*, „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 11.

<sup>3</sup> B. Korzeniewski, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Poznań 2010, s. 50.

<sup>4</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 299.

lecz także – jak pisze Korzeniewski – stanowi archiwum, w którym społeczeństwa „poszukują tego, czego zabrakło na skutek zerwania ożywczego i sensotwórczego kontaktu z jednolitą formą pamięci zbiorowej, jaki zachowały społeczeństwa tradycyjne”<sup>5</sup>. Sięganie do archiwum ma jednak charakter wybiórczy, podlega procesowi homogenizacji, a pamięć staje się powierzchowna i fragmentaryczna.

W swoich rozważaniach Bartosz Korzeniewski zwraca uwagę na uniwersalizację pamięci o wydarzeniach historycznych, które stają się własnością wspólnoty ponadnarodowej oraz medializację pamięci, przejawiającą się w rosnącym znaczeniu mediów komunikacji masowej w kształtowaniu świadomości historycznej. Zaproponował i przedstawił on cztery najważniejsze trendy, które decydują o przewartościowaniach w polskiej pamięci po 1989 roku. Są to: pluralizacja pamięci opierająca się na zróżnicowaniu i różnorodności wizji przeszłości, „odbrązowienie” pamięci, implikujące samokrytycyzm postrzegania historii, prywatyzacja pamięci, odrzucająca pośredników-interpretatorów w przekazie faktów historycznych oraz regionalizacja pamięci, polegająca na wzroście znaczenia odwołań do tradycji lokalnych i regionalnych oraz zmiany sposobu ich przywoływania<sup>6</sup>.

Ostatni proces związany jest z działaniami prowadzonymi przez Wspólnotę Kulturową „Borussia” i sejneńską grupę „Pogranicza”. Zaangażowany w działania tych stowarzyszeń Robert Traba upowszechnił pojęcie „polifonii pamięci”, wywodząc je z badań nad regionalizmem. Jak pisze badacz: „Trzeba doprowadzić do pojednania konkurujących pamięci. Jak? Poprzez ciągły dialog i odkrywanie miejsc świadomie zapomnianych”<sup>7</sup>. Snuje on także wizje dotyczące konstrukcji pamięci o przeszłości w Europie, diagnozując, że może stać się ona narracją dominującą: „Na dzisiaj zamiast poszukiwania wspólnych, europejskich miejsc pamięci widzę inne zadanie: potrzebę uczenia się tolerancji dla pamięci »innych«”<sup>8</sup>.

Celem artykułu jest wskazanie, w jaki sposób współcześni pisarze wykorzystują pamięć historyczną związaną z Olsztynem, miastem, w którego architektonicznym i kulturowym krajobrazie uwidaczniają się ślady przeszłości. Przywołując za Elżbietą Rybicką definicję miejsc pamięci, którą sformułował francuski badacz Pierre Nora<sup>9</sup>, można przyjąć, że w tym mieście pamięć o przeszłości przechowywana jest przez miejsca topograficzne i miejsca monumenty: pomniki, cmentarze i architekturę. Zanim zostaną przedstawione istotne argumenty, warto przywołać ogólne fakty związane z dzisiejszą stolicą Warmii i Mazur.

<sup>5</sup> Tamże, s. 51.

<sup>6</sup> Tamże, s. 115.

<sup>7</sup> R. Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 86.

<sup>8</sup> Tamże, s. 87.

<sup>9</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 311.

## Krótką historia Olsztyna

Olsztyn jest miastem, któremu nazwa Allenstein i prawa miejskie zostały nadane w 1353 roku przez diecezjalną Kapitułę Warmińską. Zasadzcą i pierwszym burmistrzem był Jan z Łajs. Olsztyn należy do południowej części Warmii, historycznej krainy będącej w latach 1466–1772 lennem Rzeczypospolitej. Wraz z całą Warmią na początku XV wieku miasto było areną najazdów króla Władysława Jagiełły i walk z Krzyżakami do czasu pokoju toruńskiego. W 1520 roku olsztyńskiego zamku bronił przed Krzyżakami Mikołaj Kopernik. W okresie rozbiorów Warmię wraz z Olsztynem wcielono do Królestwa Prus. Po I wojnie światowej, w plebiscycie 1920 roku, jak większość terenów Prus Wschodnich, miasto utrzymało się w granicach państwa niemieckiego. Działania kolejnej wojny dotknęły miejscowość dopiero w styczniu 1945 roku. Wtedy została ona zniszczona i wydziedziczona z dotychczasowej kultury. Zburzenie Olsztyna przez Rosjan i ograbienie z wszelkich wartości oraz znaków dawnej kultury, w akcie zemsty za krzywdy doznane od Niemców, spowodowało, że jego nowi mieszkańcy zapomnieli o przeszłości. Odtąd, aż do 1989 roku, realizowano tutaj politykę państwa socjalistycznego, zgodną z kolejnymi planami ustrojowej przebudowy.

Historia Olsztyna inspirowała wielu miejscowych badaczy. Jeszcze w latach siedemdziesiątych powstało kilka prac Andrzeja Wakara o dziejach miasta. Była to w 1971 roku książka *Olsztyn 1353–1945*<sup>10</sup>, a w 1972 roku *Kronika Olsztyna: 1945–1950*<sup>11</sup>. O Olsztynie pisali następnie Bohdan Łukaszewicz<sup>12</sup>, Andrzej Rzempołuch<sup>13</sup>, a także Jerzy Sikorski<sup>14</sup>. Ponadto, w pierwszej dekadzie nowego wieku, ukazały się dwie publikacje popularnonaukowe opisujące szczegółowo historię i kulturę Olsztyna, pod redakcją Stanisława Achremczyka i Władysława Ogrodzińskiego<sup>15</sup>. W 2004 roku wydano monografię Achremczyka *Olsztyn. Dzieje miasta*. Problematyką stolicy Warmii i Mazur zajmowali się też Stanisław Piechocki<sup>16</sup>, piszący o tajemnicach olsztyńskiej przeszłości, historyk Jan Chłosta<sup>17</sup>, zajmujący się patronami

<sup>10</sup> A. Wakar, *Olsztyn 1353–1945*, t. 1, Olsztyn 1971, s. 432.

<sup>11</sup> A. Wakar, *Kronika Olsztyna: 1945–1950*, Olsztyn 1972.

<sup>12</sup> B. Łukaszewicz, *Olsztyn: 1945–1985: zapis czterdziestolecia*. Olsztyn: „Pojezierze”, 1987, tegoż, *Olsztyn 1945–2005: raptularz miejski*, Olsztyn 2006.

<sup>13</sup> A. Rzempołuch, *Architektura i urbanistyka Olsztyna 1353–1953: od założenia miasta po odbudowę ze zniszczeń wojennych*, Olsztyn 2004.

<sup>14</sup> J. Sikorski, *Galopem przez stulecia: Olsztyn 1353–2003*, Olsztyn 2003.

<sup>15</sup> Były to: *Olsztyn 1353–2003*, praca zbiorowa, red. S. Achremczyk, Wł. Ogrodziński, Olsztyn 2003 oraz *Olsztyn 1945–2005: kultura i nauka*, praca zbiorowa, red. S. Achremczyk i Wł. Ogrodziński, Olsztyn 2006.

<sup>16</sup> S. Piechocki, *Czyścicie zwany Kortau*. Olsztyn 1993, tegoż, *Dzieje olsztyńskich ulic*, Olsztyn 1994; tegoż, *Dzieje olsztyńskich ulic*, wyd. rozszerzone i wzbogacone nowymi ilustracjami, Olsztyn 2002.

<sup>17</sup> J. Chłosta, *Znani i nieznanymi olsztyńscy XIX i XX wieku*, w dwu wersjach językowych: polskiej i niemieckiej, Olsztyn 1996, tegoż, *Ludzie godni pamięci – warmińsko-mazurscy patroni olsztyńskich ulic*, Olsztyn 1997; tegoż, *Ludzie Olsztyna*, Olsztyn 2003.

ulic, oraz Rafał Bętkowski<sup>18</sup>, autor albumu z pocztówkami przedstawiającymi Olsztyn przed II wojną światową. W utrwalaniu wiedzy o dawnych Prusach Wschodnich, w tym także Olsztynie, w różnym stopniu pomagały m.in. publiczne instytucje i stowarzyszenia. Od roku 1955 było to Stowarzyszenie „Pojezierze”, od 1966 Towarzystwo Miłośników Olsztyna, a od roku 1990 Wspólnota Kulturowa „Borussia”.

Popularyzatorska działalność badaczy i zrzeszeń w różnym stopniu przyczynia się do kreowania w świadomości mieszkańców Olsztyna jego wizerunku. Dla tych najbardziej zainteresowanych jest źródłem poszerzenia ich wiedzy i wzmacniania własnej tożsamości, wielu jednak przeciętnym obywatelom, opierającym swoją edukację o światcie na przypadkowych, chaotycznych informacjach różnych medialnych informatorów, historia Olsztyna znana jest fragmentarycznie, w dużym uproszczeniu. U wszystkich dzisiejszych mieszkańców miasta uruchamia się jednak mechanizm obronny przed przyswajaniem wiedzy o przeszłości miasta, które przez lata zaborów tworzyło niemiecką rzeczywistość, utrzymywało obce nazwy, kształtowało nieznaną i niepotrzebną Polakom tożsamość Wschodnioprusaka<sup>19</sup>. Łagodzeniu tej niechęci do poznania „Innego” sprzyja najnowsza literatura.

## Literackie obrazy pamięci

Olsztyn stał się miejscem akcji kilku powieści napisanych w czasach Polski Ludowej. Mowa tu o książkach Bohdana Dzitki, w których za fabularną nazwą Osiowo ukrywa się stolica Warmii i Mazur. Pisarz w dwóch narracjach: *Synek* (1983) i *Szok* (1987) opisuje przemiany, a właściwie ich brak, w latach dojścia do władzy Solidarności, gdy prowincjonalne układy i interesy miały największy wpływ na bieg zdarzeń. Wyraźniej miasto zostało opisane w powieści Jerzego Ignaciuka pt. *Martwe dzielnice* z 1987 roku. W prozie przed przełomem 1989 roku nigdy nie pojawił się problem istnienia w mieście obcego kulturowego krajobrazu, związanego z niemiecką architekturą i dawnymi dokonaniem mieszkańców. Nie znajdziemy w prezentowanej rzeczywistości śladów obecności chociażby wielowiekowych zabytków, jak i budowl z początku XX wieku. Czas przeszły w świecie przedstawionym tych utworów nie istnieje.

Dopiero w 2000 roku w piśmie „Borussia”<sup>20</sup>, podejmującym problematykę przeszłości i związanej z nią wielokulturowości, pojawiły się dwa opowiadania, w których Olga Tokarczuk i Włodzimierz Kowalewski tworzą historię

<sup>18</sup> R. Bętkowski, *Olsztyn jakiego nie znacie: obraz miasta na dawnej pocztówce*, red. T. Śrutkowski, Olsztyn 2003.

<sup>19</sup> Szerzej: R. Traba, *Wschodniopruskość: tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań 2006.

<sup>20</sup> Są to: O. Tokarczuk, *Wieczór autorski*, „Borussia” 2000 nr 20/21, s. 10–19 oraz W. Kowalewski, *Wieczór autorski*, „Borussia” 2000, nr 20/21, s. 21–33.

romansu Tomasza Manna i jego domniemanego krótkiego pobytu w przedwojennym Olsztynie. W tych dwóch, wzajemnie uzupełniających się narracjach, Olsztyn pełni niewielką rolę, jedynie zimnego, pozbawionego oryginalności, miejsca, dającego możliwość spotkania dawnych kochanków, do którego jednak nie dochodzi.

W pokoleniu roczników siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wyodrębnionym przez wielu badaczy w literaturze po 1989 roku, na początku zwyciężyła strategia, którą Bartosz Korzeniewski nazywa „odbrązowieniem” historii. Autorzy bardzo krytycznie odnieśli się do znaków przeszłości miasta.

W powieści Mariusza Sieniewicza *Czwarte niebo* z 2003 roku, której akcja w całości rozgrywa się w Olsztynie, znajdziemy wiele fragmentów dotyczących topografii miasta, szczególnie dzielnicy Zatorze, gdzie mieszka główny bohater utworu Zygmunt Drzeźniak. Nigdy jednak narrator w swojej opowieści nie przekracza granicy teraźniejszości, nie zagląda wprost do przeszłości miasta. Jeśli opisuje miejsca, które są znakami obecności jakiejś dawnej historii, nie tłumaczy ich pochodzenia. Oto przykład:

Dalej park po prawej, błyszczący oczkiem stawu, i wielki obelisk ku czci „bohaterów walk o wyzwolenie narodowe i społeczne” Prus Wschodnich. Po lewej zaś, zwrócona ku miastu, kamienna twarz Bogumiła Linki, bojownika o polskość Warmii i Mazur, oraz odnowiona cerkiew prawosławna<sup>21</sup>.

Dla laika, nieznającego faktów historycznych, to współwystępowanie dwóch przeciwstawnych znaków przeszłości, batalii o niemieckie Prusy i jednocześnie walki o polskość tych terenów, nie ma żadnego znaczenia. Zjawisko polegające na pojawieniu się jednak tej opozycji jest celowym zabiegiem strategii autorskiej i mieści się w trendzie nazywanym przez Korzeniewskiego „odbrązowieniem”, zniesieniem konieczności nakazowego szacunku dla, w tym wypadku Bogumiła Linki, bojownika o polskość.

Narrator *Czwartego nieba* nie tłumaczy, jak to się stało, że w dzielnicy Zatorze

wznosiły się poniemieckie kamienice, kolejarskie domy z czerwonej cegły oraz marniały resztki gospodarskich zabudowań – jakiś warsztat stolarski, być może dawna stajnia, przekrzywiony budynek kuźni z dziurawym dachem. Zapewne w przeszłości Okrzei i Jagiełońska były ulicami bogaczy. Widziało się to choćby w smukłości kamienic i ich bogatym zdobnictwie. Brudną od sadzy i spalin Kolejową zamieszkiwali, rzecz jasna, konduktorzy, maszyniści i robotnicy torowi, Zeromskiego zaś należała do drobnych handlarzy i rzemieślników. Ale po wojnie wszystko uległo pomieszanu<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003, s. 10.

<sup>22</sup> Tamże, s. 12.

Nie wyjaśnia, o jaki rodzaj pomieszania mu chodzi. Nie interesują go ani zmiany historyczne, ani demograficzne, związane z wymuszonymi migracjami ludności.

Podobną relację narratora i stosunek do faktów historycznych, tylko wyrażony bardziej dosadnie, znajdujemy w powieści Joanny Wilengowskiej *Zęby* z 2006 roku. Czytamy tam m.in.: „Wracałam piechotą do domu, z tego pieprzonego osiedla Mazurskiego, mając gdzieś Mazurów, Warmiaków i wszystkich innych mieszkańców tego miasta, mając w dupie ich osiedla, domy”<sup>23</sup>. Z kolei u Krzysztofa Beśki w powieści *Fabryka frajerów*, informującej o przeżyciach wspólnych dla pokolenia młodych „kadetów” liceum wojskowego, działającego w Olsztynie pod koniec lat osiemdziesiątych, powieściowcy „opowiadacz” pisze:

Któż z nas zauważał wtedy zatarte napisy szwabachą, prześwitujące gdzieniegdzie na ścianach starych kamienic? Kto pochylał się nad metalowymi pokrywami studzienek kanalizacyjnych, gdzie równie często jak WĘGIERSKA GORKA widniała wciąż tak samo wyraźna niemiecka nazwa naszego miasta?<sup>24</sup>

Odrzuca on jakiegokolwiek bliższe historyczne wyjaśnienia, nie dbając o to, czy potencjalny czytelnik domyśli się, o co w tym wszystkim chodzi. Do końca obojętne jest to powieściowym bohaterom, którzy bezrefleksyjnie podchodzą do przejawów czyjejs, obcej narodowo, obecności:

Od czasu do czasu widywaliśmy w mieście eleganckie autokary, z których wysiadali babcie i dziadziusiowie, siwi bardzo, uśmiechnięci głupkowato, w okularach w srebrnej bądź złotej oprawie. Zawsze ubrani w jasne stroje bądź eleganckie dresy w kolorze morskim [...] Szwargotali przy tym, aż niemiło<sup>25</sup>.

Istotną nowością jest jednak wszechwiedzący narrator, który, jak się okazuje, zna historyczne meandry i poucza:

A przecież te mury widziały wiele... kiedyś opuszczali je pruscy piechurzy, by pod wodzą marszałka Rzeszy, Paula von Hindenburga, stoczyć zwycięski bój pod Tannenbergiem [...] Byli wśród nich i ci, u których w domu mówiło się po polsku, choć kraju tego nie było na mapach Europy od ponad stu lat<sup>26</sup>.

Dopiero po upływie pierwszej dekady nowego wieku zmienia się perspektywa opisu olsztyńskiej rzeczywistości. Choć w powieści Tomasza Białkowskiego *Zmarzlina* z 2011 roku Olsztyn pojawia się jeszcze jako ponure miasto z ordynarnym dworcem i szarymi, spowitymi w brzydkim krajobrazie blokami, to już w kolejnych jego książkach wizja ta ewoluuje. W serii krymi-

<sup>23</sup> J. Wilengowska, *Zęby*, Kraków 2006, s. 30.

<sup>24</sup> K. Beśka, *Fabryka frajerów*, Warszawa 2009, s. 159.

<sup>25</sup> Tamże, s. 160.

<sup>26</sup> Tamże, s. 360.

nałów z Pawłem Werensem w roli głównego bohatera Olsztyn pojawia się jako ciekawe pod względem architektonicznym miasto, kryjące dawne tajemnice, z nowoczesnym miasteczkiem studenckim i dogodną infrastrukturą.

Przyjazny stosunek do Olsztyna wyraża także narrator powieści młodego olsztyńskiego debiutanta, Michała Kotlińskiego. W zbiorze trzech opowiadań, wydanych pod wspólnym tytułem *Święty od ćpunów*<sup>27</sup>, znajdujemy dwa pozytywne opisy miasta, odnoszące się głównie do teraźniejszości. Cechą wyróżniającą Olsztyn jest jego niszowość i spowolnienie życia, właściwe dla prowincjonalnego miasta, ale odbierane jako wartość sama w sobie:

Kruk na tyle, na ile mógł lubić cokolwiek, musiał lubić to miasto. Nie miało napinki czy napuszenia w stylu „jestem stolicą świata”. W Olsztynie wszystko płynęło jakby nieco wolniej; ludzie wydawali się bardziej zrelaksowani; można by nawet powiedzieć, że było tu przytulnie<sup>28</sup>.

Pozytywny wydzźwięk mają opisy przywoływanych krajobrazów i wybranych miejsc:

Kruk na swój sposób chętnie, i względnie często, spacerował po całym Olsztynie, obserwując, jak gęstość budynków stopniowo się zmniejsza; przeszedłszy przez tory kolejowe i minąwszy dwa piękne jeziora, wchodził w końcu w urokliwy las, gdzie na skraju nowobogackiego osiedla stało seminarium duchowne z uniwersyteckim wydziałem teologii. Znajdowała się tam obszerna, nowoczesna (jak na Polskę, rzecz jasna) biblioteka z komputerami i dużą, wygodną czytelnią<sup>29</sup>.

Inne oblicze ma już jednak charakterystyka Olsztyna pojawiająca się w najnowszym kryminale Zygmunta Miłoszewskiego z 2014 roku pt. *Gniew*. Dzieje się tak, jakby autor podporządkowywał powieściową topografię draścycznym opisom przemocy w kreowanych zbrodniach. Bohater na każdym kroku podkreśla swoje niezadowolenie z miasta, nie może przyzwyczać się do tutejszego klimatu, który w gruncie rzeczy nie różni się od ogólnie panującego w Polsce. Drażni go padająca mżawka i przenikliwe zimno w okresie przedwiośnia:

Cała reszta była w najlepszym razie obojętna, najczęściej jednak brzydka. A w nielicznych wypadkach tak szpetna, że stolica Warmii raz po raz stawiała się pośmiewiskiem Polski ze względu na architektoniczne koszmarki, jakimi ją upiększano z uporem godnym lepszej sprawy<sup>30</sup>.

Wiele jest momentów, które wykorzystuje na snucie negatywnych konstatacji:

---

<sup>27</sup> M. Kotliński, *Święty od ćpunów*, Pruszków 2013.

<sup>28</sup> Tamże, s. 14.

<sup>29</sup> Tamże, s. 15.

<sup>30</sup> Tamże, s. 18.

Wkrótce dowiedział się, że w tym niewielkim koniec końców mieście, które na piechotę można przejść w pół godziny i gdzie komunikacja odbywa się szerokimi ulicami, wszyscy bez przerwy stoją w korkach<sup>31</sup>.

W kryminale mamy jednak do czynienia z zabiegiem, niepojawiającym się wcześniej w powieściowych kreacjach najnowszej prozy z Olsztynem w tle. Są to wielokrotne odwołania do ciekawej, zmiennej historii miasta, której ślady spotyka się szczególnie w jego centrum. Na wyciągnięcie ręki ma bowiem bohater widok na zabytki: „Po prawej nad dachami rozciągała się baszta gotyckiego zamku i wieża zegarowa ratusza”<sup>32</sup>, lub:

Tutaj już było na czym oko zawiesić, przede wszystkim na budzącym respekt ogromnym Sądzie Administracyjnym, wybudowanym niegdyś jako urząd rejencji olsztyńskiej w Prusach Wschodnich. Gmach był wspaniały, majestatyczny, dostojny, pięciopiętrowe morze czerwonej cegły na wymurowanym z kamiennych ciosów parterze<sup>33</sup>.

Nie na tym jednak kończą się relacje z przeszłością. Znajdujemy w powieści także fragment, można by go nazwać apoteozą czasu, w którym Olsztyn był stolicą wschodniopruskiej prowincji:

Nigdy ich [Niemców – przyp. J.Ch.Z.] nie kochał, ale trzeba było oddać sprawiedliwość: wszystko co w Olsztynie ładne, co nadawało temu miastu charakter, co sprawiało, że było interesujące nieoczywistą urodą twardej i zahartowanej kobiety z Północy – wszystko to zbudowali Niemcy<sup>34</sup>.

Przebywając w mieście, bohater na każdym kroku spotyka ślady niemieckiej kultury:

Liceum, do którego zmierzał, nosiło imię, jakże by inaczej, Adama Mickiewicza. Ale pierwsze roczniki się tutaj o polskim wieszczu narodowym nie uczyły, tylko o Goethem i Schillerze. Ponownie pomyślał, że miejsce ma znaczenie, patrząc na ponure dziewiętnastowieczne gmaszysko z czerwonej cegły. Byłaby to zwyczajna, duża poniemiecka szkoła, gdyby nie neogotyckie elementy wystroju – ostre szczyty, oculusy i ogromne okna w centralnej części budynku. Dodawało to gmachowi surowego, kościelnego charakteru<sup>35</sup>.

Można stwierdzić, że w powieści Zygmunta Miłoszewskiego sprawdza się diagnoza Elżbiety Rybickiej dowodzącej, że

erozja pamięci jest najczęściej punktem wyjścia: wyzwaniem dla domysłu, wyobraźni, fikcji, choć zarazem rekonstrukcji na podstawie źródeł archiwalnych czy reporterskich poszukiwań [...]. W literaturze miejsc pamięci i wydrążonych

<sup>31</sup> Z. Miłoszewski, *Gniew*, Warszawa 2014, s. 16.

<sup>32</sup> Tamże, s. 37.

<sup>33</sup> Tamże, s. 18.

<sup>34</sup> Tamże, s. 18.

<sup>35</sup> Tamże, s. 19.

z pamięci nie chodzi też wyłącznie o dokumentowanie, utrwalanie czy archiwizowanie przeszłości, ale często o dialog lub poróżnienie, niekiedy nawet wyraźny spór z historią i tradycją lub oficjalnymi politykami pamięci<sup>36</sup>.

Autorowi udaje się sprowokować swoją powieścią ciekawą dyskusję wokół miasta występującego w roli bohatera. Ta prowokacja zwraca uwagę na prowincjonalne miasto z ciekawą przecież i nietuzinkową historią. Recenzenci wpadli w zastawioną przez pisarza pułapkę i każdy z nich odnosi się do wizji miasta przedstawionej w kryminale. Wśród wypowiedzi nie brakuje autorów autentycznie zainteresowanych miejscem:

Ostatnia część trylogii znowu czyni jednym ze swych głównych bohaterów miasto. Tak jak w poprzednich tomach Warszawa i Sandomierz, tak teraz Olsztyn staje się powiernikiem najstraszniejszych sekretów. Miłoszewski niezmiennie hołdując prozie realistycznej z namaszczeniem i laboratoryjną dokładnością opisuje wszystkie budynki, ulice i zwyczaje miasta. Po lekturze *Ziarna prawdy* nie wyobrażałam sobie nie odwiedzić magicznego miasta, Sandomierza. Teraz marzę o podróży do tego specyficznego miejsca, jakim jest Olsztyn<sup>37</sup>.

Recenzenci dostrzegają także faworyzowanie przez pisarza przeszłości związanej z Olsztynem i hołubienie miejsc pamięci:

Fakt, autor opisuje miejsce akcji jako zimne, deszczowe i brudne. Pastwi się – przynajmniej, po pewnym czasie robi się to nudne – nad »nową polską architekturą«, »pastelozą« przemieszaną z urbanistycznym chaosem i bylejąkością, która ma za nic, czy obecnie jest socjalizm, czy kapitalizm. Szacki z podziwem i sentymentem odnosi się do poniemieckich pozostałości w stolicy Warmii i kpi z olsztyńskiego lokalnego patriotyzmu<sup>38</sup>.

Niektórzy autorzy nie dostrzegają prowokacji w kreowaniu powieściowej rzeczywistości:

W powieści *Gniew* Zygmunta Miłoszewskiego Olsztyn to miasto, gdzie ciągle jesienią jest mżawka, ulice wiecznie zakorkowane i obrzydłe współczesne powtórki architektoniczne z „Alfą” na czele w centrum<sup>39</sup>.

Są jednak tacy, którzy interpretują poczynania Miłoszewskiego właściwie, wiedząc, że chce on swoim kryminałem zwrócić uwagę na problem

<sup>36</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka*, dz. cyt., s. 312–314.

<sup>37</sup> *Brutalne pożegnanie z prokuratorem, Teodorem Szackim. Zygmunt Miłoszewski, „Gniew”* – recenzja sPlay, dostępne w Internecie: <http://splay.pl/2014/11/12/zygmunt-miloszewski-gniew-recenzja-splay/> [dostęp: 04.03.2015].

<sup>38</sup> J. Nikodem, *Zygmunt Miłoszewski, „Gniew”*, dostępny w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/zygmunt-miloszewski-gniew> [dostęp: 04.03.2015].

<sup>39</sup> J. Roslan, *Prokurator Szacki czyta „Gazetę Olsztyńską”*, „Bez Wierszówki” 2015 nr 1–3, s. 22.

przemocy, rozbudzić zainteresowanie przeszłością Olsztyna oraz koniecznością podjęcia z nią dialogu i dostarczyć przy okazji lekturowej rozrywki:

Książkowy obraz wymienianej aglomeracji jest na tyle przekonujący i tak aż nachalnie dominujący emocjonalnością o barwach czarnych (nie licząc czerwonej poniemieckiej cegły) i smakach wyłącznie niestrawnych dla ludzkiego języka, że zastanawiam się, jaką cenę Zygmunt Miłoszewski płaci, gdy z powodów rodzinnych odwiedza Olsztyn, najpewniej nie jeden raz w roku. No chyba, że jest to literacka prowokacja dla dobra rozwoju tego miejsca. Jeśli tak, to idealnie skomponowana i zastosowana. Czy tylko zrozumieją to władarze i inni olsztyńscy czytelnicy?<sup>40</sup>.

## Bibliografia

### Źródła

- Beśka Krzysztof, *Fabryka frajerów*, Warszawa 2009.  
Kotliński Michał, *Święty od ćpunów*, Pruszków 2013.  
Kowalewski Włodzimierz, *Wieczór autorski*, „Borussia” 2000, nr 20/21, s. 21–33.  
Miłoszewski Zygmunt, *Gniew*, Warszawa 2014.  
Sieniewicz Mariusz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003.  
Tokarczuk Olga, *Wieczór autorski*, „Borussia” 2000 nr 20/21, s. 10–19.  
Wilengowska Joanna, *Zęby*, Kraków 2006.

### Opracowania

- Bętkowski Rafał, *Olsztyn jakiego nie znacie: obraz miasta na dawnej pocztówce*, red. Tomasz Śrutkowski, Olsztyn 2003.  
Chłosta Jan, *Znani i nieznani olsztyńscy XIX i XX wieku, w dwu wersjach językowych: polskiej i niemieckiej*, Olsztyn 1996.  
Chłosta Jan, *Ludzie godni pamięci – warmińsko-mazurscy patroni olsztyńskich ulic*, Olsztyn 1997.  
Chłosta Jan, *Ludzie Olsztyna*, Olsztyn 2003.  
Czapliński Przemysław, *Resztki nowoczesności*, Kraków 2011.  
Korzeniewski Bartosz, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Poznań 2010.  
Łukaszewicz Bohdan, *Olsztyn: 1945–1985: zapis czterdziestolecia*, Olsztyn 1987.  
Łukaszewicz Bohdan, *Olsztyn 1945–2005: raptularz miejski*, Olsztyn 2006.  
*Olsztyn*, red. Maria Lossman, t. 1: Olsztyn 1353–1945, Olsztyn 1971.  
*Olsztyn 1353–2003*, red. Stanisław Achremczyk, Władysław Ogrodziński, Olsztyn 2003.  
*Olsztyn 1945–2005: kultura i nauka*, red. Stanisław Achremczyk i Władysław Ogrodziński, Olsztyn 2006.  
Piechocki Stanisław, *Czyściec zwany Kortau*, Olsztyn 1993.  
Piechocki Stanisław, *Dzieje olsztyńskich ulic*, Olsztyn 1994.  
Rosłań Jan, *Prokurator Szacki czyta „Gazetę Olsztyńską”*, „Bez Wierszówki” 2015 nr 1–3.

<sup>40</sup> L. Koźmiński, *Recenzja: Zygmunt Miłoszewski, „Gniew”*, dostępny w Internecie: <http://blog.kryminalnapila.pl/recenzja-zygmunt-miloszewski-gniew/> [dostęp: 04.03.2015].

- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rzempołuch Andrzej, *Architektura i urbanistyka Olsztyna 1353–1953: od założenia miasta po odbudowę ze zniszczeń wojennych*, Olsztyn 2004.
- Sikorski Jerzy, *Galopem przez stulecia: Olsztyn 1353–2003*, Olsztyn 2003.
- Szpociński Andrzej, *Miejsca pamięci (lieux memoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Traba Robert, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.
- Traba Robert, *Wschodniopruskość: tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań 2006.
- Wakar Andrzej, *Kronika Olsztyna: 1945–1950*, Olsztyn 1972.

### **Źródła internetowe**

- Brutalne pożegnanie z prokuratorem, Teodorem Szackim. Zygmunt Miłoszewski, „Gniew” – recenzja sPlay, dostępne w Internecie: <http://splay.pl/2014/11/12/zygmunt-miloszewski-gniew-recenzja-splay/> [dostęp: 04.03.2015].
- Nikodem Jakub, Zygmunt Miłoszewski, „Gniew”, dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/zygmunt-miloszewski-gniew> [dostęp: 04.03.2015]
- Koźmiński Leszek, Recenzja: Zygmunt Miłoszewski, „Gniew”, dostępne w Internecie: <http://blog.kryminalnapila.pl/recenzja-zygmunt-miloszewski-gniew/> [dostęp: 04.03.2015].

### **Summary**

The aim of the paper is to point at the way in which contemporary writers use collective memory connected with Olsztyn, the town in which traces of the past can be seen in architectural and cultural landscape. Quoting after Elżbieta Rybicka definition of the memorials by the French researcher Pierre’a Nora, it can be assumed that memories concerning the past are kept by topographic places and monuments: statues, cemeteries and architecture.

In the generation of people born in 70s won strategy which is called by Bartosz Korzeniewski "de-browning" of history. The authors referred to the sings of the town's past very critically. It was not until the first decade of the 21st century when the perspective of the description of Olsztyn's everyday life changed. It can be noticed in the crime stories written by Tomasz Białkowski, short story by Michał Kotliński and crime story Rage by Zygmunt Miłoszewski.

# EDYCJE I POLEMIKI

ZBIGNIEW CHOJNOWSKI  
UWM w Olsztynie

## Materiały i notatki do badań nad życiem i twórczością Teodora von Łaskiego (edycja utworów z komentarzem)

### Notes for the Research of Life and Writings of Teodor von Łaski (Works with Commentary)

**Słowa kluczowe:** literatura mazurska, Marcin Gerss, symbolika skowronka, wartość czytania, zagadka.  
**Key words:** Masurian literature, Marcin Gerss, lark symbolism, the value of reading, riddle.

Teodor (także: Theodor) von Łaski żył w XIX wieku na Mazurach, wykonując zawód wiejskiego nauczyciela. Pracował w Rakowie<sup>1</sup> (współcześnie: Rakowo Piskie), gdzie szkoła ludowa działała od 1856 roku. Jednakże Łaski swoją korespondencję, opublikowaną w „Gazecie Leckiej”, pisał 24 maja 1876 roku już w Bełczącu<sup>2</sup>, oddalonym niecałe 3 km na południowy wschód od Białej Piskiej, a ok. 10 km na wschód od Rakowa Piskiego. Krótki list dotyczył kwestii aktywności pisarskiej i czytelniczej współziomków, utrzymujących się z pracy na roli. Poruszony lekturą „Gazety Leckiej” z 28 kwietnia 1876 roku, zwrócił się do jej redaktora, Marcina Gerssa:

---

<sup>1</sup> Według słownika W. Kętrzyńskiego, *Nazwy miejscowe polskie Prus Zachodnich, Wschodnich i Pomorza wraz z przezwiskami niemieckimi* (Lwów 1879) niemiecka nazwa Rakowa to Rakowen.

<sup>2</sup> Łaski posługuje się dziewiętnastowieczną formą nazwy tej wsi: Bełczące (toponim w tej postaci podaje Kętrzyński w powyższym słowniku).

Szanowny redaktorze...

Daruj mi Pan, że powodowany ciekawościami „Gazety Leckiej” numru (sic!) 17. piszę słów kilka do szanownego Pana. Cieszy mnie, że nasze Mazurzy „Prawdziwym Przyjacielem Ludu”<sup>3</sup> obdarzeni zostali. Czytać go będę z moimi sąsiadami. Pan Kukiełka zainteresował mnie niewymownie. A i zagadki podobają mi się doskonale. Jakże pięknie, że panowie gospodarze do tak znacznych prac umysłowych się biorą, dających im spokój i miłe odpocznienie po pracach fizycznych (znaczy cielesnych)! Będę się starał i tutaj zaszcześcić ochotę do prac podobnych, lub przynajmniej do czytania, aby poznali wartość czytania. Itd. [...]<sup>4</sup>.

Redaktor Gerss chętnie drukował dowody uznania Mazurów dla jego działalności wydawniczo-oświatowej. Cytowany fragment listu ilustruje zainteresowanie Mazurów „Gazetą Lecką” i żywą reakcją na publikowane w niej treści, dotyczące szczególnie spraw lokalnych. Łaski zwraca uwagę w swojej korespondencji na list wójta wsi Borzymy, P. Kukiełki z 3 marca 1876 roku, krytykującego m.in. „paszotę”, czyli zmuszanie dzieci w wieku szkolnym, zwłaszcza sierot, do nocnego wypasania bydła. Autor wykazywał, że ten niesprawiedliwy proceder źle wpływa na rozwój dzieci, w konsekwencji demoralizuje młodych Mazurów i odwołuje od rzetelnego wypełniania obowiązku szkolnego. Gerss wsparł pogląd Kukiełki, wypowiadając się o zgubnych skutkach „paszoty” (motywy zmuszania sierot do pasienia nocą żywego inwentarza pisarz wykorzystał w swojej opowieści *Jest Bóg!*, kreśląc losy głównego bohatera, Wojtka Lichotki<sup>5</sup>). Z innymi poglądami społecznymi wójta redaktor polemizował w czterech kolejnych numerach „Gazety Leckiej”<sup>6</sup>.

Wspomniane w liście do Gerssa zagadki (po mazursku „zagodywki”) zaintrygowały Łaskiego na tyle, że postanowił je rozwiązać. Jedną z nich ułożył Marcin Gerss. Jest to logogryf:

Z **b** jest pożytecznym tobie,  
Dobry bowiem w każdej dobie.  
Czasu zimy cię ogrzewa,  
W lato w tysiąc głośy śpiewa.

Z **m** jest wielkim rozbójnikiem,  
Ludzi strasznym katownikiem.

Z **w** gdy masz go w swoim domu,  
Nie pokłonisz się nikomu.  
Bo ci zawsze go potrzeba,

<sup>3</sup> „Prawdziwy Przyjaciół Ludu” to podtytuł „Gazety Leckiej”, redagowanej i wydawanej przez Marcina Gerssa w latach 1875–1892.

<sup>4</sup> „Gazeta Lecka” 1876, nr 23.

<sup>5</sup> Na ten temat: Z. Chojnowski, *Na tle siedemnastowiecznym*, w: tegoż, *Wyobrażenia historyczna Mazurów pruskich. Studia i źródła*, Olsztyn 2014, s. 69–100.

<sup>6</sup> M. Gerss, *Do Pana wójta Kukiełki w Borzymach. Odpowiedź na list jego do redakcyi*, „Gazeta Lecka” 1876, numery od 17 do 20.

Tak jak kawałeczek chleba,  
Abyś weń mógł rzeczy włożyć,  
Wsypać, wetknąć i położyć<sup>7</sup>.

Drugą „zagodywkę” ułożył Zachariass<sup>8</sup> (pisownia nazwiska według „Gazety Leckiej”: „Zacharyaß”), „grunt posiadający”, czyli rolnik z Kalinowa nad jeziorem Tałty, wsi położonej ok. 10 km na zachód od Leca (Giżycka)<sup>9</sup>:

Jam spłodzona jest od wieku.  
Mieszkam przy każdym człowieku  
I aż do skończenia świata.  
Żyję z nim po wszystkie lata.  
Jam podobna do dobrego,  
Alem skłonna i do złego,  
Bo umykam wszelkiej złości,  
Ale życzę i lubości.  
Jestem chętnie z Panem Bogiem,  
Ale i własności wrogiem,  
Którą nieraz marnie stracę,  
Kiedy Boga ja zabaczę<sup>10</sup>.  
A beze mnie człek niebożę  
Sprawić wcale nic nie może;  
Ani kupać, ni przedawać,  
Ani komu darmo dawać,  
Ani pisać, ani czytać,  
Ani kogo o co pytać.  
Ni parobcy, ni pasterze,  
Ni królowie, ni rycerze,  
Ni co w pałacach mieszkają  
I dóbr wszelkich nadto mają,  
Ani ci, co są w chałupce,  
Ani mędrzy, ani głupce,  
Nic beze mnie wskórają,  
Bo beze mnie nic nie znają.  
Nade mnie w świecie prędszego  
Nie ma stworzenia żadnego.  
Bo ja w tymże samym czasie

<sup>7</sup> M. Gerst, *Logogryf*, „Gazeta Lecka” 1876, nr 17.

<sup>8</sup> T. Oracki wymienia to nazwisko, zapisawszy je nieco inaczej: „Zachariasz” (T. Oracki, *„Rozmówiłbym kamień ...”*. *Z dziejów literatury ludowej oraz piśmiennictwa regionalnego Warmii i Mazur w XIX i XX wieku*, Warszawa 1976, s. 207). Tenże Zachariasz miał brata Adama, który również układał wiersze; mieszkał i gospodarzył w Golubkach (w powiecie ełckim). Jest autorem pieśni żołnierskiej *Trębacz pod Vionville (z francuskiej wojny)*, „Kalendarz Królewsko-Pruski Ewangelicki” 1905, s. 138. Utwor zawiera wspomnienie bitwy pod Vionville (wieś leżąca 20 km na południowy zachód od Metz), gdzie wojska francuskie walczyły z pruskimi 16 sierpnia 1870 r.

<sup>9</sup> Kalinowo pod Giżyckiem trzeba odróżnić od Kalinowa w powiecie ełckim, gdzie w XVIII w. proboszczem był ksiądz ewangelicki i legendarny poeta, Michał Pogorzelski (1737–1798) – zob. E. Sukertowa-Biedrawina, *Michał Pogorzelski. Pieśniarz mazurski*, Warszawa 1956.

<sup>10</sup> *zabaczyć* – ‘zapomnieć’

Wcale na kończynach<sup>11</sup> świata,  
 Lecz jednak żadna utrata  
 Wcale nigdy się nie stanie  
 Przez to prędkie przebieganie.  
 Beze mnie nie ma radości,  
 Ale i żadnej żałości<sup>12</sup>.

Rozwiązanie logogryfu obejmuje trzy trójliterowe słowa, w których zmienia się jedynie pierwsza litera: „b ó r”, „m ó r”, „w ó r”. Wyrazy te odnoszą się do codzienności i praktyki życiowej na wsi mazurskiej, którą jeszcze XIX wieku dręczyły epidemie, zwane „morami”. W zagadkowym wierszu Zachariassa kryje się „myśl”. Autor spersonifikował ją i całkiem udanie wyliczył jej atrybuty i funkcje. Utwór wykracza poza ramy zwykłej zagadki, przybierając kształt popularnej rozprawki o naturze „myśli”, a jednocześnie rymowanej pochwały rozumu. Obydwa zadania nie były łatwe, skoro do redakcji „Gazety Leckiej” nadeszły tylko dwie poprawne odpowiedzi: gospodarza z Wysokich pod Ełkiem, Marcina Dziubiela, oraz Teodora von Łaskiego<sup>13</sup>. Tenże nauczyciel współpracę z Marcinem Gerssem podjął dużo wcześniej i to stosunkowo z lepszym skutkiem; zaproponował redaktorowi swoje poezje do publikacji w „Kalendarzu Królewsko-Pruskim Ewangelickim”. Gerss wybrał dwa wiersze. Pierwszy, pt. *Wartość czytania*, ukazał się w 1867 roku<sup>14</sup> i świadczył o tym, że nauczyciela z Rakowa idea upowszechniania czytelnictwa wśród Mazurów obchodziła nie doraźnie, lecz trwale.

Motyw pożytków płynących z oddawania się lekturze zarówno ksiąg świętych, jak i tekstów świeckich, występuje z niemałą częstotliwością w piśmiennictwie mazurskim. Niejako obowiązkowo podnoszony był w wierszach układanych przez współpracowników Gerssa z okazji jego urodzin lub kolejnego jubileuszu. Kwestia czytania po polsku i rozumienia tekstów polskich wplotła się w literaturę Mazurów już w latach czterdziestych XIX wieku – w czasie największej aktywności publicystyczno-wydawniczej ks. Gustaw Gizewiusz napisał m.in. artykuł *Umiejętność drukowania książek* („Przyjaciel Ludu Łecki” 1842, nr 3–5, s. 19–21, 27–29, 35–37)<sup>15</sup>, a także słynny wiersz przeciw germanizacji Mazurów *Odpowiedź panu J. Marczówce, troskliwemu o zarzucanie kraju mazurskiego niemieckim gnojem, aby na mazurskich, polskich piaskach czem prędzej rodziła pszenica niemiecka* („Przydatek do Łeckiego Przyjaciela Ludu”, Lipsk 1845).

<sup>11</sup> *kończyny* – ‘krańce’

<sup>12</sup> [brak imienia] Zachariass, \*\*\* („Jam spłodzona jest od wieku”), „Gazeta Lecka” 1876, nr 17.

<sup>13</sup> „Gazeta Lecka” 1876, nr 30.

<sup>14</sup> T. von Łaski, *Wartość czytania*, „Kalendarz Królewsko-Pruski Ewangelicki” 1867, s. 91–92.

<sup>15</sup> Zob. uwagi na temat tej publikacji Gizewiusza: Z. Chojnowski, *Mazurskie mickiewicziana Gustawa Gizewiusza i inne*, „Ruch Literacki” 2012, z. 4–5, s. 547–563.

Ujęcie wartości czytania przez Łaskiego znajduje się poza uwikłaniami religijnymi czy narodowymi. Zamiast napięć, które antagonizowały strony wyznających odmienne poglądy polityczne lub nastawionych nacjonalistycznie, nauczyciel z Rakowa przedstawia obcowanie z lekturą uniwersalistycznie, wspierając przekazywane treści stylem biblijnym. Autor posługuje się częstą m.in. w Księdze Psalmów konstrukcją, rozpoczynającą się od przymiotnika „szczęśliwy”, a uzupełnianą definicją określonego szczęścia. W strofie drugiej powagę przesłania wiersza wspomaga sparafrazowany cytat z najbardziej znanej na Mazurach pieśni, eksponującej niedającą się przecenić wiedzę i jej zdobywanie *Pieśń żaczków po kołędzie chodzących*. Była ona zamieszczona w powszechnie używanym przez ludność mazurską od 1741 roku *Nowo wydanym Kancjonale pruskim* pod numerem 224 w dziale *O słowie Bożym*. Utwór w późniejszych edycjach składa się już nie z czterech strof, lecz z sześciu i jest oznaczany innym numerem (np. w wydaniu z 1915 roku liczbą 271). Żywotność utworu poświadcza również jego obecność w zapisie gwarowym w *Mazurskim śpiewniku regionalnym* Karola Małłka i Arno Kanta<sup>16</sup> oraz w części piątej monumentalnego opracowania Barbary Krzyżaniak i Aleksandra Pawlaka, *Warmia i Mazury. Pieśni religijne i popularne*<sup>17</sup>. Fraza Łaskiego: „Z książęty zasiada / Człek mądry, a mnie teraz bez czytania biada!”, czerpie z odpowiedniego wyimka z dłuższej wersji *Pieśni żaczków po kołędzie chodzących*: „Uczony człowiek z książęty zasiada, / kto nic nie umie, temu wszędy biada”. W parafrazie pozostawione zostało przekonanie zaczerpnięte z oryginału, że zdobyta mądrość wywyższa człowieka, czyni go arystokratą, zaś brak wiedzy został utożsamiony z nieumiejętnością czytania.

Zauważmy, że wiersz rozpoczyna opis radości, wywołanej przez lekturę Biblii, a także przez świadomość, że czytanie jest formą przebywania z ludźmi mądrymi. Funkcja czytania, polegająca na podtrzymywaniu różnorodnych głębokich więzów międzyludzkich, przewija się przez następne strofy. Oddawanie się lekturze bywa poddawaniem się mądrym kierownictwu. Czytanie rodzicom przez dzieci jest zajęciem radosnym także dlatego, że – jak można się domyślać – jest wypełnianiem czwartego przykazania: „Czcij ojca twego i matkę twoją, aby przedłużone były dni twoje na ziemi, którą Pan Bóg twój da tobie” (Wj 20, 12)<sup>18</sup>. Ponadto czytanie łączy nas z „braćmi”, z bliźnimi, pozwala żyć z całym światem, a więc działa wspólnototwórczo. Liczne pożytki rozumienia tekstów zespolił autor ze stanami radosnymi, „błogimi”

<sup>16</sup> K. Małłek, A. Kant, *Mazurski śpiewnik regionalny*, Olsztyn 1947, s. 7–8 [tu pod skróconym tytułem *Pieśń żaczków*].

<sup>17</sup> *Warmia i Mazury. Cz. 5, Pieśni religijne i popularne*, oprac. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, Warszawa 2002, s. 54.

<sup>18</sup> Cytat według Biblii Gdańskiej (1632), dostępne w Internecie: [http://biblia.apologetyka.com/search?utf8=%E2%9C%93&q=czcij+ojca&transl=pl&bible\[\]=bg&book\[\]=all&refonly=0&bold=1&step=10&sort=1](http://biblia.apologetyka.com/search?utf8=%E2%9C%93&q=czcij+ojca&transl=pl&bible[]=bg&book[]=all&refonly=0&bold=1&step=10&sort=1) [dostęp: 8.04.2015]

(w znaczeniu: ‘wyróżnionymi przez Boga, szczęśliwymi’), pełnymi pozytywnych emocji i uczuć, kontrastującymi z ubolewaniami nad człowiekiem, który nie opanował umiejętności czytania.

W wiersz wpisana jest skrócona historia pisma i książki, co nadaje utworowi erudycyjnej powagi. Stworzyło to w opinii redaktora Marcina Gerssa potrzebę sformułowania dwóch przypisów objaśniających zastosowane terminy (dopiski redakcyjne, tak jak w pierwodruku, oznaczam za pomocą odpowiedniej liczby gwiazdek). Pisownia oraz interpunkcja zostały zmodernizowane. Miejsca wypacjowane zgodnie z pierwodrukiem.

\*\*\*

### *Wartość czytania*

Szczęśliwym, k i e d y c z y t a m, co mąż święty pisze,  
W Bibliji tak starego, jak nowego związku<sup>19</sup>.  
Szczęśliwym, kiedy myśli mądrych ludzi słyszę,  
Co nauki spisali, gdy się bawię<sup>20</sup> książką.  
Szczęśliwym, gdy dokładnie pisma czytać mogę  
I czynię w głowie mojej mądrości załogę<sup>21</sup>.

Lecz jakże ten się biednym i nieszczęsnym czuje,  
Co widząc kształty liter, czytać je nie umie.  
O jakże on się bardzo troszczy i frasuje,  
Że różne mając księgi, nic w nich nie rozumie.  
On nieraz powie sobie: „Z książki zasiada  
Człek mądry, a mnie teraz bez czytania biada!”

Bo nikt zapewne tego w życiu nie zaprzeczy,  
Że czytanie należy do potrzebnych rzeczy,  
Bez których każda droga do szczęścia ludzkiego  
Jest krzywą, niewygodną, bez wodza dobrego.

Czytania umiejętność nie wyszła ze zbytku,  
Swawoli lub próżnego wynalazku ludzi.  
Ach, wyszła ona wszystkim ludziom do pożytku,  
Co r a d o ś ć i n a u k ę, i p o c i e c h ę budzi.  
Albowiem nader wielką r a d o ś ć dziatki mają,  
Co swym rodzicom drogim w książeczkach czytają.

Już w najdawniejszych czasach h y r o g l i f y\*) były  
I rodzaj ludzki już się czytać usiłował<sup>22</sup>,  
A gdy ciekawe pisma z dawnych lat przybyły,  
Toć wtedy nikt czytania pewnie nie załował.

<sup>19</sup> *związek* – tu: ‘przymierze’

<sup>20</sup> *bawić się* – ‘zajmować się’

<sup>21</sup> *załoga* – ‘podstawa, fundament, podwalina’ (znaczenie ustalone według *Małego słownika zaginionej polszczyzny*, red. F. Wysocka, Kraków 2003, s. 372).

<sup>22</sup> „już się czytać usiłował” – ‘już bardzo się trzymał, aby czytać’

Albowiem bardzo wiele n a u k i czerpają  
Z pism świętych wszyscy ludzie, którzy je czytają.

A gdy nauki błogie<sup>23</sup> i pisma ciekawe  
Umysł i serca ludzkie kształcić napoczęły,  
O tedy opuszczono płonną<sup>24</sup> swą zabawę,  
A wszystkie głowy mądre czytania się jeły.  
Bo z dobrych pism czytania szczęście wyrósć może,  
Lecz kto nie umie czytać, pozał się go Boże!

I ten, co w dobrach ziemskich, zdaje się, opływa,  
Choć wszystko jemu sprzyja i idzie po myśli,  
Gdy nie ma, co by czytał, na czymś mu zbywa<sup>25</sup>,  
I nieraz, co dostanie, czyta lub też kryśli<sup>26</sup>.  
Albowiem nader wiele p o c i e c h z tego mają,  
Co kalendarze, listy, gazety\*) czytają.

A tak c z y t a n i e łączy nas z braćmi naszymi,  
Czytaniem żyjem wszyscy z całym światem prawie<sup>27</sup>.  
Czytanie różnych książek czyni nas mądrymi.  
Szczęśliwym, gdy czytaniem różnych ksiąg się bawię,  
Jak błogo duszy mojej, gdy z kancjonału  
Pospołu ze mną bliźni wielkość Stwórcy chwałą.

Czytajcież więc, o bracia, z chęcią pisma wszelkie,  
Gdyż skarby bardzo wielkie w sobie zawierają.  
Bo w księgach pożytecznych są bogactwa wielkie,  
Co ludzi najuboższych w możnych przemieniają.  
I ten, co w życiu swoim nie w świetny stan zajdzie,  
Nauki i pociechę w czytaniu pism znajdzie.

\*) H i e r o g l i f y były pisma w obrazach, bo jeszcze liter czasu onego nie znano. Obraz byka znaczył krzepę i moc. Był to bardzo niedoskonały sposób pisania i czytania.

M. G. [Marcin Gerss]

\*\*) G a z e t y znaczy cejtunki.

\*\*\*

Następny zachowany wiersz Łaskiego to piosenka-apostrofa *Do skowronka*. Tytułowy ptak jest jednym z najczęstszych ptasich bohaterów, pojawiających się w mazurskich utworach o wiośnie i pracy na roli<sup>28</sup>. Symbolika

<sup>23</sup> *błogi* – ‘wyróżniony przez Boga, błogosławiony, szczęśliwy dzięki łasce bożej’ (według *Małego słownika zaginionej polszczyzny*, s. 26).

<sup>24</sup> *płonny* – ‘bezpłodny’, tu: ‘pusty’

<sup>25</sup> „na czymś mu zbywa” – ‘czegoś mu brakuje’

<sup>26</sup> *kryślić, kreślić* – ‘układać, tworzyć’

<sup>27</sup> *prawie* – ‘prawdziwie, rzeczywiście’

<sup>28</sup> Zob. artykuł: Z. Chojnowski, *Pochwała „stanu gospodarskiego” w wierszach Mazurów*, „Studia Angerburgica” t. 14 (2007), s. 46–58.

„skowronka” zbiega się z tą, która ukształtowała się w wyobraźni ludowo-chrześcijańskiej. Ptak ten zwiastuje wiosnę, jak w lirycznej piosence Michała Kajki *Tęskność za wiosną*: „Pójdź, bo tęskni już skowronek, / Co powrót wiosny głosi”<sup>29</sup>; jego śpiew był znakiem, że trzeba rozpocząć roboty polowe. W spolszczonym z niemieckiego przez ks. Gustawa Gizewiusza kazaniu, zatytułowanym *Skowronek* (w kwietniowym wydaniu „Przyjaciela Ludu Łecckiego” z 1842 roku), zwiastun radosnej pory roku nakazywał Mazurom porzucenie powierzchownego życia oddanego marnościami i zwrócenie się ku uduchowionemu istnieniu oddanemu Stwórcy.

Interesujące jest to, że Gizewiusz tekst kaznodziejski zamknął poetycką klamrą. Motto stanowi anonimowo podany czterowiersz, który jest częściowo przeróbką strofy z tomu *Poezje Litwina* (1834) – pod pseudonimem „Litwin” kryje się polski poeta, satyryk, przyjaciel Adama Mickiewicza, powstaniec listopadowy, Antoni Gorecki. Jego skowronkowa zwrotka rozpoczyna *Pieśni pisane w czasie powstania Litwy w roku 1831*:

Wiosenny wietrzyk powiewa,  
Śnieg niknie, skowronek dzwoni,  
Słyszysz, Litwinie, co śpiewa?  
„Do broni czas już, do broni!”<sup>30</sup>

Gizewiusz, wprowadzając zmiany w dwóch ostatnich wersach, przekształcił strofę będącą zawołaniem bojowym w zachętę do modlitewnego skupienia, zaś „skowronek” z ptaka dzwoniącego na wojnę przemienił się w jego utworze w stworzenie przekazujące prawdy od Najwyższego:

Wiosenny wietrzyk powiewa,  
Śnieg niknie, skowronek dzwoni,  
Słyszysz, człowiecze, co śpiewa?  
Jakie prawdy z nieba roni?<sup>31</sup>

Skowronkowe kazanie zamyka zaś „nagrobek” siedemnastowiecznego poety, Jana Gawińskiego, pochodzący z książki, wydanej w Lipsku w 1837 roku: Szymona Szymonowica i Jana Gawińskiego *Poezje*:

Dobry dzień, skowroneczku, już ty śpiewasz sobie,  
I ja poczynam także o twej robić dobie:  
Rano, w południe, w wieczór ty śpiewasz, ja orzę,  
Dobranoc, mój śpiewaku, czarne wstają zorze<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> M. Kajka, *Mały kanecjonal mazurski i opowieści ucieszne*, oprac. Z. Chojnowski, Olsztyn 2008, s. 134.

<sup>30</sup> [A. Gorecki], *Pieśni pisane w czasie powstania Litwy w roku 1831*, w: tegoż, *Poezje Litwina*, Paryż 1834, s. 3.

<sup>31</sup> Cyt. za: ks. G. Gizewiusz, *Skowronek*, „Przyjaciel Ludu Łeccki” 1842, nr 4, s. 26.

<sup>32</sup> J. Gawiński, *Oracz*, w: Sz. Szymonowic, J. Gawiński, *Poezje*, Lipsk 1837, s. 177.

Gizewiusz tym razem wydłużył nieco tytuł, eksponując więź między rolnikiem i latającym towarzyszem niedoli: *Oracz do skowronka*<sup>33</sup>. Ponadto przypominał, że sprzyjającą uprawom pogodę zapewnia Bóg. Z drugiej strony „skowronek” zaświadcza w liryku pewne ludowe wierzenie, w myśl którego pojawienie się tego ptaszka nad zagonem przynosi urodzaj.

„Skowronek” przedstawia się tu również jako towarzysz gospodarza, który łagodzi skutki fizycznego trudu. W ten sposób w wierszu Łaskiego odzywają się echa legendy o „skowronku”, któremu rolę swoistego pomocnika w ludzkim znoju wyznaczył sam Stwórca po wypędzeniu Adama i Ewy z raj<sup>34</sup>. Motyw ten znajdziemy w twórczości Michała Kajki, np.

Już zabrzmiały wiosny dzwonki,  
Budzi się wsio z ukrycia,  
Zanuciły nam skowronki  
Przyjemną piosnkę życia.  
Dźwięk ich przyjemny, radosny  
Zwiastuje nam powrót wiosny.  
[...]<sup>35</sup>

Jednak skowronek mazurski nie tylko uprzyjemnia rolniczy mozół, lecz przede wszystkim staje się piewcą wytrwałej pracy, która stanowiła jedną z kluczowych wartości pobożnego ewangelika na Mazurach. Ptasek ten w wierszu Łaskiego, jak i w innych utworach religijnych, występuje jako żywy łącznik człowieka z Bogiem, ziemi z niebem, a to ze względu na swój charakterystyczny nieomal pionowy lot i zawisanie nad ziemią.

W sposobie przedstawiania Stwórcy jako Dawcy darów bez miary w strofie 8. pojawia się trop czarnoleski, przypominający czytelnikowi słynny hymn Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary*. Pieśń była śpiewana chętnie przez Mazurów, wszak jej tekst był dostępny w *Nowo wydanym Kancjonale pruskim* (opatrzonej numerem 679 w wydaniu z 1741 roku)<sup>36</sup>.

Publikowany poniżej wiersz Teodora von Łaskiego *Do skowronka* przedrukowuję według tych samych zasad, które przyświecały opracowaniu jego poprzednich utworów.

<sup>33</sup> Cyt. za: ks. G. Gizewiusz, *Skowronek*, s. 27.

<sup>34</sup> „Kiedy Adam został wypędzony z raj<sup>34</sup>, to wtedy zaczął pracować na ziemi. Ciężko było i przecież musiał na... wtedy pracować na utrzymanie swojej tej Ewy. Ale raz stanął przed nim Pan Bóg i pyta: »Jak ci się powodzi Adamie?«. A Adam nic nie powiedział więcej tylko: »Ciężko Panie« i zapłakał. I wtedy Pan Bóg wziął grudkę ziemi, na której padł pot Adama i podniósł do góry i podrzucił. I zaświergotał ptasek, skowronek. I on uprzyjemniał życie Adamowi, jak ten ciężko pracował” [Czesław Maj, Motycz 2011], cyt. za: P. Lasota, *Etnografia Lubelszczyzny – ludowe wierzenia o zwierzętach*, dostępne w Internecie:

[http://teatrnn.pl/leksykon/node/4197/etnografia\\_lubelszczyzny\\_ludowe\\_wierzenia\\_o\\_zwierzech%99tach#2](http://teatrnn.pl/leksykon/node/4197/etnografia_lubelszczyzny_ludowe_wierzenia_o_zwierzech%99tach#2) [dostęp: 8.04.2015].

<sup>35</sup> M. Kajka, *Wiosna*, w: tegoż, *Mały kancjonał mazurski...*, s. 141.

<sup>36</sup> Zob. A. Staniszewski, *„Nasz kochany Jan Kochanowski”. Tradycja czarnoleska w zaborze pruskim 1795-1939*, Warszawa 1988.

\*\*\*

**Do skowronka**

Nuć, skowronku, powrót wiosny,  
Ona wszystkim szczęście niesie,  
Niechajże twój śpiew radosny,  
Rozlega się w całym lesie.

I nad dachem gospodarza  
Zaśpiewaj, ptaszyno miła,  
Że nam Pan Bóg ciepło zdarza,  
By pszeniczka się krzewiła.

Kiedy w czoła swego pocie,  
Pilnie zagon swój przewraca,  
Ty mu śpiewaj przy robocie,  
Niech się mu nie przykrzy praca.

Potem w okienko każdego  
Zapukaj, ptaszku, w przelocie,  
Nuć: „Cóż jest najlepszego,  
Praca w czoła swego pocie”.

A tak wiosną upojony,  
Śpiewaj zawsze wdzięcznym głosem,  
A niech człowiek zachęcony,  
Śpiewu twego jest odgłosem.

Do pracy wszelkiej na ziemi,  
Do której go Bóg przeznaczy,  
Niech pracuje wraz z bliźniemi.  
Owoc wkrótce sam obaczy.

Gdy nam miła minie wiosna  
I lato ciepłe przeleci,  
Jesień przyjdzie nam radosna,  
Wiele dóbr mu w siasiek<sup>37</sup> wleci.

A co większa, Bóg łaskawy,  
Dawca wszelkich dóbr bez miary,  
Dziątek swoich ojciec prawy,  
Wszystkie nam pożegna<sup>38</sup> dary.

Nuż więc ptaszku, nuć radośnie,  
Śpiewaj wdzięcznie z nas każdemu,  
Bo niezadłuż<sup>39</sup>, a żałośnie  
Zagrzmie zima po swojemu<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> *siasiek* – ‘miejsce w stodole do składowania snopów zboża, siana lub słomy’

<sup>38</sup> *pożegnać* – ‘pobłogosławić’

<sup>39</sup> *niezadłuż* – ‘niezadługo’

<sup>40</sup> T. von Łaski, *Do skowronka*, „Kalendarz Królewsko-Pruski Ewangelicki” 1868, s. 102.

## Bibliografia

- Chojnowski Zbigniew, *Mazurskie mickiewicziana Gustawa Gizewiusza i inne*, „Ruch Literacki” 2012, z. 4–5, s. 547–563.
- Tegoż, *Pochwała „stanu gospodarskiego” w wierszach Mazurów*, „Studia Angerburgica” t. 14 (2007), s. 46–58.
- Tegoż, *Wyobrażenia historyczna Mazurów pruskich. Studia i źródła*, Olsztyn 2014.
- Gerss Marcin, *Do Pana wójta Kukielki w Borzymach. Odpowiedź na list jego do redakcji*, „Gazeta Lecka” 1876, numery od 17 do 20.
- Tegoż, *Logogryf*, „Gazeta Lecka” 1876, nr 17.
- Tegoż, *Zagodywka*, „Gazeta Lecka” 1876, nr 30.
- Gizewiusz Gustaw, *Skowronek*, „Przyjaciel Ludu Łecki” 1842, nr 4, s. 26–27.
- Tegoż, *Umiejętność drukowania książek*, „Przyjaciel Ludu Łecki” 1842, nr 3–5, s. 19–21, 27–29, 35–37.
- [Gorecki A.], *Poezje Litwina*, Paryż 1834.
- Kajka Michał, *Mały kancjonał mazurski i opowieści ucieszne*, oprac. Z. Chojnowski, Olsztyn 2008.
- Kętrzyński Wojciech, *Nazwy miejscowe polskie Prus Zachodnich, Wschodnich i Pomorza wraz z przezwiskami niemieckimi*, Lwów 1879.
- Kukielka P., *Korespondencja*, „Gazeta Lecka” 1876, nr 17.
- Łaski Theodor von, *Do skowronka*, „Kalendarz Królewsko-Pruski Ewangelicki” 1868, s. 102.
- Tegoż, *Korespondencja*, „Gazeta Lecka” 1876, nr 23.
- Tegoż, *Wartość czytania*, „Kalendarz Królewsko-Pruski Ewangelicki” 1867, s. 91–92.
- Małłek Karol, Kant Arno, *Mazurski śpiewnik regionalny*, Olsztyn 1947.
- Mały słownik zaginionej polszczyzny*, red. F. Wysocka, Kraków 2003.
- Nowo wydany Kancjonał pruski*, Królewiec 1741.
- Nowo wydany Kancjonał pruski*, Królewiec 1915.
- Oracki Tadeusz, *„Rozmówiłbym kamień ...” Z dziejów literatury ludowej oraz piśmiennictwa regionalnego Warmii i Mazur w XIX i XX wieku*, Warszawa 1976.
- Staniszewski Andrzej, *„Nasz kochany Jan Kochanowski”. Tradycja czarnoleska w zaborze pruskim 1795–1939*, Warszawa 1988.
- Sukertowa-Biedrawina Emilia, *Michał Pogorzelski. Pieśniarz mazurski*, Warszawa 1956.
- Szymonowicz Szymon, Gawiński Jan, *Poezje*, Lipsk 1837.
- Warmia i Mazury. Cz. 5, Pieśni religijne i popularne*, oprac. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, Warszawa 2002.
- Zachariass [brak imienia], \*\*\* („Jam spłodzona jest od wieku”), „Gazeta Lecka” 1876, nr 17.
- Zacharias A., *Trębacz pod Vionville (z francuskiej wojny)*, „Kalendarz Królewsko-Pruski Ewangelicki” 1905, s. 108.

### Źródła internetowe

- [http://biblia.apologetyka.com/search?utf8=%E2%9C%93&q=czcij+ojca&transl=pl&bi-ble\[\]=bg&book\[\]=all&refonly=0&bold=1&step=10&sort=1](http://biblia.apologetyka.com/search?utf8=%E2%9C%93&q=czcij+ojca&transl=pl&bi-ble[]=bg&book[]=all&refonly=0&bold=1&step=10&sort=1) [dostęp: 8.04.2015].
- Lasota P., *Etnografia Lubelszczyzny – ludowe wierzenia o zwierzętach*, dostępne w Internecie: [http://teatrnn.pl/leksykon/node/4197/etnografia\\_lubelszczyzny\\_ludowe\\_wierzenia\\_o\\_zwierz%C4%99tach#2](http://teatrnn.pl/leksykon/node/4197/etnografia_lubelszczyzny_ludowe_wierzenia_o_zwierz%C4%99tach#2) [dostęp: 8.04.2015].

### Summary

Teodor von Łaski was a village teacher and a Masurian poet in the nineteenth century. He lived and worked in Rakowo (currently Rakowo Piskie) and Bełcząc. The article contains publications and commentary of his two poems: *Wartość czytania* (pol. The Value of Reading) and *Do skowronka* (To the Lark), as well as a letter addressed to Marcin Gerss. Łaski would work with him as the editor of „*Kalendarz Królewsko-Pruski Ewangelicki*” and „*Gazeta Lecka*”. The works of the Masurian teacher show his literary ability and his strong ties to the Masurian culture. Łaski joined the effort of bringing the education to a broader populace, along with reading habits and exposing the work ethics. He believed in moderate conjunction of mental and physical effort.

PAWEŁ BOHUSZEWICZ

UMK w Toruniu

## **Nowożytność, kontekst, pedokomparator, czyli o trzech sposobach na wyjście z getta (na marginesie artykułu Iwony Maciejewskiej)**

### **Modernity, Context and Pedocomparator. Three Ways of Leaving the Ghetto (an Answer to Iwona Maciejewska's Article)**

**Słowa kluczowe:** nowożytność, kontekst, pedocomparator, koncept, literatura staropolska, nowoczesna literatura

**Key words:** modernity, context, pedocomparator, concept, old polish literature, modern literature

Poniższy tekst jest odpowiedzią na artykuł Iwony Maciejewskiej *Jak wyjść z getta? O poszukiwaniu nowych dróg w badaniu literatury staropolskiej*, który w pewnej mierze stanowi komentarz do moich wcześniejszych tekstów<sup>1</sup>. Powtarzam i wzmacniam w nim przekonanie, że zamiast o „zderzeniach” powinniśmy mówić o osmozie między literaturą zwaną dawną i staropolską a współczesną humanistyką, nie ma bowiem ani możliwości, ani sensu uciekać tak przed tą humanistyką, jak i w ogóle współczesnym kontekstem rozumienia<sup>2</sup>. Zmieniam jednak sposób argumentacji. Po pierwsze, proponuję wprowadzenie pojęcia literatury nowożytnej na określenie polskiej

---

<sup>1</sup> Zob. I. Maciejewska, *Jak wyjść z getta? O poszukiwaniu nowych dróg w badaniu literatury staropolskiej*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1 (Tytuł ten przywołuje – nie wiem, czy w sposób zamierzony – inny ważny tekst, który również przy pomocy metafory konotującej zamknięcie i oddzielenie od świata opisywał współczesne literaturoznawstwo polskie. Mam na myśli *Raport z obłożonego miasta* Michała Pawła Markowskiego, opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” z 4 sierpnia 2009 r.). Moje teksty, do których odwołuje się Iwona Maciejewska, to: *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana”, red. K. Obremski, 2008, nr 2 oraz *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” sposobach lektury tekstów staropolskich*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, nr 1.

<sup>2</sup> „Zderzenia” to tytuł wspomnianego powyżej monograficznego numeru czasopisma „Litteraria Copernicana”, który został poświęcony literaturze dawnej i współczesnej humanistyce.

literatury przedromantycznej od czasów renesansu do oświecenia włącznie; pojęcie to nie zastępowałoby tradycyjnych pojęć literatury staropolskiej i dawnej, lecz z nimi współistniało, pokazując inne aspekty tejże literatury. Po drugie, wychodząc od opisanej już w *Związkach niebezpiecznych, związkach koniecznych* opozycji między eksplikacją i interpretacją oraz denotacją i konotacją, staram się pokazać, że iluzją jest przekonanie (któremu sam również ulegałem), że interpretując literaturę dawną przy pomocy współczesnych języków teoretycznych, zamazujemy ich staropolską tożsamość.

\*\*\*

Swój znakomity tekst Iwona Maciejewska poświęciła sprawie dla nas, historyków literatury staropolskiej, podstawowej, a mianowicie temu, jak odnajdujemy samych siebie we współczesnej akademii oraz temu, jak postrzegają nas historycy późniejszych etapów rozwoju literatury polskiej. Tego rodzaju „krytyka konfesyjna”<sup>3</sup> wciąż należy u nas do rzadkości (podmiotowość w nauce raczej się ukrywa w lęku, że ujawniona zdeformuje lub odwiedzie od przedmiotu badań), tym cenniejszy jest to artykuł. Od razu trzeba powiedzieć, że według Iwony Maciejewskiej samopoczucie to nie jest najlepsze: doświadczamy (piszący te słowa również do owej wspólnoty przynależy) lekceważenia ze strony koleżanek i kolegów zajmujących się literaturą współczesną, które mówi nam, że nie jesteśmy potrzebni, pozostajemy bowiem „dinozaurami lub właśnie mieszkańcami getta, skazanymi na izolację, a w konsekwencji na nieuchronne odejście”. Konsekwencją instytucjonalną takiego percypowania „nas” przez „współczesników” jest „znacząca marginalizacja staropolszczyzny na studiach polonistycznych” (s. 239), polegająca na ograniczaniu przedmiotu „literatura staropolska” na rzecz tych związanych z literaturą współczesną<sup>4</sup>. Pociąga to za sobą inne niepokojące zjawisko: coraz trudniej młodym badaczom po doktoracie znaleźć pracę na uczelniach (skoro zmniejsza się liczba zajęć z literatury staropolskiej).

A zatem naszym podstawowym problemem – taki wniosek wyciągam z lektury tekstu Iwony Maciejewskiej – jest to, jak w ramach akademickiej polonistyki jesteśmy postrzegani. Ograniczanie liczby godzin, skutkujące brakiem dopływu młodej kadry naukowej, jest efektem leżącej u podstaw

<sup>3</sup> Termin ten pojawia się w książce Davida Simpsona *The Academic Postmodern and the Rule of Literature. A Report on Half-Knowledge* (Chicago 1995). W języku polskim można o niej przeczytać w książce-hybrydzie (ni to powieści, ni traktacie naukowym) Davida Damrosha *Mityngi myśli* (przeł. zespół, Kraków 2011; rozdz. *Puerto Vallarta. Krytyczne zwierzenia*).

<sup>4</sup> Na zjawisko to zwracano uwagę już wcześniej. Por.: K. Płachcińska, *Skutki dla nauczania staropolszczyzny wynikające z wdrażania dwustopniowego programu studiów*, w: *Literatura staropolska w dydaktyce uniwersyteckiej*, red. J. Okoń, M. Kuran, Łódź 2007, s. 49; M. Wydrych-Gawrylak, *Czas naszym wrogiem – refleksje nad praktyką nauczania literatury staropolskiej*, w: *Literatura staropolska w dydaktyce...*, s. 58.

tych dwóch procesów konstrukcji literatury staropolskiej jako nieatrakcyjnej, konstrukcji, której autorami są badacze mocniejsi w uniwersyteckich bojach o takie zasoby, jak godziny i etaty. Tak jakby Iwona Maciejewska chciała powiedzieć, że *faktycznie* czy *obiektywnie* nie znajdujemy się w żadnym getcie „staropolskości” czy „dawności”. Jeśli to było jej intencją, to zgadzam się z nią w zupełności.

W ogromnej mierze „literatura staropolska” stanowi *simulacrum* wytworzone przez jej badaczy na użytek tych, którzy zajmują się literaturą epok późniejszych (chcę przez to powiedzieć, że w samym pojęciu literatury staropolskiej zawiera się, uświadamiane lub nie, odniesienie do jej „własnego innego”<sup>5</sup>, którym jest to, co późniejsze). Pojęcie symulakru szeroko znanym uczyniła słynna książka Jeana Baudrillarda *Symulakry i symulacja*, choć („staropolanin” – erudyta będzie to wiedział) Baudrillard nie jest pierwszym, który tego słowa użył, o *simulacrach* możemy już bowiem przeczytać w *Poliglocie antwerpskim*, szesnastowiecznym tłumaczeniu Biblii na język łaćniński. Symulakr to „mapa, [która] poprzedza terytorium”<sup>6</sup>; udając, że opisuje jakiś fragment rzeczywistości, w istocie go wytwarza. Pojęcia „literatury staropolskiej” oraz „literatury dawnej” (które jest pojęciem szerszym, włączającym w swój obręb także literaturę oświecenia<sup>7</sup>) wytwarzają taki symulakr tej literatury, który ostro oddziela ją od tego wszystkiego, co w literaturze nastąpiło od oświecenia (w przypadku „literatury staropolskiej”) lub romantyzmu (w przypadku „literatury dawnej”). Symulakr ten nie jest czymś koniecznym, możemy sobie wyobrazić pojęcie alternatywne, którego zastosowanie wytworzy inny obraz literatury staropolskiej – taki, w którym to ostre oddzielenie zostanie zastąpione inną relacją. Pojęciem tym jest „nowożytność”.

## 1. Nowożytność

Staropolszczyzna/dawność **kontra** nowoczesność... Od czasów Lévi-Straussa wiadomo, że umysł ludzki lubuje się w tego typu binarnych opozycjach, co najmniej jednak od czasów Derridy wiadomo również, że związek

<sup>5</sup> Zob. przyp. 23 niniejszej publikacji.

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: tegoż, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6.

<sup>7</sup> Luigi Marinelli przypomniał, iż na Zjeździe Polonistów w 1995 r. „w sprawozdaniu z obrad Sekcji Historii Literatury Dawnej [...] Teresa Michałowska i Alina Jeżowa zaznaczyły, że »zebrani z aprobatą odnieśli się do propozycji zastąpienia tradycyjnego określenia: »literatura staropolska« (sugerującego istnienie jakiegoś długiego okresu, jakby »superepoki« radykalnie oddzielonej od czasów Oświecenia) kategorią »literatury dawnej«, obejmującej cztery wyraziście wyodrębnione epoki (Średniowiecze, Renesans, Barok, Oświecenie), sugerującej zarazem »długie trwanie« wspólnych im fundamentalnych zjawisk kulturowych» (L. Marinelli, *Polonocentryzm w historii literatury – jego racje i ograniczenia (w uniwersyteckiej syntezie historycznoliterackiej)*, „Postscriptum” 2005, nr 1, s. 50; cyt. za: P. Wilczek, *System kursowy, kanon lektur i standardy kształcenia w nauczaniu literatury staropolskiej*, w: tegoż, *Polonice et Latine. Studia o literaturze staropolskiej*, Katowice 2007, s.100).

binarnych opozycji z rzeczywistością jest zbyt skomplikowany, aby uznać go za prosty stosunek między opisem a przedmiotem opisu. I tak jest w naszym wypadku. Gdy czyta się kolejne prace poświęcone nowoczesności, przesuwa-  
jące moment jej narodzin od XX wieku, przez XIX, do XVIII, można odnieść  
wrażenie, że nawet oświecenie nie jest jej początkiem w pełnym tego słowa  
znaczeniu – jakiegoś momentu, dającego się zlokalizować na linii czasu. Tak  
jak ponowoczesność jest kulminacją nowoczesności (pozostając jej częścią)<sup>8</sup>,  
tak samo nowoczesność jest kulminacją, zgęszczeniem czy radykalizacją pro-  
cesów, które w kulturze europejskiej trwają od czasów renesansu (będącego,  
jak wiadomo, początkiem nowożytności) lub nawet średniowiecza<sup>9</sup>. Dość  
wspomnieć dwa przykłady takich procesów. W przełomowej pracy *The Disco-  
very of the Individual 1050–1200* (1972) Collin Morris pokazuje, że „odkrycie  
jednostki” to nie nagły przewrót, który dokonał się według Burckhardta  
około 1500 roku, a według historyków kultury nowoczesnej w XVIII wieku,  
„ale proces, który rozpoczął się w drugiej połowie XI i trwał do połowy  
XII wieku”<sup>10</sup>. Jacques Le Goff z kolei pisze o „średniowieczu”, które jest  
„długie”, bo nie kończy się wraz z nadejściem renesansu. Odrodzenie to tylko  
pewien moment średniowiecza, które miało jeszcze kilka swoich renesansów  
(karoliński w IX wieku, renesans XII oraz XV–XVI stulecia) i trwało... do  
końca XVIII wieku, kiedy to ostatecznie zostało zakończone przez dwie wiel-  
kie rewolucje: francuską oraz rewolucją przemysłową w Anglii<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Tak np. u Zygmunta Baumana, w jego książkach *Modernity and Ambivalence* (Cambridge 1991) i *Intimations of Postmodernity* (London 1992) oraz u Jeana François Lyotarda, który „wprowadza formułę *le futur anterieur*, to znaczy: zakłada, że od samego początku formacja nowoczesna miała w sobie wpisana ponowoczesność, która od Montaigne’a aż po awangardę eksperymentująca – dawała o sobie znać” (S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999, s. 58).

<sup>9</sup> Wiele spraw zostało poruszonych w tym jednym zdaniu. Odnośnie do początku nowoczesności, niestety nie czas i nie miejsce na szczegółowe przywoływanie stanowisk w tej kwestii. Na polskim gruncie dyskusję między Ryszardem Nyczem, który wyraźnie rozgranicza to, co romantyczne, od tego, co nowoczesne, a Agatą Bielik-Robson, która początek ów lokuje w romantyzmie właśnie, przywołał Michał Kuziak (zob. tegoż, *Romantyzm i nowoczesność?*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 5–6). Granicę tę można jednak przesunąć i ulokować ją w oświeceniu, o czym upewnia już sam tytuł książki Teresy Kostkiewiczowej *Oświecenie: próg naszej współczesności* (Warszawa 1994).

Jeśli natomiast chodzi o poszczególne fazy nowoczesności i relację między nowoczesnością a nowożytnością, to kwestię tę szczegółowo wyjaśnia Stefan Morawski: „Nowoczesność [...] przeszła przez trzy fazy. Fazą wyjściową są stulecia, które otworzyły epokę nowożytną, począwszy od wysokiego renesansu aż do poł. XVIII w. Kolejną fazę wyznaczają Rewolucja Francuska i rewolucja przemysłowa oraz ich następstwa. Trzeciej początki datuje się na okres mniej więcej od roku 1890 po pierwszą wojnę światową i Rewolucję Październikową. Ma ona trwać – w tej sprawie mniemania nie są już jednolite – do połowy naszego stulecia, bądź do lat siedemdziesiątych” (S. Morawski, dz. cyt. s. 23–24). Mianem nowożytności określa się pierwszą fazę (tak przynajmniej u Webera, którego ustaleń trzyma się Morawski).

<sup>10</sup> A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)* (Gdańsk – Warszawa 2002, s. 10).

<sup>11</sup> Zob. J. Le Goff, *Długie średniowiecze*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2007, s. 11.

Wszystko to przykłady odnoszące się do kultury Europy Zachodniej. Co, zapyta Czytelnik, z interesującą nas tu najbardziej literaturą i kulturą dawnej Polski? O tym, że na literaturę zwaną „staropolską” można spojrzeć odmiennie, wspomina Piotr Wilczek:

Ja chętniej mówiłbym o „polskiej literaturze dawnej”, czy – może lepiej – „polskiej literaturze epok dawnych”, a nie o „literaturze staropolskiej”. Co więcej, choć w języku polskim byłoby trudno mówić – jak to czyni się w angielskiej literaturze przedmiotu – o literaturze „okresu wczesnonowożytnego”, to takie określenie, przyswajające termin z nauk historycznych, stosowany również w Polsce, a odnoszące się do okresu połowy XV wieku do rewolucji francuskiej, byłoby mi najbliższe<sup>12</sup>.

Tylko pozornie odbiegam od tematu, którym jest kwestia marginalizacji staropolszczyzny i jej badaczy na współczesnych polskich uniwersytetach. Cały wywód na temat niemożliwości ustalenia granicy między dawnością (staropolszczyzną) a nowoczesnością miał bowiem na celu pokazanie, że za wspomnianą przez Iwonę Maciejewską gettoizację „dawności” odpowiadają nie tylko i nie przede wszystkim właściwości samej literatury „staropolskiej” czy „dawnej”. Gdybyśmy postanowili mówić o niej jako o nowożytnej, mogliśmy z nią kojarzyć te cechy, które są niewidoczne, gdy mówimy o „literaturze staropolskiej”, a które łączą ją z naszym, nowoczesnym światem. Skoro za zbudowanie „getta staropolszczyzny” odpowiada, jak się zdaje, przede wszystkim poczucie nieaktualności literatury dawnej, to tym samym zrobilibyśmy pierwszy krok w kierunku wyjścia z owego getta<sup>13</sup>.

Pojęcie literatury nowożytnej oparte jest na innym modelu poznawczym niż pojęcie literatury staropolskiej czy dawnej: jest to model *narastania* pewnych zjawisk (pierwszym stadium owego procesu byłaby nowożytność, a jak na razie ostatnim – „druga”, „zradyzalizowana” czy „płynna” nowoczesność), z kolei literatura „staropolska” czy „dawna” to konstrukty powstałe w wyniku przyjęcia modelu następstwa. **Wybór modelu narastania nie po- ciąga za sobą odrzucenia modelu następstwa:** naiwnością byłoby sądzić,

---

<sup>12</sup> P. Wilczek, dz. cyt., s. 101. Piotr Wilczek pisze o literaturze „wczesnonowożytnej”. W niniejszym tekście będę jednak używał określenia „literatura nowożytna”, a to ze względu na inny porządek terminologiczny. Wilczkowi „literatura wczesnonowożytna” jest zapewne etapem długiego ciągu, którego późniejszym etapem jest „nowożytność”. Na określenie tego „nowożytnego” etapu – a będę tu szedł za Stefanem Morawskim i przyjętym w polskiej literaturze przedmiotu uzusem – będę jednak używał określenia „nowoczesności”, dlatego też to, co od nowoczesności wcześniejsze, będę nazywał „nowożytnością”.

<sup>13</sup> Oczywiście, również w samej literaturze staropolskiej istnieją takie cechy, „które czynią ją »niedzisiejszą«”. Nie da się ukryć, że Mikołaj Rej mówił całkowicie innym językiem niż mówi współczesny Polak, nie da się też ukryć, że doświadczał świata na inny (choć nie całkiem inny) sposób niż my. I tak chyba jesteśmy w lepszej sytuacji niż Francuzi, którzy współczesne wydania dzieł średniowiecznych muszą opatrywać uwspółcześniającą, dosłowną ich wersją, umieszczaną z reguły obok tekstu pierwotnego, co jest znakiem ich całkowitej nieczytelności.

że wszystkie zjawiska w kulturze nowoczesnej stanowią jedynie kulminację zjawisk, które wyłoniły się u progu nowożytności. Pewne wartości estetyczne i kulturowe faktycznie pojawiają się dopiero wraz z renesansem czy barokiem, powstają jako efekt zerwania, a nie narastania, i to z nich właśnie zdaje sprawę model następstwa. Wynikałoby z tego, że kultura wraz z literaturą w danym momencie ich rozwoju to całości wielonurtowe czy też wielopoziomowe: poszczególne poziomy rozwijają się na różne sposoby, czasem wchodząc w dialog z tym, co następuje później, a czasem pozostając w sprzeczności (pokazał to Fernand Braudel w klasycznym studium *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*<sup>14</sup>, podkreślała to także krytyka marksistowska<sup>15</sup>). Dobrym przykładem tego zjawiska jest koegzystencja sarmatyzmu i oświecenia w XVIII stuleciu, opisana przez Macieja Parkitnego jako interferencja:

Sygnalizowana tutaj *interferencyjna* natura relacji sarmatyzmu i oświecenia polegałaby na ich częściowym nakładaniu się na siebie oraz **wzajemnym** oddziaływaniu – dynamicznym, skutkującym w odniesieniu do niektórych własności obu zjawisk występowaniem procesów tak *wygaszania*, jak i *wzmacniania*<sup>16</sup>.

Czym w praktyce poskutkowałoby uwzględnienie modelu narastania? Niech za przykład posłuży interpretacja twórczości Jana Kochanowskiego dokonana przez Jarosława Płuciennika w tekście pod wymownym tytułem *Anatomia nowoczesnej duszy. Nowożytne doświadczenie literatury. Od „Psałterza Dawidowego” Jana Kochanowskiego do... strumienia świadomości i promieni Roentgena*. Stwierdza się tutaj, że zarówno *Treny*, jak i *Psałterz Dawidów* powinny być interpretowane w kontekście szerszego zjawiska kulturowego, jakim było pojawiające się w renesansie dowartościowanie „duszy” rozumianej jako „fenomenalne życie świadomości, skupione na pracy analizy”.

Tego rodzaju anatomiczne przedstawienia duchowe były w owym czasie epidemiologicznie mocne i znaleźć je można było w wielu modelach poezji, tej ściśle religijnej i takiej, która wykraczała poza czysto religijny wymiar. Modelu generatywnego dostarczał empiryzm: poprzez akcent na podmiotowość oraz dzięki preferencji dla naukowej analizy. Empiryzm tworzył w kulturze wiązki reprezentacji, które zwielokrotniały się w różnych dziedzinach kultury. Empiryzm

<sup>14</sup> Zob. F. Braudel, *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: tegoż, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1971, passim.

<sup>15</sup> Zob. L. Althusser, E. Balibar, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1975, s. 149.

<sup>16</sup> M. Parkitny, *Oświecenie sarmackie – próg nowoczesności w Polsce?*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd polonistów Kraków 22 – 25 września 2004*, t. II, red. M. Czermińska i inni, Kraków 2005, s. 531; podkreślenia i kursywa pochodzą od autora. Innym przykładem owej interferencyjnej wielonurtowości byłoby występowanie w XVII w. klasycyzmu, manieryzmu i baroku (a nie tylko baroku!), o czym pisał Krzysztof Mrowcewicz (zob. tegoż, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*, Warszawa 2005).

może wyjaśniać powtarzalność kształtów nowożytnej literatury od czasów renesansu aż po postmodernizm, choć najbardziej ewidentne przejawy takiego modelu można znaleźć w szczytowym modernizmie wraz z rozwojem takich form, jak strumień świadomości. Samo pojęcie jest znacząco związane z twórcą koncepcji radykalnego empiryzmu, Williamem Jamesem, który ukuł termin *stream of consciousness* w *Principles of Psychology* z roku 1890. Dlatego właśnie przy próbach definiowania modernistycznego doświadczenia należy według mnie pamiętać o szerszych modelach doświadczenia nowożytnego, rozpoczynającego się w renesansie<sup>17</sup>.

Płuciennik nowoczesności szuka w renesansie, możliwa jest analogiczna operacja odwrotna, jak w przypadku Omara Calabresego, który, opierając swe ustalenia nie na modelu zerwania, ale następstwa, termin „postmodernizm” zastąpił „neobarokiem”: i tu, i tam dostrzegł ten sam fetyszizm wirtuozerii, szaleństwo, niestabilność, zmianę, dynamiczne struktury bez zamkniętych i statycznych granic itd.:

Krytykując pojęciowe ograniczenia terminu „postmodernizm”, Calabrese proponuje zastąpić go terminem, „neo-barok”. Twierdzi, że prefiks „neo” zakłada ideę repetycji, powrotu lub powtórnego wykorzystywania owego specyficznego okresu w dziejach, w przeciwieństwie do prefiksu „post” w słowie „postmodernizm”, zakładającego jedynie reakcję „po” fakcie i „przeciwko” idei modernizmu<sup>18</sup>.

Gra kategoriałna, którą zaproponowałem, nie jest zabawą lekkoducha – „postmodernisty”, według którego wszystko wolno i wszystko trzeba<sup>19</sup>. To raczej impuls etyczny (ale i pragmatyczny) leży u podstaw mojego postulatu paradygmatyzacji<sup>20</sup>, czyli wprowadzenia do szerszego obiegu i umocowania

<sup>17</sup> J. Płuciennik, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, Kraków 2009, s. 92.

<sup>18</sup> Hyun JooYoo, *The Neo-Baroque of Our Time: a Reading of Umberto Eco's „The Name of the Rose”*, „International Journal of Arts and Sciences 2010, nr 3 (10), s. 266. Por.: O. Calabrese, *Neo-baroque. A Sign of the Times*, transl. Ch. Lambert, Princeton, New Jersey 1992. Przedrostek „post- w takich złożeniach jak „postmodernizm” czy „poststrukturalizm” wcale nie musi oznaczać tego, co przypisuje mu Calabrese, czyli występowania po oraz przeciwstawiania się temu, wobec czego są one „post”. Podkreślali to zarówno Bauman, jak i Lyotard (zob. przyp. 8), nie czas jednak i nie miejsce, by zajmować się teraz tym zagadnieniem. HyunJoo Yoo cytuję tylko po to, by pokazać możliwość innej wizji rozwoju kultury współczesnej, która może zostać potraktowana tyleż jako po-modernistyczna, ile po-barokowa.

<sup>19</sup> Sens formuły *anything goes* (wszystko ujdzie), na którą się tu powołuję, a której autorem jest Paul Feyerabend, jest notorycznie wrywany z kontekstu i traktowany jako synonim „postmodernizmu”. Oba te pojęcia są dla ich krytyków maską nierozsądnego i niepłodnego poznawczo woluntaryzmu, prowadzącego do pomieszania wszystkiego ze wszystkim, bo tak akurat się komuś zachciało (sam wciąż wysłuchuję, że moje pochwały nowych języków badawczych w badaniach literatury staropolskiej, to w gruncie rzeczy pochwały mnie samego). Tymczasem Feyerabendowi chodziło o coś zupełnie innego: o to, że wszystko, co jest skuteczne z punktu widzenia praktyk laboratoryjnych, jest dobre, nawet jeśli nie zgadza się z jakąś ogólną zasadą metodologiczną.

<sup>20</sup> Zob. D. Lewiński, *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku*, Kraków 2004.

w codziennych praktykach badawczych kategorii „literatury nowożytnej”, nie tyle zamiast, ile obok „literatury staropolskiej”. Pisząc o impulsie etycznym, nawiązuję do „etycystycznego” zwrotu w teorii historiografii, który rezygnował w myśleniu o przeszłości z fetyszyzowania celów stricte poznawczych, jako pierwszorzędne uznając „konkretne zagadnienia etyczne i etyczno-polityczne ważne dla terażniejszości oraz przyszłości”<sup>21</sup>. W naszym wypadku takim konkretnym zagadnieniem jest zmiana statusu literatury staropolskiej i jej badaczy dzięki paradygmatyzacji kategorii „literatury nowożytnej”. Gdybyśmy samej literaturze zwanej „staropolską” oddali sprawiedliwość jako tej, która łączy się z naszym światem, mogłaby ona na powrót stać się istotną wartością dla innych niż tylko „staropolanie” wspólnot interpretacyjnych, dzięki czemu podwyższylibyśmy również status jej badaczy.

I tu pojawia się problem. Zasugerowałem powyżej, że nie cała literatura dawna dałaby się wpisać w model narastania. Nie wszystko jest w niej nowożytne (nie w sensie czasowym oczywiście, ale jakościowym). Cały ogrom literackich faktów – na przykład tych, które lokują się w średniowieczu – „zagaduje” naszą współczesność, jak by powiedział Gadamer, chce wejść z nią w dialog, na zagadywanie to jednak nie potrafimy odpowiedzieć tak, jakby chcieli ich autorzy. Nie ma tu mowy o żadnej „transakcji” (będącej, według Michała Januszkiewicza, celem hermeneutycznej wymiany między tekstem i czytelnikiem): czytelnik odmawia nasycenia sobą tekstu, a tekst nie nasycy sobą czytelnika<sup>22</sup>. Wydaje mi się, że lekceważenie i pobłażliwość, z którymi badaczy literatury staropolskiej traktują ich koledzy, wynika z przekonania, że nie może być innej odpowiedzi na literaturę staropolską niż brak odpowiedzi. Nawet gdyby jednak tak było – choć (mam nadzieję, że udanie) starałem się pokazać, że tak nie jest – to czy nie wyłania się tu, kto wie, czy nie jeszcze bardziej fascynująca, kwestia kontaktu z tym, co inne? Czy nie jest to jeden z podstawowych problemów takich współczesnych nurtów humanistyki, jak hermeneutyka i dekonstrukcja? To właśnie Gadamer, chyba jako pierwszy, pokazał, że otwieranie się na tradycję nie musi oznaczać romantycznej z gruntu jej akceptacji, utożsamienia się z nią. Pisał, że „zapośredniczamy się» z tradycją jako nieustannie wyobcowującym się w stosunku do niego [rozumienia – P. B.] jego własnym innym”<sup>23</sup>. W hermeneutyce Gadamerowskiej sensem spotkania z „inną” przeszłością, z tym, co inne w tradycji, jest poświadczenie dziejowości rozumienia. Nie zwracamy się ku kulturowym świadectwom przeszłości po to, by się z nimi utożsamić,

<sup>21</sup> D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 127.

<sup>22</sup> Zob. M. Januszkiewicz, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2, passim.

<sup>23</sup> P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 297.

ale po to, by zobaczyć, że choć „rzecz” rozumienia, to, „co” rozumiemy, zasadniczo jest takie samo wtedy jak i dziś, to jednak wpisywane było w zupełnie inny rodzaj „przesądów”. Dzięki temu odniesieniu do „inności tradycji” potrafimy dostrzec dziejowość i „przesądowość” również naszego własnego rozumienia, które – co pokaże przyszłość – także okaże się relatywne wobec konkretnego miejsca i czasu, z którego było dokonywane.

To właśnie hermeneutyka Gadamerowska pozwala dostrzec, że punktem wyjścia orzeczeń zarówno o „nowożytności” przedromantycznej literatury polskiej, jak i jej „dawności”, jest współczesne rozumienie tego, o czym mówią te teksty<sup>24</sup>. Jak za chwilę zobaczymy, nie oznacza to zdrady ich macierzystych znaczeń, ale to, że znaczenia te są zawsze znaczeniami „dla nas”: w tym, co mówią o świecie, odnoszą się do naszych światopoglądów, a w tym, jak mówią: do naszego rozumienia tego, czym jest literatura.

Pisałem już o tym kiedyś, w artykułach, które obok ostatnich książek Krzysztofa Obremskiego Iwona Maciejewska uznała za najbardziej wyraziste sposoby wyjścia z „getta staropolszczyzny”<sup>25</sup>. Zgadzam się dzisiaj, że pewna część stwierdzeń pojawiających się w artykule *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?* była zbyt kategoryczna:

Niepokoi w wypowiedzi Bohuszewicza owa kategoryczność stwierdzeń, wyzieraająca z poszczególnych zdań, w myśl której badacze hołdujący tradycyjnej metodologii zanurzającej teksty dawne w ich macierzystym kontekście, nie wnoszą do naszej dyscypliny nic nowego, przyczyniając się tym samym pośrednio do jej uśmiercenia (s. 244)<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Wiążąc literaturę staropolską z hermeneutyką, idę po śladach takich autorów, jak Antoni Czuj czy Kwiryna Ziemba. Hermeneutyczną część ich dorobku naukowego opisał Jacek Kowzan w artykule „*Gadanie z duchami*”. *Kilka uwag o przydatności hermeneutyki w badaniach nad literaturą dawną*, w: *Hermeneutyka i literatura – ku nowej koiné*, red. K. Kuczyńska-Koschany, M. Januskiewicz, Poznań 2006.

<sup>25</sup> Swój projekt releksury tekstów staropolskich przez pryzmat języków teoretycznych właściwych współczesnej humanistyce zawarł Krzysztof Obremski w wymienionym już monograficznym numerze czasopisma „*Litteraria Copernicana*” pod jego redakcją, również przez niego zredagowanej książce *Literatura dawna a współczesna humanistyka* (Toruń 2010) oraz książce jego autorstwa *Literatura staropolska czytana współczesną humanistyką. Przymiarki metodologiczne* (Toruń 2012). Pisząc o „toruńskiej szkole badania literatury dawnej” pozwolę sobie wspomnieć o cyklu konferencji, które od dwóch lat organizuję pod szyldem „*Literatura dawna a współczesne słowniki teoretyczne*”. Pierwsze spotkanie, „*Strukturalizm w badaniach literatury staropolskiej*”, odbyło się w marcu 2014 r., natomiast w styczniu tego roku wspólnie ze znakomitymi gośćmi (m.in. Andrzejem Dąbrówką i Andrzejem Szahajem) obradowaliśmy nad możliwościami konstruktywistycznego podejścia do owej literatury.

<sup>26</sup> Podobne zarzuty w stosunku do tamtego tekstu pojawiły się w artykule Tomasza Nastulczyka i Piotra Oczki „*Tradycyjni czy „nowocześni”? O metodologicznych dylematach współczesnych badaczy staropolszczyzny. Część pierwsza: uwagi ogólne i przypadek krytyki*”, *Terminus* 2013, nr 3 (28).

Dlatego też po latach powstał drugi tekst, *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” metodach badania literatury staropolskiej*. Rezygnuję w nim ze zbyt prostej opozycji, na której oparłem pierwszy artykuł: opozycji między filologią, na której wsparta jest wiedza o literaturze staropolskiej, i interpretacją. Rezygnację tę podtrzymuję: gdyby nie dziesiątki godzin spędzonych przez „was” w bibliotekach i archiwach, godzin owocujących wydanymi tekstami, „my” „interpretatorzy” nie mielibyśmy czego interpretować<sup>27</sup>. (Na marginesie warto zauważyć, że współczesna humanistyka dowartościowuje bardziej pierwszy człon tej opozycji: dość wspomnieć o „nowej filologii”, „humanistyce cyfrowej”<sup>28</sup> czy postulowanym przez Danutę Ulicką „zwrocie archiwalnym”<sup>29</sup>). Wciąż jednak twierdzę, że grozi nam uwiąd dyscypliny (a pośrednio potwierdza to Iwona Maciejewska, pisząc o lekceważeniu i pogardzie, z jaką badacze literatury staropolskiej spotykają się w środowisku literaturoznawczym), jeśli nie zaczniemy interpretować tej literatury. Interpretować, a nie eksplikować.

## 2. Kontekst

Rozróżnienie to pojawiło się już w artykule *Związki niebezpieczne, związki konieczne*, teraz więc nie będę szczegółowo go opisywał. Relacja między eksplikacją a interpretacją nie jest opozycją binarna, lecz raczej relacją zawierania się jednej w drugiej. Eksplikacja nie polega na wyczytaniu z tekstu jego wewnętrznych znaczeń (jak chciałaby klasyczna filologia), ale na osadzeniu owego tekstu w kontekście, stanowionym przez prawdopodobną intencję autora (a da się to przecież zrobić – nie przesadzajmy z tą niedostępnością intencji<sup>30</sup>). Krótko mówiąc, eksplikacja jest rodzajem interpretacji. Natomiast sama interpretacja to:

<sup>27</sup> Podobnie pisał A. Czyż w tekście *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*, w: tegoż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997, s.461.

<sup>28</sup> Poświęcone im zostały następujące monograficzne numery „Tekstów Drugich”: 2 z 2014 r. („Nowa (?) filologia”), 6 z 2012 r. („Kultur@ literacka”).

<sup>29</sup> Zob. D. Ulicka, „Zwrot” archiwalny (*jak ja go widzę*), „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2; na ten temat zob. P. Bohuszewicz, *Teoria literatury doby „zurotów”: o jubileuszowej ankiecie „Tekstów Drugich”*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 7–10.

<sup>30</sup> Problem intencji autora został niepotrzebnie zmitologizowany przez literaturoznawstwo współczesne. Zamiast powiedzieć, że wiem, co autor jakiegoś wiersza miał na myśli, powinienem splonić się rumieńcem i uznać, że „oczywiście, intencja autora jest niedostępna”. Jasne jest, że nie mogę mieć najmniejszego pojęcia, co danemu autorowi chodziło po głowie, kiedy pisał swój tekst. Nie o taką jednak intencję chodzi, ale o to, co ktoś mógłby chcieć powiedzieć w danym momencie historycznym. Nawet jeśli uznam, że Sęp Szarzyński w swoim Sonecie II (*Na one słowa Jopowe*) przegania Boga ze świata i w efekcie zbliża się do manichejskiej herezji, oddalając od ortodoksyjnego chrześcijaństwa, to przecież jasne jest, że taka interpretacja byłaby nie do przyjęcia przez samego Sępa Szarzyńskiego.

[...] możliwość sformułowania dowolnej wypowiedzi, a także efekt tej operacji, czyli tekst, którego napisanie spowodowało istnienie innego tekstu. Mogę też powiedzieć inaczej i to raczej ta druga „definicja” jest mi bliższa. Interpretacja, na co zresztą wskazuje etymologia tego słowa, o której zbyt często się zapomina, to przeniesienie sensu jakiejś wypowiedzi w inny kontekst (inter-) a jednocześnie udostępnienie go (praestare, z którego wywodzi się francuskie *prêter*) kolejnym użytkownikom. Interpretacja niemożliwa jest więc bez najmniejszej choćby dekontekstualizacji, przeniesienia, które umożliwia wprawdzie dostęp do tekstu, ale i ów tekst przemieszcza, przekształca, przenosi w inną przestrzeń komunikacyjną<sup>31</sup>.

Według Iwony Maciejewskiej moje stanowisko wzbudza obawy o „utrąę czy też choćby zamazanie tożsamości staropolskiej tożsamości”<sup>32</sup>, bo zamiast kontekstualizować preferuję dekontekstualizację.

Obawa o lekceważenie owej tożsamości towarzyszy tym badaczom, dla których priorytetem jest osadzenie tekstu w macierzystym, historycznym kontekście i dla których odtworzenie owego kontekstu jest warunkiem niezbywalnym dla prawidłowej interpretacji (s. 241).

Obawy Iwony Maciejewskiej nie da się uzasadnić.

Zwróćmy najpierw uwagę, że Markowskiego definicja interpretacji tylko pozornie jest radykalna. Nie pisze on, że interpretacja to deformacja macierzystego sensu poprzez całkowite wchłonięcie go przez kontekst użytkownika, ale że jest ona **przeniesieniem sensu** (choć wolałbym tu mówić o znaczeniu) **wypowiedzi w jakiś inny kontekst**, a jednocześnie udostępnieniem go kolejnym użytkownikom. Faktem jest, że ta operacja przemieszczenia wiąże się z pewnym „przekształceniem” tekstu. Co jednak jest przekształcanie? Ani Derrida, ani Rorty, ani Fish (wymieniam ich trzech, uchodzą bowiem za największych radykałów w kwestii interpretacji) nie napisali nigdy, że interpretując, jesteśmy całkiem wolni, mogąc na przykład dopisywać jakiegokolwiek znaczenia do dostarczonych przez autora słów. Wielu natomiast dekonstrukcjonistów i neopragmatystów zgodziłoby się ze słowami, że tekst to byłby otwarty (każdy tekst, nie tylko ten, który Eco nazwałby „dziełem otwartym”), który właśnie dzięki temu zdolny jest, by rzecz po darwinowsku, adaptować się do wciąż zmieniającego się środowiska kulturowego.

<sup>31</sup> M. P. Markowski, *Pieczołowite egzegezy i demoniczne użycia*, w: tegoż, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. II zmienione, Kraków 2003, s. 402. Tekst Markowskiego, z którego pochodzi ta definicja, wywołał spore reperkusje w środowisku literaturoznawców. Uwagi krytyczne w odniesieniu do samej definicji sformułował Henryk Markiewicz, który słusznie zauważył, że nie można zaakceptować utożsamienia „możliwości” z „operacją”, a także zdania, według którego każda wypowiedź na temat innego tekstu jest interpretacją (zob. H. Markiewicz, *O literaturze, interpretacji i teorii. W związku z tezami Michała Pawła Markowskiego*, w: tegoż, *Utarczki i perswazje. 1947–2006*, Kraków 2007, s. 193). Będę jednak powoływał się na tę definicję z uwagi na słowo „dekontekstualizacja”, które pojawia się później, wobec którego nie sposób wysunąć tego rodzaju zastrzeżeń.

<sup>32</sup> Słowa K. Obremskiego cytowane na s. 241 *Jak wyjść z getta?*

Aby opisać relację między tekstem a kontekstem, możemy użyć bardziej tradycyjnego języka semiologii Hjelsmlevowskiej i powiedzieć po prostu, że czynność interpretowania tym odróżnia się od eksplikowania, że jeśli eksplikacja polega na ustaleniu denotacji, to interpretacja – na ustaleniu konotacji. Denotacja to znaczenie tekstu, natomiast konotacja to znaczenie tego znaczenia. Pojęcia te omawia Umberto Eco na przykładzie zapory wodnej, która wysyła sygnał, będący jednocześnie informacją na temat stanu wody i instrukcją skierowaną do adresata. W drugim przypadku „występuje [...] sygnifikacja, która jest przekazywana za pomocą sygnifikacji istniejącej uprzednio [...]. Takie nachylenie kodów jest tym, co Hjelsmlev określił mianem semiotyki konotacyjnej [...]”<sup>33</sup>. Rozpatrzmy to na bliższym czytelnikowi przykładzie pierwszego słowa najstarszej pieśni polskiej. Kiedy stwierdzę, że słowo „Bogurodzica” oznacza tę, która zrodziła Boga, jest więc jego matką, wówczas ustalę denotację. Kiedy natomiast napiszę, że w oznaczającym matkę Boga złożeniu „Bogurodzica” celowo użyto formy celownikowej „Bogu-” – po to, by zaznaczyć służebną rolę rodzicy i kierunek przyporządkowania świata ludzkiego do boskiego<sup>34</sup> – wówczas ustalę konotację.

Nawet najbardziej elementarna czynność filologa, polegająca na rozpoznaniu znaczenia tekstu, nie jest efektem działania samego tekstu. Co do tego wszyscy powinniśmy się zgodzić. Nie płynie do nas z jego strony żadna informacja w rodzaju: „jestem tekstem”. Tekstowość tekstu jest efektem wcześniejszej umowy, że czarne szlaczki na białym tle potraktujemy jako całość znaczącą<sup>35</sup>. Ustalanie znaczenia również stanowi efekt nawiązania relacji, by posłużyć się słynnym określeniem Janusza Sławińskiego, między tekstem a układem względem niego zewnętrznym<sup>36</sup>. I w pierwszym (ustalenie tekstowości tekstu), i w drugim przypadku (ustalenie jego znaczenia) podążamy za autorem. Tylko pozornie operacja ustalenia denotacji jest czymś prostym – o czym doskonale wiedzą pracujący w „denotacyjnej bazie” autorzy słowników dawnej polszczyzny i filolodzy<sup>37</sup> – na pewno jednak w olbrzymiej większości przypadków kończy się sukcesem, to znaczy ustale-

<sup>33</sup> U. Eco, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009, s. 58.

<sup>34</sup> Z. Krażyńska, T. Mika, *Architektura „Bogurodzicy”*, „Slavia Occidentalis”, 1995, t. 52, s. 52.

<sup>35</sup> Wielokrotnie na ten temat wypowiadał się Stanley Fish. Por. np. jego tekst *Drogą antyformalistyczną aż do końca*, przeł. A. Szahaj, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2007, s. 143.

<sup>36</sup> Ustalenie relacji między tekstem a układem względem niego zewnętrznym to tylko jeden z etapów interpretacji, drugi, według Sławińskiego, polega na ustalaniu znaczenia jednostkowego, nierelacyjnego, z czym już trudno się zgodzić. Krytykę koncepcji Sławińskiego przedstawił ostatnio Andrzej Szahaj w, moim zdaniem, jego najlepszym tekście dotyczącym interpretacji (zob. tegoż, *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*, w: tegoż, *O interpretacji*, Kraków 2014).

<sup>37</sup> „Každy, kto spędził wiele miesięcy czy lat nad rękopisami, starodrukami, siedząc przy czytniku mikrofilmów, kto próbował dociec znaczenia tego czy innego wyrazu lub symbolu, których sens zatarł czas, ma świadomość zdwojonego wysiłku związanego z podejmowaną pracą badawczą [historyka literatury staropolskiej – P. B.]” (s. 239–240).

niem znaczenia (podstawowego znaczenia słów, czyli ich denotacji!), które tekstowi mógłby nadać autor. Zupełnie inaczej sprawa się ma w przypadku konotacji. Wracając do przykładu *Bogurodzicy*, nie jesteśmy w stanie podać żadnego dowodu na rzecz tezy, że służebna rola Matki Boga, potraktowanie jej jako reprezentantki świata ludzkiego, który w jednym słowie splata się z boskim, są to sensy (konotacje), które znaczeniom słów chciał przypisać anonimowy autor. Istnieje taka możliwość – możemy sprawdzić, że pojęcia służebności, świata ludzkiego i świata boskiego były pojęciami, które mieściły się w horyzoncie poznawczym twórcy żyjącego w czasach *Bogurodzicy* – nigdy jednak nie będziemy mieli pewności, że faktycznie z tymi sensami ktoś chciał łączyć znaczenia swojego tekstu.

Sprawa staje się jeszcze bardziej ryzykowna, gdy postanowimy z tekstem łączyć takie sensy, co do których mamy pewność, że autor nie mógł ich przewidzieć. Gdy – by zmienić już przykład – potworność istot, które podczas swojej wędrówki na koniec znanego świata spotyka Aleksander Wielki Macedoński w *Historii...* Leonarda z Bończy, zinterpretujemy przez pryzmat Heideggerowskiego pojęcia światowości albo gdy dostrzeżemy w tym tekście niekonsekwencje będące wynikiem niemożliwości językowego porządzenia sobie z „człowiekiem-wieprzem”<sup>38</sup>.

Moim zdaniem **wystawiając tekst staropolski na oddziaływanie tego, co przychodzi całkowicie spoza jego macierzystego kontekstu, wcale nie ryzykujemy utraty jego staropolskiej tożsamości, ponieważ przemieszczeniom i przekształceniom nie ulega tu warstwa denotacji, nie ulegają również wymazaniu sporządzone wcześniej powiązania tego tekstu z kontekstami macierzystymi**. Człowiek nazwany w tekście Aleksandrem czy miejsce nazwane górą Adamantium nawet w najbardziej szalonej interpretacji będą tym, czym (na mocy pierwotnego, autorskiego związania owych bytów z tłumaczącym je kodem) są: Aleksandrem i górą Adamantium. Nie sposób traktować interpretacji uwspółcześniających jako uwspółcześniających wszystko i zamazujących staropolską tożsamość staropolskich tekstów. Interpretacja nie jest jakąś maszyną, która pochłania to, co autor napisał, i wypluwa to, co wymyślił interpretator. Co więcej, tego rodzaju interpretacje dekontekstualizujące opierają się nie tylko na denotacjach, lecz także na ustalonych wcześniej konotacjach macierzystych, nawarstwiając się na nich i wcale ich nie znosząc. Ustalenie, że „człowiek-wieprz” jest potworem, bo ani narrator, ani postacie, ani czytelnik nie potrafią wpisać go w żaden po Heideggerowsku pojęty „kontekst odniesień”, nie będzie pociągało za sobą wymazania powiązań tej istoty z szesnastowiecznym pojmowaniem potworności. Jarosław Płuciennik, wpisując *Psalterz* Kochanowskiego w szersze modele doświadczenia nowożytnego, rozpoczyna-

<sup>38</sup> Por. P. Bohuszewicz, *Zwierzę czy człowiek? Brak obrazu. Przyczynek do historii potworności*, w: *Literatura dawna a współczesna humanistyka*, dz. cyt.

jące się w renesansie, a kulminujące w wysokim, XX-wiecznym modernizmie, bynajmniej nie wypisuje go z renesansowej specyfiki. Przeciwnie: punktem wyjścia większości interpretacji „adaptacyjnych” jest pieczołowita rekonstrukcja kontekstów macierzystych.

Jestem przekonany, że interpretując poprzez uwspółcześnienie, niczego nie tracimy. Poza tym mogę tylko powtórzyć to, co wyraźniej powiedziałem w komentowanym przez Iwonę Maciejewską artykule: owe niebezpieczne związki są także związkami koniecznymi. I to podwójnie.

Po pierwsze, z reguły nie są efektem wyboru interpretatora, przeciwnie do powyższego przykładu Heideggerowskiego pojmowania potworności w *Historii Aleksandra Wielkiego*, w którym interpretator mógł choć nie musiał przywoływać owego kontekstu. Nasze współczesne pojęcia same się nam narzucają jako część oprzyrządowania poznawczego, które uznajemy za naturalne (choć w istocie takimi nie są). Używają ich również krytycy „metod alternatywnych” w historii literatury staropolskiej. Żeby się o tym przekonać, można wziąć do ręki jakikolwiek tekst napisany współcześnie, a poświęcony literaturze staropolskiej. Wcześniej czy później natkniemy się w nim na takie pojęcia jak „narrator”, „podmiot liryczny”, „pisarska świadomość”, „metajęzyk”, „aksjologia”, „struktura” lub inne tego rodzaju pojęcia proveniencji bynajmniej nie staropolskiej, a więc obce kontekstowi macierzystemu. Ktoś mógłby mi zarzucić, że, przykładowo, dzieje pojęcia struktury sięgają odległych czasów. Nie jest to pojęcie współczesne, można więc go używać w odniesieniu do literatury dawnej. Dotyczy to przecież większości używanych przez nas słów. Chodzi mi jednak o co innego: nie o to, że musimy używać pojęć wymyślonych współcześnie, ale o to, że nawet jeśli używamy pojęć z niewspółczesnym rodowodem, to i tak będziemy je odnosić do ich współczesnego rozumienia jako pewnego interpretacyjnego tła. Nawet jeśli „struktura” ma swój przedstrukturalistyczny rodowód (a ma), to używający go dzisiaj nawet umiarkowanie kompetentny historyk literatury nie będzie się „wypisywał” z przestrzeni współczesnych znaczeń i „wpisywał” w przestrzeń znaczeń dawnych. Znaczenie, jakie temu pojęciu nadał strukturalizm w badaniach literackich, będzie mu się narzucało samo z siebie, niezależnie od jego woli, przynajmniej jako konieczny punkt odniesienia.

Stanowisko, według którego wiersz barokowy można przeczytać przez pryzmat Derridiańskiego rozumienia Platońskiego pojęcia „farmakonu”, spotyka się z reguły ze zdecydowanym sprzeciwem. Czym jednak różni się Derridiański „farmakon” od „podmiotu lirycznego”, „narratora” i innych tego rodzaju pojęć? I jedno, i drugie pochodzą przecież spoza kontekstu macierzystego autora tekstu staropolskiego. Odpowie ktoś, że „podmiot liryczny” i „narrator” to „porządne narzędzie służące do badania tekstów”, a nie „wymysł filozoficzny i przejściowa moda”<sup>39</sup>. To jednak, że pierwsze pojęcia jawią

<sup>39</sup> T. Sz. Markiewka, *O kontekście macierzystym*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 3, s. 9.

się właśnie jako takie, nie wynika stąd, że bardziej niż przykładowy farmakon „przystają” do tekstowej rzeczywistości, lecz stąd, że pochodzą one ze strukturalistycznego języka teoretycznego, który stał się językiem potocznym naszej dyscypliny (również nas, historyków literatury staropolskiej). Dzięki jego oswojeniu zapomnieliśmy, iż jest on po prostu modelem literatury, tak samo jak modelem tym jest język dekonstrukcji. Różnica polega tylko na tym, że ze względu na brak oswojenia języka dekonstrukcji jesteśmy w stanie dostrzec jego językowość (konwencjonalność, modelowość), a ze względu na całkowite oswojenie języka strukturalizmu jawi nam się on nie jako arbitralny język teoretyczny, tylko przezroczyście okno, z którego możemy oglądać to, jak się teksty mają<sup>40</sup>.

A więc związków między tekstami dawnymi a współczesnym aparatem pojęciowym po prostu nie możemy uniknąć – i to nie tylko w trakcie czynności interpretacyjnych, ale i w trakcie działań filologicznych, takich jak ustalanie życiorysu autora czy kanonicznej wersji tekstu, które zawsze jawiły nam się jako nieinterpretacyjne<sup>41</sup>. Nawet gdyby jednak było to możliwe, uważam, że owego związku unikać nie powinniśmy (i to jest druga przyczyna konieczności uznania związków między literaturą dawną a kontekstem współczesnym). Co bowiem byśmy zyskali, gdybyśmy (to scenariusz czysto hipotetyczny) oczyścili nasz język ze wszelkich dziejowych naleciałości i opisywali literaturę dawną tylko przy pomocy pojęć mieszczących się w horyzoncie ich autorów? Zapomnijmy o „narratorze”, „polifoniczności”, „jednogłosowości”, „podmiocie lirycznym” (i „podmiotowości” w ogóle), „procesie cywilizacji”, „społeczeństwie”. Wyczyścimy nasze teksty z tego wszystkiego, co „nasze”. Czy zbliżamy się bardziej do tego, czym owe teksty są? Nie, ponieważ nieporozumieniem jest przekonanie (jak starałem się wyżej pokazać, opisując opozycję denotacji i konotacji), że współczesne pojęcia deformują dawną rzeczywistość. Co zatem z nią robią?

---

<sup>40</sup> Podobnie sądzi T. Sz. Markiewka: „Wielu badaczy – pisze, komentując mój tekst *Związki niebezpieczne, związki konieczne* – szczególnie tych przychylnych strukturalizmowi, odpowie, że Derridańskie pojęcie farmakonu jest wymysłem filozoficznym i przejściową modą, natomiast podmiot liryczny jest porządnym narzędziem naukowym służącym do badania tekstów. Jednakże odróżnienie „porządnych naukowych narzędzi” od „wymysłów filozoficznych” jest uzależnione od przyjętych założeń natury światopoglądowo-filozoficznej. Dla psychoanalityka to kategorie typu: podmiot liryczny i autor modelowy mogą być modnym wymysłem strukturalizmu, dążącym do unaukowania literatury za pośrednictwem narzędzi językoznawczych kosztem zatracenia jej wymiaru psychoanalitycznego” (tamże).

<sup>41</sup> Tę interpretacyjność filologii pokazują poświęcone badaniom nad życiem i twórczością Mikołaja Sępa Szarzyńskiego studia Radosława Grześkowiaka, które pomieścił w książce *Barokowy tekst i jego twórcy: studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”* (Gdańsk 2003).

### 3. Pedokomparator

Kiedy francuski filozof nauki, Bruno Latour, chciał odpowiedzieć na pytanie, jak nauka „pakuje rzeczywistość w słowa” (określenie Krzysztofa Abriszewskiego<sup>42</sup>), pojechał wraz z grupą naukowców do lasów Amazonii po to, by swoją odpowiedź wyprowadzić z obserwacji tego, czym jest „nauka w działaniu”<sup>43</sup>. Przede wszystkim uznał, że droga do tekstu jest bardzo długa i składa się z wielu etapów. Na jednym z nich spotykamy maszynę zwaną pedokomparatorem, walizkę, składającą się z rzędów i przegródek, w których umieszcza się zgromadzone wcześniej próbki gleby. Pedokomparator to:

pusta forma, [która] zostaje ustawiona **poza** zjawiskami, **zanim** się one pojawia, **po to**, aby mogły w ogóle się pojawić. Zjawiska niewyraźne w lesie, z powodu samej ich wielości, będą w końcu zdolne ukazać się, to znaczy odznaczyć na nowym tle, które zmyślnie za nimi umieściliśmy<sup>44</sup>.

Jak to komentuje Krzysztof Abriszewski:

[...] wypełniając puste przegródki, odnajdujemy wzorec skrywający się za pojedynczymi obiektami i zjawiskami i otrzymujemy wskazania, dzięki wolnym miejscom, czego szukać dalej. Puste miejsca organizują pracę badacza, a pedokomparator pozwala zobaczyć wszystko naraz; obie te cechy przywodzą na myśl tablicę Mendelejewa<sup>45</sup>.

Pedokomparator nie jest odpowiednikiem „konstruktu” z socjologii wiedzy, w której konstrukt narzuca się na bezkształtną rzeczywistość, w wyniku czego nie tyle nawet się ją deformuje, ile formuje na nowo bez żadnego udziału z jej strony. Pedokomparator nie tworzy gleby, nie jest też jakąś całkowicie neutralną „ramą”, w której po prostu ją umieszczamy, dzięki czemu sama z siebie zaczyna się nam ona jawić taką, jaka jest. To urządzenie, które ocalając materialność gleby, ingeruje w nią w taki sposób, że wydobywa na jaw, artykułuje to, co byłoby niemożliwe bez jego udziału.

Istnieje bardzo wyraźna analogia między badaniami gleby w lasach Amazonii a badaniami literatury staropolskiej. Nie pracujemy z pedokomparatorami, pracujemy jednak z ich odpowiednikami, czyli pojęciami. Weźmy jako przykład pojęcie schematu fabularnego zastosowane w badaniach romansu barokowego. Tak samo jak pedolog przychodzi do lasu amazońskiego całkowicie z zewnątrz, z pytaniami, hipotezami i urządzeniami, które nie są

<sup>42</sup> K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008, s. 26.

<sup>43</sup> *Science in action* to tytuł książki B. Latoura (zob. tegoż, *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge 2007).

<sup>44</sup> B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. K. Abriszewski, tłum. różni, Toruń 2013, s. 81; podkr. B. L.

<sup>45</sup> K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 30.

przecież wykonane z gleby, tak samo historyk literatury dawnej przychodzi do romansu ze swoimi pytaniami i pojęciami, takimi jak schemat fabularny, które nie posiadają „romansowej” natury. I tak jak byłby absurdalny zarzut wobec pedologii, że nie opiera się na żadnej „substancjalnej” odpowiedniości między glebą (porządkiem „naturalnym”) a pedokomparatorem (porządkiem „kulturowym”), tak tego rodzaju symetrii nie powinniśmy wymagać od badacza romansu. „Schemat fabularny” nie występuje w romansie (tak samo jak w rzeczywistości nie występuje „renesans”, „barok” czy „powieść postmodernistyczna”) – jest narzędziem do jego badania. Co badacz robi przy jego pomocy? Czy ingeruje w badaną rzeczywistość? Tak! Ingerencja ta jednak nie oznacza „narzucenia uprzednio ustanowionych kategorii na bezkształtny horyzont”<sup>46</sup>, nie jest jakąś przemocą pojęć, które całkowicie na nowo formują tożsamość staropolskiego romansu. Owszem, tak jak pedolog pobiera próbkę gleby i przenosi ją w nową przestrzeń, tak i „romansolog” pobiera próbkę tekstu (jakiś jego fragment przez siebie streszczone) i przenosi ją w całkowicie nową przestrzeń, ustanowioną przez pojęcie schematu fabularnego, nie doprowadza jednak do utraty staropolskiej tożsamości przez tekst (nawet przez pryzmat pojęcia schematu fabularnego potrafimy rozpoznać nasz tekst, jego znaczenia nadane mu przez autora, jego historyczno-kulturową specyfikę, i konotacje, które prawdopodobnie chciałby ustalić autor). Zamiast tego badacz wbudowuje ową tożsamość w nowy kontekst, w którym zaczyna się ona jawić na sposób, na który nie mogłaby się jawić, gdyby nie owo pojęcie. Pojęcie schematu fabularnego – i jakiegokolwiek inne – działa dokładnie tak jak pedokomparator: w tożsamości przedmiotu, do której się odnosi i którą zachowuje, pozwala zobaczyć połączenia, które byłyby niemożliwe do ustalenia bez niego. I tak samo jak pedokomparator, pojęcie działa na przedmiocie poddanym transformacji: schematu fabularnego nie dostrzeżemy po prostu w tekście, ale w zespole zdań narracyjnych, stanowiących streszczenie tego tekstu.

Zważmy na koniec jeszcze jedną sprawę. Używanie współczesnych pojęć w odniesieniu do staropolskich tekstów byłoby może i czymś niewłaściwym, gdyby między ową współczesnością i dawnością istniała jakaś przepaść, czyniąca z nich jakieś dwa odrębne światy. A tak przecież nie jest. Pokazał to Tomasz Szymon Markiewka w swoim tekście poświęconym kategorii autora w ujęciu neopreagmatystów. Twierdzi on w nim, że możemy dotrzeć do intencji autora, jest bowiem możliwe, że pozostajemy członkami takich samych wspólnot interpretacyjnych jak on:

Ktoś mógłby powiedzieć, że o ile mogę utrzymywać, że istnieją takie wspólnoty interpretacyjne, do których należą zarówno ja, jak i Smith [chodzi o Zadie Smith, współczesną powieściopisarkę angielską – P. B.], to w odniesieniu do

<sup>46</sup> B. Latour, *Nadzieja Pandory*, s. 82.

choćby Williama Szekspira takie twierdzenie nie jest już możliwe, ponieważ żył on w zupełnie innej, odległej epoce. Nie ulega wątpliwości, że rzeczywistość elżbietańskiej Anglii bardzo różniła się od czasów nam współczesnych. Czy jednak zasadne jest mówienie, że różniła się całkowicie? Czy zastanawiając się nad kulturą współczesną autorowi *Hamleta*, jesteśmy w sytuacji przybyszów z obcej planety, którzy muszą wejść w kontakt z kulturą zupełnie, w każdym najmniejszym aspekcie, im obcą? Byłaby to chyba zbyt daleko posunięta hipoteza. Szahaj we wspomnianej polemice z Januszkiewiczem słusznie zauważa, że konstrukty kulturowe wcale nie tak łatwo rozmontować. **Trudno zatem przypuszczać, że zdołaliśmy zastąpić wszystkie przekonania, które obowiązywały w XVI i XVII wieku, zupełnie nowymi przekonaniem (nowymi konstruktami), niemającymi z tamtymi nic wspólnego.** Mówiąc inaczej, nie ma żadnych podstaw, by twierdzić, że nauczyliśmy się interpretować świat i teksty pod każdym względem inaczej, niż to robili nasi przodkowie. Kiedy na przykład twierdzą, że jednym z bohaterów dramatu pod tytułem *Hamlet* jest postać o imieniu Hamlet, to czy nie mam prawa sądzić, że jest to interpretacja (pamiętajmy, że według Fisha wszystko jest interpretacją, nawet tak banalne stwierdzenia), która pokrywa się z interpretacją samego Szekspira?<sup>47</sup>

I tak samo, wolno sądzić, że zasadniczo rzecz biorąc, schemat fabularny odpowiada temu, co przednowoczesny teoretyk literatury nazwałby „ogólnym zarysem fabuły”, a narrator – temu, kto mówi w romansie itd. Oczywiście, nie można zapominać o Derridiańskiej lekcji, według której nowe pojęcie ustanawia nową rzeczywistość. Jasne jest przecież, że kiedy zdecydujemy się używać pojęcia narratora, to tym samym zupełnie inaczej rozwiążemy problem tego, kto mówi w tekście, niż autor romansu z XVII wieku, według którego w tym tekście mówi po prostu on sam. Co jednak powinniśmy zrobić, postawieni przed taką alternatywą? Podążyć za autorem czy za współczesnym stanem wiedzy? Druga odpowiedź jest chyba oczywista i uzna ją każdy z nas.

Interpretujemy więc teksty, dopisujemy im konotacje, wprowadzamy pojęcia, których nie znali autorzy tamtych tekstów! Nic nie utracimy – wciąż bowiem będziemy w stanie odkryć, jak owi autorzy opisywali swoje teksty – a zyskamy wiele: to, co czasowo i kulturowo odległe, wpiszemy w świat współczesnej wiedzy o człowieku i jego wytworach.

## Bibliografia

- Abriszewski Krzysztof, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008.  
 Althusser Louis, Balibar Etienne, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. Wiktor Dłuski, Warszawa 1975.

<sup>47</sup> T. Sz. Markiewka, *Neopragmatyści wobec kategorii autora. O konsekwencjach konstruktywizmu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 284–285; podkr. moje – P. B. Markiewka nie neguje tego oczywistego dla historyka literatury dawnej faktu, że niektóre ze wspólnot interpretacyjnych, do których należał Szekspir, są dla współczesnego czytelnika całkowicie obce, twierdzi tylko, że naiwnością było sądzić, iż Szekspir należał tylko do takich obcych nam wspólnot.

- Baudrillard Jean, *Precesja symulakrów*, w: tegoż, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005.
- Bauman Zygmunt, *Intimations of Postmodernity*, London 1992.
- Bauman Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1991.
- Bohuszewicz Paweł, *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2.
- Bohuszewicz Paweł, *Teoria literatury doby „zwrotów”: o jubileuszowej ankiecie „Tekstów Drugich”*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Bohuszewicz Paweł, *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” sposobach lektury tekstów staropolskich*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, t. LIX, z. 1.
- Bohuszewicz Paweł, *Zwierzę czy człowiek? Brak obrazu. Przyczynek do historii potworności*, w: *Literatura dawna a współczesna humanistyka*, red. Krzysztof Obremski, Toruń 2010.
- Braudel Fernand, *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: tegoż, *Historia i trwanie*, przeł. Bronisław Geremek, Warszawa 1971.
- Calabrese Omar, *Neo-baroque. A Sign of the Times*, transl. Christopher Lambert, Princeton, New Jersey 1992.
- Czyż Antoni, *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*, w: tegoż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997.
- Damrosch David, *Mityngi myśli*, przeł. zespół, Kraków 2011.
- Dybel Paweł, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.
- Eco Umberto, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009.
- Fish Stanley, *Drogą antyformalistyczną aż do końca*, przeł. Andrzej Szahaj, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2007.
- Grześkowiak Radosław, *Barokowy tekst i jego twórcy: studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”*, Gdańsk 2003.
- Guriewicz Aron, *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*, przeł. Zdzisław Dobrzyński, Gdańsk – Warszawa 2002.
- Janion Maria, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, w: tejże, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000.
- Januszkiewicz Michał, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2.
- JooYoo Hyun, *The Neo-Baroque of Our Time: a Reading of Umberto Eco’s „The Name of the Rose”*, „International Journal of Arts and Sciences” 2010, nr 3 (10).
- Kostkiewiczowa Teresa, *Oświecenie: próg naszej współczesności*, Warszawa 1994.
- Kowzan Jacek, *„Gadanie z duchami”. Kilka uwag o przydatności hermeneutyki w badaniach nad literaturą dawną*, w: *Hermeneutyka i literatura – ku nowej koiné*, red. Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Michał Januszkiewicz, Poznań 2006.
- Krażyńska Zdzisława, Mika Tomasz, *Architektura „Bogurodzicy”*, „Slavia Occidentalis” 1995, t. 52.
- Kuziak Michał, *Romantyzm i nowoczesność?*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Kraków 2009.
- LaCapraDominick, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. Magdalena Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. Ewa Domańska, Poznań 2002.
- Latour Bruno, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. Krzysztof Abriszewski, tłum. różni, Toruń 2013.
- Latour Bruno, *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge 2007.

- Le Goff Jacques, *Długie średniowiecze*, przeł. Maria Żurowska, Warszawa 2007.
- Lewiński Dominik, *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku*, Kraków 2004.
- Literatura dawna a współczesna humanistyka*, red. Krzysztof Obremski, Toruń 2010.
- Maciejewska Iwona, *Jak wyjść z getta? O poszukiwaniu nowych dróg w badaniu literatury staropolskiej*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1.
- Marinelli Luigi, *Polonocentryzm w historii literatury – jego racje i ograniczenia (w uniwersyteckiej syntezie historycznoliterackiej)*, „Postscriptum” 2005, nr 1.
- Markiewicz Henryk, *O literaturze, interpretacji i teorii. W związku z tezami Michała Pawła Markowskiego*, w: tegoż, *Utarczki i perswazje. 1947 – 2006*, Kraków 2007.
- Markiewka Tomasz Szymon, *Neopragmatyści wobec kategorii autora. O konsekwencjach konstrukttywizmu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5.
- Markiewka Tomasz Szymon, *O kontekście macierzystym*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 3.
- Markowski Michał Paweł, *Pieczołowite egzegezy i demoniczne użycia*, w: tegoż, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. II zmienione, Kraków 2003.
- Markowski Michał Paweł, *Raport z oblężonego miasta*, „Tygodnik Powszechny” 04.08.2009.
- Morawski Stefan, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.
- Nastulczyk Tomasz, Oczko Piotr, *„Tradycyjni” czy „nowocześni”? O metodologicznych dylematach współczesnych badaczy staropolszczyzny. Część pierwsza: uwagi ogólne i przypadek krytyki*, „Terminus” 2013, nr 3 (28).
- Obremski Krzysztof, *Literatura staropolska czytana współczesną humanistyką. Przymiarki metodologiczne*, Toruń 2012.
- Parkitny Maciej, *Oświecenie sarmackie – próg nowoczesności w Polsce?*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd polonistów Kraków 22–25 września 2004*, t. II, red. Małgorzata Czermińska i inni, Kraków 2005.
- Płachcińska Krystyna, *Skutki dla nauczania staropolszczyzny wynikające z wdrażania dwustopniowego programu studiów*, w: *Literatura staropolska w dydaktyce uniwersyteckiej*, red. Jan Okoń, Michał Kuran, Łódź 2007.
- Płuciennik Jarosław, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, Kraków 2009.
- Simpson David, *The Academic Postmodern and the Rule of Literature. A Report on Half-Knowledge*, Chicago 1995.
- Szahaj Andrzej, *Siła i słabość hermeneutyki*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2.
- Szahaj Andrzej, *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*, w: tegoż, *O interpretacji*, Kraków 2014.
- Ulicka Danuta, *„Zwrot” archiwalny (jak ja go widzę)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2.
- Wilczek Piotr, *System kursowy, kanon lektur i standardy kształcenia w nauczaniu literatury staropolskiej*, w: tegoż, *Polonice et Latine. Studia o literaturze staropolskiej*, Katowice 2007.
- Wydrych-Gawrylak Maria, *Czas naszym wrogiem – refleksje nad praktyką nauczania literatury staropolskiej*, w: *Literatura staropolska w dydaktyce uniwersyteckiej*, red. Jan Okoń, Michał Kuran, Łódź 2007.

### **Summary**

The article is more the supplement than the polemic with Iwona Maciejewska's article *How to leave the ghetto? Looking for new ways in old polish literature studies* which was published in „Prace Literaturoznawcze” (2013/1). The main thesis of Maciejewska is that we are in the ghetto which was built by negative perception of researchers of later periods. In my answer I try to give three ways of leaving this ghetto. The first one is paradigmaticization of the concept of „modernity” as alternative to more popular concept of „antiquity” and „old polish literature”. The second one is trying to avoid to anxiety of decontextual interpretation and the third one is to use Bruno Latour's concept of „pedocomparator” which is metaphore of concept as such.



## RECENZJE

**Beata Walęciuk-Dejneka, *Ludowy obraz kobiety – perspektywa inności. Folklor i literatura*, Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, Siedlce 2014, ss. 301.**

Praca Beaty Walęciuk-Dejneki imponuje polisemantycznością. W polskiej refleksji humanistycznej, jak pisze autorka we wstępie, znajdujemy szereg kompleksowych przedstawień wizji świata i człowieka konstruowanych na podstawie odczytań kultury tradycyjnej. W tej przebogatej tradycji, zdaniem badaczki, brakuje obrazu kobiecej inności (odmienności). Podejmuje się więc ona niebagatelnego przedsięwzięcia, tj. interdyscyplinarnego rozszyfrowania i przedstawienia tego wizerunku na gruncie polskiego, słowiańskiego folkloru tradycyjnego oraz jego literackich realizacji. Autorka tworzy wielowymiarowe studium, odwołując się między innymi do wyników wnikliwych badań Anny Brzozowskiej-Krajki, Piotra Kowalskiego czy Tadeusza Linknera. W swoich dociekaniach wykorzystuje materiał folklorystyczny zawarty głównie w *Dziełach wszystkich* Oskara Kolberga oraz innych monografiach, kolekcjonujących teksty XIX wieku i początku XX wieku z różnych terenów. Oprócz tego analizie poddaje utwory literackie, które inspirowane były folklorem, szczególną uwagę poświęcając bohaterom *Starej baśni* Kraszewskiego czy *Chłopów* Reymonta oraz wybranym dziełom polskich romantyków.

Autorka wzmacnia swoją interpretację, korzystając z szerokiego komentarza zawartego w polskich i światowych badaniach nad tradycją, kulturą i folklorem ludowym. Wielokrotnie przypomina, że znane w folklorze słowiańskim wierzenia i rytuały mają swoje źródło w mitologii starożytnej Grecji i Egiptu, a później także w biblijnych zapisach, i powtarzają tylko funkcje i role pojawiających się przy okazji postaci. Świadczy to często o koegzystencji w ludowym przekazie struktur pogańskich i treści religii chrześcijańskiej. W szerszym odbiorze ten bogaty kontekst decyduje o interdyscyplinarności i erudycyjności autorki książki.

W pierwszej części monografii przedstawiono obrazy kobiet będących uosobieniem mądrości spopularyzowanej w swojej społeczności. W rozdziale pierwszym analizowane są postaci „mądrych i nawiedzonych” akuserek, znachorek, wiejskich babek, prorokiń i ekspertek, pojawiających się na pewno w dwóch ważnych momentach życia: przy narodzinach i pogrzebie. Z nimi

bowiem związane są najbardziej magiczne rytuały, otwierające perspektywę na kontakt z zaświatami. Wykorzystując swoje najważniejsze cechy, graniczności i mediacyjności, kobiety przy narodzinach bezpiecznie wprowadzały dziecko w nową rzeczywistość, a przy śmierci ułatwiały kontakt z przestrzenią pozaziemską. Ich wyjątkowość polegała też na czerpaniu z bogatego zasobu swojej magicznej i zarazem praktycznej wiedzy. Dlatego cieszyły się najczęściej szacunkiem i uznaniem wśród wiejskiej gawiedzi, przywracały zdrowie i stary porządek, a także potrafiły służyć mądrymi rozwiązaniami i radami oraz odczytać przyszłość. Jak pisze Beata Walęciuk-Dejneka, kobiety sportretowane w tradycyjnym folklorze: „Były zdolne sprowadzić moce, dające płodność ziemi i obfite plony, miały potęgę łączenia ludzi z niewidzialnym światem, z duchami, przywileje odprawiania świętych obrzędów” (s. 54).

Wyróżniające zdolności wyjątkowych Innych kobiet: mądrych akuserek, znacherek i prorokiń, wykorzystywane praktycznie, stanowią, zdaniem autorki książki, o tkwiącej w żeńskiej płci niezniszczalnej, matriarchalnej sile będącej podstawą istnienia świata i człowieka.

Drugi rozdział pogłębia wcześniejszą analizę. Postać kobiety wpisana została w ważny kulturowy trójkąt związany z rytuałami pogrzebowymi i weselnymi. Tworzą go kolejne kategorie niewiast: płaczki, prządky/tkaczki i „tancerki”. W ludowym światopoglądzie magicznym uprzywilejowana rola kobiety w roli płaczki podkreślała ważność jej płci, która umożliwiała przy pogrzebie właściwe opuszczenie świata, pożegnanie i rozpoczęcie nieznanego życia w zaświatach, a przy weselu gwarantowała „osiągnięcie bezpiecznego nowego statusu przez młodych oraz przyznanie im prawa do prokreacji” (s. 69). Płaczki pożądane były więc przy obu uroczystościach, gdyż zapewniały bezpieczną zmianę i łagodziły obawę przed nieznanym. Równie nieodzowna była w kulturze ludowej postać prządky/tkaczki, której aktywność polegająca na tkaniu czy przędzeniu powtarzała niejako boski akt stworzenia, a także nawiązywała do ludowego wyobrażenia działań Maryi tkającej szatę dla Jezusa. Symboliczne tłumaczenie słowa „tkać” oznaczać może planowanie i stanowienie losu, ustanawiać boskość tego atrybutu i symbolizować idealną kobiecość. Trzecią kreatywną, symboliczną i pozaziemską mocą ujawnianą przez kobiety był taniec. Jak pisze Beata Walęciuk-Dejneka, w tradycyjnej kulturze ludowej wierzono, że „taniec warunkował prawidłowe funkcjonowanie świata, był środkiem formowania rzeczywistości, czynnikiem stabilizacji istnienia, elementem wewnętrznego ładu” (s. 95). W polskim folklorze tradycyjnym taką okazję stwarzały kobiece tańce wegetacyjne na początku wiosny, w zapusty, tańce na urodzaj: „na len” i „na konopie”, pobudzające urodzaj i gwarantujące pomyślność oraz bogactwo.

Zdaniem autorki, wszystkie przywołane zrytualizowane zachowania niewieście „podkreślają istniejącą w światopoglądzie tradycyjnym naczelną zasadę: dążność do harmonii, porządku i bezpieczeństwa, także obfitości

i powodzenia w tym świecie oraz zapewnienia stabilności i nienaruszalności w zaświatach” (s. 107).

W tym szczegółowym wyliczeniu magicznych wcieleń kobiecych wyróżniona została dwuznaczna postać Jagny Borynowej z Pacześiów, z powieści Reymonta, jako osobowość liminalna, tzn. nawiązująca kontakt z transcendentą. Z jednej strony wzbudza ona potępienie, zgorzienie i litość społeczności wiejskiej, z drugiej zaś zrozumienie i podziw, gdyż żyła blisko natury i w zgodzie z jej rytmem.

W kolejnej części swojego studium Beata Wałęciuk-Dejneka zajmuje się postaciami kobiecymi należącymi do świata nierzeczywistego i fantastycznego, w który powszechnie wierzono. Nazywano je najczęściej rusałkami, ale też boginkami wodnymi, bogunkami, topielicami, wodnicami, nimfami, majkami, wiłami czy dziwożonami, ponieważ reprezentowały ciemną stronę bytu. Pozaziemski charakter nadawał im odpowiedni wygląd, m.in. młody wiek, nagość, przy niewinnym usposobieniu, czarujące oczy, długie i zielone włosy, wabiące lubczykiem wianki. Rusałki działały przede wszystkim na szkodę ludzi: zwabiały urodą, śpiewem i tajemniczością, a potem uśmiercały.

Ludowe wyobrażenia konstruujące słowiański folklor zostały docenione przez literaturę romantyczną, a jej twórcy zachwycili się jego naturocentrycznym charakterem. Romantyzm sprzyjał powstawaniu utworów z pogranicza świata i zaświatów. Inspirującym materiałem literackim stała się w tej epoce demonologia kobieca. Jak pisze autorka książki: „znaczące stało się projektowanie bytów nadprzyrodzonych, m.in. demonicznych femin z niezemskimi ciałami” (s. 207). W poetyckim kreowaniu ludowych fantazji wyróżniał się Józef Bohdan Zaleski (*Rusałki, Lubor*), który starał się udowodnić bezradność człowieka wobec pozaziemskiej mocy niewiasty. Ukraińskim folklorem zachwycał się w utworze *Rusałka* mniej znany twórca romantyczny, August Bielowski, tworząc z tytułowej postaci obraz *femme fatale* i paradygmat demonicznej kobiety. W tradycyjnej kulturze Słowian bardzo bliskie wizualizacjom rusałek były wierzenia w syreny. Stały się one także bohaterkami romantycznych utworów. Autorka, omawiając kulturowy obraz syren funkcjonujący w światowym uniwersum, pokazuje wyzyskanie motywu syreny-ryby w balladowej twórczości Adama Mickiewicza (*Rybka*). Przedstawia także interpretację inspirowanych folklorem ballad Alesandra Dunin Borkowskiego (*Królowa toni*) oraz Jana Barszczewskiego (*Rybak*). Oparte na ludowych przekazach deskrypcje syren, przez romantyków zostają wzbogacane ich twórczą inwencją, przede wszystkim upowszechniają ponadludzką potęgę tych kobiecych istot. Jak pisze Beata Wałęciuk-Dejneka: „Syreny epatują swą władczością, uosabiają niezależną, dziką kobiecość, chcą przejąć całkowitą kontrolę nad uwiedzionym mężczyzną. Jawią się jako *femme fatale*, wszechpotężne niszczące feminy o transcendentnych i tajemniczych mocach, płynących z zaświatów i natury” (s. 223).

Echa ludowości odnaleźć można także u twórców młodopolskich: Bronisławy Ostrowskiej czy Kazimierzy Zawistowskiej. Modernistyczną wersję rusalki pokazuje utwór Kazimierza Przerwy Tetmajera pt. *Rusalki*. Złowrogie i niebezpieczne, pomimo prezentowanej radości i zabawy, wpisują się w młodopolską metafizyczną symbolikę.

W książce pojawia się także trzecia kategoria złowrogich, nieziemskich niewiast. Są to odrażające i szpetne, o nienaturalnych, pozaludzkich kształtach i wyglądzie, z zachowania przypominające zwierzęta i bestie, dziwożony. Autorka wyjaśnia etymologię tego określenia, zwracając uwagę, że wiara w „dzikie kobiety” w słowiańskim folklorze występowała głównie w legendach tworzonych na terenach górskich, na Podhalu i w Karpatach oraz w rejonach Górnego Śląska. Owe „dziwobaby” pojawiały się w ludowej wyobraźni, przeważnie w dekoracji ciemnej nocy, wówczas gdy został naruszony tradycyjny kodeks moralny. Pilnowały przestrzegania tradycyjnego, a więc patriarchalnego porządku, w którym kobieta była całkowicie uległa i podporządkowana mężczyźnie, i wymierzały sprawiedliwość niewiernym oraz nieposłusznym żonom i kochankom. Ponadto napadały na ludzi, porywały młode panny, zamieniały dzieci.

Demoniczność dziwożony potęgował jej monstrualny wizerunek, istoty karłowatej, wychudzonej, o niekształtnej, bezzębnej twarzy, skołtunionych włosach. Tę potworną brzydotę dopełniał sposób zachowania, np. nadludzki apetyt. Choć na ogół dziwożony łączone były ze szkodliwością działań, to jednak przyciągały swoją odmiennością i magiczną mocą, przed którą jednak można było się obronić, używając np. dzwonka, noża lub czerwonej czapeczki.

Zaprezentowane wizerunki kobiet należących do sfery transgresyjnej i liminalnej służą uwiarygodnieniu naczelnej tezy studium Beaty Walęciuk-Dejneki. Dowodzi ona bowiem, że kobieta, w różnych kulturach, także w folklorze słowiańskim, była istotą dychotomiczną, posiadającą ambiwalentne moce, ujawniane w razie potrzeby. Podkreślana w różnych podaniach inność, w gruncie rzeczy zasługiwała na uznanie, a funkcjonalność posiadanych przez demoniczne feminy mocy pozwalała na stabilność i bezpieczeństwo egzystencji.

Niezwykłe wartościowa monografia *Ludowy obraz kobiet* pokazuje, w jaki sposób literacki przekaz może służyć badaniom nad folklorem, tradycją i obyczajem poprzednich epok. Jest także istotnym głosem na temat ważnej roli kobiet w codziennym życiu zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym.

Joanna Chtosta-Zielonka

***The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, red. Gary A. Stringer, Bloomington, Indianapolis 1995–2015, Indiana University Press.**

Biorąc do ręki tomik poezji znanego twórcy, który zawiera pozycje należące do kanonu literatury i umieszczane na listach lektur studentów filologii na całym świecie, z reguły zakładamy, iż ten obszar badań zapewne został wyeksploatowany. Tak też dzieje się w przypadku utworów Johna Donne'a - czołowego przedstawiciela barokowego nurtu poezji metafizycznej przełomu XVI i XVII wieku. Wydaje się, iż niewiele można dopowiedzieć po czterech stuleciach rozważań i ponad stuletnim okresie wzmożonego zainteresowania twórczością poety. Tymczasem literaturoznawcy zgrupowani wokół rozległego projektu o nazwie *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne* (ciągle w toku, docelowo osiem tomów) dowodzą, iż założenie to jest z gruntu niesłuszne, wskazują na błędy powielane przez kolejne pokolenia interpretatorów i wytyczają granice nowego pola badawczego, a przy tym szczegółowo opisują przebieg i wyniki prowadzonych przez siebie wieloletnich (trwających od 1981 roku) badań tekstologicznych. Czynią to w pięciu już opublikowanych tomach wspomnianej pracy, przyporządkowując utwory Donne'a do odrębnych gatunków poetyckich: *The Elegies* (t. 2, 2000), *The Satyres* (t. 3, 2015), *The Anniversaries and the Epicedes and Obsequies* (t. 6, 1995), *The Holy Sonnets* (t. 7, 2005), *The Epigrams, Epithalamions, Epitaphs, Inscriptions, and Miscellaneous Poems* (t. 8, 1995)<sup>1</sup>.

Mnogość tomów nie jest bynajmniej wynikiem płodności twórczej poety, lecz wynika z przyjętej metody prezentacji utworów: każdej pozycji towarzyszy szczegółowy wykaz rozbieżności tekstowych (wraz ze wskazaniem źródła manuskryptowego bądź wydania drukiem) oraz rozległy komentarz, będący streszczeniem dotychczasowego stanu badań. *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne* jest bezspornie najbardziej obszerną edycją utworów Donne'a, jaka kiedykolwiek ujrzała światło dzienne, ciągle jednak nierozpowszechnioną na polskim rynku wydawniczym. Bazuje na wybranych manuskryptach, które ocenia jako najbliższe zaginionym tekstom oryginalnym, jednocześnie weryfikując poprawność i historię tekstową każdego wiersza. W każdym ze wskazanych tomów popiera wybory rozległym opisem badań nad rękopisami; podaje różnice tekstowe zauważone we wszystkich większych wydaniach drukiem począwszy od XVIII wieku; wskazuje na błędy powielane w kolejnych edycjach. Misterność wywodu wymaga od czytelnika nie tylko podobnej drobiazgowości, lecz także analitycznego myślenia i umiejętnego kojarzenia faktów, co czyni *Variorum* bardziej przydatnym dla wnikliwego badacza poezji Donne'a niż przeciętnego miłośnika jego utworów poetyckich.

<sup>1</sup> W przygotowaniu jest tom trzeci: *Songs and Sonnets*.

Autorzy *Variorum* potwierdzają istnienie ponad 256 manuskryptów, zawierających w sumie około 3997 rękopisów tekstów Donne'a, z których żaden nie został spisany jego własną ręką. Jedyna zachowana holograficzna kopia rękopisu poetyckiego listu Donne'a: „To the Lady Carey and Mrs Essex Riche” jest przedmiotem niezwyklej troski i swoistym wyznacznikiem stylu poety, pozwalającym zweryfikować jakość licznych odpisów. Równie imponująco przedstawia się zestawienie siedemnastowiecznych pozycji w druku. Stwierdzono, iż wydano wówczas 83 tomy utworów Donne'a w 239 edycjach, zawierających 207 kompletnych tekstów i 653 teksty niepełne<sup>2</sup>. Porównanie tak rozległego materiału badawczego w celu ustalenia wersji wiersza, którą można nazwać autorską, konieczne przy braku oryginalnych tekstów, stało się możliwe dzięki sprzężeniu wysiłków licznej grona tekstologów, specjalizujących się w poezji angielskiego baroku, i zaowocowało publikacją, która zasługuje na miano przełomowej.

Przede wszystkim G. A. Stringer (i in.) wskazuje na błędne przekonanie dwudziestowiecznych tekstologów, iż poszczególne manuskrypty zawierające wiersze Donne'a zostały spisane ręką jednego skryby w całości z tego samego źródła tekstowego. Porównanie manuskryptów grup I–IV ujawniło, iż są one na wszelkie możliwe sposoby złożone w swojej naturze, wobec czego nie dają wiarygodnych podstaw do wyodrębnienia odautorskich sekwencji wierszy. Co więcej, kultowe wydanie *Poems By J. D.* z 1633 roku również okazało się niejednorodną kompilacją tekstów z grup manuskryptów I–III. W związku z tym G. A. Stringer (i in.) podkreśla, iż powielanie wersji poszczególnych utworów oraz ich grupowanie w kolejnych siedemnastowiecznych i późniejszych wydaniach wierszy Donne'a, aż do czasów Gardner i Milgate'a, opierało się na z gruntu błędnych przesłankach. Stojąc w obliczu tego typu faktów, tekstolodzy stwierdzili konieczność rozstrzygnięcia historii tekstowej każdego utworu odrębnie, co przyczyniło się do znacznej objętości poszczególnych tomów.

Lektura *Variorum* pozwala również zauważyć swego rodzaju paradoksalną sytuację. Kolejne pokolenia badaczy twórczości poetyckiej Donne'a powiełały opinię o okazjonalnym charakterze świeckich utworów poety i trwały w przekonaniu, iż komponował on wiersze miłosne do odczytu w wąskim kręgu ówczesnych nadwornych dygnitarzy oraz znajomych, po czym nie przywiązywał wielkiej wagi do ich dalszych losów. To z kolei poskutkowało przeświadczeniem, iż kolejność utworów czy też jakkolwiek ich układ również nie miały dla niego większego znaczenia<sup>3</sup>. Tymczasem badania porów-

---

<sup>2</sup> Za: Ernest W. Sullivan II, *What We Know Now about Donne's Texts That We Did Not Know Before*, „Text”, Vol. 17 (2005): 187–196, s. 188, 189.

<sup>3</sup> Zob. na przykład: Sullivan, op. cit., s. 193 oraz Ted-Larry Pebworth, *John Donne, Coterie Poetry, and the Text as Performance*, „Studies in English Literature”, 1500–1900, Vol. 29, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1989): 61–75, s. 64, 67.

nawcze w obrębie czterech grup manuskryptów (opisane w t. 2: *The Elegies*) pozwoliły na zauważenie sekwencji dwunastu elegii, powielającej się w oddzielnych liniach zapisu, co świadczy o istnieniu układu wierszy, konsekwentnie utrzymywanego przez poetę przez dłuższy czas. W tak wyodrębnionym cyklu, określonym mianem autorskiego, dostrzeżono nieliczne korekty tekstowe, będące zarówno dowodem weryfikacji tekstów przez poetę, jak i fakt swoistego przełamania chronologii w procesie twórczym - pierwsza pozycja zbioru (*ElBrac*) została skomponowana jako ostatnia. Ku niejakiemu zaskoczeniu badaczy okazało się również, iż nawet najkrótsze utwory poetyckie Donne'a - epigramaty - zostały stworzone w trzech różnych sekwencjach, prezentowanych odpowiednio w manuskryptach grupy III (siedem wierszy), IV (dwa wiersze) i II (szesnaście utworów). Udowodniono także, iż poeta przetasowywał wiersze w obrębie danej grupy, przy czym czynności tej towarzyszyła korekta tekstów. Do momentu opublikowania wyników badań przez G. A. Stringera (i in.) w: *The Epigrams, Epithalamions, Epitaphs, Inscriptions, and Miscellaneous Poems* (t. 8), uważano, iż wiersze te mają charakter zamkniętych, niezależnych od siebie tworów.

Podobnego rodzaju obserwacje poczyniono w toku badań prowadzonych w obrębie *Sonetów świętych* (t. 7: *The Holy Sonnets*) – dziewiętnastu religijnych utworów Donne'a, będących przedmiotem licznych analiz w celu ustalenia ich kolejności. Dwudziestowieczne edycje wierszy poety bazują głównie na sekwencji szesnastu sonetów zebranych z różnych manuskryptów dla potrzeb edycji *Poems By J. D.* z 1635 roku, uzupełniając ją trójsonetową grupą z NY3 (*Westmoreland ms*). G. A. Stringer dowodzi, iż dotychczas prezentowane sekwencje dziewiętnastu wierszy nie mogą być nazwane układami autorskimi, bowiem Donne dwukrotnie ograniczył cykl do liczby dwunastu pozycji. W związku z tym *Variorum* prezentuje dwie sekwencje autorskie *Sonetów świętych* – pierwotną („The Original Sequence”: manuskrypty grupy III) i poprawioną („The Revised Sequence”: manuskrypty grupy I i II). Zwraća również uwagę na zmiany wprowadzone przez poetę: wymianę czterech sonetów i przegrupowanie całości sekwencji, przy jednoczesnym naniesieniu poprawek tekstowych.

Przedstawione odkrycia tekstologów świadczą o szczególnej dbałości poety zarówno o przekaz jednego utworu, jak i komunikat całości zbioru. Można wobec tego stwierdzić, iż *Variorum* podważa tradycyjne postrzeganie Donne'a jako twórcy nieprzywiązującego większej wagi do swego wczesnego poetyckiego dorobku. Co więcej, dowodzi, iż wiersze wychodziły spod pióra poety w grupach i jako takie powinny być analizowane. Jednakże, prezentując tak cenne wnioski, autorzy *Variorum* nie podejmują dyskusji na temat przyczyn dbałości Donne'a o zachowanie opisanych układów poetyckich i ich spójności tekstowej. Innymi słowy, wśród licznych komentarzy nie dopatrzamy się przełożenia odkryć tekstologicznych na obszar interpretacji poszcze-

gólnych zbiorów wierszy poety. Należy jednak podkreślić, iż *Variorum* wypracowuje solidne podstawy badawcze i wskazuje na całkowicie niezbadany aspekt twórczości Johna Donne'a – kodowanie przekazu w układach utworów poetyckich.

Dorota Gładkowska

**Tadeusz Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2015, ss. 416.**

Inspiracją do powstania książki profesora Tadeusza Cegielskiego był cykl trzech rocznych wykładów pt. *Stulecie detektywów, Ciemna strona miasta* oraz *Człowiek tłumy*, które autor prowadził na Uniwersytecie Warszawskim. W przedmowie przedstawia on główną tezę swojego wywodu – „detektywi – i ci z krwi i kości, i ci li tylko z literatury byli wraz z uczonymi i artystami epoki – pierwszymi, którzy odważyli się przekroczyć granicę dobrze im znanego, swojskiego świata oraz tego nieznanego, który nazywaliśmy nowoczesnością”, którą rzeczowo udowadnia w pięciu rozdziałach, z których składa się ten krytycznoliteracki esej.

W pierwszym rozdziale pt. *Fenomen kultury popularnej. Powieść detektywistyczna* przedstawia swoje spostrzeżenia na temat kultury popularnej, w obszarze której powieść detektywistyczna się znalazła i choć od samego początku miała pejoratywne opinie, była niezaprzeczalną częścią składową całej literatury. Cegielski prezentuje drogę, jaką ta początkowo „papka literacka” przeszła, aby za sprawą pisarzy o już ugruntowanej pozycji w literackim świecie, w późniejszym okresie móc zacząć aspirować do miana sztuki. Autor wymienia również szereg reguł i zasad rządzących tą literaturą, które – jak podkreśla badacz – zostały opracowane na potrzeby zachowania *fair play* pomiędzy piszącym a czytelnikiem.

W drugim rozdziale pt. *W świetle gazowej latarni. Narodziny rzeczywistego detektywizmu* autor skupia się na prezentacji autentycznych postaci, które – zajmując się zarobkowo kryminalistyką (detektywi, policjanci etc.) – postanowiły podzielić się swoimi zawodowymi doświadczeniami z szerokim gronem czytelników za pośrednictwem powieści kryminalnej z elementami autobiograficznymi. Jak trafnie zauważa autor w tej części eseju, to właśnie przestępczość była ceną, jaką społeczeństwa Zachodu musiały zapłacić „za żywiołowe procesy migracji i urbanizacji epoki nowożytnej”. Dlatego też bardzo ważną rolę społeczną w tamtych czasach pełnili pionierzy kryminalistyki. Lektura tej części książki przynosi także odpowiedzi na inne pytania:

„Jak się ma literacki detektyw do rzeczywistego?”, „Które [postaci] miały bezpośredni wpływ na kształtowanie się zarówno gatunku powieściowego, jak i literackich bohaterów?”, „Kiedy i gdzie pojawiły się takie postaci, jak oficer śledczy z jednej i prywatny detektyw z drugiej strony?”. Przy ich udzielaniu zostały przywołane biografie takich osób, jak np. Eugene-François Vidocq (twórca francuskiej Sûreté Nationale) czy Allan Pinkerton (założyciel Agencji Pinkertona).

W rozdziale trzecim pt. *Literackie śledztwo. Jego początki i przebieg* Cegielski przygląda się pionierom fikcji detektywistycznej, uznając Edgara Allana Poe'go za „twórcę pierwszych w dziejach literatury narracji stricte detektywistycznych”. Powodów coraz większej popularności powieści kryminalnej szuka w społeczeństwie angielskim z połowy XIX wieku: „zapotrzebowanie na literacką grozę, na sceny pełne przemocy czy wszelakiej kategorii dewiacji psychicznych raczej rosło, niż malało. Działo się tak za sprawą złożonych procesów socjopsychologicznych (...) [które – A.M.] związane były z szybką, żywiołową industrializacją i urbanizacją Wysp Brytyjskich”. W takich warunkach swoje powieści tworzyli kolejni wielcy twórcy zaliczani do kanonu omawianego gatunku, jak m.in. Charles Dickens czy William Wilkie Collins. Cegielski stara się również dociec, jaki wpływ na treści tych książek miały teorie wielkich uczonych, np. Darwina oraz nowe odkrycia i procedury wykorzystywane w światowej kryminalistyce. Wnioski, jakie formułuje autor, nie precyzują odpowiedzi na to pytanie, a pewnikiem pozostaje fakt, że „pozostawała [literatura] z nią [nauką] w stałym dialogu”. Nie pomija także wielkiego wpływu na rozwój gatunku pisarza Émila Gaboriau, którego twórczość w latach sześćdziesiątych XIX wieku była pomostem między prozą Edgara Alana Poe'go i sir Artura Conan Doyle'a.

W rozdziale czwartym pt. *Literackie śledztwo. Jego końcowy sukces* Cegielski kontynuuje rozważania nad kierunkami rozwoju powieści detektywistycznej. Najważniejszą postacią, której w dużej mierze zostanie poświęcona ta część, jest wspomniany już Arthur Conan Doyle, „twórca geniusza”, czyli postaci Sherlocka Holmesa, niepozbawionego wszak wad i ułomności, co słusznie zauważa autor. W tym rozdziale badacz poświęca sporo uwagi cechom charakterystycznym złotego wieku powieści detektywistycznej takim, jak mistrzowsko zbudowana intryga oraz próby odpowiedzi na pytanie „jak to zrobił?” i „dlaczego?” zamiast dotychczasowego: „kto to zrobił?”. Autor omówił także epigonów Doyle'a, którzy – po uśmierceniu genialnego detektywa – publikowali w magazynie „The Strand”, naśladowując twórcę Sherlocka. Ich twórczość będzie istotna w momencie, kiedy Doyle powróci do Holmesa w opowieści *Pies Baskerville'ów* i zmierzy się nie tylko z żywą legendą wykreowaną przez siebie postaci, lecz także z faktem, że stanie się poniekąd własnym epigonem. W tym rozdziale zilustrowano również gry z konwencją detektywistyczną innych autorów, których przykładem jest Arsene Lupin dżentelmen-włamywacz wykreowany przez Maurice'a Leblanca. Cegielski

porusza tu też ciekawy aspekt powieści detektywistycznej z kobietami-detektywami w roli głównej, które – w opozycji do konserwatywnej obyczajowości wiktoriańskiej Anglii – wykonywały ten nieprzystający niewiastom zawód w literackiej rzeczywistości równie długo jak detektywi-mężczyźni.

W tym rozdziale Cegielskiego interesują jeszcze inne kwestie: ugruntowanie się na przestrzeni wieków od XVI do XIX autorytetu materialnej metody wyjaśniania świata, mającej niezaprzeczalny wpływ na fikcję detektywistyczną, w której duży nacisk położony był przeciw na „rekonstrukcję przeszłości z fragmentarycznych świadectw” oraz stworzenie po pierwszej wojnie światowej, na gruncie popularnej prozy anglosaskiej, nowej kategorii postaci, jaką był detektyw naukowiec. Interesuje go także teoria dwóch zamkniętych pokoi, do otwarcia których służą dwa różne klucze. Pierwszym z nich jest wszechświat fizyczny (świetnie zaprezentowany na przykładzie Doyle’owskiego Holmesa), drugim ludzki umysł (tutaj na uwagę zasługują dokonania Wilkie Collinsa).

W rozdziale piątym pt. *Złoty wiek kryminatu i jego schyłek* autor, kontynuując rozważania rozpoczęte w poprzedniej części, przedstawia m.in. ramy czasowe trwania złotego wieku powieści kryminalnej oraz głównych jej przedstawicieli, ze szczególną uwagą prezentując postać i dokonania Agathy Christie. W tym miejscu nie skupia się on tylko na twórczości autorki związanej z belgijskim ekspolicjantem Herkulesem Poirotem, ale także m.in. przedstawia losy panny Marple oraz pary mniej znanych detektywów, Tommy’ego i Tuppence. Zwraca również uwagę czytelników na specyfikę tworzonych w tym okresie fabuł, w których przejawiała się coraz większa konwencjonalność i tendencja do odpowiedzi na pytanie „kto to zrobił?”. Zauważalnym trendem późniejszej fazy złotego wieku jest również fakt, że literaccy detektywi „nie zostaną przyłapani na ubrudzeniu sobie rąk śledztwem w sprawach pospolitych”. Ich przeciwnikiem będzie zawsze geniusz zbrodni, osoba o wielkiej inteligencji i szerokich horyzontach umysłowych – takim przeciwnikiem był dla Holmesa Moriarty – a także wielki zdrajca, stąd też wiele fabuł z tamtego okresu ma w sobie wątek szpiegowski. Oprócz tego Cegielski wskazuje, że nie było w okresie złotego wieku powieści kryminalnej bez „trupa na pierwszej stronie”, a coraz częstszym sposobem zadawania śmierci stawały się trucizny. Innym bardzo ciekawym wątkiem rozważań na temat literatury kryminalnej oraz jej przemian jest dalsza zmiana konwencji gatunkowej, której skutkiem było powstanie amerykańskiej powieści *hard-boiled* oraz filmu *noir*, kreującego nowego pozytywnego bohatera. Aby walczyć ze złem, musiał on sięgnąć do gangsterskich metod, dlatego był określany mianem *tough-guy*, czyli detektyw-twardziel. Ostatnim zagadnieniem, poddanym analizie w omawianej lekturze, jest wpływ nauki i postępu technicznego na twórczość najwybitniejszej – zdaniem autora – twórczyni fikcji detektywistycznej, Agathy Christie.

Na zakończenie monografii autor podaje najważniejsze tytuły kryminałów, które pozwolą dociekliwemu czytelnikowi jeszcze dokładniej poznać formę powieści detektywistycznej, zaznacza jednak, że, niestety, liczba polskich przekładów dzieł o fundamentalnym znaczeniu jest raczej niewielka.

Praca profesora Cegielskiego to bardzo szczegółowa, wielokontekstowa i interesująca analiza pierwszych stu lat historii istnienia jednego z najpopularniejszych do dzisiaj gatunków literackich. Erudycja autora i ogromna ilość materiału źródłowego, z jakiego korzystał podczas pracy nad tekstem, są wielkim atutem tej pozycji. Natomiast zakres i spójność wyводу stawiają ją w pierwszym rzędzie książek, po które sięgnąć powinni wszyscy zainteresowani kryminałem i powieścią detektywistyczną.

*Arkadiusz Marcinkan*



## KRONIKA NAUKOWA

Magdalena Ochmańska

### **Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Między słowami – między światami II. Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translalologii*, Olsztyn, 16–17 kwietnia 2015 roku**

Kwietniowa konferencja *Między słowami – między światami* to drugie spotkanie naukowe w stolicy Warmii i Mazur poświęcone zagadnieniom współczesnej translalologii. Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej oraz Katedra Filologii Angielskiej (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie) podjęły się organizacji kolejnej konferencji, będącej kontynuacją sukcesu ich wspólnego działania w 2014 roku. W tym roku uwaga uczestników skupiała się na zagadnieniach komunikacji międzykulturowej. Prelegenci reprezentowali wiele uczelni krajowych, przybyli ponadto naukowcy z Rosji, Estonii, Kazachstanu oraz Ukrainy. Pozornie wąski zakres tematyczny zaowocował niezwykle szerokim spektrum tematów podjętych zarówno w referatach (prezentowanych w różnych językach: polskim, rosyjskim, angielskim, francuskim i niemieckim), jak i podczas późniejszych dyskusji.

Konferencję otworzyły wykłady plenarne wygłoszone przez uznanych naukowców w dziedzinie translalologii. Jako pierwszy wystąpił prof. dr hab. Roman Lewicki (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie), który przyjrzał się zjawisku komunikacji międzykulturowej w przekładzie z punktu widzenia lingwisty. Kolejny wykład plenarny wygłosił profesor Nikolay Baryshnikov (Pyatigorsk State Linguistic University). Celem wystąpienia było przedstawienie zagadnień profesjonalnej komunikacji międzykulturowej w kontekście współczesnej translalologii. Obydwa wykłady wyznaczyły kierunek dalszych rozważań nad tematem konferencji, obejmującym problematykę komunikacji międzykulturowej w ujęciu językoznawczym, kulturoznawczym i literaturoznawczym.

Dalsze obrady prowadzone były w trzech równoczesnych sekcjach. Przedstawione referaty poruszały kwestię komunikacji międzykulturowej z wielu zaskakujących perspektyw na podstawie różnorodnego materiału analitycznego. Wspomniane poniżej wystąpienia podejmowały najciekawsze zagadnienia konferencji.

Dr Bartosz Poluszyński (Uniwersytet Opolski) zaprezentował wyniki analizy porównawczej animalistycznych frazeologizmów i idiomatyzmów w pięciu językach (trzech słowiańskich i dwóch germańskich), w których komponentami są nazwy bliskich człowiekowi zwierząt gospodarczych. Rezultatem rozważań była konkluzja, że podobne nazwy zwierząt częściej występują w stałych połączeniach wyrazów języków nienależących do tych samych grup językowych (co jest dość zaskakujące), czego owocem jest wywołanie zbliżonych skojarzeń.

Aspekty egzotyki w prozie Josepha Conrada stały się przedmiotem rozważań dr hab. Ewy Kujawskiej-Lis, prof. UWM. Prelegentka podjęła się analizy tłumaczeń dzieł noblisty z perspektywy diachronicznej – ukazała różnice w strategiach tłumaczenia wyrażen nacechowanych egzotyką Archipelagu Malajskiego oraz zaczerpniętych z języka hiszpańskiego. Podstawą empiryczną referatu były przekłady utworów *An Outcast of the Islands*, *Lord Jim* oraz *Nostromo* dokonane na przełomie niemal stu lat od publikacji oryginału. Analiza rozbudowanych serii przekładowych wykazała, że trudno jest w perspektywie diachronicznej wskazać ewidentne zmiany w konwencjach przekładowych. Dobór strategii wynikał raczej z osobistych preferencji poszczególnych tłumaczy czy wymagań wydawców, a nie zmian konwencji.

Poruszono również zagadnienia dotyczące mniej popularnych języków. Trudności w przekładzie z portugalskiego zaprezentował dr Jakub Jankowski (Uniwersytet Warszawski). Ukazał on cztery typy problemów przy tłumaczeniu tekstu *Mar* – ilustrowanego portugalskiego leksykonu, a ponadto omówił wpływ tych czynników na wybory tłumacza. Oprócz trudności z dopasowaniem zawartości ilustracji i korespondującego tekstu, wskazał na konieczność zapoznania się z bardzo specyficznym słownictwem morskim oraz mediację między kulturą zakorzenioną w żeglarstwie a tą mniej zorientowaną na tę formę transportu. Ostatnim poruszonym problemem była kwestia odbiorcy przekładu – tekst ma być „małą encyklopedią” dla młodego czytelnika. Dzieci w Polsce są słabiej zaznajomione z kulturą morską, przez co tłumaczenie z portugalskiego podnosi kwestię jasności tekstu docelowego.

Po przerwie obrady kontynuowano w czterech sekcjach. W dwunastu referatach poruszono zróżnicowane zagadnienia związane z przekładem – od kwestii religijnych, historycznych, przez popkulturę, dramat, aż po nauczanie języka obcego. Ciekawszymi wystąpieniami w tej części były referaty mgra Macieja Kalisza oraz dr Anny Krawczyk-Łaskarzewskiej.

Aksjologiczne i kulturowe podejście do przekładu terminologii historycznej (z polskiego na angielski i odwrotnie) przedstawił mgr Maciej Kalisz (Wyższa Szkoła Języków Obcych w Świeciu), proponując równocześnie rozwiązania zaprezentowanych problemów. Autor wskazał różnice historyczne, społeczne i polityczne tych dwóch krajów, analizował odmienności terminologiczne, brak lub niejednoznaczność ekwiwalentów, a także eufemizmy, toponimy i antroponimy. Jedną z przedstawionych trudności było wyzwanie

tłumaczeniowe, polegające na zaznaczeniu różnicy między słowem *radziecki* a *sowiecki* w sposób czytelny dla obcokrajowca.

Przedmiotem rozważań był także przekład z perspektywy adaptacji filmowej. Referat dr Anny Krawczyk-Łaskarzewskiej (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie) na temat kolejnej ekranizacji *Dziecka Rosemary* (tym razem w reżyserii Agnieszki Holland) ukazał sposób, w jaki zmienia się recepcja filmu bazującego na tym samym dziele literackim, jeśli mamy do czynienia z inną pokoleniowo publicznością docelową – proces analogiczny do dostosowywania tekstu tłumaczonego do czytelnika.

W ostatnich sekcjach pierwszego dnia konferencji przedstawiono łącznie osiem referatów, których tematami były tłumaczenia literackie, naukowe, techniczne oraz dotyczące zagadnień sportowych. Na pierwszy rzut oka dziedziny te wydają się odległe, jednak rozterki tłumaczy oraz badaczy translato-logii w każdym z tych obszarów mają pewien wspólny mianownik.

Rosyjski przekład polskiej epopei narodowej, *Pana Tadeusza*, pod kątem staropolskiej manieri uctowania zanalizowała mgr Aleksandra Goszczyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Prelegentka starała się znaleźć odpowiedź na pytania o możliwość oddania uczty – wydarzenia tak bardzo nacechowanego kulturowo – bez utraty znaczeń i wartości oraz przy zachowaniu komunikatywności przekazu dla czytelnika rosyjskiego. Mimo bliskości geograficznej dwóch omawianych kultur osiągnięcie całkowitej ekwiwalencji nie jest możliwe.

Piłka nożna i jej przepisy stanowiły przedmiot badań dra Michała Sobczaka (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy). Ukazał on nieporadność oraz powierzchowność tłumaczeń *Przepisów gry* dokonanych z języka angielskiego na polski i rosyjski. Zaprezentował analogiczne fragmenty opublikowanych tekstów, zaznaczył również wpływ takich tłumaczeń na przebieg zawodów piłkarskich oraz zaproponował podstawowe wytyczne, jakimi powinni kierować się translatorzy *Przepisów gry*. Jednym z zasugerowanych rozwiązań jest współpraca tłumaczy z ekspertami w dziedzinie piłki nożnej, ale również z osobami będącymi w stanie poprawić polszczyznę tekstów o tak wielkim znaczeniu.

Związek między tradycyjnym słownictwem technicznym a postępem naukowym w tej dziedzinie został poruszony przez dra inż. Piotra Drogosza i dr Annę Drogosz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie). W świetle ich badań tłumaczenie norm technicznych, czyli tekstów mających znaczenie prawne, często odbywa się z zastosowaniem tradycyjnej terminologii znanej użytkownikom docelowym. Wpływ zmian technologicznych nie koresponduje ze zmianami językowymi, czego naukowcy wielokrotnie nie są świadomi. Rezultatem takiej sytuacji są problemy natury technicznej i formalnej, zaprezentowane w referacie.

Wyzwania tłumaczeniowe w przekładzie międzynarodowych projektów naukowych znalazły się również w kręgu tematów podjętych podczas konfe-

rencji. Prof. dr hab. Oxana Kozlova (Uniwersytet Szczeciński) wskazała dwie grupy problemów, które zaobserwowała podczas prowadzenia projektu obejmującego pięć krajów europejskich. Jedną z nich są różnice dotyczące struktur społecznych, takich jak system edukacyjny mający odmienną hierarchię, a także charakterystykę poszczególnych szczebli w każdym z krajów. Drugi typ trudności odnosi się do różnic w kodach kulturowych samych naukowców biorących udział w projekcie. Zdawać by się mogło, że środowisko naukowe jest wolne od subiektywności w badaniach, jednak nawet tu personalne preferencje co do wyborów translatorskich są obecne.

Drugi dzień obrad konferencji otworzył wykład plenarny dr hab. Izabeli Szymańskiej (Uniwersytet Wrocławski) pod tytułem *Translators' Adventures in Aliceland. Intercultural Communication in Translating for Children*. Analiza konwencji tłumaczenia literatury dziecięcej, na przykładzie rozbudowanej serii translatorskiej stworzonej przez polskich tłumaczy tego kultowego utworu, wskazała na różnorodne strategie zastosowane na przestrzeni wieku. Innym wnioskiem płynącym z badań jest ogromna rola kreatywności tłumacza podejmującego się przekładu *Alicji*.

W pierwszej części obrad przedstawiono sześć referatów. Podejmowały one w ciekawy sposób kwestie jednostki przekładu oraz tłumaczenia literackiego. Wygłoszono je w języku polskim, niemieckim, rosyjskim oraz ukraińskim. Ostatnie obrady międzynarodowej konferencji *Między słowami – między światami II* odbyły się w trzech sekcjach, podczas których zaprezentowano łącznie sześć wystąpień. Tematyka podjętych badań skupiała się między innymi na psychologicznych aspektach tłumaczenia oraz przekładzie związanym z filmem.

Różnice między odbiorem oryginału i jego tłumaczenia zaprezentowała dr Magdalena Kizeweter (Uniwersytet Warszawski). Zamiarem prelegentki było pokazanie stopnia wpływu świadomości czytania przekładu na jego odbiór. Dr Kizeweter poszukiwała odpowiedzi na pytania dotyczące czynników sugerujących czytelnikowi, że ma do czynienia z przekładem. Wystąpienie brało pod uwagę fragmenty tekstów, w których tłumacze podjęli próbę odwzorowania kolokwializmu czy dialektu obecnego w tekście oryginalnym – skutkiem było uwidocznienie się roli tłumacza w tekście docelowym.

Kwestią zgodności między oryginałem a przekładem w odniesieniu do filmu *Frozen* zajęła się mgr Magdalena Orszewska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie). Porównała ona dubbing polski i rosyjski tej disnejowskiej ekranizacji, a także ich zgodność z oryginalnym skryptyem. Szczególną uwagę zwróciła na analizę tytułów, imion bohaterów oraz piosenek występujących w tej animacji.

Powyższe sprawozdanie omawia tylko część przedstawionych rezultatów badań. Ze względu na zróżnicowanie tematyczne oraz liczbę nie jest możliwe zrelacjonowanie ich w całości. Przekład jest wszechobecny również w życiu codziennym, co pobudza do refleksji nie tylko literaturoznawców i języko-

znawców, czyli naukowców zajmujących się translatologią w swoich badaniach. Do rozważań włączyli się również medioznawcy, kulturoznawcy, psychologowie czy inżynierowie. Ożywione dyskusje osób reprezentujących różne dziedziny nauki pozwalają mieć nadzieję, iż tegoroczna edycja wydarzenia zaowocuje kolejnymi badaniami nad współczesną translatologią, a uczestnicy spotkają się przy okazji następnej olsztyńskiej konferencji z równie interesującymi tematami i wynikami swoich prac.

Michał Kotliński

### **Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Marek Nowakowski i inni. Oblicza realizmu w prozie polskiej XX i XXI wieku*, Olsztyn, 16–17 kwietnia 2015 roku**

Wybitny polski pisarz Marek Nowakowski zmarł 16 maja 2014 roku. Dokładnie jedenaście miesięcy później na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie odbyła się, zorganizowana przez Instytut Filologii Polskiej oraz Instytut Filozofii UWM, ogólnopolska konferencja naukowa *Marek Nowakowski i inni. Oblicza realizmu w prozie polskiej XX i XXI wieku*. Obrady trwały dwa dni (16–17 kwietnia 2015) i – jak sama nazwa konferencji wskazuje – rozważania dotyczyły nie tylko beletrystyki autora *Księcia Nocy*, lecz także twórczości innych polskich prozaików realistycznych; badacze mieli za zadanie analizować ich utwory prozatorskie interdyscyplinarnie oraz wieloaspektowo.

Po krótkim uroczystym otwarciu konferencji, podczas którego prof. Mieczysław Jagłowski, prorektor do spraw nauki olsztyńskiego Wydziału Humanistycznego, stwierdził, iż bardzo szanuje pisarzy-realistów i że napisanie dobrej powieści realistycznej jest sztuką niełatwą, rozpoczęły się obrady. Ich pierwszą część prowadził dr hab. Maciej Urbanowski oraz mgr Artur Sobiela. Pierwsza z prelegentek, dr hab. Agnieszka Karpowicz (UW), jako jedyna z występujących podczas całej konferencji referentów posłużyła się prezentacją multimedialną, analizowała bowiem znaczenie kolorów w opowiadaniach Marka Nowakowskiego i na dowód swoich tez pokazywała różne obrazy i dzieła wizualne. W referacie *Bрудna prawda. Antyestetyka polskiego realizmu po 1956 roku* Karpowicz mówiła między innymi o tomie *Gdzie jest droga na Walne?*, o „teorii widzenia” Nowakowskiego; w pewnym momencie stwierdziła też, że pisarstwo pochodzącego z podwarszawskich Włoch prozaika miejscami pokazuje „skrajne Inferno”. Jako drugi wystąpił prof. Jan Galant

(UAM) z referatem „*Wesele raz jeszcze*” Marka Nowakowskiego w kontekście popaździernikowych dyskusji o realizmie. Galant przywołał jedną z prasowych recenzji, której autorka napisała, iż *Wesele...* jest „najlepszym tekstem dekady”. Profesor z Poznania przedstawił postaci oraz wydarzenia opowiadania, stwierdził również, iż tekst Nowakowskiego można zestawić z obrazem filmowym *Miś* w reżyserii Stanisława Barei. Potem głos zabrał prof. Zbigniew Kopeć (UAM). W referacie *Proza Marka Nowakowskiego wobec „realizmu więziennego”* mówił w zajmujący sposób na temat opowiadań więziennych Nowakowskiego, skupił się także na tekstach Urke Nachalnika czy legendarnym debiutanckim tomie opowiadań Andrzeja Stasiuka *Mury Hebronu*. Następnie wystąpiła prof. Dorota Heck (UWr) z referatem *Antropologia literacka Marka Nowakowskiego*. Heck stwierdziła na początku, iż „antropologii mamy bardzo wiele”, a następnie między innymi przedstawiła stołecznego prozaika jako „badacza” oraz „antropologa na salonach PRL-u”. Później głos zabrał wybitny znawca prozy Marka Nowakowskiego, prof. Krzysztof Kosiński (PAN), z referatem *Marek Nowakowski jako pisarz akonwencjonalny*. Według niego Nowakowski był „najwarszawściejszym” pisarzem. Przechodząc do głębszych analiz tekstów autora *Benka Kwiciarza*, Kosiński oznajmił, że podwarszawskie Włochy pojawiają się w co najmniej 78 opowiadaniach prozaika, mówił też o utrwalanych przez pisarza „scenach w teatrze życia codziennego”, o tym, że Nowakowskiego, jako pisarza, bezstannie otaczali „gawędziarze i farmazoniści” – i wreszcie stwierdził bardziej ogólnie, iż literatura „ocala historię mówioną”. Ostatnim z referatów przed przerwą obiadową był *Realizm ocenzurowany. Marka Nowakowskiego potyczki z GUKPPiW* dr hab. Marzeny Woźniak-Łabieniec (UŁ). Autorka wystąpienia w erudycyjny sposób przedstawiała głównie burzliwe losy jednego z wczesnych tekstów Nowakowskiego – niedługiej powieści *Trampolina*.

Po obiedzie nastąpiła druga część obrad, którą prowadzili: prof. Sławomir Buryła oraz mgr Artur Sobiela. Jako pierwszy wystąpił mgr Jacek Podgórski (UKSW) z referatem *Jeszcze o „peryferyjnym realizmie” Marka Nowakowskiego. Perspektywy: aksjologiczna, geograficzna i społeczna*. Następnym prelegentem był mgr Michał Kotliński (UWM), którego wystąpienie nosiło tytuł *Charakterne dziewczuchy, żyłety i inne. Postacie kobiece we wczesnych opowiadaniach Marka Nowakowskiego*. Kolejny naukowiec (i prozaik), dr filozofii UWM Jacek Sobota, w referacie *Wartość antywartości. Bohaterowie Marka Nowakowskiego w świecie zagubionych znaczeń* przywoływał między innymi postać znakomitego amerykańskiego pisarza Raymonda Chandlera oraz wyartykułował ciekawą myśl: „Lepsze są antywartości niż brak jakichkolwiek wartości”. Ostatnie wystąpienie pierwszego dnia konferencji należało do dr Anity Kucharskiej-Dziedzic (UZ), a jego tytuł brzmiał: *Kody geopolityczne w prozie polskiej poświęconej stanowi wojennemu*.

Po krótkiej przerwie zebrani mieli możliwość obejrzenia trzech obrazów filmowych, powstałych na podstawie prozy polskich realistów: przezabawną

*Pizamę*, zastanawiającą *Prognozę pogody* i oryginalną *Egzekucję w ZOO*. Po projekcjach odbyła się dyskusja na temat kina i literatury, moderowana przez mgr Emilię Konwerską, mgra Artura Sobiele oraz młodego pisarza i dziennikarza, Jakuba Żulczyka. Żulczyk, który sam pisze o stolicy, wspominał między innymi, iż prozę Marka Nowakowskiego wyróżnia przede wszystkim owa specyficzna „warszawska bajera”. Pierwszy dzień konferencji zakończyła uroczysta kolacja.

O ile obrady dnia pierwszego dotyczyły w zasadzie wyłącznie twórczości autora *Notatek z codzienności*, o tyle prelegenci następnego dnia konferencji mówili już o wielu innych polskich pisarzach-realistach. Pierwszą część obrad prowadził prof. Galant oraz mgr Sobiele. Rozpoczął dr hab. Maciej Urbanowski (UJ) referatem *Marek Nowakowski – Kazimierz Orłoś. Próba porównania*. Badacz wskazał na pokrewieństwo biografii pisarzy: ich rodzice byli inteligentami, obydwaj też studiowali prawo na UW. Urbanowski mówił o „świecie odwróconego Dekalogu”; zauważył również, iż w tekstach Orłosa Warszawa nie pojawia się prawie wcale – przeciwnie niż u Nowakowskiego. Warto nadmienić, iż Kazimierz Orłoś był jednym z uczestników omawianej konferencji i uważnie słuchał wypowiedzi badaczy – również tych dotyczących jego własnych dzieł. Jako następny wystąpił mgr Wiesław Setlak (UR), który wnikliwie i w zabawny sposób opowiadał o mało znanym szerokiemu gronie odbiorców pisarzu, Janie Rybowiczu, a tytuł jego referatu brzmiał: *Światy równoległe w prozie Marka Nowakowskiego i Jana Rybowicza. O toposie „peryferii-księstwa” z perspektywy literaturoznawczej i socjologicznej*. Setlak skonstatował, że o kategorii bohaterów, których określił jako „osiadłych outsiderów”, można mówić w kontekście zarówno pisarstwa wspomnianego Rybowicza, jak i w prozie autora *Raportu o stanie wojennym*.

Temat wystąpienia kolejnego naukowca, mgra Łukasza Kowalskiego (UJK) brzmiał: *Czy „mały realizm”? – o pisarstwie Kornela Filipowicza*. Filipowicz pisał o „ludziach przeciętnych” – dowodził badacz – proza tego pisarza była głęboko moralistyczna, chociaż sam Filipowicz nie lubił tej łątki; tak naprawdę interesowały go „zagadki ludzkiego zachowania”. Następnie wystąpiła dr Anita Kucharska-Dziedzic i przedstawiła drugi już tekst *Psychospołeczny model sprawcy przemocy i diagnoza okrucieństwa w opowiadaniach Kornela Filipowicza*. Kolejnym prelegentem był dr Maciej Krzemiński (PWSZ we Włocławku), który zaprezentował referat *Komunikacja interpersonalna a świat wewnętrzny bohatera. Relacje międzyludzkie w realiach PRL na podstawie opowiadań Bogdana Madeja*. Następny odczyt należał do prof. Sławomira Buryły (UWM) i nosił tytuł *Proza Wojciecha Chmielewskiego – w poszukiwaniu formuły realizmu*.

Po przerwie obiadowej miała miejsce ostatnia tura obrad, prowadzona przez prof. Kopia i mgra Sobiele. Mgr Joanna Gzyra (UKSW) w wystąpieniu *Realizm prozy Andrzeja Brychta* mówiła między innymi o wyrażeniach potocznych w języku pisarza i stwierdziła, że „Brycht nie jest ani pisarzem

romantycznym, ani realista”. Kolejnym referentem był mgr Artur Sobiela (UWM), który w zabawny i błyskotliwy sposób przedstawił temat *Krytyka, neutralność, akceptacja. Rzeczywistość PRL widziana oczyma bohaterów prozy i samych twórców u Marka Nowakowskiego, Jana Himilbacha, Sławomira Lubińskiego i Edwarda Redlińskiego*. Mgr Sylwia Majdosz (UR) wystąpiła z referatem *Realizm w twórczości Bogdana Wojdowskiego*, a dr Izabella Adamczewska (UŁ) zaprezentowała wykład–referat *Na peryferiach sukcesu. Warszawa w prozie najnowszej*. Badaczka mówiła między innymi o beletryście Krzysztofa Vargi i Krzysztofa Beśki, o *Pawiu królowej* Doroty Masłowskiej i *Ślepnąc od światła* Jakuba Żulczyka, o powieści *Małż* Marty Dzido oraz o *Bagnie* Tomasza Piątka. Warszawa jest „złym miastem”, dowodziła Adamczewska – określiła również stolicę jako „pole walki”. Później głos zabrał prof. Tadeusz Sucharski (AP w Słupsku), który opowiedział o *Formułach realizmu w polskiej prozie łagrowej*, dużą część wstąpienia poświęcając osobie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego; wspominał także między innymi o książce *Diabeł w raj* autorstwa Tadeusza Wittlina. Dr Rafał Łatka (UJ) w wystąpieniu – *Gustaw Herling-Grudziński a PRL – perspektywa realisty z Neapolu* skupił się na osobie i twórczości pisarza. Ostatnim prelegentem konferencji był dr hab. Adam Fitas (KUL). W swoim referacie *I świadectwo, i literatura. O prozie Józefa Mackiewicza* badacz mówił o „sensualnej rzeczywistości powieściowej” w tekstach pisarza urodzonego w Petersburgu.

Po uroczystym zamknięciu konferencji nastąpił jej epilog. W lokalu Stary Zaułek na olsztyńskiej starówce odbyły się spotkania-wywiady z: żoną Marka Nowakowskiego, Jolantą Nowakowską (która *nota bene* była obecna na sali obrad przez cały czas trwania konferencji i zadawała prelegentom wnikliwe pytania), Kazimierzem Orłosiem, pisarzem Wojciechem Chmielewskim oraz Jakubem Żulczykiem. O ile widownia właściwej konferencji była skromna, o tyle do Starego Zaułka przybyło sporo – także młodych – widzów i słuchaczy. Po wywiadach nastąpiło oficjalne rozstrzygnięcie ogólnopolskiego konkursu imienia Marka Nowakowskiego na małą formę literacką. Artystyczno-literacki wieczór zakończył koncert zespołu „Jesień” z Torunia.

Dyskusje po niemal wszystkich referatach konferencji były wielogłosowe, nierzadko ożywione i polemiczne. Erudycja prelegentów, ich wiedza na poruszane tematy oraz elokwencja zrobiły na słuchaczach duże wrażenie, a owocem ich pracy będzie z pewnością wartościowa oraz zajmująca monografia.

Beata Kurządkowska

**Ogólnopolska Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „W rytmie zegara...”. *Interpretacje*, Olsztyn, 24–25 kwietnia 2015 roku**

W dniach 24–25 kwietnia 2015 roku na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie odbyła się ogólnopolska interdyscyplinarna konferencja naukowa „W rytmie zegara...” *Interpretacje*. Jej głównym organizatorem był Zakład Literatury XX i XXI Wieku Instytutu Filologii Polskiej.

Przedmiot dyskusji określony został metaforycznie: zegar i jego funkcje; konkret i temporalność. W ten sposób doprecyzowany temat wymuszał dyscyplinę w przedstawianiu wyników badań kilku dziedzin nauk humanistycznych. W centrum znajdował się zawsze motyw zegara, a poruszane zagadnienia podejmowane były wokół kwestii chronozoficznych.

Celem konferencji miała być wymiana poglądów na tematy dotyczące zegarów; określenia ich funkcji w sztuce i kulturze; uwzględnienia różnych kontekstów, które zostają uruchamiane poprzez pojawienie się tego przedmiotu-narzędzia.

Inauguracyjny dzień konferencji rozpoczęły obrady plenarne. Jako pierwszy wystąpił dr hab. Leszek Teusz, prof. UAM, który wygłosił referat „Zegar bojaźni Bożej”. Motyw zegara w barokowej poezji „rzeczy ostatecznych”, stanowiący inspirujące wprowadzenie do refleksji o upływającym czasie. Mgr Marcin Karwowski (UMK) w wystąpieniu *Zegar – narzędzie do zarządzania czasem* zilustrował, w jaki sposób gospodarować czasem, aby wypełnić każdą godzinę pożytecznie. Tę część obrad zakończyła mgr Celina Strzelecka (UWr), omawiając koncepcję zegara świata w przejawach dawnego i współczesnego myślenia. Poruszone tematy wywołały szereg refleksji wśród słuchaczy, którzy dzielili się swoimi opiniami i zadawali pytania.

Po przerwie uczestnicy konferencji obradowali w trzech sekcjach. W sekcji pierwszej wystąpił dr Paweł Graf (UAM), który mówił o fenomenologii i estetyce minuty. Następnie dr Jacek Krawczyk (UWM) rozważał problematykę oczekiwania sacrum w opowiadaniach Zygmunta Haupta, a mgr Ewelina Szurgot-Prus (UAM) przedstawiła dociekania dotyczące czasu egzystencji człowieka, pojmowanego jako początek starości. Mgr Tomasz Błaszczuk (UAM) kontynuował ten temat, skupiając uwagę na problematyce kresu życia. Mgr Jarosław Besztak (KUL) przedstawił znaczenia motywu zegara w twórczości polskich emigrantów i zesłańców.

W drugiej sekcji tematyka wystąpień referentów skupiła się wokół interpretacji motywu zegara w najstarszych polskich utworach. Obrady rozpoczęła mgr Katarzyna Zielińska (UKW), która przedstawiła *Refleksje o czasie*

w twórczości Mikołaja Reja. Dr Emilia Janowska (UWM) zajęła się zagadnieniem kalendarza w pismach polemicznych Kasjana Sakowicza, a mgr Marta Małyńska (UWM) omówiła motyw zegara w wybranych utworach pisarzy epok dawnych. Mgr Marta Król (KUL) zaprezentowała miernik czasu, jakim była *Osiemnastowieczna klepsydra*. Interpretacje tekstów romantycznych, których dokonał dr Andrzej Kotliński (UWM), uzmysłowiły słuchaczom fakt, że w literackich utworach motyw zegara przedstawiany jest często jako obraz antropomorficzny, gdyż zegar „bije”, „chodzi”; w takiej upersonifikowanej roli zegar pojawił się w wystąpieniu pt. „Pan zegar”. *Kurantowy chronometr w świecie szlacheckiej idylli*.

W sekcji trzeciej uczestnicy konferencji wysłuchali referatu *Rytm życiowej partytury: Zegarek Szaniawskiego – Zegarek Antczaka* dr Kamili Bialik (UWM). W swoim wystąpieniu mgr Ewelina Pudełko (UO) omówiła motyw zegara w poemacie *Dreszcze zimy* Stéphane’a Mallarmégo, a mgr Łukasz Wróblewski (UJ) opowiadał o *Wyścigu z czasem* Andrew Niccola, zaś mgr Dawid Winclaw (UMK) przedstawił referat pt. *Kres czasu czy czas kresu? Giorgio Agamben o mesjańskiej koncepcji czasu św. Pawła*. Obrady tej sekcji zakończyło wystąpienie Marka Maruszczaka (UWM) na temat symboliki stosowanej w telewizyjnych reklamach marek zegarkowych.

Po przerwie obiadowej uczestnicy i goście wzięli udział w minispektaklu w wykonaniu studenckiego Koła Naukowego olsztyńskiej polonistyki, „Ars Scripta”, którego opiekunem jest dr Paweł Pietrzyk.

Obrady popołudniowe odbywały się w dwóch sekcjach. W pierwszej z nich dr hab. Grzegorz Igliński, prof. UWM, rozpoczął rozważania dotyczące temporalności, mówiąc o Nietzscheańskiej nauce afirmacji w sonecie Leopolda Staffa *Ja*. Dr Agnieszka Grzelak (UKW) zaprezentowała funkcje zegarów w prozie Stanisława Przybyszewskiego, a dr Anna Rzymaska (UWM) zajęła się problemem czasu i motywem zegara w powieści *Bohiń* Tadeusza Konwickiego. Barbara Zwolińska (UG) mówiła o zegarze przemijania we wczesnej prozie Jarosława Iwaszkiewicza.

W drugiej sekcji wystąpili: mgr Justyna Tuszyńska (UMK) z tekstem *Dowód czy rekwizyt? O funkcji zegara w klasycznej fabule kryminalnej*, Joanna Roś (UW) z referatem *Zegar na dworcu w Tlelat. Refleksje na temat czasu w „Modlitwie Alberta Camusa” Ewy Filipczuk* oraz mgr Agata Bernaś (UMK), która wypowiedziała się na temat: *Groźny w całości, jeszcze gorszy w kawałkach – personifikacje części mechanizmu zegara wykorzystywane w tekstach wybranych polskich utworów muzycznych*.

W następnym dniu konferencji obrady odbyły się w dwóch sekcjach. Pierwszą rozpoczął referat pokazujący funkcję zegara w przestrzeni Tel Awiwu, wygłoszony przez dr hab. Beatę Tarnowską, prof. UWM pt. *Europa – Tel Awiw. Miejskie zegary jako element pejzażu dźwiękowego w prozie Natana Altermana Tel Awiw ha«Ktana*. Mgr Grażyna Czerniak (UWM) przybli-

żyła życie dawnych Litwinów i Żmudzinów w rytmie natury, a mgr Justyna Zaborowska (UWM) interpretowała pojęcie czasu w związku z pamięcią i tożsamością wykreowanymi w utworach Agaty Tuszyńskiej.

Obrady drugiej sekcji skoncentrowały się na problematyce czasu rozpatrywanej interdyscyplinarnie. Rozpoczęła je mgr Klaudia Koniecko (UWM) referatem o wpływie czasu na polską blogosferę. Mgr Szymon Waszkiewicz (UWM) przedstawił pochodzenie i budowę pierwszego zegara słonecznego na Suwalszczyźnie. Paulina Szyrenos oraz Mateusz Czeczuk (Politechnika Białostocka) przybliżyli kulturę czasu w różnych tradycjach. Mgr Michał Wachuła (UP im. KEN) podzielił się przemyśleniami o pojmowaniu porządku czasowego w traumatycznym świecie obozów koncentracyjnych.

W sekcji pierwszej przed przerwą obiadową uczestnicy konferencji wysłuchali wystąpienia dr hab. Ewy Krawieckiej, prof. UAM, dotyczącego „kobiecego zegara życia a sakramentu czasu” w powieści Sigrid Undset *Krystyna córka Lawransa*. Potem wysłuchano referatu prof. Zbigniewa Chojnowskiego (UWM), który przedstawił funkcjonowanie znaczeniowe motywu zegara w powieści Witolda Wirpszy *Pomarańcze na drutach*. W swoim wystąpieniu mgr Łukasz Biały (UŁ) zrekonstruował historię i wyglądy zegarów użyteczności publicznej w XIX-wiecznej Łodzi. Mgr Anna Kazimierzczak-Kucharska (UKSW) przybliżyła problematykę metafizycznych podstaw czasu w *Timajosie* Platona, a mgr Katarzyna Bagrowska (UO) omówiła biblijne rozumienie czasu.

W drugiej sekcji dr hab. Marek Melnyk, prof. UWM przedstawił historię powstania, funkcjonowania i zmian kalendarza juliańskiego w katolicko-prawosławnej literaturze polemicznej, a dr hab. Joanna Chłosta-Zielonka, prof. UWM zajęła się funkcjonowaniem motywu zegara i jego znaczeniowymi wariantami w piosence rozrywkowej. Mgr Beata Hałas (UG) przeniosła słuchaczy w świat wiktoriańskich wartości w *The CuckooClock* M. L. Mole-sworth, a mgr Wojciech Boryszewski (UWM) omówił anachronizmy w powieści *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa.

Podsumowaniem drugiego dnia konferencji były obrady plenarne, podczas których głos zabrali: mgr Iga Łomanowska (UJ) z referatem pt. *Zegar na środku wioski, który mierzy czas śmierci Boga. O dziwnym axismundi w filmie Madeinusa Claudii Llosy*, a także mgr Lidia Urbańczyk (UO), która mówiła o czasie w cyklu *Abarat* Clive’a Barkera. Mgr Jacek Molencki (UŚ) wygłosił referat: *Zegar jako strażnik i władca życia w przykładach popkultury*, a mgr Helena Jadwiszczok-Molencka (UŚ) omówiła społeczno-kulturowe funkcjonowanie zegarów miejskich.

Referenci, którzy przybyli do Olsztyna, by wspólnie dyskutować o zegarach, dowiedli, że temat ten jest interesujący, kryje wiele tajemnic i pozwala na debatę w interdyscyplinarnym ujęciu. Zegar odmierzający czas (motyw, symbol, trop w literaturze, malarstwie, muzyce, rzeźbie, fotografii) ma wiele

ukrytych znaczeń i funkcji. Ich analizowanie prowadzi do odkrywania różnych sposobów wyrażania racjonalnych wysiłków człowieka, jego historii, duchowości, życia społecznego oraz indywidualizmu. Zegar jako niezbędny przedmiot kulturowy i narzędzie codziennego użytku inspirowane do rozważań o tajemnicy kosmosu, świata, doświadczania czasu przez człowieka.

*Aleksandra Bączek*

### **Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Seriale w kontekście kulturowym. Po dwóch stronach ekranu*, Olsztyn, 7–9 maja 2015 roku**

W zeszłym roku organizatorzy konferencji *Seriale w kontekście kulturowym. W poszukiwaniu i ideału straconego czasu* obiecali uczestnikom, że odbędzie się jej kolejna edycja. Dotrzyli słowa i badający fenomen seriali mogli ponownie przyjechać do Olsztyna, aby wziąć udział w interdyscyplinarnej dyskusji. Druga odsłona konferencji *Seriale w kontekście kulturowym* (tym razem z podtytułem *Po dwóch stronach ekranu*), organizowanej przez Instytut Filologii Polskiej i Katedrę Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, odbyła się w dniach 7–9 maja 2015 roku na Wydziale Humanistycznym. W tegorocznej edycji wzięło udział 74 uczestników.

Spotkanie rozpoczęło się od obrad plenarnych. Pierwszy prelegent, Dariusz Baran, mówił o nowym poziomie społecznego odbioru seriali, na który wpływ mają m.in. łamanie przez nie tabu, kreowanie konkretnych typów bohaterów czy zjawisko „drugiego życia” serialowych treści w nowych mediach. Kolejny referat wygłosiła Katarzyna Czajka, która analizowała sposoby promocji seriali w mediach społecznościowych, posługując się przy tym przykładami trzech stacji telewizyjnych (BBC One, AMC, HBO), prowadzących odmienną politykę względem serialowych fanów. Z kolei Artur Majer opowiadał, z perspektywy producenta, o kolejnych etapach produkcji serialu dla Telewizji Polskiej i wskazywał elementy, które można uznać za kluczowe w procesie jego powstawania.

Po zakończeniu wykładów plenarnych uczestnicy obradowali w poszczególnych sekcjach. W pierwszej z nich dyskusja koncentrowała się wokół społeczności fanowskich. Poruszono kwestie takie, jak relacje twórców seriali z fandomami (referat Aldony Kobus) oraz trudności w wytyczeniu granicy fan fiction (o zjawisku tym mówiła Dominika Kozera na przykładzie serialu *Shameless*). Tematem przewodnim drugiej sekcji była genologia telewizyjna. Tomasz Jacheć próbował udowodnić, że w serialach odmiennych gatunkowo

bez trudu odnaleźć można elementy schematu, przejawiającego się przede wszystkim w podobieństwie opowiadanych historii. Magda Ciereszko zwróciła uwagę na niejednoznaczność ram gatunkowych i problemy z klasyfikacją niektórych formatów. Sekcję trzecią zdominowały psychologiczne aspekty produkcji telewizyjnych. Referat *Psychologiczne aspekty odbioru seriali* wygłosił Jarosław Besztak, natomiast niejednoznacznej relacji matki i syna w serialu *Bates motel* swoje wystąpienie poświęcił Wojciech Boryszewski. Podczas czwartego panelu za przykłady posłużyły produkcje radzieckie i rosyjskie. Wizerunkowi Władimira Putina w serialu animowanym *Mult' Lichnosti* przyjrzała się Joanna Baum, natomiast Iwona Ndiaye poddała analizie wzajemne relacje polityki i kultury, pokazując, że twórcy niejednokrotnie wykorzystywali seriale do promowania określonych wizji politycznych.

Po przerwie kawowej obrady kontynuowano w czterech równoległych panelach. Tematem przewodnim pierwszego z nich była rodzina. O jej obrazie w wybranych polskich serialach mówił Krzysztof Arciszewski. Marta Iwańska przyjrzała się z kolei jej alternatywnym formom, które pojawiają się we współczesnych rodzimych produkcjach. Referat Józefiny Białek dotyczył modelu nowoczesnej rodziny amerykańskiej, zaprezentowanego w serialu *On, ona i dzieciaki*, z kolei Marta Tymińska zajęła się m.in. rodziną nienormatywną z seriali animowanych, emitowanych przez stację Cartoon Network. W drugiej sekcji dyskutowano o odbiorcach. Łukasz Kamiński porównywał amerykańskich i polskich vlogerów recenzujących seriale. O tym, dlaczego widzowie tracą zainteresowanie poszczególnymi produkcjami (i jak to możliwe, że niskie wyniki oglądalności wcale nie świadczą o braku popularności serialu), mówił Marcei Potasznik. Do zjawiska „drugiego życia” serialowych bohaterów w mediach społecznościowych odniosły się w swoim wystąpieniu Dominika Ojcewicz i Martyna Zagórska, a Kamila Chmielewska wygłosiła referat o roli, jaką oglądanie seriali może odegrać w nauce języka obcego.

Otwierające obrady w trzeciej sekcji wystąpienie Justyny Kociatkiewicz poświęcone było serialowym kliszom i powielaniu popularnych schematów, które jednocześnie podobają się widzom i przynoszą zyski producentom. Aleksandra Mochocka przyjrzała się grom między nadawcą i odbiorcą w historycznych serialach kryminalnych, a o konsekwencjach dostosowywania się twórców seriali do zmian społeczno-obyczajowych mówiła Anna Dwojnych. Ostatni z paneli poświęcony był serialowi *Prawo ulicy*. Dyskutowano o zastosowanych w nim konwencjach (referat Elżbiety Durys), aktualności podejmowanej problematyki (mówił o niej Paweł Sarnek) oraz pojawiających się ewidentnych nawiązaniach do amerykańskiej Polonii (zwróciła na nie uwagę Sonia Caputa). Nie zabrakło też spojrzenia na serial ze (stosunkowo nowej) perspektywy interseksjonalnej (wystąpienie Aleksandry Musiał).

Kolejny dzień konferencji rozpoczął się od wykładów plenarnych. Analizą tytułów seriali zajęła się Alina Naruszewicz-Duchlińska, która dokonała ich podziału oraz na wybranych przykładach przedstawiła strategie dystrybutorów odnośnie do ich przekładów. Sposoby prezentacji dzieł sztuki w serialach oraz konstrukcje postaci artysty w poszczególnych serialowych konwencjach były motywem przewodnim wystąpienia Kseni Olkusz. Ostatni prelegent, Szymon Żyliński, poświęcił swój referat postaciom trzecioplanowym, które – mimo że bez wątplenia nadają serialom wyrazistości – są konsekwentnie pomijane w większości analiz.

Po przerwie kawowej, podobnie jak poprzedniego dnia, zainaugurowano obrady w sekcjach. Przedmiotem zainteresowań prelegentek biorących udział w pierwszym panelu były adaptacje. Justyna Bucknall-Hołyńska w swoim referacie *Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali* zastanawiała się nad sensem tworzenia nowych wersji produkcji, które odniosły sukces komercyjny. Druga referentka, Katarzyna Szeremeta, dokonała analizy porównawczej dwóch serialowych adaptacji *House of Cards*, skupiając się przede wszystkim na wizerunku bohaterów, sposobach prowadzenia narracji czy samej realizacji obydwu produkcji. Drugi panel dotyczył serialu *Hannibal*. Aleksandra Drzał-Sierocka zaproponowała oryginalne ujęcie, analizując go w kategoriach produkcji kulinarnej. O znaczeniu ciała, które trafia na talerz serialowego Lectera oraz innych ciałach (a tych, jak wiadomo, w *Hannibalu* nie brakuje) mówiła Aleksandra Bączek. Temat serialu jako inspiracji podjęli uczestnicy kolejnej sekcji. Mateusz Kominarczuk i Katarzyna Florencka wygłosili referat na temat gier planszowych inspirowanych serialami, natomiast Magdalena Ochmańska przyjrzała się publiczności seriali powstałych na podstawie komiksów. Za hasło przewodnie ostatniego panelu można uznać teorię niegrzeczności – w jej kontekście komunikaty pojawiające się w *Pingwinach z Madagaskaru* analizowali Czesław Kiński i Jacek Łagun, z kolei Aleksandra Górska skupiła się na „niegrzecznej” komunikacji bohaterów serialu *Shameless* oraz jej wpływie na język, jakim posługują się fani produkcji na forach internetowych.

Popołudniowe obrady nadal odbywały się w sekcjach. Problem stereotypów w serialach podjęli Mateusz Kot, który zestawiał ze sobą wizerunki praktykującego katolika z serialowej i pozaserialowej rzeczywistości, oraz Paulina Pohl (referat *Trudna walka ze stereotypizacją – o współzależnościach między przedstawianiem osób z niepełnosprawnością w serialach a ich postrzeganiem społecznym*). Wystąpienia Igi Łomanowskiej i Anny Krawczyk-Łaskarzewskiej podczas kolejnego panelu poświęcone były serialowi *The Fall* – dyskutowano między innymi o nietypowym sposobie, w jaki twórcy potraktowali konwencję kryminalną, specyfice relacji między poszczególnymi bohaterami czy wątkach (post)feministycznych. Sekcję trzecią zdominował *Sherlock*. Analizę porównawczą tego bohatera i innych serialowych geniuszy zaproponowała Katarzyna Rose, natomiast Marta Szypulska zestawiała

serialową postać Mycrofta Holmesa z jej literackim pierwowzorem. Ostatni panel poświęcony był polskim produkcjom, a referaty wygłosiły Julita Chmielewska oraz Joanna Kutczyńska.

Po obiedzie, pod hasłem „O serialach zakulisowo”, odbyła się dyskusja panelowa z udziałem Katarzyny Czajki, Igora Brejdyganta, Artura Cichmińskiego i Artura Majera. Jej tematem przewodnim było wszystko to, czego nie widać na pierwszym planie, a co znacząco wpływa zarówno na proces powstawania serialu, jak i jego odbiór.

Po krótkiej przerwie uczestnicy konferencji ponownie powrócili do obrad w sekcjach. W sekcji pierwszej prelegenci przyglądali się poszczególnym typom serialowych bohaterów. Marek Sokołowski mówił o policjantach, Nelly Strehlau zatrzymała się przy postaciach amerykańskich prawniczek, a Kamil Wszolek swoje wystąpienie poświęcił dziennikarzom. Uczestnicy sekcji drugiej dyskutowali o emocjonalnym wymiarze seriali. Monika Cichmińska zastanawiała się, w jakim stopniu konstrukcja postaci może wpływać na zaangażowanie widza. Tomira Chmielewska-Ignatowicz zaprezentowała wyniki własnych badań, stanowiących próbę odpowiedzi na pytanie, na ile oglądający seriale medyczne lekarze i pacjenci uznają przedstawiony w nich świat za wiarygodny. Kamila Kusior skupiła się z kolei na tym, w jaki sposób serial może idealizować rzeczywistość. Referenci biorący udział w trzecim panelu podejmowali temat skrajnego podejścia twórców seriali amerykańskich do przedstawiania wojny z terroryzmem (wystąpienia Michała Różyckiego oraz Aleksandry Różalskiej) oraz nietypowego wizerunku polityków w serialach europejskich (mówiła o nich Magdalena Makowska). Nie zabrakło także miejsca dla sekcji poświęconej serialom science-fiction. Wątek cyberfilozofii pojawił się w referacie Michała Kotlińskiego, o religii w produkcjach SF mówiła Joanna Korczyńska, a Agnieszka Smoręda na dłużej zatrzymała się na motywie apokalipsy.

Obrady w sekcjach kontynuowano również ostatniego dnia konferencji. Uczestnicy pierwszego panelu swoje wystąpienia poświęcili sposobom odbioru seriali. Ewa Kujawska-Lis i Andrzej Lis-Kujawski w obrębie członków rodziny oglądających ten sam serial wyróżnili trzy typy odbiorców: widza lojalnego i obsesyjnego, lojalnego, ale nieobsesyjnego oraz wściekłego profana. O widzach zachłannych mówiła Małgorzata Major. Z kolei Zuzanna Lewandowska z powodzeniem przeniosła na grunt serialowy literacką metodę podwójnego kodowania Umberto Eco pokazując, że zaproponowane przez niego pojęcie „czytelnika modelowego” można odnieść także do odbiorców seriali. Uczestniczki drugiego panelu nazwały go „wywrotowym”. Agata Sutkowska zajęła się kwestią pozornej rewolucyjności serialu *Monster High*. Referat Agaty Włodarczyk poświęcony był z kolei przekraczaniu norm genderowych w podgatunkach azjatyckich dram *gender bender* i *gender confusion*, a Daria Bruszevska-Przytuła zastanawiała się, czy można mówić, że serial łamie stereotypy w momencie, gdy jednocześnie ewidentnie się nimi posługuje.

Prelegentki wygłaszające referaty w trzeciej sekcji skupiły się na rzeczywistości przedstawionej w serialach amerykańskich. Joanna Hebda zwróciła uwagę na detale, które umykają uwadze polskiego widza, oglądającego produkcje odwołujące się do realiów Stanów Zjednoczonych w latach 60. XX wieku. Wystąpienie Poli Sobaś-Mikołajczyk to próba pokazania, w jaki sposób recepcja serialu *Dziewczyny* wpłynęła na promocję książki jego autorki, Leny Dunham. Justyna Zaborowska i Katarzyna Witkowska mówiły natomiast o fenomenie serialu *Gotowe na wszystko*.

Po przerwie kawowej kontynuowano obrady w sekcjach. Na rolę muzyki jako istotnego elementu serialowego świata przedstawionego zwróciła uwagę w swoim wystąpieniu Patrycja Dziubczyńska. Katarzyna Kokot-Góra przyrzekała się kontekstowi wewnętrznej przemiany Waltera White'a – bohatera serialu *Breaking Bad*. Sekcja druga poświęcona została serialowej przestrzeni. Referat *Metaforyzacja świata przestrzeni nadprzyrodzonej* wygłosił Paweł Kosakowski, natomiast Anna Drogosz skupiła się na „budowaniu przestrzeni mentalnych”, powstających w momencie odbioru serialu przez widza. Uczestnicy trzeciego panelu spojrzeli na serial jak na element większego układu. Fakt, że jest on częścią systemu politycznego, ekonomicznego, ideologicznego czy kulturowego, nie pozostaje bez wpływu na generowane przez niego znaczenia (referat Weroniki Łucek). Niekiedy serial warto potraktować także jako rodzaj cywilizacyjnego lustra – w końcu może on doskonale uchwycić nastroje społeczne, uwidocznic lęki i potencjalne zagrożenia, co udowodnił w swoim wystąpieniu Piotr Przytuła.

Konferencję zamknęły wykłady plenarne Piotra Markiewicza i Jacka Soboty. Pierwszy z prelegentów mówił o nadmiernym zaufaniu widzów-laików do pojawiających się w serialach treści z pogranicza psychologii i neuropsychologii. Postawa taka wzbudza w nich przekonanie, że lekarzowi można przypisać, nawet te najbardziej nieprawdopodobne, kompetencje bohatera serialu. Drugi zwrócił uwagę na problemy etyczne, z jakimi konfrontują nas twórcy współczesnych seriali oraz dysonans, jaki dylematy moralne serialowych bohaterów mogą wywołać u widza.

Żegnając uczestników, organizatorzy zdradzili, że „skoro mógł Sienkiewicz i mogli bracia Wachowscy”, oni także od samego początku planowali zorganizowanie serialowej, konferencyjnej trylogii. Padła propozycja, by hasło „Od dylogii lepsza jest tylko trylogia” towarzyszyło przyszłorocznemu spotkaniu serialowych fanów w Olsztynie.

Marta Małyska, Justyna Zaborowska

**Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Tożsamość kobiet w Polsce. Próba wizerunku od czasów najdawniejszych do współczesności*, Olsztyn 14–15 maja 2015 roku**

14 i 15 maja na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie odbyła się konferencja poświęcona tożsamości kobiet, zatytułowana *Tożsamość kobiet w Polsce. Próba wizerunków od czasów najdawniejszych do współczesności*. Był to efekt wspólnej inicjatywy pracowników Zakładu Literatury Dawnej i XIX wieku oraz Zakładu Literatury XX i XXI Instytutu Filologii Polskiej. Warto zaznaczyć, iż organizatorki nawiązały do osiągnięć olsztyńskiej konferencji, która miała miejsce w 2007 roku, a dotyczyła roli i miejsca kobiety w literaturze oraz kulturze dawnych wieków. Teraz odniesiono się również do czasów najnowszych, co dało możliwość pełniejszego zobrazowania postaci kobiety na przestrzeni dziejów.

Interdyscyplinarny charakter obrad sprawił, że na główne zagadnienie można było spojrzeć wielowymiarowo zarówno przez pryzmat wielu dziedzin naukowych, jak i z uwzględnieniem zmian, do których doszło w minionym czasie w zakresie formowania się kobiecej tożsamości. Wśród referentów znaleźli się przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych: literaturoznawcy, historycy, kulturoznawcy, socjologdy, językoznawcy i medioznawcy.

Po przywitaniu uczestników konferencji przez dziekana Wydziału Humanistycznego – dra hab. Andrzeja Szmyta, prof. UWM, rozpoczęły się wykłady plenarne, którym przewodniczył prof. Zbigniew Chojnowski (UWM). Prof. Ewa Malinowska (UŁ), która wystąpiła jako pierwsza, w referacie zatytułowanym *Formowanie się tożsamości jako proces społeczny* zaakcentowała fakt, że do konstruowania tożsamości kobiet w Polsce wykorzystuje się psychospołeczne i socjologiczne koncepcje, uwzględniające wpływ przemian współczesnego społeczeństwa na przebieg jej formowania. Ponadto wskazała na ważność perspektywy genderowej, pozwalającej uwzględnić wpływ kulturowych koncepcji płci na krystalizowanie się tożsamości jednostki. Referentka odwołała się do wyników socjologicznych badań nad tożsamością kobiet w Polsce uzyskanych przez Annę Titkow<sup>1</sup> i przez siebie.

Jako druga wystąpiła prof. Krystyna Stasiewicz (UWM), ilustrując proces kształtowania się tożsamości kobiet, który rozpoczął się już w patriarchalnym okresie staropolskim. Omówiła sylwetki Polek, legitymujących się różną osobowością i wykształceniem, których działalność miała przełomowe

<sup>1</sup> Profesor socjologii, autorka monografii naukowej *Tożsamość kobiet polskich. Ciągłość, zmiana, konteksty*, wydanej w Warszawie w 2007 roku.

znaczenie dla wielu dziedzin życia. Poczynając od czasów najdawniejszych i prezentując legendarną Nawojkę, Annę ze Stanisławskich, Reginę Salomeę Rusiecką-Pilsztynową, Elżbietę Sieniawską czy Franciszkę Urszulę Radziwiłłową, przedstawiając słynne pisarki pozytywistyczne, pierwsze lekarki i naukowczynie, a kończąc na wybitnych postaciach kobiecych z początku XX wieku, uświadomiła słuchaczom trudny proces przełamywania stereotypów związanych z postrzeganiem kobiecych ról w społeczeństwie.

Referat dr hab. Iwony Maciejewskiej (UWM) dotyczył różnorodnych form wypowiedzi kobiet czasów saskich, które w pierwszej połowie XVIII stulecia coraz częściej sięgały po pióro i dzieliły się własnymi refleksjami na różne tematy. Badaczka zauważyła, że podejmowały one tematy dotyczące określenia swego miejsca, pozycji i roli w świecie, opisywały relacje z mężczyznami. Zwróciła uwagę na przynależne im prawo do pisania oraz upubliczniania swych poglądów i odczuć. W analizie wykorzystane zostały zarówno teksty kobiet znanych, mających już swoje miejsce w historii piśmiennictwa, jak i tych, których poglądy utrwaliła zachowana epistolografia.

Obrady plenarne zamknęła dr hab. Iwona Anna Ndiaye, prof. UWM, która przybliżyła w swoim wystąpieniu zjawiska zachodzące w Polsce w ostatnich dziesięcioleciach w wyniku nowej sytuacji religijno-kulturowej. Fale uchodźstwa, migracja oraz liczne akty konwersji powodują, że muzułmanie zaczynają stanowić coraz silniejszą grupę, w której obręb wchodzi również kobiety. Autorka przedstawiła problem tożsamości muzułmanek na tle przemian społecznych i kulturowych.

Po wykładach nastąpiła ożywiona dyskusja, która stanowiła prelude do dalszych obrad sekcji tematycznych. Po przerwie uczestnicy konferencji obradowali w dwóch sekcjach. Jedną z nich dotyczyła historii i przemian dramatu, drugą stanowiła połączenie zagadnień etnograficznych z podróżniczymi. W pierwszym panelu dr Beata Popczyk-Szczęsna (UŚ) zanalizowała wybrane utwory polskich autorek dramatów XX i XXI wieku – m. in. Ewy Lachnit, Małgorzaty Imielskiej, Magdaleny Fertacz i Lidii Amejko. Podkreślone zostały dwa dominujące aspekty warunkujące pozycję kobiet – presja społeczna wynikająca z nowych warunków socjalno-ekonomicznych oraz relacje rodzinne. Następnie mgr Agnieszka Karlińska (UW) przedstawiła w interesujący sposób problem hysterii wśród bohaterek dramatów z przełomu XIX i XX stulecia. Prelegentka ciekawie połączyła zagadnienia socjologiczne, literaturoznawcze i medyczne. Kolejny referat w tej sekcji dotyczył bohaterek dramatów współczesnego twórcy: Michała Walczaka – mówiła o nim mgr Anna Maria Krasucka (AP). Wątek tożsamości aktorki na przykładzie Niny Andrycz przedstawiła z kolei dr Kamila Bialik (UWM).

Sekcja druga rozpoczęła się wystąpieniem dr Anny Drożdż (UŚ), która na przykładzie *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga analizowała obraz kobiety wiejskiej wyłaniający się z XIX-wiecznych materiałów etnograficznych. Kolejną prelegentką była mgr Marzena Badach (UMCS) z referatem

„Dziewcyzna kieby sła na biało...”, czyli obrzędowy obraz kobiety widziany w kolorze, w którym zastanawiała się nad znaczeniem barw w życiu kobiet różnych regionów. Następnie wysłuchano wypowiedzi mgr Beaty Kurządkowskiej (UWM) na temat Martyny Wojciechowskiej – ambasadorki kobiet żyjących na krańcach świata. Ostatnia wystąpiła mgr Krystyna Gielarek (UR) z referatem pt. *Podróż w (nie)znany świat jako poszukiwanie własnej tożsamości w powieści Anieli Gruszeckiej „Przygoda w nieznanym kraju”*.

Po przerwie uczestnicy konferencji spotkali się w trzech sekcjach. Pierwsza dotyczyła pracy zawodowej kobiet ukazanej w różnych aspektach. Tutaj na początku wysłuchano dr Kamili Kłudkiewicz (UAM), która mówiła o tożsamości polskich kolekcjonerek sztuki od połowy XVIII wieku do dziś. Wystąpienie mgr Marii Szegdy (UR) dotyczyło aktywności zawodowej kobiet w okresie XX-lecia międzywojennego. Referat *Kobiety wobec Partii, Kościoła i Solidarności – na przykładzie pracownic Stoczni Gdańskiej czasów PRL* wygłosiła mgr Barbara Borowiak (UG). Ostatnie wystąpienie dotyczyło pracy zawodowej kobiet w okresie PRL na łamach „Kobiety i Życia” w latach 1956–1980, a wygłosiła je mgr Urszula Ćwik (UwB).

Kolejny panel skupił się na kwestii kobiecych poradników – wskazywano, jak być dobrą żoną i matką. Pierwsza wystąpiła mgr Weronika Kocela (UŚ), mówiąc o *Portrecie kobiety idealnej kobiecą ręką kreślonym* na podstawie utworu Klementyny z Tańskich Hoffmanowej *Pamiętka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*. Następny referat dotyczył modowych wskazówek zawartych w poradnikach Lucyny Ćwierczakiewiczowej. Mówiły o tym mgr Grażyna Czerniak i Justyna Zyśk (UWM). Dr Karolina Jędrych (UŚ) opowiadała o „pani domu” w czasach okupacji. Praktyczną pomocą dla gospodyni tamtego okresu była książka *Nie wyrzucaj pieniędzy za okno* autorstwa Marii Krüger i Haliny Bielińskiej. Ostatni referat w tej sekcji przedstawił Waldemar Bojakowski (UWr), a dotyczył on wzorców tożsamości, oferowanych przez tygodnik „Bluszcz” swoim czytelniczkom w latach 1871–1880.

W sekcji trzeciej rozważano problem budowania tożsamości Polek mieszkających na terenach spornych etnicznie. Dr hab. Beata Gaj, prof. UKSW mówiła o tożsamości śląskiej kobiety od czasów najdawniejszych do współczesności, a prof. Zbigniew Chojnowski (UWM) przedstawił portret kobiety mazurskiej. Jako trzecia wystąpiła dr Maria Radziszewska (UWM), której referat *Konstruowanie tożsamości nauczycielki w PRL na Warmii i Mazurach* rozwijał szczegółowo poprzedzające go wystąpienie prof. Chojnowskiego. Ostatnia prezentacja dr Renaty Trejnowskiej-Supranowicz (UWM) dotyczyła *Perłę ze wschodu*, czyli tożsamości Polek w społeczeństwie niemieckim.

Po przerwie kawowej, która służyła również owocnej wymianie poglądów, uczestnicy spotkali się w dwóch sekcjach. Panel pierwszy rozpoczęła mgr Kinga Mielczarek (AP w Słupsku) wystąpieniem pt. *Bohaterki Marii Sadowskiej (Zbigniewa)*, następnie mgr Ewa Chojnacka (UWM) omówiła temat idei wyzwolenia kobiety w powieści Tadeusza Konczyńskiego *Bunt*,

zaś mgr Jan Zdunik (UWM) zwrócił uwagę na kwestię zniewolenia niewiast i próby ich emancypacji w utworach Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Kolejno wysłuchano dra Marka Lubańskiego (UWM), który skupił się na twórczości Michała Choromańskiego. Wystąpienie dr Anny Drogosz (UWM), zatytułowane *Między superbohaterką a Sierotką Marysią. Postać Niki Mickiewicz z serii dla młodzieży Rafała Kosika*, dotyczyło literatury dla młodzieży i kreowanej tam postaci współczesnej nastolatki.

Sekcja druga rozpoczęła się od referatu dr Karoliny Dębskiej (UW), która przedstawiła działalność polskich tłumaczek. Następnie mgr Estera Baksik (UO) omówiła miejsce i wizerunek kobiety-teologa w Polsce. Kolejnym prelegentem był mgr Maciej Grabski (UWM), który analizował treści kobiecej prasy XIX wieku i XX-lecia międzywojennego. Ostatni w sekcji był referat mgra Pawła Łubińskiego (UWM), traktujący o tożsamości kobiet aktywizujących się w ramach współczesnego Ruchu Narodowego.

Kolejny dzień konferencji rozpoczął się od obrad poświęconych problematyce aktywności zawodowej kobiet. Mgr Sylwia Skienziul (UWM) omówiła polityczną działalność księżnej Aleksandry Siemowitowej. Z kolei mgr Sylwana Borszyńska (UŁ) zaprezentowała sytuację kobiet w wielkoprzemysłowej i wielokulturowej Łodzi. Referentka podjęła się także próby porównania wyników badań archiwalnych z wizerunkami kobiet nauczycielek, stworzonymi przez pisarzy na przełomie XIX i XX wieku.

W równoległym panelu odbyły się dyskusje dotyczące zagadnień z zakresu intymistyki i psychologii. Swoje rozważania o początkach psychologii kobiecej kształtującej się w Polsce przedstawiła mgr Daria Damaranczyk (UŁ). Następnie młodzi badacze literaturoznawstwa podzielili się swoimi refleksjami dotyczącymi gatunków autobiograficznych. Mgr Marta Małycka (UWM) zaproponowała temat dotyczący rozwoju samoświadomości kobiet epok dawnych na przykładzie pamiętników Anny Stanisławskiej i Wirydianny Fiszorowej. Lic. Anna Plesińska (UW) omówiła zagadnienie kobiecej identyfikacji, ukazane w dziennikach powstałych na przełomie XIX i XX wieku.

W trzeciej sekcji referaty wygłosiły trzy osoby. Dr Magdalena Dziugieł-Łąguna (UWM) pokazała, na czym polegał dysonans w postrzeganiu kobiet na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej, dr Bożena Adamkiewicz-Iglińska omówiła *Wizerunek matki w twórczości Juliusza Słowackiego*, a dr Anna Wietecha (UW) w referacie *Geniusz uczucia w sieci racjonalności, czyli słów parę o jednej z bohaterek „Emancypantek” Bolesława Prusa* zaprezentowała wizerunek literackiej bohaterki z końca XIX wieku.

Po przerwie kawowej nastąpiły dalsze obrady. W panelu pierwszym swoje spojrzenia dotyczące historycznych zmian w kreowaniu kobiecości przedstawiły doktorantki. I tak mgr Marta Frączkiewicz (UMK) pokazała przeobrażenia ideału kobiety w Polsce na przestrzeni wieków, mgr Justyna Kowalik (KUL) zajęła się wizerunkiem kobiety w szesnastowiecznych „sejmach niewieści”, a mgr Weronika Witosław (KUL) omówiła strategię

idealizacji kobiecej cielesności w poezji polskiego baroku. Natomiast mgr Sylwia Kawka (UG) odszukała w twórczości Hieronima Morsztyna wizerunki tożsamości kobiecych postaci.

Kwestie pozycji społecznej i prawnej kobiet w XIX wieku zostały omówione w sekcji drugiej, w wystąpieniach mgr Anny Lachowskiej (UKW) *Społeczna pozycja kobiety wobec małżeństwa w nowożytnej Polsce* i dra Piotra Pomianowskiego (UW) *Tożsamość kobiet w świetle XIX-wiecznych akt procesów rozwodowych*. Kolejne prelegentki w tej sekcji zajęły się także współczesnym macierzyństwem, traktując je jako jedno z najważniejszych doświadczeń przy budowaniu kobiecej tożsamości. Swoje spostrzeżenia na ten temat przedstawiły: dr hab. Joanna Chłosta-Zielonka, prof. UWM, omawiając ten problem w kobiecej intymistyce początku XXI wieku, dr Agnieszka Gawron (UŁ), analizując przykłady z literatury najnowszej i mgr Nina Pakuła, opierając się na ankietach badań socjologicznych.

W sekcji trzeciej pojawiły się referaty dotyczące relacji miłosnych. Lic. Klaudia Łachacz (UW) przybliżyła erotyczne i emocjonalne listy Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, a mgr Daria Bruszevska-Przytuła (UWM) zajęła się wizerunkiem kobiety, jaki wyłania się z piosenek Katarzyny Nosowskiej. Tożsamość Marii Bartusówny – poetki i nauczycielki przedstawiła mgr Joanna Jabłońska (UR), a rekonstrukcję tożsamości kobiet z rodziny Niedenthalów na podstawie analizy listów Marii Bochdan-Niedenthal oraz Cecylii Niedenthal omówiła mgr Kalina Sobierajska (UWr).

Po przerwie obiadowej kontynuowano wystąpienia w trzech sekcjach. Pierwszy panel dyskusyjny dotyczył współczesnej literatury. Recepcję twórczości Sylwii Plath w polskiej poezji przedstawiła Monika Midura (UR), szczegółową konceptualizację kobiety w powieści Szczepana Twardocha *Morfina* omówiła mgr Weronika Pawlik-Kwaśniewska (UMK). Ciekawy był referat mgr Emilii Pietluch (UO), która zajęła się kobiecym obliczem alkoholizmu, charakteryzując postać Tamary Mortus w powieści *Nocne zwierzęta* Patrycji Pustkowiak. Mgr Justyna Zaborowska (UWM) przybliżyła dzieje żydowskiej pieśniarki – Wiery Gran, oskarżonej o kolaborację, której losy opisała Agata Tuszyńska w budzącej kontrowersję książce *Oskarżona: Wiera Gran*.

W drugiej sekcji pojawiły się wystąpienia szczegółowo omawiające wybrane kwestie literatury kobiecej. Kategorią obcości w poezji Zuzanny Ginczanki zajęła się Kamila Burchart (UJ), o bohaterce i adresatce liryki Stanisława Barańczaka mówiła dr hab. Leokadia Hull, prof. UWM, a problematykę transseksualną na podstawie utworów Rafała Wojaczka i Marii Kornickiej przedstawiła Martyna Żochowska (UJ).

Przedmiotem obrad trzeciej sekcji była kultura i sztuka popularna. O wizerunkach kobiet w serialach kryminalnych i obyczajowych mówili: mgr Arkadiusz Marcinkan (UWM) i mgr Anna Dwojnych (UMK). Dr Anna Steliga (UR) zaprezentowała trudności w odbiorze twórczości Baśki Bańdy, artystki sztuk wizualnych.

Tematyka obrad była bardzo szeroka, ponieważ obejmowała nie tylko związane z kobiecą działalnością zagadnienia literackie i kulturowe, lecz także historyczne, społeczne i oraz polityczne. W ten sposób konferencja przyczyniła się do wykreowania obrazu niewiast od czasów najdawniejszych do współczesnych, ukazanych w wymienionych kontekstach.

Konferencja cieszyła się dużym zainteresowaniem, gromadząc wielu uczestników oraz zainteresowanych słuchaczy. Aktywnie wzięły w niej udział 74 osoby. Ustalanie cech składających się na tożsamość kobiet budziło dużo emocji, wywołało sporo kontrowersji, prowadziło do ciekawych i twórczych dyskusji. Wydanie książkowe wygłoszonych referatów będzie materialnym i duchowym efektem omawiania niezwykle ważkich problemów.

Dominika Agata Myślak, Martyna Małgorzata Zagórska

### **Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Dziedzictwo niematerialne i materialne Afryki oraz jego wpływ na zrównoważony rozwój kontynentu*, Olsztyn, 28–29 maja 2015 roku**

Środowisko naukowe Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie od kilku już lat włącza się w bardzo ważny obszar badawczy, jakim jest kontynent afrykański. Szczególną rolę w tym przedsięwzięciu odgrywają: dr hab. Iwona Anna NDiaye, prof. UWM (Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM) oraz dr hab. Bara NDiaye (Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych UWM), inicjatorzy Dni Afryki w Olsztynie. Od ponad dekady organizują oni w stolicy regionu Warmii i Mazur Dni Afryki, dzięki którym studenci, pracownicy Uniwersytetu, a także mieszkańcy Olsztyna mają okazję bliżej poznać historię, kulturę i tradycje afrykańskiego ładu.

Coroczna ogólnopolska konferencja naukowa jest zwieńczeniem kilkudniowego cyklu imprez związanych z Dniami Afryki. W tym roku odbywała się ona w dniach 28–29 maja, a głównym jej tematem było szeroko pojęte dziedzictwo Afryki. Taki temat został wskazany z kilku powodów. Zgodnie z ustaleniami Konwencji Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury z 2003 roku<sup>1</sup>, dziedzictwo niematerialne to zwyczaj, przekaz ustny, wiedza i umiejętności oraz związane z nimi przedmioty i przestrzeń kulturowa, które są uznane za część własnego dziedzictwa przez

<sup>1</sup> Konwencja Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury, 2003., dostępne w Internecie: <http://niematerialne.nid.pl/upload/medialibrary/11f/11febaccaded083b8496e0bc6229bca6.pdf> [dostęp: 10.06.2015].

daną wspólnotę, grupę lub jednostkę. Dziedzictwo niematerialne jest przekazywane z pokolenia na pokolenie i stanowi źródło poczucia tożsamości i ciągłości dla danej społeczności, obejmując m.in. tradycje, krajobraz kulturowy, sztuki widowiskowe, rytuały czy umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym. Natomiast do dziedzictwa materialnego zaliczają się wszelkie zabytki (dzieła architektury, rzeźby, obrazy, budowle archeologiczne itp.), zespoły budowli z wartością powszechną dla nauki lub historii czy miejsca zabytkowe.

Naukowe spotkanie uroczyste otworzył dr hab. Mieczysław Jagłowski, prof. UWM, prodziekan Wydziału Humanistycznego. Obrady odbywały się pod patronatem rektora UWM w Olsztynie – prof. dra hab. Ryszarda Góreckiego oraz ambasadora Senegalu w Polsce – Khaly’ego Adama Ndour’a, który był gościem honorowym. Ambasador zabrał głos podczas obrad plenarnych, opowiadając o swoich doświadczeniach podczas pracy dla UNESCO. Przedstawiciel Senegalu powiedział, że wizyta w Kortowie jest dla niego okazją do umocnienia więzi między Europą a Afryką i przyznał, że liczy na podjęcie takich działań, jak wymiana studentów czy pracowników naukowych pochodzących z Olsztyna i z Senegalu.

Uczestnicy konferencji zastanawiali się także, jakie są wpływy dziedzictwa kulturowego, historycznego, politycznego i społeczno-gospodarczego na obecną sytuację kontynentu afrykańskiego; czy dziedzictwo kulturowe może być środkiem rozwiązywania konfliktów na tle etnicznym lub religijnym oraz drogą poszukiwania rozwiązań problemów społeczno-politycznych w regionach Afryki objętych kryzysem.

Obrady plenarne rozpoczęła prof. Swietłana Czerwonnaja z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, przedstawiając referat *Nowoczesny meczet na kontynencie afrykańskim: tradycje i nowatorstwo w architekturze, dekoracji oraz w interpretacji symboliczno-teologicznej*. Prelegentka zwróciła uwagę na różnice architektoniczne meczetów, pochodzących z różnych części Afryki i podkreśliła, że współczesna architektura zachodniej części kontynentu posiada pewien pierwiastek tradycyjny, bo powtarzają się tam wzorce klasyczne, chociaż przy budowie wykorzystywane są nowe technologie i materiały. Nie zabrakło również odwołań do symboliki, tłumaczeń z języka arabskiego, w którym meczet oznacza „miejsce, gdzie bije się pokłony”.

Kolejny referat podczas obrad plenarnych wygłosił dr hab. Bara NDiaye, który opowiedział o Deklaracji Mande oraz Karcie Kurukan Fuga jako źródłach myśli politycznej w Afryce Zachodniej. Z wystąpienia można było dowiedzieć się, że już w 1222 roku w Mande (trzonie imperium Mali) powstał pakt – Manden Kalikan (Karta Mande) – znoszący niewolnictwo, wprowadzający poszanowanie życia, naprawę szkody dla życia, troskę o bliźniego, szacunek dla rodziców, wolność i równość, a głód i niewolnictwo uznający za złe. W 1236 roku powstała natomiast deklaracja Kurukan Fuga, podzielona na cztery części, w sumie 44 artykuły.

Deklaracja Kurukan Fuga<sup>2</sup>, która była podstawą zorganizowania Imperium Mali, głosi, że każdy ma prawo do życia i zachowania nietykliwości fizycznej, próba pozbawienia życia będzie wiązała się z karą śmierci, nie wolno znieważać kobiet, matek, wprowadza prawo starszeństwa oraz zapis o niekrzywdzeniu obcych. Warto podkreślić, że Kurukan Fuga powstała w XIII wieku, a uczy respektu, równości, braterstwa i przestrzegania praw kobiet. Zarówno Kurukan Fuga, jak i Mande należą do pierwszych znanych tekstów organizujących funkcjonowanie społeczeństwa Mande, co prawda w tradycji ustnej, lecz rehabilitują one Afrykę postrzeganą stereotypowo jako kontynent przemocy, zacofany i pełen zastoju.

W drugiej części dnia obrad w zabytkowej części Kortowa rozpoczęło się międzynarodowe seminarium naukowe *Naturalne i kulturalne dziedzictwo Afryki*. Organizatorami tej części konferencji była Katedra Ogrodnictwa oraz Katedra Architektury Krajobrazu UWM w Olsztynie. Zaplanowano dwa posiedzenia w sekcjach oraz sesję posterową. Uczestnicy przyjechali z różnych stron świata, m.in.: Litwy, Włoch, Niemiec, Republiki Zielonego Przylądka i Nigerii.

Niezwykle ciekawe było wystąpienie dra Mariusza Antolaka, pracownika Katedry Architektury Krajobrazu UWM. Młody naukowiec opowiadał o swoim projekcie w slumsie Mathare w Nairobi. Głównym założeniem „ON Garden Project”<sup>3</sup> było stworzenie ogrodu warzywnego i jednocześnie ozdobnego, przeznaczonego dla dzieci z pobliskiej szkoły. Ogród ma 50 metrów kwadratowych i nie jest typowym ogródkiem przydomowym, jaki znamy z Polski, ponieważ obok warzyw rosną tam rośliny ozdobne. Wszystkie sadzonki zostały dobrane tak, aby poradziły sobie w tamtejszym klimacie. Przy okazji wizyty w Nairobi dr Antolak przeprowadzał badania związane z architekturą krajobrazu w kenijskim slumsie. Przedstawił wyniki swojego projektu oraz obszerną relację z badań w formie fotografii.

Na koniec seminarium została otwarta wystawa zawierająca zdjęcia różnych osób związanych z Dniami Afryki, głównie naukowców z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Mogliśmy zobaczyć prace autorstwa m.in. Abdalla Omer Elkhatib czy Agnieszki Jaszczak (oboje z Katedry Architektury Krajobrazu UWM).

Drugi dzień konferencji zaczynał się obradami panelowymi, z których sekcję pierwszą prowadził dr Paweł Letko z UWM w Olsztynie. O obiektach z listy światowego dziedzictwa UNESCO na obszarze Demokratycznej Republiki Kongo opowiedział dr Edward Jeremczuk z Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Elblągu. Mgr Justyna Pietrkiewicz ze Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie wystąpiła z referatem pt. *Dziedzictwo kulturowo-religijne jako uwarunkowanie przedsiębiorczości imigrantów senegalskich we*

---

<sup>2</sup> Deklaracja ta została spisana w 1998 roku i wydana dziesięć lat później. Aktualnie przygotowywana jest do włączenia w formie aneksu do konstytucji w Afryce Zachodniej.

*Francji*. Wielki Mecz w Dżenne przybliżył zebrany Musa Yevloev ze Stowarzyszenia Prawników Rosji. Organizatorka Dni Afryki w Olsztynie, dr hab. Iwona Anna NDiaye, zaprezentowała *Przekaz przez krew*, czyli tradycje griotów w Senegal. Głos zabrał także mgr Adrian Podgórn, menedżer programowy *Brave Festival* we Wrocławiu, dzięki któremu można było obejrzeć fragmenty przedsięwzięcia, działającego przeciw wypędzeniom z kultury<sup>4</sup>. Widowiska parateatralne u Jorubów w Nigerii zaprezentowała mgr Patrycja Kozioł z Uniwersytetu Warszawskiego. Kolejne trzy osoby, tj. mgr Bogusław Franczyk, mgr Krzysztof Rak i mgr Justyna Zakrzeńska z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, opowiedziały o archeologicznym projekcie badawczym osadnictwa Falezy Bandiagary w Kraju Dogonów. Jako ostatnia w tej sekcji wystąpiła mgr Ewelina Lewandowska z UWM w Olsztynie, prezentując referat *ISIS a społeczno-psychologiczne aspekty inicjacji Dogonów*.

Po przerwie kawowej rozpoczęła się sekcja druga, której przewodniczył dr hab. Bara NDiaye. Jako pierwsza wystąpiła mgr Joanna Mazur z Uniwersytetu Rzeszowskiego, która próbowała udowodnić, że w Afryce jest jak w Rosji. Swoją tezę popierała m.in. podobieństwem między Rosjanami a Burami<sup>5</sup>, których łączy wygląd, religijność, gospodarność czy przedsiębiorczość. Innymi argumentami wspomagającymi tezę o podobieństwie były chociażby informacje o działalności gospodarczej i edukacyjnej prowadzonej między Rosją a RPA.

Następnie głos zabrały mgr Dominika Myślak i mgr Martyna Zagórska z UWM w Olsztynie, które zaprezentowały analizę komentarzy internautów po pierwszych doniesieniach o zamachu w „Charlie Hebdo”<sup>6</sup>. Polakom islam kojarzy się przede wszystkim z dżihadem, terrorystami, wojną, talibami<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> O projekcie Mariusza Antolaka pisały media regionalne, w tym „Gazeta Wyborcza” w Olsztynie. Zob. *Naukowiec z Olsztyna w kenijskim slumsie zbudował ogród*, dostępne w Internecie: [http://wyborcza.pl/1,75248,17673038,Naukowiec\\_z\\_Olsztyna\\_w\\_kenijskim\\_slumsie\\_zbudowal.html](http://wyborcza.pl/1,75248,17673038,Naukowiec_z_Olsztyna_w_kenijskim_slumsie_zbudowal.html) [online], [dostęp: 10.06.2015].

<sup>4</sup> *Brave Festival* powstał w 2005 roku z inicjatywy Stowarzyszenia Kultury Teatralnej Pieśń Kozła. Jego dyrektorem jest Grzegorz Bral. Ideą *Brave Festival* jest dzielenie się swoją kulturą, tradycją, wrażliwością oraz integracja artystyczna dzieci z różnych kontynentów. Dlatego co roku na *Brave Festival* przyjeżdżają artyści, którzy nie pozwalają wymierzać swojej kulturze, a wręcz przeciwnie – chcą zaprezentować jej unikatowość i podzielić się nią z widzami.

<sup>5</sup> Burowie to potomkowie kolonistów holenderskich, niemieckich i francuskich (hugonoci), zamieszkujący Afrykę Południową, dostępne w Internecie: <http://portalwiedzy.onet.pl/9746,,,burowie,haslo.html>, [dostęp: 10.06.2015].

<sup>6</sup> 7 stycznia 2015 roku w ataku terrorystycznym na redakcję gazety „Charlie Hebdo” zginęło 12 osób. Pismo od początku swojego istnienia jest znane z publikacji wulgarnych karykatur – zwłaszcza Mahometa, wyszydzania symboli religijnych, co powodowało wielokrotne groźby ze strony religijnych ekstremistów. Gazeta wiele razy podawana było do sądu o rasizm, jednak wszystkie sprawy wygrywała, tłumacząc się tym, że jest tygodnikiem satyrycznym, a obowiązująca we Francji wolność słowa i rozdział Kościoła od państwa dają mu prawo do krytykowania religii.

<sup>7</sup> *Z czym kojarzy się Polakom słowo „islam”*, dostępne w Internecie: <http://www.tns-global.pl/archive-report/id/1132 Omnibus>, TNS OBOP, Warszawa 2001, [dostęp: 22.12.2001].

Niestety, wydarzenia z ostatnich lat, i to nie tylko zamachy z 11 września 2001 roku, sprzyjały rozprzestrzenianiu się tezy, że islam sprzyja przemocy. Jednak nie wszyscy internauci jednoznacznie negatywnie postrzegają tę religię. „Charlie Hebdo” swoją uwagę poświęcił także dr Paweł Letko i zaprezentował postawę Afryki wobec gazety, zadając pytanie: *Je suis Charlie?*<sup>8</sup>. Jako ostatni w tej sekcji wystąpił mgr Maciej Grabski z UWM w Olsztynie i wygłosił referat na temat drugiej wojny burskiej (1899–1902) i pierwszego kryzysu marokańskiego (1904–1905), po czym przedstawił obraz sporów militarnych na południu i północy Afryki w memuarystyce i prasie polskiej, redagowanej na terenie Rosji i Królestwa Polskiego. Do analizy wybrał dwie gazety konserwatywne: petersburski *Kraj* oraz warszawskie *Słowo*. Okazało się, że prasa polskojęzyczna nie stroniła od problematyki Afryki w tamtym czasie. Co więcej – w pamiętnikach Polaków, żołnierzy burskich, jak w przypadku Janka Żórawskiego, można odnaleźć także informacje na temat tej wojny.

Obrazy sekcji zakończyły się podziękowaniami dla organizatorów. Podczas przerwy kawowej członkowie Studenckiego Koła Afrykanistycznego i przedstawiciele Polskiego Towarzystwa Archeologii Zachodniej Afryki z Krakowa zawiązali nowe znajomości. Być może ich efektem będzie owocna współpraca już na przyszłorocznej konferencji w ramach Dni Afryki 2016.

Justyna Zaborowska

### **Sprawozdanie z V Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej: *Być (z) sobą nie u siebie. Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, Lubliniec, 6–10 lipca 2015 roku**

W dniach od 6 do 10 lipca w Hotelu Zamkowym Lubliniec odbyło się już piąte z kolei transdyscyplinarne spotkanie naukowe skierowane do doktorantów kierunków humanistycznych. Inicjatorami tegorocznej Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej byli: profesor Ryszard Nycz – przewodniczący Krajowej Konferencji Kierowników Filologicznych Studiów Doktoranckich oraz Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego. Hasło przewodnie brzmiało: *Być (z) sobą nie u siebie. Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*.

---

<sup>8</sup> Tł. z j. francuskiego: *Jestem Charlie?* Po zamachu terrorystycznym na redakcję „Charlie Hebdo” ludzie solidaryzowali się z dziennikarzami tej gazety, publikując teksty, zdjęcia oraz wychodząc na ulice z transparentami z napisem *Je suis Charlie*. Jednak postawa ta była zupełnie inna w państwach afrykańskich, które zarówno nie pochwały zamachu, jak i dziennikarstwa uprawianego przez redakcję.

Organizatorzy w zaproszeniu wyraźnie podkreślili rangę tematu spotkania i uzasadnili wybór problematyki zaproponowanej młodym naukowcom: „Jak wiadomo, życie nie osadzone w udomowionej, ochronnej przestrzeni narusza tożsamość jednostek i wspólnot, ich wolę własnego, sprawczego działania. Tak rodzi się stan zawieszenia i zarazem zawisłości (ubezwłasnowolnienia, »zewnątrz-sterowności«) w wyniku przejmowania dyskursów (w sytuacji braku własnych). Gdy nie można znaleźć oparcia w sobie (własnym dziedzictwie, swoim środowisku), szuka się go we wspólnocie religijnej, narodowej czy ideologicznej. Polskie społeczeństwo to więc nie tylko takie, które »nie ma miejsca«, ale również takie, na które »nie ma miejsca«; wynaturzeniu uległo nie tylko topograficzne osadzenie, ale i źródłowa tożsamość”.

Do położonego na Śląsku Lublińca przyjechali początkujący adepci nauki z całej Polski (m.in. z Warszawy, Lublina, Krakowa, Poznania, Olsztyna). Szkoła Letnia zarówno przez dobór świetnych naukowców, jak i dzięki sprawnej organizacji okazała się przyjaznym spotkaniem, służącym nie tylko wymianie naukowych myśli i dyskusji, lecz także miłym wydarzeniem towarzyskim.

Zakwalifikowani uczestnicy V Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej otrzymali wcześniej drogą mailową listę lektur i większość artykułów, które były punktem odniesienia podczas prowadzonych zajęć.

Pierwszego dnia, tj. 6 lipca, na Placu Sejmu Wielkiego w Katowicach odbyło się spotkanie części uczestników, którzy zostali przewiezieni autokarem pod Hotel Zamkowy w Lublińcu. Podczas uroczystej kolacji profesor Ryszard Nycz przywitał wszystkich przybyłych gości. Po kolacji zainteresowani mogli obejrzeć film *Tańczący jastrząb*, który podejmuje problem tożsamości bohatera związanego od pokoleń ze wsią.

Następny dzień rozpoczął się wykładem inauguracyjnym pt. *Cultural Prosthetics; Art and Design for the City of Strangers*, wygłoszonym przez naukowca i artystę w jednej osobie, Krzysztofa Wodiczkę, profesora Uniwersytetu w Harvardzie. W swoich pracach profesor wykorzystuje nowe media, by uwypuklić problem ludzi znajdujących się na marginesie społeczeństwa. Jego oryginalne dzieła pokazują również traumatyczne doświadczenia historyczne. Nowatorskie projekty artystyczne niejednokrotnie budziły kontrowersje i burzliwe dyskusje, gdyż trudno pozostać wobec nich obojętnym. Wykład przeprowadzony został w języku angielskim, zakończył się pytaniami do prelegenta i interesującą wymianą spostrzeżeń.

Następnie równolegle w trzech sekcjach rozpoczęły się zajęcia konwersatoryjne. Ćwiczenia w grupie A zostały przeprowadzone przez profesor Ewę Płonowską-Ziarek z Uniwersytetu Suny Buffalo i dotyczyły twórczości Hannah Arendt oraz jej reinterpretacji. W tym czasie grupa B pod przewodnictwem profesora Ryszarda Koziółka z Uniwersytetu Śląskiego zgłębiała zagadnienie autokreacji Polaków – *Polaków Portret Własny Revisited. Zajmowanie pozycji krytycznej*. Po przerwie obiadowej rozpoczął się dalszy cykl zajęć. W grupie A profesor Andrzej Leder z IFiS Polskiej Akademii Nauk wraz

z doktorantami zwrócił uwagę na zjawiska zwane Imaginarium, faktem historycznym i fantazmatem. Równolegle uczestnicy grupy B w konwersatorium przeprowadzonym przez profesor Inę Iwasiów z Uniwersytetu Szczecińskiego zajęli się problematyką płci. Profesor Grzegorz Niziołek z Uniwersytetu Jagiellońskiego omówił z kolei zagadnienie awansu społecznego na podstawie ekranizacji powieści Juliana Kawalca, dokonanej przez Grzegorza Królikiewicza, *Tańczący jastrząb* oraz filmu Andrzeja Wajdy – *Człowiek z marmuru*.

Zajęcia profesorów: Ingi Iwasiów, Ewy Płonowskiej-Ziarek, Grzegorza Niziołka, Ryszarda Koziółka i Andrzeja Ledera zostały w sumie przeprowadzone trzykrotnie – w każdej z grup.

Po przerwie w roli prelegentów wystąpiła grupa doktorantów. Panel pierwszy został zatytułowany *Wspólnoty emocjonalne*. Na początku głos zabrała jedna z organizatorek TSL, Agnieszka Dauksza (UJ), z tematem *Wspólnoty afektywne i emocjonalne*. Do interesujących wystąpień należał referat Agnieszki Kozik (UW), która zajęła się problematyką pamięci związanej z wydarzeniami w Stoczni Gdańskiej. Tytuł wystąpienia brzmiał *Stocznia Gdańska po 89. Roku – pamięć stoczniovców, pamięć artystów, pamięć narodowa*. Wart uwagi był także referat Wiktorii Koziół (UJ), zatytułowany *Nieudana próba naruszenia silnej tożsamości na przykładzie filmu „Oni” (2007) Artura Żmijewskiego. Praktyki przekształcania tożsamości w polskiej sztuce współczesnej*. Po referatach odbyła się dyskusja.

Wieczorem uczestnicy TSL mogli zobaczyć projekcję prac Krzysztofa Wodiczki i ponownie posłuchać artysty, który wyjaśniał, dlaczego do wyrażania problemów związanych z traumami wybrał tak kontrowersyjny sposób wizualizacji. Oryginalna wystawa stanowiła uzupełnienie porannego wykładu.

Trzeciego dnia doktoranci oraz wykładowcy mieli okazję wysłuchania interesującego wykładu profesor Joanny Tokarskiej-Bakir (Polska Akademia Nauk), zatytułowanego *Jeffrey Jerome Cohen: od olbrzymów – przez antropologię potworności – do postantropologii kamieni*. Tezy wygłoszone przez prowadzącą okazały się niezwykle interesujące, dotyczyły m.in. problemów ludzi, którzy w czasie II wojny światowej pomagali Żydom. Do dzisiaj odczuwają oni z tego powodu strach przed antysemicką nagonką. W tym samym czasie można było wysłuchać wystąpienia profesora Krzysztofa Ziarka (SUNY Buffalo), który w swym wykładzie *At Home Not At Home: Heideggerian Belongings* przybliżył zagadnienia z filozofii. Po dyskusji nastąpiły konwersatoria. Doktoranci przydzieleni do grupy B podczas zajęć z profesorem Przemysławem Czaplińskim zajmowali się *Dziennikiem pisanym później*.

Końcową, merytoryczną częścią trzeciego dnia spotkania był panel doktorancki, zatytułowany *Migrujące tożsamości*. Swoje referaty zaproponowali m.in. Kinga Siewior (UJ) – *Doświadczenie przesiedleń a pamięć wielokierunkowa („Nikt nie woła” Józefa Hena i Kazimierza Kutza)* oraz Kamila Gieba (UZ) – *Dyslokacja przestrzeni, dysfunkcja tożsamości. Elementy kontr-dys-*

kursu w polskiej literaturze migracyjnej (1945–1989). Szczególne zainteresowanie wzbudził referat Aleksandry Grzemskiej (USz), zatytułowany *Szcześcińskie autobiografie po(st)osiedleńcze po 1956 roku*. Prezentacje doktorantów zakończyły się dyskusją.

W ostatnim dniu intelektualnych obrad można było uczestniczyć w wykładach i konwersatoriach. Kwestie naukowe Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej zostały zakończone kolejnym panelem z udziałem uczestników studiów doktoranckich. Został on zatytułowany *Palimpsesty pamięci jednostkowej i wspólnotowej*. Swoje wystąpienia zaprezentowało kilkoro doktorantów, m.in. Michał Koza (UJ) zajął się najnowszą powieścią Karpowicza w referacie *Historia jest zawsze przeciwko ludziom. „Sońka” Ignacego Karpowicza jako trudna ofensywa jednostkowego głosu*, a Iwona Boruszkowska (UJ) przedstawiła referat *Świadomy nomadyzm. Translokacje Sofii Jabłońskiej – opowieści (o) tożsamości w ruchu*. To właśnie wystąpienie Michała Kozy za sprawą przywołania kontrowersyjnej *Sońki* wzbudziło najwięcej emocji (głównie z powodu medialnych wypowiedzi autora powieści Ignacego Karpowicza i Kingi Dunin). Nie pozostawiono również bez polemiki kwestii związanej z niejednoznacznością określenia „nomada”, częstego nadużywania i zbyt szerokiego pojmowania określenia „nomadyzm”. Po długiej, burzliwej i ważnej dyskusji oficjalnie zakończyła się naukowa część TSL.

Podczas ostatniej kolacji w Hotelu Zamek młodym badaczom humanistyki zostały wręczone przez profesora Ryszarda Nycza certyfikaty uczestnictwa. Profesor podziękował wszystkim za przybycie oraz owocne obrady. Podkreślił, jak ważnym i inspirującym – również dla wykładowców – przedsięwzięciem jest Transdyscyplinarna Szkoła Letnia. Wyraził nadzieję na przyszłe edycje wydarzenia.

Udział w Transdyscyplinarnej Szkole Letniej jest z pewnością inspirującym, prowokującym do pytań, poszerzającym horyzonty doświadczeniem. Wynika to nie tylko z jej interdyscyplinarności, która jest jednym z głównych założeń szkoły, lecz także z powodu otwartości kadry profesorskiej na uwagi i spostrzeżenia młodych badaczy. Podczas tegorocznej edycji zostało poruszonych wiele ważnych zagadnień, związanych z tożsamością oraz pamięcią. Znalazło się miejsce zarówno na aktualną problematykę gender, jak i na kwestie związane z pochodzeniem. Nie uciekano od trudnych tematów, do których należał z pewnością wykład profesor Joanny Tokarskiej-Bakir, mówiącej o ciągle aktualnym w polskim społeczeństwie antysemityzmie. Teksty wygłoszone podczas TSL zostaną zamieszczone w książce.

Pozostaje mieć nadzieję, że tak istotne wydarzenie zachowa swój cykliczny charakter. Warto podkreślić, że organizatorzy zadbali nie tylko o wysoką rangę intelektualną przedsięwzięcia, lecz także o jego przyjemny wymiar rekreacyjno-kulturalny. Odbyło się ono bowiem w jednym z najpiękniejszych hoteli w naszym kraju, w urokliwej okolicy. Młodzi humaniści z całej Polski mieli okazję bliżej się poznać i podzielić swoimi zainteresowaniami (nie tylko naukowymi).