TEMATY I KONTEKSTY
NR 12 (17)
2022
ISSN 2299-8365
eISSN 2719-8561

GATUNKI – ZNAKI (SWOICH?) CZASÓW

redakcja naukowa
Dorota Korwin-Piotrowska, Janusz Pasterski, Marek Stanisz

Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons
(CC BY-NC-ND 3.0 PL Deed)

„Tematy i Konteksty" są kontynuacją czasopisma
„Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego.
Seria Filologiczna. Historia Literatury"

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2022

REDAKCJA NAUKOWA
Dorota Korwin-Piotrowska, Janusz Pasterski, Marek Stanisz

RADA NAUKOWA
Zbigniew Andres (Uniwersytet Rzeszowski, Polska)
Józef Bachórz (Uniwersytet Gdański, Polska)
Kazimierz Braun (University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki)
Tadeusz Bujnicki (Uniwersytet Warszawski, Polska)
Andrzej Busza (University of British Columbia, Kanada)
Walentyna Charchun (Nìžins'kij Deržavnij Unìversitet ìm. Mikoli Gogolâ, Ukraina)
Anna Frajlich-Zajac (Columbia University in the City of New York, Stany Zjednoczone Ameryki)
Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Niemcy)
Piotr Kilanowski (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brazylia)
Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)
Czesław Kłak (Uniwersytet Rzeszowski, Polska)
Teresa Kostkiewiczowa (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska)
Alina Kowalczykowa (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie, Polska)
Anna Legeżyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Wojciech Ligęza (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska)
Ronald Meyer (Columbia University in the City of New York, Stany Zjednoczone Ameryki)
Arent van Nieukerken (Universiteit van Amsterdam, Holandia)
Jerzy Ossowski (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)
Gustaw Ostasz (Uniwersytet Rzeszowski, Polska)
Marcelo Paiva de Souza (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brazylia)
Regina Przybycień (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brazylia)
Rostysław Radyszewski (Kiïvs'kij Nacìonal'nij Unìversitet ìmenì Tarasa Ševčenka, Ukraina)
Jerzy Święch (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska)

REDAGUJE ZESPÓŁ
Wojciech Maryjka (sekretarz redakcji), Jolanta Pasterska (zastępczyni redaktora naczelnego), Elżbieta Rokosz, Marek Stanisz (redaktor naczelny), Grzegorz Trościński, Stanisław Uliasz, Michał Żmuda

REDAKTORZY JĘZYKOWI
Władysław Wójtowicz (artykuły w języku polskim)
Joanna Mazur-Okalowe (streszczenia i słowa kluczowe w języku angielskim)

OPRACOWANIE TECHNICZNE I PROJEKT OKŁADKI
Grzegorz Wolański

Czasopismo ukazuje się w wersji papierowej (wersja pierwotna) oraz on-line.
Adres strony internetowej: https://journals.ur.edu.pl/tematyikonteksty/index
e-mail: tematyikonteksty@ur.edu.pl Adres redakcji: Uniwersytet Rzeszowski, Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa, al. Rejtana 16C, 35-959 Rzeszów

Czasopismo indeksowane w bazach:
Index Copernicus, ERIH Plus, EBSCO, BazHum, PBN, CEJHS

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2022
ISSN 2299-8365, eISSN 2719-8561

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; http://wydawnictwo.ur.edu.pl
wydanie I; format B5; ark. wyd. 31,4; ark. druk. 27,125; zlec. red. 106/2022
Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

GATUNKI – ZNAKI (SWOICH?) CZASÓW

Dorota Korwin-Piotrowska
Testowanie gatunku, testowanie gatunkiem 11

Agnieszka Ziołowicz
Historyk literatury wśród gatunków mowy. Przypadek Stanisława Pigonia 31

Krzysztof Garczarek
O biograficznych aluzjach do rzeczywistości w poezji. Wprowadzenie teoretycznoliterackie 43

Przemysław Pietrzak
Genologia wobec rewolucji cyfrowej. Przypadek reportażu 55

Maria Berkan-Jabłońska
Wspomnienia wygnanki Pauliny Krakowowej – robinsonada z perspektywy kobiecej. Re-lektura 73

Natalia Rozinkewycz
Reprezentatywność cech gatunkowych trawelogu w porównaniu z innymi gatunkami literackimi 93

Magda Nabiałek
Szopka – między *sacrum* a *profanum*. Genologia widowiska 102

Agnieszka Nurzyńska-Kozak
Znaczenia pieśni w wierszu *Do obywatela Johna Brown* 122

Szymon Brucki
Między piosenką poetycką a poezją śpiewaną – twórczość Mirosława Czyżykiewicza w perspektywie genologicznej 134

Alfred Gall
Fantastyka naukowa jako bajka? Rozważania nad *Bajkami robotów* Stanisława Lema 146

Bernadetta Kuczera-Chachulska
O „podkarpackich" wierszach do braci (w stronę antropologii listu poetyckiego; rekonesans) 160

Grażyna Maroszczuk
Rozmowy istotne „wobec zgiełku spraw nieistotnych".
O interlokucjach Wiesława Myśliwskiego i Tomasza Bocheńskiego.
Prolegomena 169

Ołena Bondarewa
Gatunek dramatu „rewolucyjnego": transgresje i narodowe matryce genologiczne w kontekście ukraińskich rewolucji XXI wieku 182

Andrzej Juchniewicz
Dlaczego zwierzęta? *Poemat o miejskiej rzeźni* jako narracja zookrytyczna 194

Beata Dul
Analiza genologiczna podcastu kryminalnego na wybranych przykładach 214

Anastasija Trofymenko
Geneza horroru jako gatunku 228

ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Bożena Mazurkowa
Przywołania i deskrypcje ruin w dzienniku podróży Walerii Tarnowskiej do Italii 240

Kazimierz Braun
Teatralizacje Cypriana Norwida 256

Paulina Duszyca
„Dusza moja była pełna skarbów bożych od dawna, lecz nie było w niej miłości". Owoce medytacji Juliusza Słowackiego 279

Kazimierz Maciąg
„Natchnienie poezji było nie do wysłowienia ani opisania". Uczta u Januszkiewicza i prelekcje w Collège de France wśród paryskich osobliwości w dzienniku Franciszka Salezego Gawrońskiego 299

Karolina Chyła
Wielkie zmiany w małym mieście. Dobre i złe spotkania z nowoczesnością w *Promieniu* Stefana Żeromskiego 312

Adrian Ligęza
Wyspa doktora Moreau Herberta George'a Wellsa – rewizja tropów mitologicznych 330

Piotr Sidorowicz
Czytając Znanieckiego i Carnapa. Studenckie lata Stefana Żółkiewskiego 349

Jowita Kosiba
Krąg mitów arturiańskich w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Andrzeja Sapkowskiego 363

Dariusz Piechota
Bizarne opowieści Dominiki Słowik 389

Mikołaj Głos
Matka Polka Destruktorka – dwa oblicza dysfunkcyjnego macierzyństwa (na przykładzie *Szopki* Zośki Papużanki i *Gorzko, gorzko* Joanny Bator) 399

RECENZJE I POLEMIKI

Krzysztof Prabucki
W kręgu historiografii czasów saskich 410

Adrianna Halwa
Obecność mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce 417

Krzysztof Obremski
„Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim" (polemiczne dopowiedzenia) 425

Recenzenci numeru 12 (17) 2022 433

Contents

GENRES – THE SIGNS OF (THEIR?) TIMES

Dorota Korwin-Piotrowska
Testing a Genre, Testing with a Genre 11

Agnieszka Ziołowicz
Literary Historian among the Genres of Speech. The Case of Stanisław Pigoń 31

Krzysztof Garczarek
Biographical Allusions to Reality in Poetry. Theoretical Introduction ... 43

Przemysław Pietrzak
Theory of Genre and the Digital Revolution. The Case of Reportage .. 55

Maria Berkan-Jabłońska
Memoirs of the Exile by Paulina Krakowowa – Robinsonade from the Female Perspective. Re-reading 73

Natalia Rozinkewycz
The Representativeness of the Features of Travelogue as a Genre in Comparison to Other Related Genres 93

Magda Nabiałek
Nativity Play – between *Sacrum* and *Profanum*. The Genology of the Show 102

Agnieszka Nurzyńska-Kozak
Significance of 'Song' in the Poem *Do obywatela Johna Brown* (*To the Citizen John Brown*) 122

Szymon Brucki
Between Poetic Song and Sung Poetry – the Works of Mirosław Czyżykiewicz in the Genological Perspective 134

Alfred Gall
Science Fiction as a Fairy Tale? Reflections on Stanisław Lem's *Fables for Robots* 146

Bernadetta Kuczera-Chachulska
On 'Podkarpackie' Poems to Brothers (Towards Anthropology of a Poetic Letter; Reconnaissance) 160

Grażyna Maroszczuk
Important Conversations "in the Face of the Hustle and Bustle of Unimportant Matters." On the Interlocutions of Wiesław Myśliwski and Tomasz Bocheński. Prolegomena 169

Ołena Bondarewa
Genre of "Revolutionary" Drama: Transgressions and National Genre Matrixes in the Context of Ukrainian Revolutions of the 21st Century 182

Andrzej Juchniewicz
Why Animals? *The Poem about an Urban Slaughterhouse* as a Zoocritical Narrative 194

Beata Dul
The Genre Analysis of True-Crime Podcasts based on Selected Examples 214

Anastasija Trofymenko
The Origin of Horror as a Genre 228

DISSERTATIONS AND ARTICLES

Bożena Mazurkowa
References to and Descriptions of Ruins in the Travel Journal by Waleria Tarnowska to Italy 240

Kazimierz Braun
Cyprian Norwid's Use of Theatricality 256

Paulina Duszyca
"My Soul Has Been Full of God's Treasures for a Long Time, but There Was No Love in it." Fruits of Juliusz Słowacki's Meditation 279

Kazimierz Maciąg
„The Inspiration of Poetry Was Beyond Words or Description". A Feast at Januszkiewicz's and Lectures at the Collège de France among Parisian Curiosities in the Diary of Franciszek Salezy Gawroński 299

Karolina Chyła
Small Town, Great Changes – *Promień* [*The Ray*] by Stefan Żeromski and Multidimensional Modernity 312

Adrian Ligęza
H. G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* – A Reappraisal of Its Mythological Tropes 330

Piotr Sidorowicz
Reading Znaniecki and Carnap. Stefan Żółkiewski's Student Years 349

Jowita Kosiba
The Arthurian Myths in the Works of J.R.R. Tolkien and A. Sapkowski 363

Dariusz Piechota
Bizarre Stories by Dominika Słowik 389

Mikołaj Głos
Polish Mother Destructor – Two Faces of Dysfunctional Motherhood (on the Example of *Szopka* by Zośka Papużanka and *Gorzko, Gorzko* by Joanna Bator) 399

REVIEWS AND POLEMICS

Krzysztof Prabucki
In the Circle of Historiography at the Saxon Times 410

Adrianna Halwa
The Presence of the Tristan Myth in Modern Literature, Philosophy and Music 417

Krzysztof Obremski
"Panorama of Axiological Research in Contemporary Polish Literary Studies" (Polemic Commentaries) 425

Volume 12 (17) 2022 reviewers 433

doi: 10.15584/tik.2022.1
Data nadesłania: 20.06.2022
Data recenzji: 10.08.2022, 28.09.2022, 8.10.2022

Testowanie gatunku, testowanie gatunkiem

Dorota Korwin-Piotrowska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
ORCID: 0000-0002-7256-5030

Testing a Genre, Testing with a Genre

Abstract: The article refers to current genological problems in literary studies. When the author talks about 'testing a genre', she has in mind literary and theoretical trails of old and new literary forms. When she talks about 'testing with a genre', she means attempts to look at contemporary culture and its changes through the prism of a genre. The discussed issues include, among others, anamorphism of genological terms, the phenomenon of genre irony, inadequacy of old classification and ways of conducting research in the richness and distinctness of contemporary phenomena, necessity of taking into account comprehensive changes occurring in culture and cyberspace in the genological reflection.

Keywords: literary genres, anamorphic terms, contemporary literature

Słowa kluczowe: gatunek literacki, terminy anamorficzne, literatura współczesna

Literatura to po prostu obszar
przekraczania granic literatury[1]
Romuald Cudak

Genologia jest najbardziej oczywistą, a zarazem najbardziej kontrowersyjną częścią poetyki. Zarówno od strony teorii, jak i praktyki literackiej ponawiane są nieustannie próby adaptowania pojęć genologicznych na potrzeby naszego czasu, sprawdzania ich możliwości, w tym odporności na zmianę i na zmiękczanie bądź unieważnianie gatunkowych granic. Ciągle też podejmowane są próby tworzenia pojęć nowych.

Użyte w tytule określenie „testowanie gatunku" odnosi się do tego, jakie świadectwo genologiczne przynosi sama literatura, a także, jak widziana jest przez badaczy kategoria gatunku i współczesna typologia. Bieżąca twórczość literacka oraz działalność teoretyczna wypróbowują rozmaite

[1] R. Cudak, *Gatunek literacki i granice. Rozważania pograniczne*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5: *Gatunek a granice*, Katowice 2015, s. 32.

formy artystycznej ekspresji, pokazują sposoby użycia dawnych gatunków w nowych realizacjach i intertekstualnych związkach, rozpoznają nowości[2]. Określenie „testowanie gatunkiem" dotyczy natomiast tego, czego można się dowiedzieć z tego bogactwa zjawisk literackich oraz z dyskusji o gatunkach i literaturze o stanie teorii i refleksji metodologicznej, o roli fikcji i słowa, też o relacjach literaturoznawstwa oraz genologii ze współczesną kulturą, również z innymi naukami[3]. Podejście do kwestii gatunków i funkcjonowania genologii może być bowiem – jak każda ludzka próba przedstawienia jakiegoś fragmentu doświadczenia – takim papierkiem lakmusowym, który ujawnia, jak myślimy, jak klasyfikujemy zjawiska, jak prowadzimy dialog z tradycją, a czego szukamy we współczesnym świecie, jakie mamy poznawcze bądź aksjologiczne trudności. Spróbujmy pójść tym drugim tropem (tj. testowania gatunkiem), siłą rzeczy „nadpisanym" nad pierwszym, a więc i nad wieloma już wcześniejszymi pracami.

Wszyscy zgodzą się zapewne, że sposób rozumienia gatunku literackiego jest historycznie zmienny, a cały system genologiczny – czy współcześnie raczej asystemowy konglomerat form – funkcjonuje w ciągłej, dynamicznej korelacji nie tylko z tym, jak rozumiana jest literatura, ale także sztuka i nauka. Dalej – że jak każdy dział wiedzy, tak i genologia powiązana jest z całością zagadnień oraz przemian kultury i życia społecznego, bo zarówno twórcy, jak i genolodzy są częścią swojego środowiska. Można powiedzieć, że podstawowy wniosek, jaki nauka wyciągnęła w XX w. z samoobserwacji oraz badania historii i uwzględniania różnorodności kulturowej, brzmi w uproszczeniu: to, co zastane, nie jest ani (od)wieczne, ani uniwersalne, zaś wszelkie klasyfikacje, zwłaszcza te dotyczące stanu aktualnego, obarczone są błędem zbyt krótkiej perspektywy. Jak zza fizyki niespodziewanie wyjrzała fizyka kwantowa, a zza matematycznego świata cyfr – elektroniczny cyfrowy świat bez granic, tak i zza tradycyjnej, wysokoartystycznej, systemowej genologii wychynął cały zespół awangardowych, neoawangardowych, postmodernistycznych, liberackich, cybertekstowych i multimodalnych, też popkulturowych, etnicznych, niszowych bądź momentalnych, niezhierarchizowanych zjawisk literackich czy swobodnie z literaturą powiązanych. Wszystko to już się stało, w tej różnorodności żyjemy. Przybyło więc niesłychanie dużo nowych obiektów badań. Dla poetyki to nie tylko gatunkowe i związane z użyciem różnych mediów hybrydy o rozpoznawalnych odniesieniach do znanych już form, ale

[2] Zob. np. *Zamieranie gatunku*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Katowice 2015; *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Białystok 2013; M. Bednarek, *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*, Poznań 2014; I. Adamczewska-Baranowska, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego,* Łódź 2020.

[3] Np. G. Grochowski, *Pamięć gatunku. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018; R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; B. Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005; *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.

też bardzo ekspansywne dziś tzw. gatunki prywatne czy autorskie[4], w tym ogromna liczba rozmaitych pomysłów okołoliterackich realizowanych w Sieci.

Wygląda na to, że kalibrowana względem dawnej genologii siatka pojęć nie jest w stanie już od ładnych paru dekad uchwycić bieżącego napływu zjawisk[5]: dużą część przepuszcza, nie zauważając ich istnienia, a pod naporem niektórych po prostu się rwie. Gdzie więc obecnie – jako badacze – wobec tej potencjalnej (i też globalnej) nieskończoności i ogromnej zmienności zjawisk jesteśmy? Czym jest / może być genologia? Coraz lepiej widać, że nie należy oczekiwać, a już zwłaszcza jednej – gotowej, całościowej odpowiedzi. Również dlatego, że nie do końca wiadomo, czym teraz jest, a co dopiero – czym może być niebawem literatura i tekst, jeśli weźmie się pod uwagę cywilizacyjno-kulturowe, przede wszystkim zaś technologiczne przemiany i ich tempo. Na dodatek dziedziny wzajemnie się oświetlające, jak teoria literatury, sama w sobie przecież mocno niejednorodna i wciąż podążająca za kolejnymi „zwrotami", semiotyka, teoria komunikacji, tekstologia, językoznawstwo kognitywne oraz antropologia kultury dają różne perspektywy oglądu. Jednak każda, nawet cząstkowa metarefleksja pozwala rozpoznać jakąś część otaczających nas zjawisk.

W rozważaniach badaczy z ostatnich dekad jedno pozostaje pewne: genologia literacka jest istotnym interpretacyjnym kontekstem, a już zwłaszcza dla odczytywania utworów z przeszłości i studiowania poetyki historycznej stanowi rodzaj swego rodzaju „niezbędnika". Jak celnie zauważa Wojciech Kalaga: „Utarte nazewnictwo genologiczne – pomijając wszelkie jego wady – pozostaje w nieustannej interakcji z literacką produkcją i stanowi istotny segment kultury", a pojęcia gatunkowe są po prostu „fragmentem rzeczywistości"[6]. W wielu pracach akcentowane jest ponadto przesunięcie rozmowy o gatunku z pola aktualnej systematyki, klasyfikacji i taksonomii[7] na pole hermeneutyczne[8], semantyczno-kulturowe[9], z całym jego czasowym i cywilizacyjnym

[4] Zob. A. Kalin, *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki", zima 2016, ForumPoetyki_zima2016.pdf (amu.edu.pl) (dostęp: 2.06.2022).

[5] Jedną z symptomatycznych reakcji na wspomnianą wielość są słowa Romualda Cudaka z artykułu pt. *Genologia współczesna. Prolegomena*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009: „Cokolwiek się dzieje w literaturze współczesnej, jest w zasadzie z perspektywy systemowej bełkotem genologicznym" s. 18. Wskrzeszona została w całym tekście opozycja: system (porównywany z gramatyką) i systematyka, porządek nazewniczy, uniwersalność odziedziczonego nazewnictwa genologicznego, autonomiczność genologiczna literatury, klasyfikacja – kontra asystemowość, chaos.

[6] W. Kalaga, *Genologia nomadyczna: gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki" 2012, z. 4, s. 175–176.

[7] Choć takie próby też były podejmowane – zob. tom *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, tam artykuły: E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej* oraz tenże, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*; S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i interpretacje*.

[8] Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000 [przedruk z 1999].

[9] Zob. W. Sadowski, *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, „Pamiętnik Literacki" 2021, z. 2.

zróżnicowaniem[10]. Gatunek obecnie jawi się jako dynamicznie zmieniający się konstrukt kulturowy, za którym kryje się stan społecznej świadomości i wielość zderzających się dyskursów oraz systemów semiotycznych. Jest czymś, w czym teksty, też często rozumiane szerzej – jako wielotworzywowe, multimodalne teksty kultury – swobodnie uczestniczą, z czego możliwości korzystają, a nie czymś, co realizują[11]. Pojęciem scalającym rozmaite współczesne tendencje wydaje się gatunek rozumiany jako rama interpretacyjna czy pozostający w gotowości do aktywizacji przez czytelnika *metatekst*[12], w dodatku niekoniecznie jeden. Te rozpoznania i refleksje, tutaj zaledwie skrótowo przypomniane, proponuję poszerzyć o parę innych obserwacji.

1. Anamorficzność pojęć genologicznych i uobecnianie się historii

Problem gatunku – i od strony kategorii, i praktyki literackiej – pokazuje pewien fascynujący, a jednocześnie deprymujący aspekt związany z nazwami genologicznymi, ale też wszelkimi kulturowo utrwalonymi klasyfikacjami. Mają one z czasem charakter anamorficzny – przypominają właśnie takie złudzenie optyczne, które pozwala, spoglądając na ten sam obiekt z różnych stron, otrzymywać różne obrazy. O zjawisku tym, w odniesieniu do sonetu, pisał przed laty Adam Dziadek[13]. Obserwację tę można uogólnić – i stwierdzić, że w genologii, a zwłaszcza w odniesieniu do gatunków znanych przez stulecia, tożsamość nazwy daje złudzenie tożsamości cech obiektu i ich znaczeń. Tymczasem w zależności od kręgu kulturowego, języka, etnosu, ale też momentu historycznego oraz indywidualnego podejścia obraz gatunku będzie się zmieniał aż do maksymalnego „odpodobnienia"[14]. To ani nie podważa istnienia gatunku, ani nie uniemożliwia jego definicji, choć na pozór wybranie z dziesiątków wariantów kilku wspólnych właściwości wygląda na podejście restrykcyjne oraz narzucanie jakiegoś gatunkowego abstrakcyjnego wzorca[15].

Próby definicji powinny być zatem podejmowane – i to nie tylko w ramach propedeutyki literackiej albo na potrzeby tworzenia słowników. Również po to, by móc toczyć dialogi o literaturze i skutecznie się porozumiewać. Potrzebujemy słowników akcentujących historyczną zmienność,

[10] W tę stronę szły właśnie wymienione już prace G. Grochowskiego i R. Sendyki.

[11] Widoczny jest tu wpływ refleksji Derridy – zob. D. Pawelec, *Paradoksy zamierania gatunków*, w: *Zamieranie gatunku*..., s. 15 i nast.

[12] Zob. W. Kalaga, dz. cyt.

[13] A. Dziadek, *Trwanie sonetu*, w: *Zamieranie gatunku*..., s. 53.

[14] Co zostało świetnie pokazane na schemacie przez Rudigera Zymnera – zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia*..., s. 290.

[15] Por. R. Sendyka, *W stronę*...; R. Sendyka, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* [rec.], „Teksty Drugie" 2009, z. 3.

w tym zwłaszcza cennych glosariuszy poszczególnych epok literackich z ich genologicznymi właściwościami, podobnie jak słowników terminów, w tym rodzajów i gatunków literackich, choć siłą rzeczy pokażą one tylko wybrane właściwości czy tendencje, nie oddadzą zmiennego społeczno-kulturowo-komparatystycznego tła, nie uchwycą magicznej pełni zjawisk. Natomiast od anamorficzności i tak nie uciekniemy, możemy najwyżej być jej bardziej świadomi i łagodzić jej skutki uboczne, unikając ahistorycznego i statycznego myślenia o gatunkowych „etykietach". Najważniejsze więc, by przyglądać się wciąż na nowo temu, co faktyczne, w tym żywej obecności kulturowego gatunkowego śladu, równoczesnemu ruchowi powstawania, kontynuowania, obumierania, przywoływania i zamierania oraz transformacji gatunków.

Bardzo pomocna wydaje się w tym możliwość zastosowania do refleksji nad gatunkami i dynamiką ich przemian koncepcji historii, którą prezentuje Eelco Runia. Holenderski badacz pokazuje, że rozumienie historii jako przeszłości wpisanej w linearny ciąg zdarzeń jest ograniczające i uniemożliwia odczuwanie autentycznej obecności tego, co historyczne. By to przedstawić lepiej, daje metaforę zabytkowego miasta – z jego miejscami, które w różnym stopniu i, co ważne, równocześnie funkcjonują w wielu czasach, standardach, funkcjach; powstają i działają według różnych reguł, rozwijają się lokalnie, różnie, chaotycznie[16]. Przeszłość i teraźniejszość tworzą razem ciągłość i nieciągłość, wielość miejsc i form obecności oraz nieobecności (jako odczuwalnego braku), które istnieją jednocześnie. Przemieszczanie się we współczesnym mieście jest doświadczaniem tych rozmaitych prędkości, sposobów i jakości rozwoju, doświadczaniem czasu i historii właśnie. Jak pokazuje Runia – czas pracuje nieustannie, lecz różnie i z rozmaitą siłą, w konkretnych miejscach, nie układa się to w czytelne warstwy nałożone jedne na drugich i zasłaniające się nawzajem. Nie tworzą one więc nawet palimpsestu, który nadawałby się do odszyfrowania, a jedynie wielość rozsianych i wciąż dokonujących się, współistniejących zmian.

Otóż, jak się wydaje, ze znanymi utworami i zarazem gatunkami jest podobnie. W wielkim, narastającym i wciąż przemieszczającym się w stronę przeszłości zbiorze, jakim jest „literatura" (w jej aktualnym rozumieniu), w tym literatura współczesna, nie ma, choć byśmy tego pragnęli, oczywistej i powszechnej ciągłości, jednostajnego następstwa z jego etapami tworzącymi linearną opowieść. I nawet dynamiczna, wymienna opozycja centrum/peryferie nie oddaje stopnia skomplikowania zjawisk. W literackich „zakątkach": dzielnicach, prowincjach, przedmieściach, gettach, centrach, zapomnianych alejkach, parkach i cmentarzach, nowych czy rewitalizowanych dzielnicach, pojedynczych osiedlach, domach oraz miesz-

[16] Zob. E. Runia, *Obecność*, tłum. E. Wilczyńska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 89–90.

kaniach trwa ruch. To przemieszczanie się, współwystępowanie obecności i nieobecności, ciągłości i nieciągłości oznacza jedno: życie. Dlatego scalające typologie bądź genologiczne przewidywania (*vide* kwestia powieści „umierającej" od XIX stulecia[17]) mniej się sprawdzają i szybciej dezaktualizują niż studium przypadku i wskazywanie lokalnych tendencji. I jeszcze jeden wniosek z tak postrzeganej historii – gatunki literackie są przywołaniem czy dostrzeżeniem obecności minionego, które jest nie tylko obecnością gatunku właśnie, lecz również jego użycia, a dokładniej: formą obecności osoby/osób i ich czasów, które z pomocą tego akurat gatunku kiedyś uzyskały swój głos. I w każdej chwili ktoś, gdzieś po taką formę obecności może znowu sięgnąć.

2. Duch czasu i obraz genologii

Z dzisiejszej perspektywy trzy rodzaje teoretycznoliterackich czynności wydają się zatem po prostu nieadekwatne wobec zmian, które zachodzą od XIX w., przez wiek XX, po początek 3. dekady XXI w.: 1) bezpośrednie stosowanie klasycznych podziałów i przynależności do aktualnych literackich działań (oczywiście poza badaniem architekstualności i posługiwaniem się dawnym nazewnictwem genologicznym jako kontekstem kulturowym); 2) proponowanie jakiejkolwiek nowej sztywnej typologii literackiej o charakterze systemowym; 3) tworzenie jednej uniwersalnej genologii, która obejmowałaby wszelkie językowe twory (literackie i nieliterackie) – choć cząstkowe klasyfikacje i opisy potrzebne są do aktualizowania stanu wiedzy.

Przypomnieć pokrótce tu trzeba, że podstawą „jednolitości" systemowej i wrażenia uniwersalności[18] była archaiczna już ekskluzywność genologii, jej udział w pilnowaniu dostępu do mowy (a potem pisma) i form odświętnych, które znają nieliczni. Utrwalano przez stulecia model *a priori* logocentryczny, stabilizujący wiedzę, głównie retrospektywny (gdyż dotyczył zjawisk już ukształtowanych, a dodatkowo utwory antyczne długo stanowiły emulacyjny wzorzec). Można się w nim dopatrzeć również pozostałości – wywodzącej się jeszcze z antyku i rozwijanej w średniowieczu – idei hierarchiczności bytów (*scala naturae*[19]) wraz z równie starą koncepcją emocji, na które trzeba mieć baczenie i które należy mitygo-

[17] Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX w.*, Warszawa 1995, s. 185.

[18] Bardzo zresztą pozornej, bo przecież nieobejmującej wszystkich utworów (np. wielu z twórczości ludowej, humorystycznej, dydaktycznej czy mnemotechnicznej), poza tym dotyczącej jedynie europejskiego myślenia.

[19] Czyli drabiny bytów: od roślin po człowieka, z bytem boskim, doskonałym na szczycie – zob. A. O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu: studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999.

wać i dyscyplinować, bo zagrażają poznaniu rozumowemu[20]. Ponadto obraz sztuki – jako sztuki wysokiej – przez całe wieki był zdominowany przez wymogi rzemieślniczej perfekcji, prymat harmonii i nawiązywania do kanonu, wreszcie: oczekiwanie arcydzielności. Do takich wzorców aspirowano – rozpoznawalny gatunek, podobnie jak sprawnie konstruowany wiersz numeryczny, był sprawdzianem umiejętności, znakiem przynależenia do literackiego, bardzo też kiedyś liczebnie ograniczonego, „cechu". W kształtowaniu tekstu wyraźny był też wpływ modelu logiczno-retorycznego: tekst miał odpowiadać na podstawowe pytania, być tworzony zgodnie z zasadami poprawności i stosowności, wyczucia stylu. Miał dążyć do osiągnięcia efektu całości – nie tylko przez jasną kompozycję i wewnętrzną spójność, lecz również poprzez konkluzywność (pojawienie się puenty, rozwiązania, finałowego obrazu, konceptu). W modelu tym równie ważne miejsce znajdowały – racjonalnie wykorzystane – wzniosłość i patos. Erozja tego genologicznego podglebia stała się widoczna, jak wiadomo, w XIX w. Przemiany w sztuce i nauce, rozwój nowych mediów, stopniowa demokratyzacja i możliwość udziału większej grupy ludzi w kulturze, zapotrzebowanie na indywidualną ekspresję spowodowały, że stopniowo w XX w., a już zwłaszcza po dokonaniu się cyfrowej rewolucji w latach dziewięćdziesiątych, ekskluzywność wąsko pojmowanej literatury uległa zamianie w anarchizującą inkluzywność.

Obecnie, po rozpadzie znanego trójczłonowego systemu mentalnych pudełek z przegródkami (trzy rodzaje, gatunki i ich odmiany[21]) nastał w genologii etap przyglądania się niemieszczącym się już nigdzie zbiorom, z których duża część okazała się na tyle osobliwa, że trudno je połączyć w jakieś nowe klasy w ramach literackich zjawisk. W tej sytuacji rodzą się nowe pytania o sposób uczestniczenia danego utworu w dzisiejszym sposobie funkcjonowania gatunków / tekstów / tekstów kultury / systemów semiotycznych i mediów / przestrzeni cyfrowej. Tym bardziej, że nie tylko pojęcie dzieła i literatury, ale także tekstu stało się płynne (*vide* hipertekst[22], hybrydy tekstowe czy tekst intermedialny[23]), a twórcza swoboda i potrzeba wyrażania emocji, podążanie za oryginalną formą ekspresji stają się czymś naturalnym. Jak twierdzi Olga Tokarczuk, „Zabawa z konwencjami jest

[20] Zob. K. Wigura, *Wynalazek nowoczesnego serca. Filozoficzne źródła współczesnego myślenia o emocjach*, Warszawa 2019.

[21] Choć akurat przybliżone, przymiotnikowe rozumienie epickości, liryczności i dramatyczności jako jakości ponadgatunkowych, które nie tworzą osobnych kategorii rodzajowych, w dalszym ciągu funkcjonuje – zob. J. Frow, *Genre*, 2nd ed., London 2015, s. 71; S. Wysłouch, *Nowa genologia*..., s. 301 i nast.

[22] Zob. M. Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013.

[23] Zob. W. Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego* oraz A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010; G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014; D. Korwin-Piotrowska, *Stopniowalność tekstu literackiego – teoria i praktyka*, w: *Nauka (płynąca ze) sztuki – sztuka (uprawiania) nauki*, red. G. Habrajska, M. Bartosiak, Łódź 2018.

koniecznością naszych płynnych czasów, które kwestionują wszelkie zastane formy”[24]. Słowo zabawa też jest tu, oczywiście, bardzo ważne – nie tylko ze względu na pastisz i trawestację oraz metafikcyjność, będące znakami postmodernizmu z końca XX w., ale też swego rodzaju ironię gatunkową, pozwalającą z dezynwolturą używać znanych nazw gatunków i zderzać je z obcą im zawartością – albo też tworzyć chwilowe etykiety genologiczne dla podchwycenia ciekawego kontrastu, typowej dla ironii sugestii, że mówi się naprawdę co innego, niż się mówi[25].

Często jednak w obecnej wizji genologii, która stopniowo się nam wyłania w ciągle zbyt bliskiej perspektywie wobec rzeczywistości, ważniejsze od autorskich decyzji co do wyboru konkretnego gatunku literackiego są decyzje co do tworzywa (pismo/obraz/cyfra i ich połączenia w różnych proporcjach), medium. Istotny ponadto staje się stosunek do tekstowości, stopień fabularności czy narracyjności utworu, możliwość podejmowania interakcji, a także sposób odnoszenia się do stereotypowych gatunków z najrozmaitszych dziedzin, jak również do form użytkowych. Genologia literacka nie stoi już bowiem obok innych genologii, które stopniowo odkrywamy (lingwistycznej, publicystycznej, dokumentacyjnej, naukowej i popularnonaukowej, cyfrowej[26]), lecz jest z nimi w mniej lub bardziej symbiotycznych związkach[27]. Powszechną praktyką jest – i będzie coraz częściej – wchodzenie tekstów literackich w owocne interakcje z całością genologicznego bogactwa – nie tylko słownego, ale też pozasłownego[28] (prócz gatunków wypowiedzi i znanych typów piśmiennictwa – z gatunkami filmowymi, teatralnymi, radiowymi, telewizyjnymi, internetowymi, plastycznymi i muzycznymi oraz cyfrowymi).

[24] Z wywiadu dla gazety – O. Tokarczuk, *W poszukiwaniu lustra*, rozm. przepr. M. Nogaś, „Wolna Sobota” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza” 21–22.05.2022, s. 19.

[25] Rzecz jasna, ironia gatunkowa nie jest zjawiskiem ani nowym, ani tym bardziej wyłącznie postmodernistycznym (*vide* poemat heroikomiczny czy słynne powieści M. de Cervantesa albo L. Sterne'a), jednak owa „konieczność” kwestionowania konwencji, o której pisze Tokarczuk, zmienia zupełnie perspektywę, czyniąc z wyjątków zasadę.

[26] Por. P. Marecki, *Gatunki cyfrowe. Instrukcja obsługi*, Kraków 2018. Autor w dialogach z twórcami opisuje takie gatunki, jak *dema* (próbki muzyki z połączone z animacją, tworzone w realnym czasie), gry, *magi* (pisma elektroniczne zawierające teksty, muzykę i grafikę, kiedyś dystrybuowane za pomocą dyskietek, później internetowo), *chiptune'y* (fragmenty muzyki syntetycznej, tworzonej na komputerze), gry tekstowe (odpowiednik ang. *interactive fiction*, gier, w których komunikacja z programem i postaciami odbywa się z użyciem tekstu), hiperteksty, generatory tekstowe (programy umożliwiające wytwarzanie swobodnych kompozycji tekstowych z dostarczonych elementów składowych), *statusy* (wpisy z *fanpage'a*), memy i *conditional arts* (sztuka związana z możliwościami i warunkami określanymi przez kodowanie).

[27] Zob. B. Lutostański, *Prolegomena do genologii transmedialnej*, „Tekstualia” 2019, nr 3.

[28] W takim właśnie kontekście osadza swoje rozumienie gatunków John Frow, autor mającej już dwa wydania monografii poświęconej gatunkowi: J. Frow, *Genre*.... Wskazuje on na tematyczno-retoryczno-formalne rozróżnienia gatunków i podgatunków, a jednocześnie „instruktażowy”, przewodnikowy dla czytelnika charakter genologicznych wyborów – gatunek jest dla niego sposobem organizowania wiedzy o świecie.

Trudno więc oczekiwać, by dawne wizje – mimo naszego sentymentu – organizowały dalej, podobnie jak dawne podziały nauk czy systematyki przyrodnicze, klasyfikacyjną wyobraźnię. Bo przyznać trzeba, w czym pomagają nauki kognitywne i historia nauki, że sposób dokonywania kategoryzacji (nazewnictwo, rozciągliwość, holistyczność lub ziarnistość, otwartość czy zamknięcie kategorii) zależą nie tylko od stanu wiedzy i rzeczywistości, aktualnego naukowego paradygmatu, lecz od przyjętej perspektywy i wyobraźni właśnie. Dokładniej zaś: wyobraźnia i nauka tworzą współzależny układ zmieniający się w czasie. A ponieważ technologia wpływa na wyobraźnię niezwykle mocno, co widać dobrze w przejściu od oratury do literatury pisanej, a potem drukowanej i powstającej cyfrowo[29], też w przypadku liberatury i e-liberatury[30] – jesteśmy w trakcie obustronnej, by tak rzec, transformacji nazewniczej: i od strony praktyki literackiej, i teorii[31]. Na to nakładają się indywidualizm oraz kreatywność i pragnienie wynalazczości (oryginalności), które są właściwościami i zarazem wymogami naszych czasów – w efekcie twórczość obejmuje nie tylko obiekty estetyczne, lecz także teksty krytyczne i teoretyczne oraz autorskie nazewnictwo genologiczne[32].

Nawiasem mówiąc, pod wpływem pojęć angielskich (ang. *genre lit*), potocznych intuicji, a pewnie także odniesień do sztuki filmowej, wyraz „gatunek" zaczyna dla wielu znaczyć tak, jak w słowniku języka, a więc po prostu jako dowolny zbiór elementów, które mają wspólne cechy[33]. Zbiorem może być wyrazista grupa tematyczna, wtedy „literatura gatunkowa" (tak używają tego określenia np. Olga Tokarczuk czy Radosław Rak[34]) to: kryminały, romanse, thrillery, *fantasy, science fiction*[35]. A może też być

[29] Elżbieta Winiecka w książce poświęconej literaturze internetowej wymienia m.in. literaturę fejsbookową, tweeteraturę i fanfikcję, ponadto fikcję i poezję hipertekstualną, poezję kinetyczną i piktoralną, instalacje komputerowe z elementami literackimi, fikcję interaktywną, aplikacje literackie, powieści smsowe i emailowe czy blogowe, utwory generowane przez komputer, literackie performanse online, twórczość kooperatywną, dzieła kodowe, powieści mailowe, opowiadania komórkowe, narracje GPS przypisane miejscom, interaktywny dramat, ponadto „gatunki logowizualne", w tym memy. Zob. E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020, s. 289–292.

[30] Zob. np. http://www.liberatura.pl/e-liberatura.html. Jeden z tzw. tekstów emanacyjnych (tj. wyłaniających się stopniowo z ekranu monitora i wyróżniających przy tym niektóre słowa) Zenona Fajfera, pt. *Ars poetica*, można zobaczyć pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=WWotNiHhszk (dostęp: 2.06.2022).

[31] Zob. np. E. Konończuk, *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" LXII, z. 3.

[32] Zjawisko to E. Balcerzan powiązał z elitarnością oraz ponowoczesnością – zarówno badaczy, jak i twórców – zob. tegoż, *Nowe formy w pisarstwie…*, s. 259 i nast.

[33] Por. hasło *Gatunek*, w: *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, 2007–2021, https://wsjp.pl/haslo/podglad/12209/gatunek/4720004/czegos (dostęp: 2.06.2022).

[34] Zob. R. Rak, *Połączyły nas ćmy i motyle*, rozm. przepr. M. Nogaś, „Gazeta Wyborcza", 4–5.06.22, s. 28. O. Tokarczuk – zob. np. wcześniej cytowany wywiad.

[35] Zob. artykuły z części pod znamiennym tytułem *Ewolucja gatunku* w książce: *Spór o SF. Antologia*, tłum. zbior., wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, cz. I.

to sposób organizacji tekstu, np. wiersz w odróżnieniu od prozy[36] (taką klasyfikację spotkamy na przykład w portalu Wolne Lektury[37]), przy czym niektórzy traktują całą literaturę elektroniczną jako gatunek w obrębie sztuki mediów[38]. Widać tutaj ogromną zmienność zakresu tego pojęcia.

Prawdopodobnie to niejedyny figiel, jaki szykuje genologii literackiej duch czasu, pozbawiając ją możliwości wprowadzenia porządku. Podczas gdy teoretycy, krytycy i historycy literatury dokonują subtelnych wysiłków i rozróżnień, by uporać się jakoś z tradycją oraz bieżącą twórczością, w cyfrowym świecie algorytmy rozróżniają gatunki muzyczne, przeszukują strony internetowe pod kątem obecnych tam gatunków wypowiedzi (wywiady, blogi, fora, czaty), uczą się pisania streszczeń i notatek oraz „oryginalnych" wierszy bądź większych form, w tym esejów czy powieści – wykorzystując załączone bazy danych[39]. Trwają więc analizy genologiczne robione na potrzeby rozróżniania rozmaitych gatunków – i od strony specyfikacji cech, i opisu z użyciem kluczowych słów. Raz dołączona do jakiegoś tekstu informacja gatunkowa w postaci hasła (tagu) zostaje zmultiplikowana, upowszechniona, co utrwala status danego tekstu jako reprezentanta gatunku czy „gatunku". Można zatem przypuszczać, że stopniowo zapewne stanie się tak, iż publikujący w Internecie (lub jakimś jego nowym odpowiedniku) pisarze (czy już raczej: intermedialni twórcy albo też „producenci algorytmów literackich"[40]), solo bądź kolektywnie, a także samouczące się algorytmy – będą rozwijać formy i nazewnictwo genologiczne na setki nowych, fantazyjnych sposobów. W tym też przypadkowych, wynikających z chwilowej zachcianki, niewiedzy, omyłki lub nazewniczej kontaminacji.

Dodajmy do tego jeszcze jedną kwestię. Stylizacja czy posłużenie się gatunkiem literackim wymagają czegoś, co da się nazwać „bagażem kulturowym" – w nieświadomym lub świadomym wyborze formy istotną rolę gra znajomość literackiej przeszłości. Tymczasem dziś skanowanie wzrokiem i nieodczytanie bądź niedoczytanie – jako czynność umożliwiająca szybki pobór informacji z zalewu danych – jest powszechną praktyką i jednocześnie koniecznością, z kolei nieczytanie tradycyjnej literatury, poza szkolnym przymusem i streszczeniami, zaczyna być w niektórych środowiskach normą. W takiej sytuacji „gatunkowość" w tradycyjnym

[36] Por. hasło *Genre*, w: *Literary Terms*, Genre | LiteraryTerms.net (dostęp: 2.06.2022).

[37] K. Czubaj, *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: „Nenia i inne wiersze"* [opis książki], https://wolnelektury.pl/katalog/autor/eugeniu-tkaczyszyn-dycki/gatunek/wiersz/ (dostęp: 2.06.2022).

[38] Zob. P. Janicki, *Conditional arts*, rozm. przepr. P. Marecki, w: *Gatunki cyfrowe...*, s. 185.

[39] Wystarczy wpisać w wyszukiwarkę internetową hasło „generator tekstu" bądź „AI Writer" (pisarz sztucznej inteligencji), by odnaleźć strony umożliwiające utworzenie dowolnego „dzieła".

[40] Takim mianem został określony Leszek Onak w cytowanej już książce Piotra Mareckiego, s. 129.

sensie jest jedynie znakiem obcości, może być odczuwana jako zbędne obciążenie. Bywa też po prostu mało znanym kodem, nie tyle więc jest odrzucana, co ignorowana – łatwiej i ciekawiej jest niektórym wytworzyć nowe formy niż dowiadywać się, na czym polegały dotychczasowe.

Na przeciwległym biegunie, choć rezultat jest podobny, leży odruch kontrkulturowy – czyli celowe odrzucanie związanego z pismem i twórczością artystyczną bagażu kulturowego jako krępującego balastu, utrudniającego mówienie własnym głosem. W połączeniu ze współczesną sztuką medialną gest ten jednak prezentuje się inaczej niż na przykład w połowie ubiegłego stulecia, bo nie wskazuje już bezpośrednio na to, z czym następuje zerwanie. Jesteśmy w innym miejscu, czego znakiem jest upowszechnienie się kategorii intersemiotyczności, intermedialności czy transmedialności. Jak pisze Andrzej Hejmej, odsyłając do prac Érica Méchoulana i Henka Oosterlinga, „współczesna sztuka intermedialna, zasadzająca się w przeważającej mierze na efektach bezpośredniości i natychmiastowości [...] ujawnia w sposób szczególny przygodność bycia w świecie”[41]. Przygodność postaci tekstowej i gatunkowej/niegatunkowej, włączonych efektów z różnych mediów, a równocześnie związek z doraźną wiązką emocji i aktywnością współdziałającego z obiektem sztuki czytelnika – to cechy sporej części współczesnej twórczości.

W każdym razie wiele wskazuje na to, że literatura odeszła od gatunkowości powiązanej z estetyką, która związana była – by posłużyć się sformułowaniem Marii Gołaszewskiej – z „pięknem różnorodności rozpoznanej”[42]. Włączyła się natomiast, razem ze swoim historycznym zapleczem, w rozmaite nieliterackie semiotyczno-kulturowe obiegi, zawieszając przy tym częściowo możliwość estetycznego wartościowania według dawnych reguł. A być może źródeł tego wartościowania szukać trzeba gdzie indziej – na przykład w estetyce kaprysu. Magdalena Popiel, omawiając różnorakie aspekty tego zjawiska w powiązaniu z historią malarstwa, wskazuje na następujące właściwości: „*Capriccio* to konstrukcja działająca na widza dziwacznością zestawień, niekiedy dysproporcją, niejasnością kształtów i znaczeń”[43]. Badaczka wydobywa z malarskich kaprysów i poświęconej im filozoficznej oraz antropologicznej refleksji następujące cechy: łączenie realnych obiektów z „fragmentami imaginacyjnymi”[44], akcentowanie przeżycia, pozostawanie na migotliwej powierzchni zjawisk, podkreślanie lekkości. Brzmi to znajomo – jakaś część bieżącej twórczości literackiej mieściłaby się w polu oddziaływania kaprysu.

[41] A. Hejmej, *Intermedialność*..., s. 282.

[42] M. Gołaszewska, *Estetyka genologii*, w: *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 391.

[43] M. Popiel, *Estetyka kaprysu* (*w kręgu wizualizacji*), w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*..., s. 269.

[44] Tamże, s. 268.

3. Genologia wobec świata gry

Ważne impulsy do refleksji nad współczesnością i gatunkami literackimi dają również wypowiedzi dwóch tworzących obecnie pisarzy: Jacka Dukaja i Alessandra Baricco. Obaj mają zarówno wykształcenie, jak i zamiłowania filozoficzne, obaj tworzą powieści poczytne, a przy tym mocno niejednorodne, odkrywcze formalnie i poddane rozmaitym „gatunkowym instrumentacjom"[45], obaj są samoświadomymi twórcami, uczestnikami i komentatorami nowoczesnej kultury – i wreszcie obydwaj są zafascynowani technologią cyfrową. U polskiego twórcy zaowocowało to utworzeniem w 2022 r. własnej firmy, której celem jest przetwarzanie autorskiej prozy na gry komputerowe. Projekt jest niejako realną odpowiedzią na sformułowane w obrębie fikcji problemy, bo nazwa Nolensum pochodzi z *Linii oporu* i oznacza, mówiąc w wielkim skrócie, świat zaspokojonych potrzeb, w którym trzeba wymyślać sensy życia, a rozwinięta technologia i możliwość wchodzenia w rozmaite role doskonale temu służą. W artykule na temat powstania firmy czytamy:

> Można pisać na papierze i można pisać na świecie – mówi Jacek Dukaj. – Od wielu lat obserwowałem z bliska, jak środek ciężkości kultury przesuwa się z form opartych na piśmie w media audiowizualne. Postępuje rewolucja technologiczna umożliwiająca przeżywanie treści tych mediów w bezpośrednich doświadczeniach zmysłowych[46].

Zbiór esejów Dukaja pt. *Po piśmie* z 2019 r. jest tutaj oczywistym kontekstem[47]. Autor podkreśla wejście w erę postpiśmienności, w której liczy się błyskawiczny transfer przeżyć, odejście od poczucia siebie i zanurzenie się w proponowanym przez twórcę świecie. Wszystko to w grach wideo i wirtualnej rzeczywistości jest dużo bardziej intensywne, szybsze i łatwiejsze, stąd w całym tomie wybrzmiewa podzwonne dla literatury (mimo iż sam Dukaj ma za sobą przecież ogromny dorobek „drukowany"). Jak twierdzi twórca *Lodu*:

> My nadal myślimy o sobie jako o jednostkach wyjątkowych i osobnych dzięki unikatowej historii przeżyć oraz różnym podstawom biologicznym: ja i tylko ja mam ten akurat zestaw genów rozwiniętych w to akurat materialne ciało [...]. Tak się piszemy w swoich głowach. W kulturze postpiśmiennej ocaleje z tego mitu wyłącznie bazowa funkcja biologicznych maszyn do przeżywania[48].

[45] Ten termin Stefanii Skwarczyńskiej, analogiczny do instrumentacji głoskowej, okazuje się dziś bardzo funkcjonalny, zob. tejże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 198. Co do powieści – np. *City* Baricco to równocześnie scenariusz filmowy, jego *Ocean morze* jest powieścią i poematem, też prozą przechodzącą w wiersz, a *Linia oporu* Dukaja, przynależąc do *science fiction*, zawiera równocześnie w sobie kryminał i esej, opowiadanie *fantasy* oraz traktat w punktach.

[46] Cyt. za: B. Supernak, *Pisarz Jacek Dukaj założył spółkę technologiczną Nolensum*, 12.05.2022, Pisarz Jacek Dukaj założył spółkę technologiczną Nolensum – Inwestycje.pl (dostęp: 3.06.2022).

[47] J. Dukaj, *Po piśmie*, Kraków 2019.

[48] Tamże, s. 383.

Możliwość bezpośredniego przenoszenia się przeżyć między ludźmi za pomocą medium cyfrowego i gier stanowi kulminację tej sugestywnej wizji – u której początku leżała epicka fabulacja. Najwyraźniej jednak przestała ona Dukajowi (jako autorowi i odbiorcy) wystarczać. Pozostaje pytanie, czy „pisanie na światach", wraz z zaproszeniem do całkowitej immersji w kolejnych cyberrzeczywistościach, zaspokoją wszystkie ludzkie potrzeby rozbudzone przez słowo i pismo, w tym literaturę. Kultura wszak powstała nie wyłącznie z emocji, ale także refleksji i autorefleksji indywidualnej oraz zbiorowej, której nośnikiem jest język. Pismo i tekst, a z nimi literatura, są nie tylko metodami utrwalenia takiej refleksji, ale też sposobem uobecniania się nieobecnych, ponadto formą przekazywania ludzkich doświadczeń, które wydają się niewyrażalne. Zapis (a potem odczytanie) stanowi źródło dystansu, który umożliwia krytyczny ogląd siebie i rzeczywistości, w tym także historii – ten krytyczny ogląd jest z kolei jedyną obroną przed manipulacją i zawłaszczeniem. Bez takiej możliwości pozostaniemy rzeczywiście tylko przeżywającymi ciałami, które staną się łatwym łupem tych, którzy potrafią zarządzać emocjami. Z tego wszystkiego Dukaj oczywiście zdaje sobie sprawę, sam pisze o biznesach i kampaniach marketingowych rządzących życiem milionów, przywołuje też na koniec wizję Giorgio Agambena, w której „ludzkość po raz pierwszy mogłaby powołać do istnienia wspólnotę bez założeń i bez podmiotów, nawiązać porozumienie, w którym nie byłoby już miejsca na to, czego nie sposób przekazać" [podkreślenie Dukaja][49]. Otóż wydaje mi się, że kwestię literatury i jej dawnych oraz obecnych gatunków rozważać należy dziś właśnie z perspektywy możliwej utraty tego, co jednocześnie podmiotowe i (na pozór) nieprzekazywalne.

Ważność gry i poczucia uczestniczenia w niej akcentuje również wspomniany włoski pisarz, reżyser i dramaturg, autor scenariuszy filmowych oraz założyciel szkoły twórczego pisania – a wymieniam te funkcje dlatego, że wszystkie mają wpływ na tworzone powieści i stosunek do literatury. Gra jest według Baricco jednak synonimem całej cyberprzestrzeni, dlatego zapisuje ją po angielsku i wielką literą. W zbiorze esejów pod tytułem *The Game. Rewolucja cyfrowa* autor przekonuje, że mamy do czynienia z cywilizacyjną nowością, do której nie jesteśmy przygotowani. Chodzi o „świat Game", do którego „mają prawo wstępu prawie wyłącznie pojedynczy gracze, dla nich został wymyślony"[50]. „Game" jest światem równoległym o ogromnej sile oddziaływania, za jego sprawą, według pisarza, dokonała się destrukcja „społecznych piętrowych układów", doświadczenie stało się jednocześnie bezpośrednie i zdematerializowane, a duża część funkcjonowania człowieka została przeniesiona do świata równoległego, przez co świat realny i wirtualny tworzą koegzystującą całość[51]. Na końcu książki autor zaś pisze:

[49] Podaję za Dukajem, dz. cyt. , s. 395.

[50] A. Baricco, *The Game. Rewolucja cyfrowa*, tłum. A. Pawłowska-Zampino, Katowice 2020 [oryg. 2018], s. 262.

[51] Tamże, s. 94 i nast.

powróćmy do trzech światów równoległych, które w przeszłości cieszyły się ogromnym powodzeniem: teatr, obrazy, powieści. Były to kopie świata wykonane w językach stworzonych przez człowieka. W tym formacie świat był łatwiej dostępny, bardziej zrozumiały, komunikatywny i może nawet prawdziwszy[52].

Dalej:

tradycyjne światy równoległe były kosztowne i zarezerwowane dla niewielu uprzywilejowanych, otwierały się niechętnie, powoli dzieliły swą zawartością, w nielicznych tylko przypadkach były interaktywne, [...] w znacznej mierze zależały od umiejętności mentorów i przewodników duchowych[53].

Przy czym Baricco (być może ze względu na wcześniejszą datę urodzin: 1958, Dukaj 1974) wierzy jednocześnie w wartość książek, wręcz pisze, że „Tak długo, jak będziemy umieli z nich korzystać, pozostaniemy ludźmi"[54], wskazując cyfryzację jako środek dostępu do kulturowej przeszłości.

Wróćmy teraz do kwestii gatunków literackich. Zarówno twórczość obu pisarzy, jak i ich fascynacje cyfrowym światem pokazują, że funkcjonują rozmaite „światy równoległe" o nieostrych względem siebie oraz rzeczywistości granicach – i że nastały warunki nie tylko, co oczywiste i co czyniono od dawna, do tworzenia adaptacji oraz hybryd czy nawet „patchworków genologicznych"[55], ale także do swobodnego oraz powszechnego korzystania z całej dostępnej i wymyślanej wciąż na bieżąco palety twórczych rozwiązań. W polu ich oddziaływania to, co tekstowe i nietekstowe, jedno- i wielotekstowe, fikcyjne i niefikcyjne, językowe i niejęzykowe, jedno- i wielogatunkowe, mono- i intermedialne jest w każdej chwili w zasięgu umysłu i ręki. Na dodatek fikcja i niefikcja stanowią dziś kontinuum[56], więc te istotne wciąż dla nas, wychowanych w XX w., rozróżnienia, stają się mało istotne.

Jest jeszcze inny, ważny aspekt, o którym pisze Elżbieta Winiecka w *Poszerzaniu pola literackiego*[57]. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że w XXI w.

[52] Tamże, s. 365.

[53] Nawiasem mówiąc, Baricco wyraża przekonanie, że „Game jest naszym zabezpieczeniem przeciwko potwornościom XX w." (s. 384) – dziś już wiemy, w obliczu wojny wszczętej przez Rosję przeciw Ukrainie, że nie ma takiego zabezpieczenia, a już na pewno nie jest nim Game.

[54] Tamże, s. 375.

[55] Określeniem tym posłużył się Adam Mazurkiewicz w pracy *Patchwork genologiczny. O grach współczesnej literatury kryminalnej z fantastyką grozy*, „Literatura i Kultura Popularna" 2015, nr 21.

[56] Gdy np. gra wideo może wymagać od gracza fizycznego ruchu w rzeczywistości, a realne przedmioty ogląda się i nabywa w Sieci, natomiast przedmioty fikcyjne, np. atrybuty w grach, mogą zostać wyprodukowane jako realne, nie mówiąc już o grach terenowych. Więcej o interakcji i cielesnym zaangażowaniu w fikcję zob. A. Przybyszewska, *Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie*, „Er(r)go" 2016, nr 1.

[57] Autorka podkreśla przy tym, że „Cyfrowe media nie zagrażają istnieniu tradycyjnej literatury" – zob. E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego*..., s. 30.

nikt już nie dąży do określenia tożsamości literatury. [...] rozmywa się i zaciera tożsamość sztuk. Dlatego w odniesieniu do nowych, digitalnych zjawisk bardziej niż kategoria literatury sprawdza się kategoria literackości, której obecność w różnych obszarach sztuki jest niekwestionowana[58].

„Literackość" niejako odłącza się więc właśnie od tradycyjnie rozumianej „literatury" – staje się cechą stopniowalną, nadawaną tworom z różnych dziedzin i zależną od tego, czy w pojęciu twórców / *viuserów*[59] tak są te dzieła postrzegane; często warunkiem jest tylko zastosowanie języka do wykreowania czegoś nowego. Autorka przywołuje też słowa Sandy'ego Baldwina, który pisał m.in. o pulsowaniu „literackości dyskretnej, rozproszonej"[60]. To inny rodzaj gry, można by powiedzieć – tym razem właśnie gry z literackością (a nie w literackość), jako mniej lub bardziej związanej ze słowem i jego znaczeniem zabawy o wymyślanych *ad hoc* regułach.

4. Niepodsumowujące podsumowanie

Wygląda na to, że i minigatunek wypowiedzi, jakim jest podsumowanie, powinien przejść (na użytek tego tekstu) modyfikację – bo podczas trwającej transformacji całego literackiego i kulturowego obszaru, a więc ważnej części antroposfery, nie da się przedstawić łatwych konkluzji. Poniżej więc zestawienie tyleż wniosków, co problemów płynących ze zdiagnozowanego wcześniej stanu.

1. Klasyczne gatunki literackie, nawet jeśli ich nazwy są współcześnie używane, funkcjonują jako pojęcia w „nieklasycznym" kontekście, co zmienia sens tych nazw i wartość interpretacyjną przynależności gatunkowej (kwestia anamorficzności). Czynności badawcze oraz interpretacje powiązane z formą utworu stają się obecnie trudniejsze właśnie z tego względu, że wymagają każdorazowo poszukiwania i rekonstrukcji odpowiedniego kontekstu w całej genologii „światów równoległych", też uwzględnienia ewentualnej ironii gatunkowej czy gestu odrzucenia kultury pisma. Trzeba wziąć pod uwagę fakt, że co prawda w nowej genologii transmedialnej niektóre dotychczasowe określenia gatunków – z braku własnego odrębnego słownika tej dziedziny[61] – jeszcze funk-

[58] Tamże, s. 335.

[59] Jak objaśnia autorka, to skrót od ang. *visual information user*, koncept Keira Smitha, zob. przyp. 29 na s. 29 cytowanej książki.

[60] Tamże, s. 50.

[61] Jak pokazuje Bartosz Lutostański, „genologia transmedialna to dział semiotyki kultury, zajmujący się badaniem i systematycznym opisywaniem gatunków i mediów składających się na dany komunikat transmedialny, a nie gatunków autonomicznych, których ontologia opierałaby się na charakterystyce transmedialnej – takie, jak dotąd, nie istnieją. Celem genologii transmedialnej jest dokładne prześledzenie komponentów genologiczno-medialnych

cjonują, lecz stosowane są wyłącznie w sporym przybliżeniu[62]. Trudno w ogóle przewidzieć, na ile literacka genologia będzie dalej rezonować z nową artystyczną praktyką[63].

2. Twórczość (kreatywność) w znacznie większym niż kiedyś stopniu obejmuje nie tylko zawartość dzieła, ale także wymyśloną czy realizowaną lub naśladowaną atrybucję gatunkową z różnych dziedzin. O narodzinach i życiu, choćby efemerycznym, gatunku decydować może jego innowacyjność oraz powiązanie z emocjami, nastrojem, także wpływ, jaki ma na naszą pamięć sensoryczną (np. w przypadku liberatury lub opartych na literaturze interaktywnych gier wideo). Powstają więc pytania, jak utwór i gatunek łączy się z doświadczeniem, zarówno życiowym oraz percepcyjnym, jak i medialnym, oraz z ewentualnym doświadczeniem programistycznym i cyberkulturowym[64].
   Być może warto pomyśleć o dzisiejszej genologii w kategoriach czegoś w rodzaju heurystyki literackiej – a więc jak o sposobach wynajdowania nietypowych rozwiązań, znajdowania szybszych, skrótowych ścieżek w dojściu do celu wyznaczanego przez emocje, a także rozwijania pomysłowości. To z jednej strony, z drugiej zaś pozostaje estetyka kaprysu ze swą nieprzewidywalnością, sprzyjająca wspomnianej wyżej „literackości rozproszonej".
3. System genologii literackiej przestał być autoteliczny i służyć jako samopotwierdzenie literackości oraz znak jakości. Genologiczna *licentia poetica* nie ma dziś granic, podobnie jak nie ma ich literatura. Jednak, według mnie, nazwa zobowiązuje – a więc dla literaturoznawców kluczowym kryterium pozostawałaby przynależność obiektu badań w przeważającej mierze do języka i tekstu, realizacja pomysłu artystycznego głównie w sferze słów i znaczeń. Literaturoznawstwo – siłą rzeczy – jest logocentryczne. A skoro genologia literacka jest częścią całego obszaru genologicznych zjawisk i napięć z różnych dziedzin (w tym np. coraz częściej filmu i fabularnych gier wideo, ale też muzyki, teatru, sztuk plastycznych), potrzebujemy ponownie rozpoznać swoje terytorium i swoje zadania w „genologicznym obrazie świata", też

utworu pod kątem ich współistnienia, współfunkcjonowania i współtworzenia znaczenia", dz. cyt., s. 16.

[62] Przykładem może być powieść będąca aplikacją, rodzajem gry wymagającej interakcji z użytkownikiem – zob. B. Lutostański, M. Rembowska-Płuciennik, *Powieść aplikacja – między wolnym czytaniem a szybkim Internetem*, „Teksty Drugie" 2020, nr 5; por. A. Przybyszewska, dz. cyt.

[63] Warto pod takim kątem przyjrzeć się sytuacji dramatu – zob. M. Karasińska, *W poprzek gatunków. O potrzebnie nowej taksonomii genologicznej dramatu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2021, nr 11. Nawiasem mówiąc, dzieje poezji konkretnej czy powieści nienarracyjnej albo dokonania z zakresu liberatury już dawno pokazały związek literatury z instalacją i performansem. Por. B. Owczarek, *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2014, z. 3.

[64] Przykładem takiej rewolty była twórczość grupy Rozdzielnia Chleba, też późniejsze utwory Leszka Onaka czy Łukasza Podgórniego.

w obrębie cyberkultury[65]. Pamiętając przy tym, że nie sposób zajmować się w specjalistyczny sposób wszystkimi dziedzinami sztuk, nauk i języka oraz rozwojem technologii[66]. Nawiasem mówiąc, wygląda na to, że literaturoznawstwo wcale nie jest w wielu cyfrowych „bańkach" ze swoją profesjonalną wiedzą czy choćby tylko zainteresowaniem mile widziane[67]. Popkultura w wersji cyfrowej lub mówionej radykalnie oderwała się od akademickich czy wysokoartystycznych „miar i wag", tworząc nie tylko inne obiegi, lecz także własne formy i odmiany twórczości z użyciem słów, własną krytykę i własny język opisu[68].
Zatem wielość genologii, wielość obiegów oraz niejasny status badawczego obiektu – jakim jest literatura, literackość i tekst – są obecnie dla genologów jednocześnie kulturowo-semiotycznym wyzwaniem, zmuszającym do otwarcia się na obiekty intermedialne i medioznawstwo oraz antropologię mediów[69], ale też, paradoksalnie, ograniczeniem, uczącym pokory i zmuszającym do dokonywania oraz objaśniania wyborów tego, co jest analizowane.

4. Całościowe modele genologiczne zmierzają nieuchronnie w sferę hipostaz i utopii. Pozostaje metoda swego rodzaju nieustannego „próbkowania". Wyrywkowe przyglądanie się rozmaitym zjawiskom znamy w dziedzinach humanistycznych jako studium przypadku, tu: autorskiej formy lub jej indywidualnego zastosowania. Alternatywą jest tworzenie opisu zestawu gatunków autorskich danego pisarza, monografii genologicznej dotyczącej pojedynczych, starych lub nowych rozpoznawalnych gatunków (też w komparatystycznym zestawieniu), jak również kolejnych

[65] Andrzej Hejmej w książce pod znaczącym tytułem *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego* (Kraków 2022) stawia wręcz tezę, że „każdy akt refleksji naukowej – ze względu na nieuchronne interferencje rozmaitych praktyk i tradycji badawczych, a w konsekwencji ze względu na trudne do utrzymania w mocy sztywne podziały dyscyplinowe – jest inter-dyscyplinarny" (s. 226–227).

[66] Problem ten widać dobrze na przykładzie szkoły i możliwości przywoływania dowolnych tekstów kultury na egzaminie maturalnym. Choć intencje zmian w przeprowadzaniu sprawdzianu były dobre (nowoczesność, interdyscyplinarność), w rezultacie powstało wiele miałkich, przypadkowych zestawień będących świadectwem powierzchownego odbioru zarówno zjawisk literackich, jak i tych należących do innych systemów semiotycznych.

[67] Warto przytoczyć tutaj słowa jednego z cyfrowych twórców, Łukasza Podgórniego, jako przestrogę: „chyba nie ma sensu podpinać pod kategorie literackie jakichś praktyk z Facebooka, które między kolejnymi wydaniami miesięcznika «Odra» potrafią się mocno zmutować, ośmieszając obowiązujące jeszcze przed chwilą wytyczne i cele. To jest na szczęście ciągle dość żywotne zjawisko, za którym badacze nie powinni próbować nadążać, bo, po pierwsze, dla śledzących te praktyki będzie to wyglądało komicznie, a po drugie, efekty pogoni w postaci tekstów naukowych zdezaktualizują się prawdopodobnie jeszcze przed ich drukiem" – Ł. Podgórni, *Statusy*, rozm. przepr. P. Marecki, w: *Gatunki cyfrowe…*, s. 150.

[68] Zob. rozdział *Komunikacja literacka w internecie*, w: E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego…*, zwł. s. 304 i nast.

[69] W takim duchu pisze o literaturoznawstwie przyszłości A. Hejmej, pokazując zakres i kierunki badań intermedialnych – zob. rozdział: *Literatura w społeczeństwie medialnym*, w: *Skryptoralność…*, s. 25–40.

słowników objaśniających aktualnie funkcjonujące w kulturze pojęcia wraz z nowymi nazwami genologicznymi[70]. Praca nad genologicznym opisem zmierza dziś jednak chyba bardziej w stronę wychwytywania intersemiotycznych i intermedialnych napięć w celu rozważenia ich funkcji i znaczeń w prywatnym autorskim panopticum pisarza[71].

Można powiedzieć, że współcześnie obserwujemy znaczące pęknięcie metodologiczne – między wciąż ponawianymi próbami objęcia teoretyczną, genologiczną refleksją całego literackiego pola a rozrastaniem się obszaru zjawisk literackich, popularnoliterackich, paraliterackich, okołoliterackich oraz od literatury dalekich, lecz z nią jakoś spowinowaconych, które wytwarzają, jak grzyby, nie tylko widoczną różnorodność owocników, lecz także podziemną grzybnię. Składają się na nią rozmaite, niezwykle splątane, a kluczowe dla istnienia zależności, to ona *de facto* decyduje o tym, co, gdzie i jak „wybija się" na powierzchnię, a z tego tylko niewielką część udaje nam się dostrzec. Pewną podpowiedź co do tego, jak się w takiej sytuacji odnaleźć, wspartą dystansem właściwym historykom, daje Hans Ulrich Gumbrecht. Odnosi się on w poniższym cytacie co prawda do uprawiania historii literatury właśnie, ale przecież również teoria oraz poetyka, w tym genologia, z każdą minutą stają się coraz bardziej historyczne:

> Będziemy musieli zastanawiać się, eksperymentować i czekać – jeżeli nadal jesteśmy zainteresowani pisaniem historii literatury. […] nie znajdziemy żadnych gotowych rozwiązań dla naszego problemu w pracach wielkich poprzedników. […][72] gdyż oni żyli w warunkach epistemologicznych, które już nie są nasze[73].

Bibliografia

Adamczewska-Baranowska I., *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego,* Łódź 2020.

Baricco A., *The Game. Rewolucja cyfrowa*, tłum. A. Pawłowska-Zampino, Katowice 2020 [oryg. 2018].

Bednarek M., *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*, Poznań 2014.

Czubaj K., *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: „Nenia i inne wiersze"* [opis książki], https://wolnelektury.pl/katalog/autor/eugeniu-tkaczyszyn-dycki/gatunek/wiersz/ (dostęp: 2.06.2022).

[70] Taką próbę podjęła przed laty Paulina Potrykus-Woźniak – zob. tejże, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2010.

[71] Zachęcają do tego takie nowe gatunki, jak np. „powieść hiphopowa", czyli *Paw królowej* Doroty Masłowskiej, „umieranki" z tomu *Umieranki i inne wiersze* Krystyny Lars (właśc. K. Chwin) albo tytułowe *Anaglify* Krystyny Miłobędzkiej.

[72] Gumbrecht wymienia tu przykładowo Ericha Auerbacha i Waltera Benjamina, pozwoliłam sobie wyciąć wskazane nazwiska, bo chodzi mi o ogólniejszy wymiar tej refleksji.

[73] H. U. Gumbrecht [2008], *Czy nadal będziemy pisać historie literatury*?, w: *Literackie doświadczenie nowoczesności. Antologia artykułów z „New Literary History"*, red. G. Grochowski i R. Nycz, tłum. O. Mastela, Warszawa 2017.

Dukaj J., *Po piśmie*, Kraków 2019.
E-liberatura, http://www.liberatura.pl/e-liberatura.html (dostęp: 2.06.2022).
Fajfer Z., *Ars poetica*, https://www.youtube.com/watch?v=WWOtNiHhszk (dostęp: 2.06.2022).
Frow J., *Genre*, 2nd ed., London 2015.
Gatunek, w: *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, 2007–2021, https://wsjp.pl/haslo/podglad/12209/gatunek/4720004/czegos (dostęp: 2.06.2022).
Gatunki mowy i ich ewolucja, t. 5: *Gatunek a granice*, Katowice 2015.
Genologia dzisiaj, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.
Genologia i konteksty, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000.
Genre, w: *Literary Terms*, Genre | LiteraryTerms.net (dostęp: 2.06.2022).
Gołaszewska M., *Estetyka genologii*, w: *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000.
Grochowski G., *Pamięć gatunku. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018.
Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014.
Gumbrecht H. U., *Czy nadal będziemy pisać historie literatury?*, w: *Literackie doświadczenie nowoczesności. Antologia artykułów z „New Literary History"*, red. G. Grochowski i R. Nycz, tłum. O. Mastela, Warszawa 2017 [oryg. 2008].
Hejmej A., *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.
Kalaga W., *Genologia nomadyczna: gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki" 2012, z. 4.
Kalin A., *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki", zima 2016, ForumPoetyki_zima2016.pdf (amu.edu.pl) (dostęp: 2.06.2022).
Karasińska M., *W poprzek gatunków. O potrzebie nowej taksonomii genologicznej dramatu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2021, nr 11.
Konończuk E., *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" LXII, z. 3.
Korwin-Piotrowska D., *Stopniowalność tekstu literackiego – teoria i praktyka*, w: *Nauka (płynąca ze) sztuki – sztuka (uprawiania) nauki*, red. G. Habrajska, M. Bartosiak, Łódź 2018.
Kulturowe wizualizacje doświadczenia, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.
Lovejoy A. O., *Wielki łańcuch bytu: studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999.
Lutostański B., *Prolegomena do genologii transmedialnej*, „Tekstualia" 2019, nr 3.
Lutostański B., Rembowska-Płuciennik M., *Powieść aplikacja – między wolnym czytaniem a szybkim Internetem*, „Teksty Drugie" 2020, nr 5.
Marecki P., *Gatunki cyfrowe. Instrukcja obsługi*, Kraków 2018.
Markiewicz H., *Rodzaje i gatunki literackie*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. III: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996.
Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX w.*, Warszawa 1995.
Mazurkiewicz A., *Patchwork genologiczny. O grach współczesnej literatury kryminalnej z fantastyką grozy*, „Literatura i Kultura Popularna" 2015, nr 21.
Owczarek B., *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2014, z. 3.
Pisarski M., *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013.
Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej, red. R. Cudak, Warszawa 2009.
Polska genologia literacka, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
Potrykus-Woźniak P., *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2010.
Przybyszewska A., *Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie*, „Er(r)go" 2016, nr 1.
Rak R., *Połączyły nas ćmy i motyle*, rozm. przepr. M. Nogaś, „Gazeta Wyborcza", 4–5.06.22.
Runia E., *Obecność*, tłum. E. Wilczyńska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.

Sadowski W., *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, „Pamiętnik Literacki" 2021, z. 2.
Sendyka R., *Słownik rodzajów i gatunków literackich* [rec.], „Teksty Drugie" 2009, z. 3.
Sendyka R., *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965.
Spór o SF. Antologia, tłum. zbior., wybór i wstęp R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989.
Supernak B., *Pisarz Jacek Dukaj założył spółkę technologiczną Nolensum*, 12.05.2022, Pisarz Jacek Dukaj założył spółkę technologiczną Nolensum – Inwestycje.pl (dostęp: 3.06.2022).
Tokarczuk O., *W poszukiwaniu lustra*, rozm. przepr. M. Nogaś, „Wolna Sobota" [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza" 21–22.05.2022.
Tradycja i przyszłość genologii, red. D. Kulesza, Białystok 2013.
Wigura K., *Wynalazek nowoczesnego serca. Filozoficzne źródła współczesnego myślenia o emocjach*, Warszawa 2019.
Winiecka E., *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.
Witosz B., *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005.
Zamieranie gatunku, red. M. Ładoń, G. Olszański, Katowice 2015.

doi: 10.15584/tik.2022.2
Data nadesłania: 4.05.2022
Data recenzji: 8.07.2022, 28.09.2022

Historyk literatury wśród gatunków mowy. Przypadek Stanisława Pigonia

Agnieszka Ziołowicz
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
ORCID: 0000-0002-5335-1125

Literary Historian among the Genres of Speech. The Case of Stanisław Pigoń

Abstract: The article concerns Stanisław Pigoń's research on the 'living word' of Adam Mickiewicz. The subject of the reflection are two volumes of Mickiewicz's "Complete Works", published in 1933, including "Speeches" and "Conversations" of the poet. First of all, the method of scientific procedure used by Pigoń was mainly interpreted. This issue was placed in the context of his concept of the history of literature and of the twentieth-century research on the oral aspects of literature. Both volumes published by the scholar deserve to be recalled and appreciated, as they are the original Polish contribution to this area of scientific reflection. They also allow us to look at the culture of the Romantic era through the prism of forms and functions of orality and enrich our knowledge about the personality of Mickiewicz.

Keywords: Stanisław Pigoń, romanticism, orality, genres of speech, speech, conversation

Słowa kluczowe: Stanisław Pigoń, romantyzm, oralność, gatunki mowy, przemówienie, rozmowa

Niestety, nie mamy bezpośredniego dostępu do żywej mowy romantyków. Ich słowa wybrzmiały raz na zawsze przed wieloma laty bez szansy na precyzyjną rejestrację. Wiemy jednak, że zachowywali oni w ocenach tego zjawiska znaczącą ambiwalencję. Z jednej strony, tak jak na przykład Mickiewiczowski Konrad, powątpiewali w adekwatność myśli i słowa, myśli i głosu, co łączyło się z poczuciem niedoskonałości języka artykułowanego, doświadczanej zwłaszcza w kontekście wyobrażeń utraconego przez ludzkość prajęzyka – pierwotnego, idealnego, doskonałego. Z drugiej zaś, nie ustając w poszukiwaniu form językowej ekspresji, które pozwoliłyby na jak najpełniejszą komunikację interpersonalną i komunikację z przyrodniczym oraz metafizycznym *universum*, nierzadko przecież w swej refleksji o języku nawiązywali do zagadnień żywej mowy, ludzkiego głosu i przejawiania się w nim tego, co duchowe, co osobowe, do kwestii oddziaływania słowem na innych, przeobrażania świata za pomocą słowa, idąc zaś dalej – budowali

na tej podstawie wizję komunikacyjnej wspólnoty, harmonijnych międzyludzkich relacji i idealnego społeczeństwa[1], którą, co więcej, pragnęli wcielić w życie. Już te, siłą rzeczy, bardzo syntetyczne uwagi unaoczniają rangę problematyki żywego słowa zarówno w obrębie romantycznego światopoglądu, jak i w kulturze epoki.

Badacze polskiego romantyzmu, którzy podejmują powyższe kwestie, na ogół poszukują w dziełach romantyków śladów oralności pierwotnej, utrwalonej w kulturze ludowej i stąd przeszczepionej na grunt literatury pięknej, często inspirowanej – jak dobrze wiadomo – wyjątkowo cenioną wówczas twórczością ludu[2]. Rzadziej badania dotyczą oralności *stricte* dziewiętnastowiecznej, będącej częścią ówczesnego życia towarzyskiego, integralnym elementem międzyludzkiego obcowania w salonie, w przyjacielskim kręgu lub na publicznym forum[3], co niewątpliwie pozostaje w bliższym lub dalszym związku z procesem twórczym romantyków, z ich wyobraźnią językową, z preferowanymi literackimi formami ekspresji itd. Badania tego typu są narażone na fundamentalną trudność, a wręcz mogą się wydawać obciążone już w punkcie wyjścia zapowiedzią niespełnienia. Jak bowiem historyk literatury epoki romantyzmu może uzyskać dostęp do głosu poetów tamtego czasu? Jak może wydobyć *residuum* oralne z tekstu pisanego i drukowanego w okresie, który uchodzi za moment przełomowy w dziejach oralności? Walter Ong jednoznacznie stwierdzał przecież, że nawyki myślenia i wyrażania właściwe tradycyjnym kulturom oralnym zostały ostatecznie odrzucone w czasie romantyzmu, który zaliczył do epok cyrograficznych i typograficznych[4]. A jednak polscy badacze romantyzmu nie muszą ograniczać się do lektury subtelnych i pasjonujących, lecz w istocie abstrakcyjnych idei o pochodzeniu i ewolucji ludzkiej mowy, cieszących się w XIX wieku znaczną popularnością[5]. Dysponują bowiem dość obszer-

[1] B. Andrzejewski, *Filozofia słowa. Zarys dziejów*, Poznań 2016, s. 129–166.

[2] Zob. A. Opacka, *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice 1998. Autorka odnajduje żywioł oralny w pieśniach nowogreckich Józefa Dunina-Borkowskiego, w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza oraz w *Anafielas* Józefa Ignacego Kraszewskiego.

[3] Zob. *Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione*, red. J. Maciejewski, Warszawa 2007 (tu studia na temat anegdoty i gawędy); A. Ziołowicz, *Cypriana Norwida sztuka żywego słowa*, „Ruch Literacki" 2017, nr 4, s. 359–376; *W żywiole towarzyskości. Arkana Norwidowskiej rozmowy*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019, s. 95–112; *Mistrz rozmowy. O wypowiedziach przygodnych Adama Mickiewicza*, w: *Mickiewicz: wieszcz i przewodnik*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2019, s. 24–49. Do wniosków zaprezentowanych w przywołanych studiach nawiązuje niniejszy artykuł.

[4] Słabnące zainteresowanie stylem formularnym i tradycyjną topiką to wedle Onga ważne oznaki porzucania przez romantyków dziedzictwa oralnego. Zob. np.: W. J. Ong, *Romantyczna odmienność a poetyka technologii*, w: tegoż, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przekład i oprac. J. Japola, Warszawa 2009, s. 27–53.

[5] Warto na marginesie odnotować choćby prace Herdera (zob. J. G. Herder, *Sprachphilosophie*, Hrsg. E. Heintel, F. Meiner, Hamburg 1960) czy Wilhelma von Humboldta (zwłaszcza tę najbardziej znaną: W. von. Humboldt, *Rozmaitość języków a rozwój umysłowy ludzkości*, tłum. E. M. Kowalska, Lublin 2001).

nym materiałem źródłowym, w istocie unikatowym i bezcennym archiwum romantycznego słowa mówionego, oczywiście utrwalonego w formie pisma, które w okresie międzywojennym, dzięki żmudnym, wielokierunkowym, sumiennym kwerendom stworzył Stanisław Pigoń. Powstało ono w ramach zainicjowanego w roku 1920 sejmowego wydania *Dzieł wszystkich* Adama Mickiewicza. (Wydanie nie zostało ukończone.) Wilhelm Bruchnalski w swej propozycji układu wydania przeznaczył odrębne tomy na prezentację twórczości oralnej Mickiewicza, powierzając zebranie materiałów i ich opracowanie właśnie Pigoniowi. Efektem pracy uczonego były dwa tomy *Dzieł wszystkich*, opublikowane w roku 1933: tom XI, zatytułowany *Przemówienia*, oraz tom XVI, zawierający *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, który wedle dyrektywy Bruchnalskiego miał obejmować notatki z rozmów z poetą zachowane w pamiętnikach i innego rodzaju pismach z epoki (dzienniki, listy, prywatne notatki), tak polskich, jak obcych[6], a w którym znalazły się również relacje z Mickiewiczowskich improwizacji. Wiadomo, że badacz wywiązał się z powierzonego mu zadania wzorowo. Przygotował do druku tomy obszerne, liczące odpowiednio: 544 i 560 stron, opatrzone rozbudowanymi wstępami i szczegółowym komentarzem. Należy podkreślić, że oba tomy stanowiły wówczas edytorskie *novum*, a nawet swego rodzaju wydawniczą rewelację.

Po drugiej wojnie światowej, w roku 1958 Stanisław Pigoń ponownie wydał i opracował oralną spuściznę pisarza w tomie pt. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli. Z rozmów i przemówień*. Dokonał tym razem odmiennego wyboru ze zgromadzonego wcześniej materiału – część odnotowanych w 1933 r. relacji z rozmów nie została tu uwzględniona, włączono natomiast nowe materiały oraz niektóre przemówienia poety, a także niektóre relacje z jego improwizacji. W tomie powojennym badacz zaproponował też nową zasadę układu materiału, o czym później.

Choć badania Pigonia nad żywą mową romantyków koncentrowały się na osobie Adama Mickiewicza, to trzeba zauważyć, że w trzech wspomnianych tomach Mickiewicz, niekwestionowany ich protagonista, otoczony jest przez bardzo liczną grupę współbohaterów, współrozmówców, słuchaczy i komentatorów, oddanych mu, uważnych „protokolantów" wypowiedzi wieszcza. Tak więc raz po raz obok słów Mickiewicza przywołane zostają słowa innych romantyków: Krasińskiego, Zaleskiego, Pola, Rzewuskiego,

[6] W komitecie redakcyjnym *Dzieł wszystkich* Adama Mickiewicza, poza Bruchnalskim, znajdowali się: Artur Górski, Józef Ujejski i Stanisław Pigoń. Pigoń uczestniczył w redagowaniu również innych tomów: t. V: *Pisma prozaiczne polskie. Część I* (w opracowaniu Aleksandra Łuckiego, Stanisława Pigonia, Jana M. Rozwadowskiego, Henryka Życzyńskiego); t. VI: *Pisma prozaiczne polskie. Część II* (w opracowaniu Stanisława Pigonia, Leona Płoszewskiego, Kazimierza Tymienieckiego); t. VII: *Wykłady lozańskie. Pisma prozaiczne francuskie* (w opracowaniu Jerzego Kowalskiego, Leona Płoszewskiego, Stanisława Pigonia). Na temat udziału i roli Pigonia w przygotowaniu niniejszej edycji pisał szerzej Julian Maślanka (zob. tenże, *Stanisław Pigoń jako edytor dzieł Mickiewicza*, w: *Profesor z Komborni: Stanisław Pigoń w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Fiołek, Kraków 2010, s. 106–120).

Garczyńskiego, Goszczyńskiego, Ujejskiego, Lenartowicza. Ale przecież, dodajmy, wybrzmiewają tu nie tylko słowa poetów, także duchownych, polityków, dziennikarzy... . Warto też nadmienić, że Pigoń walnie przyczynił się do powstania analogicznego zbioru rozmów Norwida, najpierw publikując *Rozmowę z Norwidem w Rzymie 1847 roku* autorstwa Anieli Kuszlówny („Głos Narodu" 1938, nr 12), a następnie zgłaszając postulat przygotowania publikacji, obejmującej również pozostałe rozmowy autora *Vade-mecum*. Jak wiadomo, inicjatywa ta znalazła realizację dopiero w tomie XI *Pism wszystkich* Norwida, w którym Juliusz W. Gomulicki zamieścił 55 relacji z rozmów z udziałem pisarza. Można zatem, jak sadzę, uznać, iż zainteresowania Pigonia oralnymi aspektami kultury romantyzmu wykraczały poza zakres mickiewiczologii, ale zarazem nie sposób zaprzeczyć twierdzeniu, iż to Mickiewiczowskie słowo żywe intrygowało badacza najbardziej.

W pasji utrwalania, publikowania i interpretowania żywej mowy Mickiewicza miał Pigoń poprzedników. To dzięki nim powstawały pierwsze wyobrażenia o Mickiewiczu jako rozmówcy, oratorze, improwizatorze. Dość przypomnieć o intencjonalnym i sukcesywnym w XIX w. gromadzeniu materiałów zawierających słowa poety. Najpierw zajmowali się tym bezpośredni uczestnicy rozmów z nim i słuchacze jego publicznych wypowiedzi, skwapliwie podający ich przebieg do wiadomości czasopism. Później w dzieło poznawania i popularyzowania żywej mowy poety włączyły się także osoby prowadzące coraz bardziej profesjonalne badania nad Mickiewiczowskim dorobkiem. Wyjątkowe zasługi miał w tej dziedzinie Władysław Mickiewicz, który osobiście zachęcał do spisywania wspomnień ze spotkań z ojcem, do przypominania sobie i rekonstruowania rozmów z nim. Wiadomo też, że niektóre relacje świadków zapisywał sam, a posiadaną wiedzę wykorzystywał, ogłaszając część zebranych materiałów w prasie, a także w odrębnych publikacjach książkowych. Na przykład do druku większości przemówień przyczynił się, wydając w roku 1877 w dwóch tomach *Współudział A. Mickiewicza w Sprawie A. Towiańskiego*. Z kolei w *Żywocie Adama Mickiewicza* (Poznań 1890–1895) autorska narracja biograficzna Władysława Mickiewicza nierzadko wykorzystuje wypowiedzi samego poety – fragmenty przemówień, rozmów oraz listów[7]. Do grona dziewiętnastowiecznych biografów, którzy znacząco przyczynili się do wykreowania obrazu mówiącego pisarza i utrwalenia jego słów, zaliczyć należy również Władysława Bełzę, twórcę *Kroniki potocznej i anegdotycznej z życia Adama Mickiewicza* (Lwów 1884), i Jana Łubę, autora kompendium *Anegdoty z życia Adama Mickiewicza* (Warszawa 1898), którzy przywoływali słowa

[7] Także córka pisarza Maria Gorecka we *Wspomnieniach o Adamie Mickiewiczu opowiedzianych najmłodszemu bratu* (Kraków 1875; wyd. 2, znacznie obszerniejsze, ukazało się w Krakowie w roku 1889), odnotowuje słowa ojca padające w domowym kręgu, w przestrzeni prywatnej (przytacza m.in. baśnie i legendy opowiadane dzieciom, urywki rozmów z przyjaciółmi i współpracownikami, towarzyskie anegdoty, wspomnienia z Litwy).

poety w ramach gromadzonych przez siebie anegdot[8]. Oczywiście w stopniu najwyższym cel gromadzenia i poznawania Mickiewiczowskiej mowy osiągnięto w wydaniu sejmowym *Dzieł wszystkich* pisarza, ale Stanisław Pigoń otwarcie przyznawał się do długu zaciągniętego u poprzedników, czego najlepszym potwierdzeniem jest zamieszczenie *Przedmowy* pióra Władysława Mickiewicza, która w tomie *Rozmów* poprzedziła *Wstęp* autorstwa redaktora tomu.

Należy zauważyć, że wdzięczny poprzednikom Pigoń zachowywał jednak suwerenność wobec ich dzieła. Inaczej bowiem rozumiał cele swego naukowego przedsięwzięcia, operował inną metodą badawczą, prowadził swe dociekania ku innym wnioskom. Manifestował swą odrębność zwłaszcza na tle dokonań syna poety, które lokował w sferze wąsko pojmowanej biografistyki. W tomie zawierającym Mickiewiczowskie przemówienia pisał: „w tych pierwszych wydaniach doznały przemówienia pewnej ujmy. Wydawca sprzągł je mianowicie w jedno z listami, poprzeplatał nawzajem w porządku chronologicznym, i ten właśnie zwyczaj utrzymał się na przyszłość, przeszedł do wydań następnych. Takie spojenie dwóch rodzajów materiału literackiego nie było dla przemówień nazbyt korzystne. Zapewne, wspólne uszeregowanie ich z listami wiązało je silniej z tłem życiowym, z biografią, dla której materiałem pierwszorzędnym jest zawsze korespondencja. [...] Obok tego wszelako były i ujemne strony takiej komasacji. W ten bowiem sposób zatracała się poniekąd ideowa samoistność przemówień. Wplecione w poczet listów przestawały być tym, czym są w istocie swej: blokami myśli i woli wychowawczej przewodnika Koła, a stawały się – na równi z otoczeniem – materiałem o wartości raczej wtórnej, takiej właśnie, jaką mają listy. Ginęły po prostu jako odrębny przejaw ducha Mickiewicza”[9]. Analogiczne uwagi znajdziemy we wstępie Pigonia do edycji rozmów. Badacz, przekonany o istotnym znaczeniu rozmów jako dokumentu biograficznego, dąży zarazem do podkreślenia ich samoistności, gatunkowej, funkcjonalnej i semantycznej, czego konsekwencją jest decyzja o uwolnieniu tych wypowiedzi „z okolicznościowych obramień charakteru biograficznego”[10], co osiągnął ostatecznie w wydaniu z roku 1958.

Prace Pigonia nad żywym słowem różniły się od prac poprzedników również zakresem zgromadzonego i prezentowanego czytelnikowi materiału. Uczony, chcąc osiągnąć efekt „przybliżonej kompletności”[11], nie tylko korzystał z już istniejących zbiorów Mickiewiczowskiego słowa, ale także

[8] O anegdocie jako formie literatury mówionej pisała Agata Grabowska-Kuniczuk. Zob. *Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione* (tu rozdziały: *(Roz)poznawanie anegdoty. Próba opisu zjawiska*; *Dziewiętnastowieczna anegdota zapisana we wspomnieniu, felietonie i gawędzie. Jej związki z literaturą mówioną i funkcje w narracji*).

[9] S. Pigoń, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. XI: *Przemówienia*, Warszawa 1933, s. 8.

[10] S. Pigoń, *Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964, s. 154.

[11] Tamże, s. 153.

podjął dalsze, bardzo satysfakcjonujące poszukiwania. Zaiste imponująca jest skala przeprowadzonych przezeń kwerend, a w efekcie wielość źródeł, z których ostatecznie zaczerpnięte zostały słowa poety.

Mickiewiczowskie przemówienia pochodzą w edycji *Dzieł wszystkich* po części z autografów poety, po części z notatek i streszczeń zapisanych ręką słuchaczy, które Pigoń wydobył niekiedy z nieznanych wcześniej rękopisów i archiwów, m.in. ze zbiorów Muzeum Mickiewicza przy Bibliotece Polskiej w Paryżu i zbiorów samej Biblioteki, ze zbiorów raperswilskich, z biblioteki Branickich w Suchej. Szczególnie cenna okazała się spuścizna rękopiśmienna po Sewerynie Goszczyńskim (odpisy Józefa Komendy i Adama Lewaka)[12], który – jak wiemy – notował słowa Mickiewicza wypowiadane podczas zebrań Koła Sprawy Bożej. Co więcej, jego zapisy zyskiwały aprobatę Mickiewicza: „Mówił także dobrze o moich Notatach, które mu komunikowałem i widzi podobieństwo, że będą drukowane"[13] – podkreślał autor *Zamku kaniowskiego*. Zapisy Mickiewiczowskich przemówień Pigoń odnalazł również w dzienniku należącym najprawdopodobniej do Mikołaja Kamieńskiego, w notatkach Feliksa Wrotnowskiego, Aleksandra i Michała Chodźków, Eustachego Januszkiewicza, Stefana Zana, Karola Sienkiewicza (zapisywał przemówienia wygłoszone w Towarzystwie Literackim jako sekretarz tej instytucji). Z kolei treść publicznych wystąpień Mickiewicza z roku 1848, z okresu legionowej działalności pisarza odtworzona została przede wszystkim z wykorzystaniem włoskiej prasy: odnotowały je bowiem gazety z Bolonii, Modeny, Mediolanu. W sumie, dzięki niestrudzonym poszukiwaniom, Pigoń opublikował w tomie XI 173 pozycje (obejmujące przemówienia, ustne komentarze Mickiewicza, a także pisma kierowane przezeń do Koła).

Równie trudne, ale i równie owocne były prace nad przygotowaniem do druku tomu *Rozmów,* w którym wydawca zgromadził relacje aż 95 interlokutorów poety[14]. Grono to nie tylko liczne, ale też reprezentatywne pod każdym względem. Świadkowie wypowiedzi poety przynależą do różnych etapów jego życia: od czasu sukcesów towarzyskich w Rosji, przez pierwszą fazę paryskiej emigracji, okres działalności towianistycznej, aż po lata ostatnie i śmierć w Konstantynopolu. Reprezentują różne pokolenia: dla jednych Mickiewicz może być równorzędnym partnerem w sensie metrykalnym, a także ze względu na wspólnotę doświadczeń (zwłaszcza krąg wileńskich przyjaciół), inni, młodsi, patrzą nań z pewnego dystansu, z zaciekawie-

[12] Pigoń powołuje się na następujące źródła tworzące tzw. Teki Goszczyńskiego: „Notaty do dziennika", „Dziennik Sprawy", „Do dziejów Koła. Noty dla służb braterskich", „A. Mickiewicz", „Kopie i bruliony listów", „Niektóre rozmowy z A. Mickiewiczem" (zob. S. Pigoń, *Komentarz*, w: A. Mickiewicz, dz. cyt., t. XI: *Przemówienia*, s. 118).

[13] Zob. A. Mickiewicz, dz. cyt., t. XVI: *Rozmowy*, Warszawa 1933, s. 118.

[14] W charakterystyce tomu *Rozmów* przytaczam moje wcześniejsze ustalenia przedstawione w studium: *Mistrz rozmowy. O wypowiedziach przygodnych Adama Mickiewicz* (dz. cyt.).

niem, respektem, a nawet z uwielbieniem (np. Teofil Lenartowicz, Ewaryst Estkowski, Wiktor Baworowski, Edward Chłopicki). Rozmówcy pozostają w różnym stopniu zażyłości z Mickiewiczem: poczynając od członków najbliższej rodziny (Władysław Mickiewicz, Maria Gorecka), przez przyjaciół i dobrych znajomych (m.in. Franciszek Malewski, Aleksander Chodźko, Ignacy Domejko, Stefan Witwicki, Józef Bohdan Zaleski, Aleksander Biergel), kolegów pisarzy (m.in. Zygmunt Krasiński, Henryk Rzewuski, Wincenty Pol), współbraci z Koła Sprawy Bożej (np. Mikołaj Kamieński, Seweryn Goszczyński), współtowarzyszy jego wyprawy na Wschód (np. Karol Brzozowski, Michał Czajkowski, Ludwika Śniadecka, Henryk Służalski, Hipolit Kuczyński), po osoby życzliwe lub neutralne, incydentalnie zaznaczające swoją obecność w życiu Mickiewicza (np. Wojciech Cybulski, Lucjan Siemieński, Kornel Ujejski, Jan Nepomucen Niemojowski, Napoleon Orda, Mieczysław Pawlikowski), ale nie brak tu też relacji rozmówców niechętnie do niego nastawionych (np. Władysław Zamoyski, Wacław Jabłonowski). Wreszcie interlokutorzy Mickiewicza są przedstawicielami różnych środowisk i towarzyskich kręgów, w których poeta się obracał (np. krąg zmartwychwstańców, środowisko polityczne księcia Adama Jerzego Czartoryskiego). Są w tym gronie, co oczywiste, Polacy, ale również „przyjaciele Moskale" (m.in. Michał Kiryakow, Ksenofont Polewoj, Sergiusz Sobolewski, Piotr Wiaziemski, Michał Pogodin) i Francuzi (np. Juliusz Michelet, Edmund Mainard (Fontille), Antoni Dessus, Alfred Dumesnil, Burgaud des Marets, Maria d'Agoult, Armand Lévy).

Operowanie tak dużą ilością świadectw, zawierających zapis żywej mowy Mickiewicza, wymagało od Pigonia ustalenia nie tylko okoliczności ich powstania, ale również ich wiarygodności, co wcale nie było zadaniem łatwym, bo – jak zauważał – „materiał przeszedł przez skomplikowany labirynt cudzej uwagi", a niekiedy stanowił zaledwie „kopie obrazów odzyskane z zatartej płyty pamięci"[15]. W przypadku przemówień wydawca na ogół dawał wiarę swym źródłom[16]. W przypadku rozmów poddawał je wieloaspektowej weryfikacji, uznając, że jest to zbiór o autentyczności podlegającej gradacji. Autorzy zapisów – jak badacz pisze w komentarzach – przytaczają wypowiedzi poety zarówno z autopsji, jako uczestnicy rozmów z nim lub jako świadkowie jego rozmów z innymi, jak i powołując się na wypowiedzi od kogoś zasłyszane, krążące w towarzystwie, a uznane za ważne lub osobliwe (zabieg często spotykany w ówczesnej korespondencji). Wreszcie część rozmów odtworzono ze wspomnień wzbudzanych po latach, przeważnie już po śmierci poety, i – co więcej – nie zawsze spontanicznie, lecz na przykład pod wpływem wspominanego Władysława Mickiewicza. Są w zbiorze Pigonia rozmowy, które mają status zapisów autonomicznych, a są i takie, które,

[15] S. Pigoń, *Miłe życia drobiazgi*, s. 149, 150.

[16] Jeśli to było możliwe, badacz publikował kilka równoległych relacji z tego samego wystąpienia Mickiewicza.

zanotowane na bieżąco, stały się następnie częścią innych literackich całości – dzienników, pamiętników, listów, artykułów prasowych – autorstwa twórców notatek z rozmów z wieszczem (np. dzienniki Mikołaja Malinowskiego i Ignacego Domejki, dziennik podróżny i *Listy z podróży* Antoniego Edwarda Odyńca, pamiętnik Wojciecha Kornelego Stattlera). Nieunikniona fuzja perspektyw czasowych i celów poznawczych sprawia, że mamy w tym przypadku do czynienia z zapisami sytuującymi się między autentycznością a kreacją, prawdą a zmyśleniem, choć można też uznać, że w większości sytuacji szacunek dla Mickiewicza, świadomość wagi wypowiadanych przezeń słów stanowiły barierę przed świadomym fałszerstwem[17].

Kolejnym ważnym krokiem w pracach nad zgromadzonym materiałem była decyzja odnośnie do jego układu w poszczególnych tomach. W tomie XI *Dzieł wszystkich* przemówienia poety zostały ujęte w trzy działy: I. *W kole Sprawy Bożej*, II. *Legion 1848*, III. *Przemówienia przygodne*, a tym samym zostały powiązane z określonymi chronologicznie fazami i formami aktywności Mickiewicza. Tom XVI Pigoń skomponował według kryterium chronologicznego i osobowego, uwzględniając zarazem moment przeprowadzenia danej rozmowy i osobę rozmówcy pisarza[18]. Po latach, w roku 1958, badacz zarzuci ten układ: zarówno osoby rozmówców, jak i chronologia rozmów oraz przemówień zejdą na plan dalszy, bo tym razem najważniejszy okaże się układ rzeczowy materiału, a więc uporządkowanie tematyczne. W wydaniu powojennym Pigoń wyodrębnia dwanaście tematów podejmowanych przez Mickiewicza w żywej mowie, co unaoczniają tytuły kolejnych rozdziałów książki: *Wspomnienia biograficzne*, *O własnej twórczości*, *Wiadomości o improwizacjach*, *Dzieła zamierzone*, *O twórczości i twórcach polskich*, *O twórcach obcych*, *O poezji i sztukach pięknych*, *Sądy o filozofach*, *Sprawy polskie*, *Sprawy zagraniczne*, *Postawa wobec życia*, *Pojęcia społeczne*. Warto zauważyć, że te dwa różniące się od siebie wydania słów żywych Mickiewicza (z 1933 i 1958 r.) świadczą o tym, jak zmieniał się stosunek Pigonia do materiału źródłowego, jak zmianie

[17] Tak właśnie Stanisław Pigoń ocenia relacje Odyńca, ale tylko te zawierające przytoczenia lub streszczenia wypowiedzi Mickiewicza. Dodajmy, że próby weryfikowania wspomnień obejmujących słowa Mickiewicza podejmowały już jego dzieci. Na przykład Maria Gorecka odnotowywała przekłamania we wspomnieniach Alojzego Niewiarowicza oraz Zofii Komierowskiej (tu pojawia się ważna kwestia stosunku Mickiewicza do Słowackiego, którego – zdaniem córki, a wbrew „świadectwu" Komierowskiej – ojciec nie lubił tak bardzo, że unikał nawet rozmowy o nim). Pisała przy tym: „uważam za święty obowiązek prostować wszelkie fałsze, zaprzeczać oszczerstwom". Zob. *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu opowiedziane najmłodszemu bratu przez Maryę Gorecką*, wyd. 2, Kraków 1889, s. 158.

[18] „Zgromadzony materiał został ułożony do pewnego stopnia w kolej chronologiczną. To pozwoliło zarazem poujmować rozmówców w pewne okresy, wyodrębniające się i poza tym w toku biograficznym poety. Co za tym idzie, można tam w ten sposób dostrzec, jak w biegu lat zmieniała się nie tylko tematyka tych rozmów, ale także ich tonacja i duch, w zależności oczywiście od przeistoczeń wewnętrznych, przez jakie przechodził sam Mickiewicz" (zob. S. Pigoń, *Miłe życia drobiazgi*, s. 153–154).

ulegał również sposób jego interpretowania. Edytor początkowo zaproponował lekturę skoncentrowaną przede wszystkim na wiedzy o biografii i osobowej indywidualności pisarza, widzianych przez pryzmat kontaktów interpersonalnych, by później potraktować materiał, którym dysponował, jako wyraz poglądów autora wypowiedzi. Zarazem można dziś uznać, że obydwa wydania pozostają w stosunku komplementarności, wzajemnego dopełniania się, choć wyraźnie widoczne jest dążenie Pigonia, w ewoluującym układzie materiału i kierunku jego interpretacji, do przekroczenia horyzontu *stricte* biografistycznego. Badacz nie chce uprawiać biografistyki na sposób Władysława Mickiewicza jako – jak to określa – „magazynu wiadomości", interesuje go raczej świat myśli, odczuć, moralnych wskazań i społecznych zachowań poety, pragnie w przygodnych wypowiedziach odnaleźć ponadczasowe sensy i wartości ujawniające się wprost lub jedynie ewokowane. Oczywiście chciałby też usłyszeć głos Mickiewicza, choć ma przecież świadomość, że „głos ten dochodzi do nas nie bezpośrednio, ale tylko echem odbitym i załamanym"[19].

Zasadniczym celem badawczym Pigonia było ukazanie nowego, nieznanego wcześniej oblicza Mickiewicza. *Mickiewicz wśród ludzi* – tak brzmi tytuł, którym uczony opatrzył w tomie *Miłe życia drobiazgi* (1964) niegdysiejszy wstęp do *Adama Mickiewicza wspomnień i myśli*. Tytuł ten syntetycznie oddaje nadrzędną intencję Profesora: „Nie da się zaprzeczyć: te przygodnie rozrzucane, a jeszcze przygodniej uzbierane i zachowane wypowiedzi – to także Mickiewicz. Nie ten górny i odświętny, ale inny, wzięty tak, jak się ujawniał na co dzień przyjaciołom i świadkom, zapamiętany przez nich w obcowaniu z ludźmi i wśród ludzi, w toku zwykłego życia – a więc co najmniej równie prawdziwy i «wielce rzeczywisty»"[20]. Wiedza o żywej mowie Mickiewicza, o właściwych mu sposobach operowania słowem w kontaktach międzyludzkich, w sytuacjach zarówno prywatnych, jak i publicznych, prowadzi zatem Pigonia ku studium osobowości poety. Dzięki rozmowom i przemówieniom odsłaniają się bowiem wedle badacza dotychczas nieznane „w takiej rozciągłości i głębi"[21] aspekty ducha pisarza. Możemy poznać znamienny dlań rytm życia, charakterystyczne dlań role społeczne, zróżnicowane przejawy jego stosunku do otoczenia, dynamikę i treść życia wewnętrznego, a od czasu do czasu zyskujemy nawet dostęp do duchowego jądra jego osoby. W personalistycznie ukierunkowanych interpretacjach zebranego materiału Pigoń ukazuje Mickiewicza jako człowieka otwartego na innych[22], wytrawnego rozmówcę, poetę słowa mówionego, mędrca, pełnego zrozumienia dla drugiego człowieka, przewodnika ducho-

[19] S. Pigoń, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, dz. cyt., t. XI: *Przemówienia*, s. 7.

[20] S. Pigoń, *Miłe życia drobiazgi*, s. 177.

[21] S. Pigoń, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, dz. cyt., t. XI: *Przemówienia*, s. 7.

[22] Pisał o poecie tak: „lgnął do ludzi i ludzi skupiał, zapalał przed nimi wysokie cele dążeń duchowych, towarzyszył im w pracy, jako też w zabawie" (S. Pigoń, *Miłe życia drobiazgi*, s. 164).

wego wzywającego do odnowy życia religijnego i formującego swym słowem innych, żarliwego apostoła Sprawy Bożej, członka Emigracji, polityka i trybuna ludowego zatroskanego o przyszłość Polski i Europy. Równocześnie dostrzega w postawie Mickiewicza szereg antynomii – zmagają się w nim przeciwstawne siły: indywidualizm i uniwersalizm, kontemplacja i aktywizm, introwertyzm i ekstrawertyzm, powściągliwość w wyrażaniu tego, co najgłębiej intymne, i duchowa ekspansja, wręcz rozrzutność w geście „przodkowania braciom".

W świetle powyższych konstatacji w pełni widoczna staje się unikatowa wartość zgromadzonego i opublikowanego przez Pigonia materiału. Badacz spożytkował go przede wszystkim w badaniach nad fenomenem osobowości Mickiewicza, rekonstruując jego mowę, wyrażone w niej poglądy oraz towarzyszące wypowiedziom interakcje i zachowania. Jednocześnie stworzone przez uczonego archiwum żywego słowa może być podstawą do dalszych, inaczej ukierunkowanych badań, choćby nad tak ważnymi, a wciąż niedocenionymi aspektami kultury romantycznej, jak towarzyskość i rola w niej tego, co oralne, jak specyfika międzyludzkich więzi w czasach romantyzmu, jak ówczesny kult wielkich indywidualności, przejawiający się w aktach pamięci i kreowania legend, czego świadectwem jest przecież dokonywanie, na tak szeroką skalę, zapisu żywej mowy Mickiewicza. Wreszcie należy dodać, że przywołany przeze mnie fragment dorobku naukowego Profesora stanowi lekcję właściwego mu rozumienia historii literatury – jako badań u podstaw, u źródeł, w tym również u źródeł słowa poetów i jego wygłosu. W komentarzach do analizowanych tomów Pigoń jakże znacząco porównywał tę pracę do działań archeologa: „ze skorup rozrzuconych spróbować złożyć jakąś całość"[23], z rozproszonych wypowiedzi „złożyć osobne, możliwie bogate dzieło"[24] – tak ujmował swój cel. Szeroko przy tym rozumiał przedmiot badań historyka literatury – stanowi go zarazem literatura i kultura, literatura piękna i tzw. piśmiennictwo, wypowiedzi ściśle literackie i pozaliterackie, także te przekraczające granice tekstu pisanego i drukowanego, jak rozmowy czy przemówienia. Można uznać, choć to jedynie hipoteza, że koncepcja gatunków mowy, zainicjowana w Polsce w latach sześćdziesiątych XX w., mogłaby okazać się dla badacza atrakcyjna[25]. Znamienne jednak,

[23] Tamże, s. 152.

[24] Tamże, s. 145.

[25] Koncepcję tę rozwijała w Polsce Stefania Skwarczyńska, która obejmowała pojęciem gatunku, jako przedmiotu genologicznego, całe *spectrum* mowy, a nie tylko utwory literackie. Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965. Poglądy Skwarczyńskiej okazały się w niektórych punktach zbieżne ze sposobem myślenia Michaiła Bachtina (zob. zwłaszcza: M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986) [wyd. ros.: 1979]. Obecnie problem gatunków mowy jest integralną częścią badań językoznawczych, a przede wszystkim lingwistyki antropologiczno-kulturowej (zob. np. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009; *Gatunki mowy i ich ewolucja*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000; D. Ostaszewska, R. Cudak, *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa 2008).

że nie ma w przywołanych studiach Pigonia pogłębionej refleksji o charakterze teoretycznym i metodologicznym, nawiązującej np. do stanowisk badawczych, które zostały sformułowane w latach 30. XX w. Mam na myśli odkrycia Milmana Parry'ego odnośnie do formuliczności wypowiedzi oralnej w poezji Homera, które dały początek potężnemu nurtowi badań nad oralnością[26]. W przypadku Pigonia są to zatem badania w pełni oryginalne, gdy chodzi o sposób postępowania naukowego, a zarazem traktowane przez ich autora jako część historycznoliterackich obowiązków podejmowanych z maksymalną pokorą wobec świadectw pochodzących z analizowanej epoki. Na pewno dodatkowym czynnikiem otwierającym Pigonia na sferę poszukiwań żywego słowa Mickiewicza mogły być zainteresowania uczonego kulturą ludową, wszak naznaczoną u swych podstaw oralnością[27], a także kulturą szlachecką, z właściwą jej wysoką rangą słowa mówionego (gawęda szlachecka, słowo publiczne, rola retoryki), czego owocem były m.in. Pigoniowe studia o *Panu Tadeuszu*. Nie bez znaczenia w tym kontekście wydaje się też stopniowo rozwijana przez Profesora wiedza o dramaturgii Fredry, której filar stanowi, jak wiemy, konwersacja w jej różnych odmianach.

Unikatowy materiał zgromadzony przez Pigonia z pewnością zasługuje na pamięć. To nasz rodzimy i w sensie chronologicznym wczesny wkład w badania nad dziewiętnastowieczną oralnością czy też, jak powiedzielibyśmy dziś, lektooralnością[28]. Wkład, powtórzmy, naukowo niemal nieprzyswojony, oczywiście poza biografistyką, gdyż przywołane przeze mnie tomy dzieł Mickiewicza nie zostały nigdy ponownie wydane w całości. Jak można sądzić, stało się tak nie ze względu na ich np. nie dość satysfakcjonującą zawartość merytoryczną, lecz z uwagi na swoisty brak wrażliwości na oralne aspekty romantyzmu i przekonanie, poniekąd słuszne, że ten wymiar kultury romantycznej jest już nie do odzyskania, tzn. pozostaje naukowo niedostępny. Tym bardziej więc godne przypomnienia są poszukiwania Stanisława Pigonia, gdyż udało mu się coś zgoła niemożliwego.

[26] Słynna praca doktorska Parry'ego pochodzi z roku 1928 (zob. M. Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur problème de style Homérique*, Paris 1928). Myśl tę rozwijał następnie Albert B. Lord (zob. A. B. Lord, *The Singers of Tales*, Cambridge Mass. 1960), Eric A. Havelock (zob. m. in.: E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass., 1963) [wyd. pol.: *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007]; tenże, *Origins of Western Literacy*, Toronto 1976) oraz Walter J. Ong (zob. np.: W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York 1982 [wyd. pol.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992].

[27] Warto przypomnieć również o chłopskim pochodzeniu Pigonia – ludowa oralność mogła mu być dobrze znana z autopsji.

[28] Jack Goody łączy z lektooralnością praktyki kulturowe polegające na podtrzymywaniu obecności przekazów ustnych w warunkach dominacji medium pisma. Do residuów oralności w kulturach upiśmiennionych należą jego zdaniem rozmowa, improwizacja, recytacja, głośna lektura, wykłady, referaty konferencyjne. Zob. tegoż, *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, wstęp P. Majewski, Warszawa 2012.

Gromadząc i komentując Mickiewiczowskie rozmowy i przemówienia, przekraczając w badaniach nad literaturą granice tekstu, eksplorując sferę gatunków mowy, znalazł się jako historyk literatury w dziedzinie dziewiętnastowiecznego żywego słowa, a poprzez swe prace edytorskie podjął próbę jego ocalenia – z konieczności w niedoskonałym medium pisma.

Bibliografia

Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli. Z rozmów i przemówień, wybór i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958.

Andrzejewski B., *Filozofia słowa. Zarys dziejów*, Poznań 2016, s. 129–166.

Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.

Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.

Gatunki mowy i ich ewolucja, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000.

Goody J., *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, wstęp P. Majewski, Warszawa 2012.

Havelock E. A., *Origins of Western Literacy*, Toronto 1976.

Havelock E. A., *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007.

Lord A. B., *The Singers of Tales*, Cambridge Mass. 1960.

Maślanka J., *Stanisław Pigoń jako edytor dzieł Mickiewicza*, w: *Profesor z Komborni: Stanisław Pigoń w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Fiołek, Kraków 2010, s. 106–120.

Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. XI: *Przemówienia*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1933.

Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. XVI: *Rozmowy*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1933.

Ong W. J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.

Ong W. J., *Romantyczna odmienność a poetyka technologii* [w:] tegoż, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przekład i oprac. J. Japola, Warszawa 2009, s. 27–53.

Opacka A., *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice 1998.

Ostaszewska D., Cudak R., *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa 2008.

Parry M., *L'Épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style Homérique*, Paris 1928.

Pigoń S., *Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964.

Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965.

Ziołowicz A., *Cypriana Norwida sztuka żywego słowa*, „Ruch Literacki" 2017, nr 4, s. 359–376.

Ziołowicz A., *Mistrz rozmowy. O wypowiedziach przygodnych Adama Mickiewicza*, w: *Mickiewicz: wieszcz i przewodnik*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2019, s. 24–49.

Ziołowicz A., *W żywiole towarzyskości. Arkana Norwidowskiej rozmowy*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019, s. 95–112.

Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione, red. J. Maciejewski, Warszawa 2007.

doi: 10.15584/tik.2022.3

Data nadesłania: 5.05.2022
Data recenzji: 18.08.2022, 21.09.2022

O biograficznych aluzjach do rzeczywistości w poezji. Wprowadzenie teoretycznoliterackie

Krzysztof Garczarek
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-8680-3434

Biographical Allusions to Reality in Poetry. Theoretical Introduction

Abstract: This article is an introduction to theoretical considerations focused on biographical allusions to reality that find their place in poetry. The author, following the theories of literary fiction rooted in Aristotle's thought, takes the position that all scientific considerations concerning the actual prototypes of the creation of the represented worlds must start with the rejection of existential monism and assume the existence of 'possible worlds'. The author proposes to introduce the concept of 'biographical allusion formulated by applying a lyric strategy' into literary theory and indicates three basic lyrical strategies of this type: testimony, confession and challenge.

Keywords: literary theory, ontology, biography, literary allusion, lyrical strategy, possible worlds, literary fiction

Słowa kluczowe: teoria literatury, ontologia, biografia, aluzja literacka, strategia liryczna, światy możliwe, fikcja literacka

Teoria literatury, która odcięłaby się od [...]
filozoficznych korzeni, w istocie teorią być przestaje.
(A. Stoff[1])

[...] Ontologiczny obraz świata nie jest li tylko prostym zestawieniem
i klasyfikacją rezultatów naukowych, lecz ich „czynną" interpretacją.
(M. Łagosz[2])

[1] A. Stoff, *O potrzebie teorii dzieła literackiego – dzisiaj*, w: *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003, s. 9.

[2] M. Łagosz, *Ontologia. Materializm i jego granice,* Kraków 2019, s. 8.

1. O ontologii fikcyjnych uniwersów

Literaturoznawcze rozważania dotyczące relacji zachodzących pomiędzy rzeczywistą biografią pisarza (autora[3]) a wewnątrzartystycznymi (fikcyjnymi[4]) światami napisanych przezeń dzieł literackich rozpocząć należy od kilku niezbędnych uwag i uzgodnień o charakterze ontologicznym i terminologicznym.

Po pierwsze, nie da się formułować sądów naukowych dostatecznie uprawnionych – pozbawionych fundamentalnych nieprawidłowości – odnoszących się do problematyki zależności formujących się między **rzeczywistością** a **fikcją literacką** przy zaakceptowaniu koncepcji monizmu egzystencjalnego. Zgodnie z tym stanowiskiem mamy bowiem we wszechświecie do czynienia z jednym li tylko sposobem istnienia[5]. Z tej oto przyczyny filozoficzna teoria światów możliwych[6] (zwanych inaczej analogicznymi czy alternatywnymi) stanowi metafizyczną podbudowę niniejszych dociekań. Przypomnijmy w skrócie, że według tej koncepcji „światy możliwe to pewne realności [ale **nie rzeczywistości** – przyp. K.G.], w których rzeczy mają się inaczej niż w świecie rzeczywistym. Nie istnieją one na sposób istnienia aktualnego (rzeczywistego), lecz przysługuje im własny specyficzny sposób istnienia (subsystencji)”[7]. Zatem świat

[3] Rozumianego jako „konkretna jednostka ludzka” stanowiąca początek „rzeczywistego toku literackiego komunikowania” (A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 38). Posługując się terminem Henryka Markiewicza: mówimy tutaj o „autorze zewnętrznym”, który jest „realnie [tj. rzeczywiście – przyp. K.G.] istniejącą osobą psychofizyczną” (H. Markiewicz, *Autor i narrator*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 73–74).

[4] W celu uniknięcia metodologicznych i terminologicznych nieporozumień należy zawsze wyraźnie odróżniać „fikcyjność” od „fikcjonalności”. „Tym, kto formułuje wypowiedź językową w dziele [albo: wewnątrz dzieła – przyp. K.G.], jest **fikcjonalny** podmiot literacki, drugi obok **fikcyjnego** uniwersum istotny wyróżnik literatury powoływanej dla celów estetycznych, pięknej, jak powiedział Batteux” (M. Olędzki, *Trzy poetyki*, w: *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle). Prace literaturoznawcze ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Stoffowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Cyzman, A. Skubaczewska-Pniewska, D. Brzostek, Toruń 2017, s. 144). Interesujące – choć odbiegające od wyłożonego powyżej ujęcia – rozważania na temat pojęć „fikcyjności” oraz „fikcjonalności” odnajdziemy w tekście Jürgena Landwehra (*Fikcyjność i fikcjonalność*, przeł. A. Nasiłowska, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4(74), s. 279–326).

[5] Stanowisko to odrzuca możliwość istnienia przedmiotów, które miałyby istnieć „w innym sposobie” czy też „subsystować” (zob. M. Łagosz, dz. cyt., s. 60).

[6] Koncept „światów możliwych” spopularyzował Gottfried Wilhelm Leibniz, który – rozważając zagadnienie teodycei – skonstatował, że żyjemy w najlepszym z możliwych światów (zob. T. Ciecierski, *Leibniz o konieczności, możliwości i wolnej woli*, „Przegląd Filozoficzny” 2003, nr 1(45); T. Pabjan, *Gottfrieda W. Leibniza idea świata najlepszego z możliwych*, „Studia z Historii Filozofii” 2017, nr 4(8)). Szczyt zainteresowania pojęciem „światów możliwych” w ramach logiki i filozofii przypadł na ostatnie dekady XX wieku. Stało się ono wówczas ważkim narzędziem teoretycznym nakreślającym nowe perspektywy badawcze (J. Paśniczek, *Światy możliwe i inne*, „Przegląd Filozoficzny” 2008, nr 2(66), s. 17).

[7] M. Łagosz, dz. cyt., s. 107. Zob. też przypis 9.

zewnątrzliteracki oznaczamy tutaj mianem świata rzeczywistego (aktualnego), zaś **światy** wewnątrzliterackie[8] określamy światami możliwymi (analogicznymi, alternatywnymi)[9]. Prezentowany tutaj kierunek myślenia o literaturze sytuuje się rzecz jasna w nurcie tradycji Arystotelesowskiej[10] – Stagiryta, wprowadzając w swej *Poetyce* pojęcie *mímēsis*, wykoncypował pierwszą teorię fikcji literackiej[11].

Wobec powyższych konstatacji trudno zaakceptować pogląd o istnieniu „literatury faktu" czy „literatury autobiograficznej" jako form literatury pięknej[12]. Trudne do przyjęcia jest również pojęcie „literatury pogranicza", tj. pewnego zbioru składającego się z utworów istniejących rzekomo jednocześnie w świecie rzeczywistym i światach alternatywnych. Zachodziłaby tu bowiem inkongruencja z arystotelesowską zasadą niesprzeczności[13] w wersji

[8] Koniecznie w liczbie mnogiej („światy"), ponieważ każde dzieło literackie wyposażone jest w swój własny, niepowtarzalny, autonomiczny, absolutnie odrębny od innych świat analogiczny (uniwersum).

[9] „W dziele artystycznym – czy to będzie utwór literacki, dzieło malarskie lub inne – pojawia się pewien swoisty świat – z własną przestrzenią i czasem, z własnym systemem wartości, z własnymi normami zachowania itp." (B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 189). Różnice między światem aktualnym a światami możliwymi sięgają niekiedy bardzo daleko. Mogą dotyczyć one: a) realizacji określonych atrybutów; b) zachodzenia pewnych relacji czy związków; c) istnienia określonych rzeczy-substancji; d) występowania prawidłowości i praw (biologicznych, fizycznych, matematycznych), (M. Łagosz, dz. cyt., s. 107–108).

[10] Mirosław Olędzki, przywołując klasyfikację autorstwa Patricii Waugh, wskazuje, że teorie fikcji podzielić można na trzy grupy: a) (post)Platońskie, traktujące ją negatywnie, jako kłamstwo; b) antyreferencyjne, które uznają świat fikcyjny za zamknięty i nieporównywalny z rzeczywistym; c) (post)Arystotelesowskie, nawiązujące do teorii światów możliwych (M. Olędzki, *Prawda w dziele literackim z perspektywy genologicznej*, „Conversatoria Litteraria" 2016, t. 10, s. 13–14).

[11] Arystoteles twierdził, że „naśladowcza twórczość [poety – przyp. K.G.] musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)" (Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 81). Toteż artysta – za pośrednictwem sztuki mimetycznej – może kreować pewną realność, która nie znajduje paraleli w świecie aktualnym, a nawet taką, której istnienie w jego kategoriach jest niemożliwe (*Wstęp*, w: Arystoteles, dz. cyt., s. XLVIII).

[12] Przypomnijmy, że kategoria „literatury faktu" powstała w ramach rosyjskiego nurtu rewolucyjnego wyrażającego przekonanie o wyczerpaniu się tradycyjnych form literackich, zakładającego „służebność sztuki wobec nakazów życia", sprzeciwiającego się pojmowaniu światów wewnątrzliterackich jako fikcji artystycznych (A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy poetyckie XX stulecia*, Warszawa 1988, s. 235–236). Posługiwanie się w badaniach literaturoznawczych terminem „literatura faktu", zacierającym różnicę między literaturą a piśmiennictwem, jest przeto wyrazem stosowania metodologii o charakterze nieontologicznym, niekiedy zaś może wskazywać na instrumentalne traktowanie literatury.

[13] Regułę tę pozwalamy sobie nazwać tutaj – za Markiem Łagoszem – „zasadą niesprzeczności", mimo że Arystoteles mówił raczej o „zasadzie sprzeczności". Przekształcenie to nie zmienia jednakże jej zasadniczego sensu, a wiąże się tylko z różnymi sposobami jego wyrażania: negatywnym i pozytywnym (M. Łagosz, dz. cyt., s. 25).

ontologicznej, która głosi, iż „to samo [jedna i ta sama cecha – przyp. K.G.] nie może zarazem przysługiwać i nie przysługiwać [danemu przedmiotowi – przyp. K.G.] pod tym samym względem”[14]. Utwór (w znaczeniu szerszym niż dzieło artystyczne) nie może wobec tego jednocześnie dysponować atrybutem fikcyjności i niefikcyjności, a jego podmiot nie może być jednocześnie fikcjonalny i niefikcjonalny. Z ontologicznej zasady niesprzeczności wynika fakt, iż przekraczanie granic między światem rzeczywistym a światami analogicznymi jest niemożliwe. Stąd też oczywistym błędem jest mówienie o „biograficznej twórczości literackiej”, „biografii literackiej”, „beletrystyce biograficznej”[15], „powieści autobiograficznej”[16], „poezji autobiograficznej” czy nawet „autobiograficznych rolach podmiotu”[17].

Jerzy Ziomek trafnie zauważył, że „dzieło literackie jest jako całość jednakowo fikcjonalne”[18]. Twierdzenie to nie implikuje oczywiście faktu, że świat aktualny i światy wewnątrzartystyczne istnieją w jakiejś absolutnej izolacji, nie wchodzą ze sobą w rozmaite relacje[19]. Światy możliwe, choć w niebagatelnym stopniu mogą różnić się od rzeczywistości, powinny mieć z nią jakiś „wspólny mianownik”[20]. Jak dostrzegł Marek Łagosz, „sam fakt, że potrafimy się językowo odnieść do takiego [alternatywnego – przyp. K.G.] świata, świadczy o tym, że coś jednak taki świat z naszym światem

[14] J. Łukasiewicz, *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa*, „Filozofia Nauki” 1997, nr 1(17), s. 148.

[15] Por. M. Jasińska, *Zagadnienia literackiej biografii. Uwagi historyczne i metodologiczne*, „Roczniki Humanistyczne” 1968, z. 1(16), s. 89–116. Sądy wyrażane przez autorkę, która rozpatruje problematykę „beletrystyki biograficznej”, zawierają liczne uchybienia z punktu widzenia ontologicznego, np.: „Metodologię postępowania wyznacza tu oczywista amfibiczność przedmiotu stanowiącego zespolenie elementu fikcji i dokumentaryzmu, literatury i nauki” (s. 90).

[16] Por. R. Lubas-Bartoszyńska, *Od dokumentu do fikcji (rzecz o powieści autobiograficznej)*, w: tejże, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 166–171.

[17] Por. A. Lam, *Autobiograficzne role podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 164–173. Tytułowe określenie („autobiograficzne role podmiotu”) jest niezbyt jasne i nieprecyzyjne. Podmiot literacki nie ma przecież biografii, jest **konstrukcją bezosobową**, nie jest ani „kimś”, ani „czymś”, istnieje tylko w tekście i poprzez tekst (zob. M. Olędzki, *„Kto” to jest narrator czy „co” to jest narrator?*, w: tegoż, *Narracja i narrator w „Popiołach” Stefana Żeromskiego*, Wrocław 2000, s. 75–95). Jak słusznie stwierdził Jerzy Ziomek, „narrator autorski jest rolą, której nie da się opisać środkami charakterystyki osobowej” (J. Ziomek, *Prawda jako problem poetyki*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4(71), s. 354). Należy przypuszczać, że badaczowi chodziło o autobiografię autora rzeczywistego – ale i w tym zakresie Lam nie ustrzegł się dyskwalifikującego wręcz błędu, rozpoczynając swój tekst od stwierdzenia: „Niemało argumentów przemawia na rzecz tezy, że każdy tekst poetycki jest autobiograficzny” (s. 164), które trzeba ocenić jako absurdalne nie tylko ze względów ontologicznych.

[18] J. Ziomek, dz. cyt., s. 355.

[19] Tak jak człowiek, choć jest autonomiczną **osobą**, wchodzi w relacje z innymi **osobami**. Nie jest on jednak w stanie dokonać inkarnacji w *bycie* innego człowieka, chociaż może próbować przyjmować różne **perspektywy** (myślenia, wypowiedzi *etc.*).

[20] M. Łagosz, dz. cyt., s. 107.

łączy"[21]. Można tedy powiedzieć, że między tymi światami formuje się pewna **relacja dostępności**[22]. Dokonując transpozycji powyższej teorii filozoficznej na grunt nauki o literaturze, można stwierdzić, że świat rzeczywisty i światy fikcyjne łączy relacja dostępności, która zachodzi m.in. na płaszczyźnie komunikacyjnej – dzieło literackie podlega regułom komunikacji językowej, choć komunikacja ta ma charakter specyficzny[23] – czy opisowej i interpretacyjnej (literaturoznawca może przy użyciu odpowiednich naukowych metodologii i narzędzi badać dzieło literackie i docierać do ukrytych w nim znaczeń oraz sensów). Owa relacja dostępności sprawia, że fikcyjne uniwersa – ujmowane oczywiście z perspektywy konkretyzacji[24] – mają charakter **intersubiektywny**, tj. dostępne są więcej niż jednemu podmiotowi poznającemu.

2. Biografia autora zewnętrznego wobec zagadnienia fikcji

Przystępując do badań nad twórczością poetycką, w której występują biograficzne aluzje do rzeczywistości, należy w pierwszej kolejności zastanowić się nad zdefiniowaniem rzeczywistego *curriculum vitae* autora. Biografię autora jako instancji usytuowanej w obrębie świata aktualnego rozumiemy tutaj jako swego rodzaju sumę (całość) doświadczeń doznawanych przez niego w ciągu trwania jego życia. Edward Balcerzan pisał: „Istotne […] jest przede wszystkim to, jak pojmujemy «biografię» pisarza. Spróbujmy zobaczyć w niej całość doświadczeń jednostki"[25]. Biografię, zdaniem poznańskiego badacza, „buduje całokształt zachowań pisarza, zarówno literackich, jak i obserwowanych poza przestrzenią literatury"[26]. Adaptując koncepcję stratalizmu ontologicznego Nicolai Hartmanna można

[21] Tamże.

[22] Tamże.

[23] Specyfika komunikacji literackiej wynika przede wszystkim ze stopnia **skomplikowania sytuacji komunikacyjnej**. Chodzi tutaj zwłaszcza o większą niż w zwyczajnej komunikacji językowej liczbę instancji nadawczych i odbiorczych. Instancje te usytuowane są zarówno w świecie zewnątrzliterackim, jak i świecie wewnątrzliterackim, ponadto ich wypowiedzi są zhierarchizowane (zob. A. Okopień-Sławińska, dz. cyt.; R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2(51), s. 431–473). Należy pamiętać, że obecne wewnątrz utworów literackich akty referencji podejmowane są wyłącznie w obrębie realności wewnątrzartystycznej (M. Cyzman, *Czy filozofia języka jest szansą dla teorii literatury? Wokół teorii literatury jako aktu mowy (wstępne rozpoznanie problemu)*, w: *Z filozoficznych inspiracji literatury. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Doktorantów 21–22 października 2004 Toruń,* red. M. Cyzman, K. Szostakowska, Toruń 2005, s. 37).

[24] Zob. R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1936, z. 1/4(33), s. 163–192.

[25] E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Warszawa 1984, s. 8.

[26] Tamże.

stwierdzić, że doświadczenia te sytuują się na czterech poziomach świata realnego (byt nieożywiony, byt ożywiony, byt psychiczny, byt duchowy) i dotyczą powiązanych z nimi kategorii[27]. Literaturoznawca w procesie badawczym dokonuje pewnej redukcji tejże pełnej biografii, tworzy biografię jakby „w pomniejszeniu". Ta „skompresowana" biografia stanowi całość doświadczeń życiowych pisarza, ale oglądaną z punktu widzenia jednego tylko zakresu owych doświadczeń; jest to, jak pisał Janusz Sławiński, „*totum* przykrojone do wymogów swej *partis*"[28]. Owa redukcja sprawia, że biografia twórcy staje się epistemicznie ostrzejsza, czytelniejsza – albowiem z pozornie chaotycznej faktograficznej masy pozwala wyróżnić i odgraniczyć pewne „wiązki faktów", istotne z punktu widzenia podejmowanej problematyki badawczej[29]. Można ponadto zauważyć, że biografia autora oglądana z perspektywy badacza literatury nie stanowi raczej chronologicznego następstwa mniej lub bardziej przypadkowych zdarzeń – jej istotą jest współegzystencja wielu organicznych elementów, które od siebie nawzajem zależą, na siebie wpływają, a w efekcie tych operacji komponują się w pewną hierarchiczną strukturę, która konstytuuje się w porządku teleologicznym[30].

Co prawda już pięćdziesiąt lat temu Sławiński skonstatował, że „biografizm [...] wypadł z żywotnego [...] repertuaru orientacji metodologicznych historii literatury"[31], trzeba jednak koniecznie pamiętać, że badaczowi chodziło o biografistykę z ducha „pozytywistyczną", lokującą się w „polu interpretacji" utworu literackiego, nie zaś o biografistykę traktowaną jako swego rodzaju naukę pomocniczą historii literatury – umiejscowioną w „polu dokumentacji"[32]. W naszym rozumieniu, z racji przyjętych i naszkicowanych powyżej pryncypiów metodologicznych, badania nad biografią pisarza stanowią nie tyle element właściwy samej analizy i interpretacji dzieła literackiego, co raczej pewną fazę przygotowawczą do badań docelowych. Choć autor jest dla nas zewnątrztekstowym *spiritus movens* dzieła literackiego – sprawującym zwierzchnictwo nad procesem twórczym, kreującym fikcyjne realności wewnątrzliterackie[33] – a pogłosek o jego „śmierci" nie traktu-

[27] J. Dziadkowiec, *Stratalizm w ontologii Nicolaia Hartmanna – ujęcie krytyczne*, „Ruch Filozoficzny" 2012, nr 3–4, s. 443–444.

[28] J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 21–22.

[29] Zob. E. Balcerzan, *Biografia jako język*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 25–26.

[30] Tamże, s. 26.

[31] J. Sławiński, dz. cyt., s. 9.

[32] Tamże.

[33] Zauważmy przy tym, iż w dyskursie postmodernistycznym supremację zyskały postulaty próbujące odebrać autorowi dzieła literackiego podstawowe prawo, jakim jest sprawowanie przezeń władzy nad procesem twórczym. Szczególnie intensywnie negowana jest jego suwerenność w zakresie kreowania realności wewnątrzliterackich – formułuje się twierdzenie, jakoby autor był bezwolnym i nieświadomym wykonawcą imperatywów kultury i języka. Zgodnie z ponowoczesnymi enuncjacjami autor nie może przy pomocy środków językowej

jemy zbyt poważnie[34], to mimo wszystko jego postać, jakkolwiek istotna, nie powinna zajmować centralnego miejsca w badaniach nad literaturą[35]. Z naszego punktu widzenia najistotniejszym zagadnieniem w tym zakresie jest potraktowanie biografii danego poety na sposób **funkcjonalny**[36] – tedy interesują nas szczególnie te komponenty biografii pisarza, które mogły stanowić **prototypy** dla konstruowanych przezeń światów przedstawionych. Zasadniczo chodzi o to, by z jednej strony uniknąć zdemaskowanego już w 1946 r. przez Monroe Beardsleya i Williama Wimsatta „błędu intencyjności"[37], z drugiej zaś – ściśle formalistycznego, absolutnego odrzucenia kontekstów zewnętrznych (w tym biograficznego).

Biografię możemy zatem traktować jako pewien kod poetycki, którym posługuje się autor (podobnie jak np. kod kulturowy), niemniej – poruszając się w przestrzeni fikcyjnego świata możliwego – należy mówić o utworach, w których da się uchwycić jakieś podobieństwo między autorem a bohaterem; w których biografia autora stanowi pewien prototyp kreacji literackiej; w których „całości wyższego rzędu"[38] czy też „wyższe układy znaczeniowe"[39]

komunikacji kreować świata przedstawionego (rozumianego jako świat możliwy) swojego utworu literackiego i ustanawiać praw nim rządzących, ponieważ „znaczenia języka traktują o innych znaczeniach, teksty o innych tekstach, nie zaś o bytach umiejscowionych na zewnątrz języka" (por. J. Derrida, *Pozycje*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia" 1988, nr 1/3, s. 29). Konsekwencje przyjęcia takiego sposobu myślenia sięgają kluczowych obszarów epistemologii: według postmodernistów poznanie dzieła literackiego – podobnie jak wszelkie inne poznanie – ma charakter rzekomo absolutnie kulturowy, kontekstowy, historyczny, konwencjonalistyczny i antyesencjalistyczny (por. A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos" 1996, nr 33–34, s. 73). Przeto wypada wskazać fundamentalny błąd (antynomię) naszkicowanego powyżej paradygmatu rozumowania: otóż z jednej strony, jak podkreśliliśmy, pozbawia się autora zewnętrznego jego podstawowej prerogatywy, z drugiej – ordynuje się nadużycie w postaci interpretowania utworów literackich w kategoriach czysto biograficznych czy psychologicznych, paradoksalnie rozszerzając w sposób nieuprawniony zakres kompetencji i wpływów autora.

[34] Por. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2(54/55), s. 247–251.

[35] Wbrew temu, co postuluje chociażby tzw. **nowy biografizm**, tworząc kategorię „zwrotu biograficznego" (por. A. Gajewska, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, w: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2010, s. 97–109; I. Iwasiów, *Osoba w dyskursie feministycznym*, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2(54/55), s. 49–63).

[36] „Potencjalnie każde zdarzenie z życia pisarza może stać się przedmiotem ciekawości badacza literatury, jednakże nie samo w sobie, lecz – by tak rzec – **funkcjonalnie** [podkr. – K.G.]: o tyle, o ile (i w jakiej mierze) zdolne jest jakimś swoim «aspektem» współtworzyć szereg biograficzny, który badacz ten na ma uwadze" (J. Sławiński, dz. cyt., s. 21).

[37] Błąd ten, zdemaskowany przez przedstawicieli *New Criticism*, polega przede wszystkim na pominięciu faktu, że dzieło literackie i zamysł (intencja) autora są realnościami ontologicznie odrębnymi, a pytania: „Co autor miał na myśli?" czy „Co poeta chciał powiedzieć?" obciążone są oczywistym błędem metodologicznym (W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley, *Błąd intencjonalny*, przeł. B. Grodzicki, „Tematy" 1966, nr 18, s. 166–167).

[38] Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 212.

[39] Zob. H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 2, s. 344.

stanowią niejakie korelaty rzeczywistości; wreszcie o umieszczonych w dziele literackim **biograficznych aluzjach do rzeczywistości formułowanych przy użyciu pewnych strategii lirycznych**.

3. Aluzje biograficzne i strategie ich konstruowania

Zatrzymajmy się na moment przy wykoncypowanym tutaj terminie „aluzja biograficzna". Należy wskazać, iż w ujęciu tradycyjnym aluzję literacką stanowi „odwołanie się przez autora w utworze własnym do utworu innego autora, polegające na świadomym i celowym przywołaniu poszczególnych jego składników lub całości we właściwym im uposażeniu treściowym przez artystyczne opracowanie elementu lub elementów strukturalnych, jakie pozwalają na identyfikację utworu-wzorca" (definicja Andrzeja Stoffa[40]). Z kolei Konrad Górski aluzję literacką określił mianem typu środka artystycznego wyrastającego na podłożu związków zachodzących między twórczością indywidualną a zastanym przez autora dotychczasowym dorobkiem życia literackiego[41]. Wszelako, jak się zdaje, nic nie stoi na przeszkodzie, ażeby pojęcie aluzji literackiej na potrzeby niniejszych roztrząsań nieco przekształcić i wyzyskać je do określania odwołań do biografii pisarza obecnych w utworze literackim – choćby z tej przyczyny, iż zgodnie z ujęciem Stoffa aluzja literacka pełni funkcję komunikacyjną – jej zadaniem jest dokonanie selekcji czytelników na zdolnych i niezdolnych do pełnego jej odbioru, ma ona bowiem charakter intelektualny i erudycyjny[42]. Wprowadzamy zatem tutaj termin **aluzji biograficznej** na oznaczenie owej korelacji komponentów pochodzących z ontologicznie różnych uniwersów[43].

Skonstatowaliśmy, że owe aluzje biograficzne konstruowane są przy użyciu strategii lirycznych. Przypomnijmy, że pojęcie strategii – zapożyczone z teorii wojny[44] oraz ogólnej teorii gier[45] – obecne jest w teorii literatury co najmniej od lat dwudziestych minionego stulecia, kiedy to w refleksjach angielskich narratologów pojawia się sformułowanie *strategy of point of view*[46]. Jak zauważa Olędzki, szczególną popularność termin ten zyskał w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. w ramach rozwijającej się wówczas teorii komunikacji literackiej[47]. Zastosowali go wówczas w swoich pracach

[40] A. Stoff, *Tezy o aluzji literackiej*, w: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 19.

[41] K. Górski, *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 314–315.

[42] A. Stoff, dz. cyt., s. 20.

[43] Termin ten rzecz jasna nie obejmuje wszystkich typów związków zachodzących między światami fikcyjnymi a biografią autora rzeczywistego. Kategoria „aluzji biograficznej" odnosi się do odwołań o charakterze wysoce intencjonalnym.

[44] Zob. T. Kotarbiński, *Z zagadnień ogólnej teorii walki*, Warszawa 1938.

[45] E. Balcerzan, dz. cyt., s. 3.

[46] M. Olędzki, *Wokół znaczenia pojęć „napięcie" i „strategia"*, w: tegoż, *Narracja…*, s. 13.

[47] Tamże, s. 15.

m.in. Seweryna Wysłouch[48] czy Edward Balcerzan[49] – twórca nazwy „strategia liryczna"[50]. Wspomniane strategie liryczne mogą odnosić się zarówno do rzeczywistości, jak i do fikcji[51]. Odznaczają się one charakterem, by tak rzec, dynamicznym[52], albowiem pozwalają się rozpoznać dopiero w procesie komunikacji literackiej (poza nią istnieją li tylko potencjalnie) – *ergo* wymagają działania zarówno nadawcy, szyfrującego pewien przekaz w ramach stosowanej strategii, jak i aktywnej postawy odbiorcy dekodującego ów przekaz.

Przekształcając definicję autorstwa Edwarda Balcerzana, możemy zatem stwierdzić, że strategia to pewien **system dyrektyw nadawczych** (u Balcerzana: „pisarskich") **uformowanych ze względu na określonego odbiorcę** – niekoniecznie „faktycznego" (?) i „współczesnego"[53]. Toteż, podążając za naszą definicją, w aspekcie zewnątrzliterackim możemy wyróżnić strategie ulokowane na poziomie autora (autora zewnętrznego) oraz nadawcy utworu (podmiotu czynności twórczych[54], dysponenta reguł). W aspekcie wewnątrzliterackim zaś wyodrębnić należy strategie na poziomie podmiotu utworu, podmiotu literackiego (narratora, podmiotu lirycznego) oraz bohatera (bohatera lirycznego).

Interesującą inspirację dla skonstruowania taksonomii autobiograficznych strategii lirycznych może stanowić **teoria trójkąta autobiograficznego** wypracowana przez Małgorzatę Czermińską. Gdańska badaczka, poddając naukowej analizie wybrane powieści oraz różne formy prozy niefikcjonalnej, odnajduje w ich obrębie trzy „postawy autobiograficzne": **świadectwa**, **wyznania** oraz **wyzwania**[55]. Dokonajmy przeto wstępnej transpozycji tejże koncepcji na grunt twórczości poetyckiej:

1. **Strategia świadectwa** polegałaby na prezentowaniu bohatera lirycznego[56] w kontekście środowiska, w którym funkcjonuje. Charakterystyczne są tutaj odwołania do pewnych zdarzeń, osób, przy czym

[48] Zob. S. Wysłouch, *Strategia narratora i odbiorcy w powieści ekspresjonistycznej*, „Twórczość" 1975, nr 5(358), s. 99–107.

[49] Zob. E. Balcerzan, *Strategie i czytelnicy*, „Teksty" 1978, nr 1(37), s. 1–16.

[50] Również w tekstach nowszych dostrzegamy żywotność tegoż pojęcia (zob. A. Jankowska, *Liryczna strategia emancypacyjna w wierszach Zofii Trzeszczkowskiej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria II. Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Białystok 2019, s. 391–400; R. Mielhorski, *Strategie liryczne w poezji Wiktora Woroszylskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1(96), s. 77–103).

[51] M. Olędzki, *Wokół znaczenia…*, s. 14.

[52] Owym dynamizmem odróżnia się „strategia" od „postawy", która to może mieć charakter statyczny (bierny).

[53] Por. E. Balcerzan, *Strategie…*, s. 4.

[54] Zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: tegoż, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 80.

[55] Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2020.

[56] Rozumianego jako instancję wewnątrzliteracką (umiejscowioną w fikcyjnym uniwersum), którą – w przeciwieństwie do istniejącego tylko w tekście poprzez swoje wypowiedzi podmiotu lirycznego (zob. przypis 17) – można opisać przy użyciu środków charakterystyki osobowej.

w centrum utworu znajduje się kreacja świata przedstawionego, natomiast instancje komunikacyjne (nadawca, odbiorca) sytuują się niejako w tle, są przezroczyste.

2. **Strategia wyznania** koncentruje się na przeżyciach wewnętrznych bohatera lirycznego, w którego imieniu zazwyczaj wypowiada się podmiot liryczny. W ramach tej strategii kreowana jest pewna „autobiografia duchowa" bohatera, a wypowiedzi podmiotu literackiego mówiącego za bohatera mają charakter introwertywny, autoterapeutyczny i autokreacyjny, stanowią „przeglądanie się w lustrze".
3. **Strategia wyzwania** akcentuje rolę odbiory, polega na pozorowaniu dialogu lirycznego (zachodzi tutaj dialogizacja monologu lirycznego[57]), wciągnięciu wewnątrztekstowego odbiorcy w grę. Można stwierdzić, że wypowiedzi podmiotu lirycznego podporządkowane są obecnemu w strukturze dzieła wirtualnemu „Ty"[58].

Teorię Czermińskiej należałoby poddać oczywiście modyfikacjom i adaptacjom, niemniej wydaje się, że może ona stanowić podstawę dla roztrząsań dotyczących obecności aluzji biograficznych w utworach poetyckich.

4. Podsumowanie

Powyższe uwagi, podążające za Arystotelesowskim ujęciem fikcji literackiej (zakładającym istnienie światów możliwych), stanowią zaledwie prolegomena do teoretycznoliterackich rozważań dotyczących obecności biograficznych aluzji do rzeczywistości w utworach poetyckich. Mogą one wszak stać się metodologiczną alternatywą dla popularnych współcześnie teorii dzieła literackiego, które nie uwzględniają zagadnień ontologicznych. Trudno bowiem wyobrazić sobie przetrwanie i rozwój naukowej teorii literatury przy odrzuceniu narzędzi ontologicznych. Literaturoznawstwo rezygnujące z filozoficznych dążeń nie jest zdolne do prawidłowego – pozbawionego rozmaitych nieporozumień i mankamentów – rozwiązywania formułowanych przezeń problemów badawczych.

Bibliografia

Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.

Balcerzan E., *Biografia jako język*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975.

[57] Zob. interesujące uwagi na temat zagadnienia dialogu i monologu: M. Olędzki, *Zagadnienie dialogu w powieści*, w: tegoż, *Mowa niezależna i mowa pozornie niezależna w powieści w kontekście zasad gatunku. Przypadek twórczości Józefa Weyssenhoffa*, Wrocław 2011, s. 277–303.

[58] M. Czermińska, dz. cyt., s. 25–31.

Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Warszawa 1984.
Balcerzan E., *Strategie i czytelnicy*, „Teksty" 1978, nr 1(37).
Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2(54/55).
Ciecierski T., *Leibniz o konieczności, możliwości i wolnej woli*, „Przegląd Filozoficzny" 2003, nr 1(45).
Cyzman M., *Czy filozofia języka jest szansą dla teorii literatury? Wokół teorii literatury jako aktu mowy (wstępne rozpoznanie problemu)*, w: *Z filozoficznych inspiracji literatury. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Doktorantów 21–22 października 2004 Toruń*, red. M. Cyzman, K. Szostakowska, Toruń 2005.
Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2020.
Derrida J., *Pozycje*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia" 1988, nr 1/3.
Dziadkowiec J., *Stratalizm w ontologii Nicolaia Hartmanna – ujęcie krytyczne*, „Ruch Filozoficzny" 2012, nr 3–4.
Gajewska A., *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, w: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2010.
Górski K., *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy poetyckie XX stulecia*, Warszawa 1988.
Ingarden R., *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1936, z. 1/4(33).
Ingarden R., *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
Iwasiów I., *Osoba w dyskursie feministycznym*, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2(54/55).
Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2(51).
Jankowska A., *Liryczna strategia emancypacyjna w wierszach Zofii Trzeszczkowskiej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Seria II: *Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Białystok 2019.
Jasińska M., *Zagadnienia literackiej biografii. Uwagi historyczne i metodologiczne*, „Roczniki Humanistyczne" 1968, z. 1(16).
Kotarbiński T., *Z zagadnień ogólnej teorii walki*, Warszawa 1938.
Lam A., *Autobiograficzne role podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001.
Landwehr J., *Fikcyjność i fikcjonalność*, przeł. A. Nasiłowska, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 4(74).
Lubas-Bartoszyńska R., *Od dokumentu do fikcji (rzecz o powieści autobiograficznej)*, w: tejże, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.
Łagosz M., *Ontologia. Materializm i jego granice*, Kraków 2019.
Łukasiewicz J., *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa*, „Filozofia Nauki" 1997, nr 1(17).
Markiewicz H., *Autor i narrator*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
Markiewicz H., *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 2.
Mielhorski R., *Strategie liryczne w poezji Wiktora Woroszylskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1(96).
Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
Olędzki M., *„Kto" to jest narrator czy „co" to jest narrator?*, w: tegoż, *Narracja i narrator w „Popiołach" Stefana Żeromskiego*, Wrocław 2000.
Olędzki M., *Prawda w dziele literackim z perspektywy genologicznej*, „Conversatoria Litteraria" 2016, t. 10.
Olędzki M., *Trzy poetyki*, w: *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle). Prace literaturoznawcze ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Stoffowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Cyzman, A. Skubaczewska-Pniewska, D. Brzostek, Toruń 2017.
Olędzki M., *Wokół znaczenia pojęć „napięcie" i „strategia"*, w: tegoż, *Narracja i narrator w „Popiołach" Stefana Żeromskiego*, Wrocław 2000.

Olędzki M., *Zagadnienie dialogu w powieści*, w: tegoż, *Mowa niezależna i mowa pozornie niezależna w powieści w kontekście zasad gatunku. Przypadek twórczości Józefa Weyssenhoffa*, Wrocław 2011.
Pabjan T., *Gottfrieda W. Leibniza idea świata najlepszego z możliwych*, „Studia z Historii Filozofii" 2017, nr 4(8).
Paśniczek J., *Światy możliwe i inne*, „Przegląd Filozoficzny" 2008, nr 2(66).
Sławiński J., *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975.
Sławiński J., *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: tegoż, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974.
Stoff A., *O potrzebie teorii dzieła literackiego – dzisiaj*, w: *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003.
Stoff A., *Tezy o aluzji literackiej*, w: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007.
Szahaj A., *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos" 1996, nr 33–34.
Uspieński B., *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus i M. R. Mayenowa, Warszawa 1977.
Wimsatt W. K., Beardsley M. C., *Błąd intencjonalny*, przeł. B. Grodzicki, „Tematy" 1966, nr 18.
Wysłouch S., *Strategia narratora i odbiorcy w powieści ekspresjonistycznej*, „Twórczość" 1975, nr 5(358).
Ziomek J., *Prawda jako problem poetyki*, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 4(71).

doi: 10.15584/tik.2022.4
Data nadesłania: 2.05.2022
Data recenzji: 9.07.2022, 5.11.2022

Genologia wobec rewolucji cyfrowej. Przypadek reportażu

Przemysław Pietrzak
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-1621-2070

Theory of Genre and the Digital Revolution. The Case of Reportage

Abstract: I compare the concept of today intermedial reportage to that before the Internet era. Several features of this genre, usually considered as purely contemporary ones, can be found in the works of 20th century Polish writers including interwar period. Multi-, trans- and intermedial reportages, multiplication of their editorial channels and some forms of participation can be discovered before the time of World Wide Web, on condition that we take into consideration newspaper editions, not only those in the books. Digital revolution then looks merely like a change of carrier rather than a huge turn in the history of some literary genres. Moreover, what it offers (internet channels, social media), is of much less durability than traditional paper texts, and readers' participation here is frequently limited to commentaries or some cues for authors. Many of them vanish shortly afterwards, what makes a 'participatory culture' a cultural illusion.

Keywords: intermediality, multimediality, transmediality, convergence, aggregation, participatory, reportage, web, internet, genre, mediamorphosis, periodical, book, remediation

Słowa kluczowe: intermedialność, multimedialność, transmedialność, konwergencja, agregacyjność, uczestnictwo, reportaż, sieć, internet, gatunek, mediamorfoza, czasopismo, książka, remediacja

Spośród form dobrze zadomowionych w tradycyjnym pejzażu genologicznym, a poddawanych naukowemu oglądowi w momencie przejścia do multimedialnego uniwersum jedna zdaje się obecnie cieszyć szczególnym zainteresowaniem: reportaż. W pracach wielu filologów i medioznawców ostatnich dwóch dekad reportaż umieszczany choćby częściowo w sieci urasta do rangi jeśli nie jedynej współczesnej odmiany tego gatunku, to przynajmniej świadczącej o wyraźnym zwrocie w stosunku do swoich dawniejszych, skromnych prasowo-książkowych wcieleń. Wykorzystuje on, zdaniem tych badaczy, wszelkie środki komunikowania, włącznie z edycją książkową jako co prawda produktem finalnym, ale obrosłym serią innych

projektów towarzyszących (internetowych, radiowych, teatralnych). Najczęściej przywoływane przykłady to multimedialna opowieść *Boskie światło* Jacka Hugo-Badera i zrodzona z tego przedsięwzięcia książka *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* (2014), *Miasto Archipelag* Filipa Springera (2016), a także *Projekt: prawda* (2016) oraz *Nie ma* (2019) Mariusza Szczygła[1].

W opracowaniach powtarza się kilka terminów mających oddawać istotę współczesnego reportażu[2], nawet jeśli niektóre powołano do życia jeszcze przed czasami World Wide Web. Są to: intermedialność, konwergencja, uczestnictwo i agregacyjność (obok powszechnej dziś hybrydyczności). Spróbuję pokrótce nakreślić znaczenie, w jakim używa się tych pojęć w literaturze poświęconej polskiemu reportażowi XXI w.

Tak więc intermedialność rozumiana jest na ogół jako „trwał[e] zespoleni[e] ze sobą różnych mediów, które, ujmowane w sposób synkretyczny, zaczynają stanowić pewną nową jakość"[3]. Tym samym (według przywoływanych często Dicka Higginsa i Tuomo Hiippali) ma się ona różnić od bardziej tradycyjnych reguł współistnienia odmiennych form przekazu (słowa drukowanego, obrazu, dźwięku), które zachowują swoją autonomiczność czy to w jednym komunikacie (multimedialność), czy to we współdziałających ze sobą komunikatach odrębnych (transmedialność).

Konwergencja z kolei oznacza tu dokonujący się wskutek technologicznej współpracy mediów proces wzajemnej wymiany ich właściwości, przy czym historyczna kolejność rozwoju nie musi odgrywać decydującej roli (por. oddziaływanie współczesnej kultury wizualnej na książkę). Jeden z przytaczanych w tej materii autorytetów, Henry Jenkins, ujmuje konwergencję szerzej jako „przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne

[1] Wymienia się także internetowe serwisy dziennikarskie, jak portal outride.rs/pl lub interaktywna.wyborcza.pl. W niniejszym artykule będą mnie jednak interesowały te przypadki polskiego reportażu współczesnego, w których ostateczną formą edycji jest książka.

[2] Zob.: K. Frukacz, *Między ekonomią a afektywnością. Polski reportaż w paradygmacie kultury uczestnictwa*, „Teksty Drugie" 2019, z. 6; K. Frukacz, *Projekt: książka. O agregacyjności reportażu*, „Tekstualia" 2016, z. 4; E. Żyrek-Horodyska, *Intermedialny, transmedialny, multimedialny. Reportaż wobec cyfrowej mediamorfozy*, „Teksty Drugie" 2019, z. 6; E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż intermedialny Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie" 2018, z. 5; J. Szydłowska, *Polski reportaż XXI w. wobec tradycji gatunku i wyzwań komunikacyjnych współczesności*, w: *Prasa w dobie nowych mediów*, red. R. Robicka, A. Staniszewski, Olsztyn 2014; K. Buszkowska, *Fotografia reportażowa w relacji z tekstem*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, t. 3, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018; A. Jakubas, *Reportaż wirtualny. Nowe dziennikarstwo internetowe*, w: *Literatura bez fikcji…*, t. 3; Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, t. 1, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2016.

[3] E. Żyrek-Horodyska, *Intermedialny…*, s. 255. Zob. D. Higgins, *Intermedia*, "Something Else Newsletter" 1966, vol. 1, no. 1; T. Hiippala, *The Multimodality of Digital Longform Journalism*, "Digital Journalism" 2017, z. 5.

zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę"[4].

Uczestnictwo zakłada różne formy aktywizowania odbiorcy, poczynając od wyboru lekturowej strategii, a kończąc na współtworzeniu danego przedsięwzięcia. Odmiany i stopnie takiej partycypacji bywają różne, a w przypadkach szczególnie wyrazistych mogą prowadzić do powstawania dzieł zbiorowych[5].

I wreszcie agregacyjność, którą według Katarzyny Frukacz należy rozumieć jako „demonstrowanie fragmentacji i heterogeniczności materiału, tworzącego końcowy produkt wydawniczy"[6]. W praktyce oznacza to wszelką wielość funkcjonującą jako widoczne składniki pewnej całości: gatunków, tekstów, systemów semiotycznych, odrębnych przedsięwzięć rozmieszczanych na różnych „platformach dystrybucji" w ramach wspólnego celu.

W tym skrótowym omówieniu starałem się wydobyć istotę każdego z pojęć, jednak w konkretnym zastosowaniu ich treści są nieostre i zmienne w zależności od użytkownika, a zakresy mogą na siebie zachodzić aż do całkowitego zawierania się w sobie bądź identyczności. Bywa, że niektóre z nich służą (jawnie lub skrycie) za definiensy pozostałym. Konwergencja w przytoczonej formule Jenkinsa to właściwie przejaw agregacyjności. Gdy zaś Żyrek-Horodyska pisze, iż współczesna intermedialność polega „na aktywnym zaangażowaniu odbiorcy, wychodzącego poza swą tradycyjną rolę i stającego się niejednokrotnie recenzentem, a nierzadko nawet informatorem czy współtwórcą realizowanego i moderowanego przez dziennikarza projektu", to dostarcza przy okazji wykładni uczestnictwa[7].

Niezależnie od stosowanego słownika reportaż współczesny jest najczęściej charakteryzowany jako „projekt multimedialny", co podkreślić ma przynajmniej trzy istotne jego właściwości. Po pierwsze, tworzy go seria kilku przedsięwzięć, wśród których książka nie zawsze jest tym najważniejszym: stanowi raczej jedną z wielu „platform dystrybucji" podobnych, choć nieidentycznych „treści"[8]. Po drugie, każda z takich platform w ramach swoich technicznych możliwości oferuje odbiorcom przekaz realizowany zazwyczaj w więcej niż jednym systemie semiotycznym (język, fotografia, film), przy czym systemy te mogą wchodzić ze sobą w rozmaite relacje, często

[4] H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 9. Zob. też E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż intermedialny*..., s. 378.

[5] Zob. K. Frukacz, *Między ekonomią*..., s. 104–107; A. Jakubas, dz. cyt., s. 140.

[6] K. Frukacz, *Projekt: książka*..., s. 127.

[7] E. Żyrek-Horodysk, *Reportaż intermedialny*..., s. 373. Przywoływany przez autorkę w innym miejscu (*Intermedialny*..., s. 259) Christopher Balme definiuje intermedialność w sposób zakładający konwergencję: „w ramach danego medium próbuje się realizować konwencje estetyczne i/albo właściwości wzrokowe i słuchowe jakiegoś innego medium" (C. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 204).

[8] K. Frukacz, *Projekt: książka*..., s. 132.

nie będąc dla siebie nawzajem li tylko obojętnym dodatkiem czy rozszerzeniem. Po trzecie, odbiorcy ukazywani są na ogół jako niemal równorzędni wobec autorów partnerzy, których aktywność rozciąga się od zwykłego kombinowania wybieranych składników czy propozycji nadawczych (książka, konto autora w sieci, programy radiowo-telewizyjne) po komentowanie i współtworzenie materiału. Słowem-kluczem charakteryzującym takiego odbiorcę jest „interaktywność".

Za modelowy przykład służy wspomniane *Miasto Archipelag* Springera, zapis wędrówek po ośrodkach miejskich, które w roku 1999 utraciły status wojewódzkich stolic.

> Miasto Archipelag – pisze autor – to projekt dokumentalny, którego niniejsza publikacja jest tylko częścią […]. To temat zbyt ogromny. Dlatego postanowiliśmy to przedsięwzięcie otworzyć. […] Powstała społeczność i grupa fantastycznych korespondentów. To oni, sami z siebie, zaczęli pisać blogi, artykuły, podpowiadać nam wątki i tematy. Opowiadali nam archipelag i nadal opowiadają[9].

Rzecz nie tylko w założonych kontach internetowych i multimedialnych serwisach (jak miastoarchipelag.pl z interaktywną mapą, zdjęciami i filmami zamieszczanymi przez Springera), blogach i innych sieciowych centrach wymiany informacji. O postępie reporterskich prac donosił Program III Polskiego Radia, a kolejne części zamieszczał w swoim wydaniu internetowym tygodnik „Polityka", również po ukazaniu się książki. Katarzyna Frukacz nazywa całość „transmedialną opowieścią" oraz „najpełniejszą realizacj[ą] idei odbiorcy współuczestniczącego w procesie twórczym"[10]. Nawet sama książka opisywana jest jako coś wyjątkowego na tle reporterskiej tradycji, łączącego różne gatunki, języki i rejestry[11].

Poniższe rozważania nie są próbą dyskredytacji mediów cyfrowych. Zmierzają raczej do innego zarysowania tła, na którym zwykle wydobywa się ich specyfikę, a więc obrazu mediów papierowych. Wydaje się bowiem, że obraz ten opiera się na swoistym braku, nieuwzględnieniu pewnych faktów, co nierzadko prowadzi do przyjmowania błędnych założeń i wyciągania zbyt pochopnych wniosków. Sprawa reportażu wygląda na szczególnie dla takiego podejścia reprezentatywną[12]. Pozwala też na sformułowanie pewnych konkluzji dotyczących zakresu badań genologicznych.

Otóż niemal wszystkie opracowania nowszych reporterskich przedsięwzięć posługują się tą samą metodą opisu: współczesny reportaż multimedialny przeciwstawiają dawniejszemu w jednej na ogół postaci – książkowej. Tymczasem ogromna większość klasycznych dla polskiego reportażu tekstów miała swój pierwodruk w innej formie: prasowej. I prak-

[9] F. Springer, *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Kraków 2016, s. 311.

[10] K. Frukacz, *Między ekonomią…*, s. 108.

[11] E. Żyrek-Hordyska, *Reportaż intermedialny…*, s. 389.

[12] Choć dotyczy to również studiów poświęconych analizie publikowanej w sieci fikcji prozatorskiej, zob. M. Maryl, *Życie literackie w sieci: pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa 2015, s. 275–277.

tyka ta trwa w zasadzie do dziś, tyle że wskutek medialnych przemian odcinek „papierowy" zastąpiony został cyfrowym[13]. Dlatego też trudno zgodzić się z opinią Joanny Szydłowskiej i Zbigniewa Ziątka o obserwowanym od dwóch dekad „exodusie" literatury faktu ze środowiska czasopiśmienniczego[14]. Zdaniem obojga autorów ucieczka ta owocuje znacznie większą „literackością" tekstów, zwalnia je z funkcji dostarczania najnowszych wieści, a pozwala na „refleksję kulturoznawczą i historiozoficzną" (Ziątek), ponadczasowość i „finezję kompozycji" (Szydłowska)[15]. Ale już reportaże zamieszczane w prasie międzywojnia rzadko ograniczały się do doniesień „z ostatniej chwili", zwłaszcza gdy publikowano je z pewnym opóźnieniem w stosunku do relacjonowanych wydarzeń[16]. Pogłębioną refleksję historyczną znajdziemy u Ksawerego Pruszyńskiego (*Listy z Hiszpanii*) i Melchiora Wańkowicza (*Na tropach Smętka*), a później wraz z esejem, szkicami społecznymi i politycznymi w najbardziej znanych dokonaniach Ryszarda Kapuścińskiego drukowanych wcześniej w „Polityce" i „Kulturze" warszawskiej[17]. W wielu tych tekstach można śledzić wykorzystane na różne sposoby narzędzia literackie, jakie w danym okresie były dostępne i za takie właśnie uważane[18]. Późniejsze książki reporterskie Andrzeja Stasiuka, Jacka Hugo-Badera czy wspomnianego Filipa Springera (łącznie z *Miastem Archipelagiem*) również – przynajmniej częściowo – poprzedziła edycja

[13] Wyjątek stanowi tu artykuł K. Frukacz, *Od prasowego odcinka do snapa. Nowe wymiary cykliczności polskiego reportażu*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2022, nr 1. Reporterskim odcinkom w prasie tradycyjnej poświęca jednak badaczka nieproporcjonalnie mniej miejsca i bez uwzględniania takich właściwości czasopiśmienniczej edycji, na które zamierzam tu zwrócić uwagę (s. 61–62).

[14] J. Szydłowska: *Polski reportaż XXI wieku…*, s. 247–248; Z. Ziątek, *Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 359–365.

[15] Z. Ziątek, dz. cyt., s. 361; J. Szydłowska, dz. cyt., s. 247–248.

[16] Antoni Sobański (*Niemcy po przewrocie*, „Wiadomości Literackie" 1933), Stefania Zahorska (*Listy z Nowego Wschodu*, „Wiadomości Literackie" 1935), Melchior Wańkowicz (*Na tropach Smętka*, „Kurier Poranny" 1935–1936), Ksawery Pruszyński (*Listy z Hiszpanii*, „Wiadomości Literackie" 1936–1937) nie pisali reportaży według zasady „z ostatniej chwili", choć oczywiście dotyczyły one zagadnień aktualnych (Niemcy po zwycięstwie NSDAP, życie codzienne w ZSRR, sytuacja Polaków w Prusach Wschodnich, wojna domowa w Hiszpanii).

[17] Zob. na przykład *Pod falami historii* u Pruszyńskiego („Wiadomości Literackie" 1936, nr 53) albo *Krwawiąca granica* Wańkowicza („Kurier Poranny" 1936, nr 31). Historyczne „wycieczki" tłumaczące współczesność były też ulubionym chwytem Ryszarda Kapuścińskiego.

[18] Przykład to *Szachinszach* Kapuścińskiego (pierwodruk w „Kulturze" jako *Katharsis* i *Martwy płomień* 1979–1981): achronologiczna i fragmentaryczna kompozycja przypomina współczesną powieść. Na powieściowy efekt pracuje też często używana mowa wewnętrzna nie tylko rejestrująca rozważania autora, ale i wybranych postaci. Klasycznie literackie rozwiązania (groteska, rytmiczna, gęsto rymowana narracja) są znakiem rozpoznawczym *Cesarza* (tamże jako *Trochę Etiopii*, *Idzie, idzie* oraz *Rozpad* w 1978 r.), reportażu najmocniej pewnie oskarżanego o romans z fikcją (zob. np. A. Leszczyński, *Kiedy reporter gra nie fair*, „Gazeta Wyborcza", 27–28.02.2010).

czasopiśmiennicza[19]. I niemal w każdym przypadku można mówić o tym, co niesłusznie przypisywane bywa – jako kolejny dowód zerwania mariażu z prasą – dopiero tekstom ostatnich dwóch dekad[20]: o odmienności wersji gazetowej w zestawieniu z książką.

Kwestia tzw. literackości reportażu – wielokrotnie podnoszona[21] – wymaga osobnego studium. Tymczasem uwzględnienie prasowego pierwodruku dawniejszej literatury faktu pozwala dostrzec, że pewne rozwiązania i tendencje uznawane za wyróżniki epoki cyfrowych multimediów można do pewnego stopnia odnaleźć w piśmiennictwie znacznie wcześniejszym. Niektóre przypadki mogą wręcz skłonić do zrewidowania obrazu dzisiejszej „mediamorfozy"[22], do zmiany oceny głoszonego obecnie radykalnego zwrotu w sposobie istnienia reportażu. Mogą też zachęcić do postawienia pytań o granicę reporterskiego gatunku, rozumianą nie jako linia demarkacyjna, poza którą mamy do czynienia z inną formą (powieść, biografia, opracowanie historyczne, felieton), ale jako zakres zjawisk, które należy uwzględnić do wyczerpującej charakterystyki pojedynczego tekstu, jak i całego gatunku. Wydaje się, że takiego przesunięcia granicy badań wymaga właśnie reportaż.

By zacząć od wyrazistego przykładu: fotografia z rzadka tylko trafiała do reporterskich książek, ale niemal zawsze towarzyszyła ich edycjom prasowym[23]. Kiedy w polskiej prasie lat trzydziestych ukazują się najważniejsze reportaże tego okresu, fotografia jest już jej stałym elementem, który wyparł dawniejszą rycinę (albo zmienił jej funkcję z imitacji realistycznej na karykaturalną). Coraz częściej towarzyszą temu również rozmaite wykresy, tabele, diagramy. W drugiej połowie stulecia proces ten jeszcze bardziej przyspiesza.

[19] Zob. dalszą część niniejszego artykułu.

[20] Z. Ziątek, dz. cyt., s. 365.

[21] Por. K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne" 1965, t. 2; J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966; M. Wańkowicz, *Poszerzenie konwencji reportażu*, w: tegoż, *Karafka La Fontaine'a*, Kraków 1972, t. 1; A. Leszczyński, dz. cyt. Zob. też I. Mandziej, *Między reportażem a mikropowieścią. O „Sublokatorce" Hanny Krall*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3; M. Głowiński, *Kapuściński: reportaż jako sztuka*, w: *Życie jest z przenikania. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, red. B. Wróblewski, Warszawa 2008; M. Horodecka, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010, s. 203–238.

[22] Używane przez Żyrek-Horodyską określenie Rogera Fidlera. Zob. E. Żyrek-Horodyska, *Intermedialny*..., s. 253; R. Fidler, *Mediamorphosis: Understanding New Media*, Pine Forge Press 1997.

[23] Następujący cytat zdradza skutki pomijania prasowego pierwodruku: „Znamienne, że jeszcze kilkanaście lat temu Kapuściński, który prócz pisania tekstów reportażowych z swych podróży przywoził także zdjęcia, konsekwentnie unikał ich włączania w tok konstruowanej narracji. Dzisiejszy stosunek reporterów prasowych do obrazu wydaje się zgoła odmienny, czego dowodem są chociażby prace Filipa Springera, Wojciecha Tochmana czy Witolda Szabłowskiego" (E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż intermedialny*..., s. 378). O fotografiach w pierwodrukach prasowych reportaży Kapuścińskiego zob. w dalszej części artykułu. Dodać jednak trzeba, że fotografie takie nie zawsze były dziełem autora.

Fotografia wykorzystywana przez reportaż prasowy przechodzi ewolucję, która przebiega od dominacji zdjęć typu turystyczno-pamiątkowego (największe atrakcje wybranego regionu i uwiecznienie autora) i dokumentacji zdarzeń w kierunku rosnącego napięcia między tym, co widać, a o czym można przeczytać. Ale nawet u początków swej reporterskiej przygody fotografia nie zawsze ogranicza się wyłącznie do „uwiarygodnienia" relacji, jej wzmocnienia czy zwykłego powtórzenia w obrazach[24]. W opowieści o wyprawie do Prus Wschodnich Melchiora Wańkowicza, publikowanej w „Kurierze Polskim" (1935, nr 345 – 1936, nr 130), wiele zdjęć podpisanych jest narracyjnym cytatem z tekstu. Tworzą jakby osobną „foto-historię", bardziej skrótową, być może eksponującą istotne dla autora momenty[25]. Fotografie towarzyszące wczesnym, afrykańskim reportażom Kapuścińskiego (*Ghana z bliska* oraz *Kongo z bliska*, odpowiednio: „Polityka" 1960, nr 9–18 oraz 1961, nr 12–25) mogą ujść za albumowy ledwie dodatek, ale już w seriach, które złożą się na książkę *Cesarz* (*Trochę Etiopii*, *Idzie, idzie* oraz *Rozpad* w warszawskim tygodniku „Kultura" między numerem 8 a 27 z roku 1978), ewidentnie mimetyczne zdjęcia ukazujące Etiopię na co dzień i w okresie walk wewnętrznych ostro kontrastują z alegoryczną, baśniową wymową cytatów wybranych na motta, a także z groteskowym opisem dworu Hajle Sellasje. Fotografie zabezpieczają więc „dosłowną" lekturę tekstu dającego się czytać także jako literackie studium despotyzmu, a w swoim czasie uważanego za ezopową prezentację schyłkowego okresu rządów Edwarda Gierka[26]. Podobny przykład z samego końca epoki prasy wyłącznie papierowej to cykl Andrzeja Stasiuka zamieszczany w „Tygodniku Powszechnym" (z przerwami) między numerem 11 z 1993 a 33 z 1995 r. Tworzą go w istocie dwa bloki tekstowe: reporterskie *Polskie imiona* oraz bardziej literackie i z wyraźną domieszką fikcji *Opowieści galicyjskie*, które następnie dostarczyły tytułu edycji książkowej (1995). Oba zostały zaopatrzone w fotografie, które – traktowane wszak na ogół jako sygnał faktograficzności – kłócą się z balladowym, fantastycznym wręcz światem *Opowieści…* (jak motyw peregrynującego po okolicy ducha jej mieszkańca)[27].

[24] Tak widzi sprawę Z. Bauer, *Problem intermedialności reportażu międzywojennego*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 50.

[25] Zob. np. fotografie w pierwszym odcinku („Kurier Poranny" 1935, nr 347, s. 3). Zdjęcie Wańkowicza z córką pochylonymi nad biurkiem podpisane jest cytatem „Zjawiają się na stole mapy…". W połączeniu z zawartym w tym samym odcinku zdjęciem tradycyjnej mazurskiej barci tworzy ono jakby mikronarrację (planowanie połączone z celem – taki jest główny temat pierwszej odsłony reportażu).

[26] Zob. A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 332–336.

[27] Dziękuję mojej magistrantce, pani Natalii Kędzierskiej, która zwróciła mi uwagę na fotografie ilustrujące ten cykl. Odwołuję się tu do jej błyskotliwej i wyczerpującej analizy pierwodruku *Opowieści galicyjskich* dokonanej w rozprawie *Relacja fotografia – tekst w pierwodrukach prasowych „Szachinszacha" Ryszarda Kapuścińskiego i „Opowieści galicyjskich" Andrzeja Stasiuka*, Warszawa 2021, s. 33–45. Praca dostępna jest w Archiwum Prac Dyplomowych Uniwersytetu Warszawskiego.

Fotografie to nie jedyny element graficzny, który możemy znaleźć w reportażach odległych od epoki cyfrowej. Oczywiście, nie będą to składniki interaktywne, jak mapa w serwisie miastoarchipelag.pl, niemniej mapy i tabele właśnie chętnie stosował Wańkowicz, jako jeden z nielicznych przemycający dość bogaty materiał pozajęzykowy swoich reportaży z prasy do książek[28]. Publikowany w „Polityce" cykl *Kongo z bliska* Kapuścińskiego, opowiadający o Patrisie Lumumbie i następstwach jego śmierci, został zaopatrzony w mapę ukazującą kolejne etapy podróży, jaką autor odbył w towarzystwie zagranicznych kolegów. Co więcej, sama „Polityka" jeszcze przed publikacją dostarczyła serii artykułów poświęconych Afryce w dobie kolejnej fazy dekolonizacji, w tym dwie mapy kontynentu oraz szereg statystycznych zestawień[29].

Dla prasowego pierwodruku reportażu kontekst czasopiśmienniczy stanowi więc odpowiednik dzisiejszej sieci, w której konkretny tytuł to tylko część większej oferty na ten sam lub zbliżony temat. Tak dzieje się w serwisie outride.rs/pl/ zajmującym się konfliktami, biedą i problemami ekologicznymi na świecie. Portal ten to często wymieniany przykład propozycji do samodzielnego „ułożenia" przez internautę, wybierającego tematy, teksty, filmy, zdjęcia i pliki dźwiękowe[30]. Otóż – z oczywistym wyjątkiem dźwięku i filmu – przed nieco podobnym wyborem stoi czytelnik dwudziestowiecznej gazety. Pisałem już o tym, powołując się na przykłady z „Wiadomości Literackich" i „Polityki"[31]. Reportaż prezentował w nich nierzadko rzeczywiście odmienny punkt widzenia. Podobnie jest we wspomnianych *Opowieściach galicyjskich* Stasiuka oraz późniejszym cyklu *Jadąc do Babadag*. W pewnym sensie rozbijają one perspektywę charakterystyczną dla pism w okresie publikacji, a więc odpowiednio „Tygodnika Powszechnego" i dodatku „Plus Minus" do „Rzeczpospolitej" (tu między numerem 31 z roku 2000 a 31 z roku 2002, niewielką część publikowano równolegle także w „Tygodniku Powszechnym"). W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przez „Tygodnik" przetacza się dyskusja poświęcona PRL-owi oraz pierwszym latom transformacji. Ich charakterystyczną cechą jest szeroki

[28] Por. mapę ukazującą „Pochód niemczyzny na wschód" w jednym z fragmentów *Na tropach Smętka* („Kurier Poranny" 1935, nr 350, s. 3) oraz tabelkę pokazującą zmiany w populacji Niemiec, Królestwa Kongresowego i Prus Wschodnich na przełomie stulecia XIX i XX („Kurier Poranny" 1935, nr 354, s. 5).

[29] Mapa towarzyszy odcinkowi *Granica* („Polityka" 1961, nr 13, s. 8). Mapy afrykańskiego kontynentu ukazujące bogactwa naturalne i procesy dekolonizacyjne oraz różne statystyczne zestawienia pojawiły się w numerze 8, s. 10–11. Artykuły poświęcone Afryce publikowane wówczas w tygodniku to: anonimowy *Polska w Afryce*, nr 6; T. M. Pasierbiński, *Nadzieja i rzeczywistość*, nr 7; tenże, *Afryka* 1961, nr 8; tenże, *Nadszedł moment*, nr 15; J. Kowalewski, *Wspólny rynek i Afryka*, nr 20; T. M. Pasierbiński, *Zygzaki,* nr 25.

[30] Zob. choćby A. Jakubas, *Reportaż wirtualny…*, s. 140–142; K. Frukacz, *Od prasowego odcinka…*, s. 67–68.

[31] Zob. P. Pietrzak, *Od powieści w odcinku do reportażu prasowego – kompozycja, kontekst, funkcja*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7: *Reportaż w świecie, światowość reportażu*, red. K. Frukacz, Katowice 2019, s. 257–260.

plan społeczny, wspierane statystyką ujęcia makroekonomiczne i analiza wielkich procesów dziejowych. Wypowiadają się eksperci i dziennikarze. To dopiero Stasiuk pozwala przemówić jednostkom, reprezentantom środowisk, które w pierwszych latach III Rzeczypospolitej raczej więcej straciły niż zyskały[32]. W przypadku drugim z kolei odsłaniana przez pisarza „gorsza" Europa (Rumunia, Bułgaria, Albania), miejsca prawie nieobecne w przewodnikach, opisywane celowo „nizinnym" językiem, wyraźnie kontrastują z komercyjnym (reklamy) i „turystycznym" dyskursem, jakiego wówczas używa się w „Plus Minus" w artykułach poświęconych czasem tej samej części świata[33]. Oba cykle Stasiuka stawiają zatem czytelnika czasopism przed wyborem znacznie bardziej istotnym niż ten, który dotyczy formy medialnej lub po prostu tematu – to oferta między różnymi perspektywami poznawczymi i różnymi ocenami.

Na ogół jednak mamy do czynienia z wyraźnym wpisaniem się w profil tematyczny i ideowy pisma. Wańkowiczowski reportaż mazurski to część programu realizowanego w latach 1935–1936 przez „Kurier Poranny": publicystycznej walki o prawa mniejszości polskiej w krajach ościennych (poza Niemcami także w Litwie i Czechosłowacji) przy jednoczesnym wspieraniu polonizacji terenów Rzeczypospolitej zamieszkałej przez ludność ukraińską (tłem są relacje z głośnego procesu zabójców ministra Bronisława Pierackiego, zamordowanego 15 czerwca 1934 r. przez bojowników Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów)[34]. Wańkowicz nie tylko informuje o represjach, jakim poddawani są mazurscy Polacy, ale też na różne sposoby przekonuje czytelnika, że obszar ten (poza Warmią nigdy do Polski przed 1945 r. bezpośrednio nienależący) w jakimś sensie ma polski charakter[35]. Znamienne, że zamieszczony w numerze 359 z roku 1935 odcinek *Oddech Smętka*, w którym autor narzeka na zniemczenie mowy mazurskiej traktowanej przezeń jako odmiana polszczyzny, graniczy z artykułem o wymownym tytule *Zadania społeczeństwa polskiego na Wołyniu* niejakiego B. S.[36]

[32] Numer 24 „Tygodnika Powszechnego" (1993) zawiera wywiad z Leszkiem Balcerowiczem *Według Balcerowicza* (s. 1, 6, 7), „rozmowę redakcyjną o sytuacji w Polsce" *Czy potrzebna była końska kuracja?* (s. 3) oraz opublikowany na jednej stronie z wywiadem z Balcerowiczem (s. 6) tekst Stasiuka *Janek*: historię traktorzysty z byłego PGR-u, który próbuje utrzymywać się z nielegalnego wyrębu lasów.

[33] Zob. np. M. Suchowiejko, *Powrót nad Morze Czarne*; M. Suchowiejko, *Samolot albo furmanka*; B. Luft, *Moja prywatna Rumunia*, „Plus Minus" 2001, nr 31.

[34] Proces rozpoczął się 18 listopada 1935 r. w Warszawie. „Kurier Poranny" informuje w tym czasie niemal codziennie o postępach w rozprawie, także w numerach bliskich początkowi publikacji Wańkowicza: 340–350.

[35] W rozmowie z córką Martą (*Załoga „Kuwaki"*) pisarz stwierdza, że „to w istocie polski kraj. Bo tam mieszka 400 000 ludności mówiącej po polsku" („Kurier Polski" 1935, nr 348, s. 3).

[36] Por.: „miała przyjść do nas mowa polska, mowa zatrzymana w rozwoju [...]. A tymczasem ukazano nam tę mowę jak dziewkę półgłupkę Jurandowi" (M. Wańkowicz, *Oddech Smętka*, „Kurier Poranny" 1935, nr 359, s. 5). Z kolei autor *Zadań* apeluje, by polską ludność Wołynia wciągnąć do „realizacji programu państwowego" zapewniającego „zgodne współżycie dwóch bratnich narodów" (tamże). Zob. też artykuł B. Hełczyńskiego, *Nie wolno nam się*

Z tym wiąże się sprawa kolejna: odmienności pierwodruku prasowego i edycji książkowej. Reportaż jako gatunek istnieje właściwie jako twór dwufazowy. Zdarza się też, że takich faz jest więcej. Agregacyjność, o której pisze Katarzyna Frukacz w odniesieniu do tekstów lat ostatnich, jest tylko szczególnym przypadkiem takiej wielofazowości[37]. Jedynie do pewnego stopnia przypomina ona sytuację dawnej „powieści odcinkowej", nieraz poddawanej autorskim zmianom w drodze do wydania ostatecznego. Najdalej idące modyfikacje polegały tam najczęściej na wykreślaniu całych akapitów, ewentualnie zastępowaniu ich nowymi[38]. Tymczasem w przypadku reportażu mamy w zasadzie do czynienia z montażem prowadzącym do nieraz radykalnej zmiany kolejności albo do łączenia elementów gatunkowo innorodnych, nietworzących pierwotnie całości. W swojej relacji z hiszpańskiej wojny domowej, publikowanej w „Wiadomościach Literackich" jako *Listy z Hiszpanii* oraz *W zielonym Euzkadi* (1936, nr 47 – 1937, nr 22), Pruszyński zestawia odcinki w sposób gwarantujący dynamikę i posmak sensacji kolejnych doniesień. Na przykład walki w Madrycie w odcinku trzecim („Wiadomości Literackie" 1936, nr 52) nie są kontynuacją zmagań z odcinka drugiego (tamże, nr 49). W tym czasie bowiem autor jeździł po froncie (opóźnione relacje w numerach 11, 12, 13 i 23 z roku 1937). Dodatkowo oba fragmenty pisane są w gramatycznym *praesens*, co jeszcze wzmacnia iluzję ciągłości. Chronologiczną kolejność dziennikarz zastosował dopiero w edycji książkowej (1937) i w ogóle zupełnie inaczej połączył pierwotne odcinki prasowe. A dodane obszerne rozważania na temat historycznych analogii między Hiszpanią a Polską czynią z całości już nie zwykły reportaż, lecz także studium na temat dziejowych mechanizmów. Ciekawie też wygląda historia beskidzkiego cyklu Stasiuka. Jak już wspomniałem, w pierwodruku tworzą go niezależne serie: dokumentarne *Polskie imiona*, publikowane w „Tygodniku Powszechnym" w numerach 24, 28 i 31 z roku 1993 oraz sfabularyzowane z elementami ballady (romantycznej i podwórkowej) *Opowieści galicyjskie* (numery 15, 17, 20, 25, 32, 38 z 1994 oraz 9, 19 i 33 z roku 1995) łącznie z krótkim tekstem *Miejsce* bez przyporządkowania (nr 45 z roku 1993). O odrębności obu serii na tym etapie publikacji może też świadczyć artykuł *Epitafium dla PGR-u* opublikowany przez Stasiuka

wyrzekać czwartej części naszego narodu, zamieszczony na s. 2 nru 347 „Kuriera Polskiego" (1935), w którym rozpoczęto drukowanie reportażu Wańkowicza.

[37] Znamienne, że badaczka postrzega to jako cechę przede wszystkim (choć nie wyłącznie) współczesnego reportażu książkowego z wcześniejszą edycją internetową. Podaje przykład *Dzienników kołymskich* Jacka Hugo-Badera (2011) publikowanych najpierw w serwisie wyborcza.pl: „W efekcie czytelnik otrzymuje papierową i internetową wersję tej samej opowieści, która różnicuje się z uwagi na dwoisty charakter przekaźnika" (K. Frukacz, *Projekt: książka…*, s. 11).

[38] Tak jest z początkiem *Placówki* Bolesława Prusa, opublikowanym w numerze 12 tygodnika „Wędrowiec" w roku 1885, mocno różniącym się od wersji książkowej wydanej w roku 1886. Więcej na ten temat pisałem w książce *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017, s. 270–271.

w numerze 11 z roku 1993. Krótka historia Beskidu Niskiego z naciskiem na okres funkcjonowania rolnictwa skolektywizowanego z jego wszelkimi patologiami wygląda na wprowadzenie do *Imion* – biografii osób poranionych przez rozpad świata, który nie uczył samodzielności i poszanowania prawa. Jednak w edycji książkowej (1995) *Epitafium* w ogóle nie występuje, a z kolei dodane na jej potrzebę rozdziały *Noc druga* i *Koniec* łączą w sobie wątki i postacie z obu cykli. Jeśli weźmiemy także pod uwagę film Dariusza Jabłońskiego *Wino truskawkowe* (2007), w którym dość jednak luźno spojony wewnętrznie zbiór Stasiuka uzyskuje klarowną fabułę (przy sporych różnicach w konstrukcjach postaci), będzie można mówić o *de facto* trzecim wcieleniu (montażu) literackich składników.

Stąd już tylko krok do tego, co nazywane jest współcześnie „opowieścią transmedialną", a więc do rozdzielenia pewnej całości między różne przekaźniki, niekoniecznie zresztą cyfrowej natury[39]. Oprócz *Miasta* Springera podawany jest przykład zbioru *Projekt: prawda* Mariusza Szczygła[40]. Rozwijał się on równolegle w czasopiśmie „Duży Format" (dodatku do „Gazety Wyborczej"), na społecznościowym koncie, w wersji książkowej, a także w innych przedsięwzięciach, jak przedstawienie w warszawskim Teatrze Syrena. Przypomnijmy jednak, że teatralna inscenizacja reportażu to już przypadek *Cesarza* Kapuścińskiego. Ostatni odcinek w „Kulturze" ukazał się 2 lipca 1978 r., a 24 listopada odbyła się w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza premiera przedstawienia w reżyserii Jerzego Hutka. Jej recenzję czytelnicy warszawskiego tygodnika mogli przeczytać w numerze 3 z roku 1979 pod znamiennym tytułem *Przypowieść z pierwszych stron gazet*. Autorka, Teresa Krzemieniowa, wyeksponowała uniwersalną, alegoryczną wymowę tekstu[41]. Można wskazać jeszcze jeden przykład dużo wcześniejszej „transmedialności" reportażu. Pierwodruk *Na tropach Smętka* Wańkowicza zaczął się ukazywać 15 grudnia 1935 r. („Kurier Poranny" nr 345). Na krótko przed tą datą Polskie Radio rozpoczęło emisję wybranych odcinków w nie do końca dającej się dziś zrekonstruować wersji. Najpewniej były to po prostu odczyty tekstu Wańkowicza. Ich tytuły niekiedy mocno różnią się zarówno od tych znanych z „Kuriera", jak i sformułowanych w wydanej rok później książce. Jeden z nich – nadany jako ostatni *Tannenbergdenkmal i Serce na Rossie* – to przedostatni rozdział książkowy, który nie trafił do edycji

[39] „Agregacyjne w swej istocie kreowanie produktów transmedialnych wiąże się zatem z rozmieszczaniem treści na różnych platformach dystrybucji w taki sposób, by wytworzyć między nimi relację, a w konsekwencji – umożliwić progres narracyjny i podtrzymanie więzi z odbiorcą", K. Frukacz, *Projekt: książka*..., s. 132.

[40] Tamże, s. 131–132.

[41] T. Krzemieniowa, *Przypowieść z pierwszych stron gazet*, „Kultura" 1979, nr 3, s. 11. Do politycznej aluzji czytelnej dla publiczności dążył też Jerzy Hutek w przygotowanym krótko później przedstawieniu dla warszawskiego Teatru Powszechnego (premiera 26 kwietnia 1979 r.), które następnie zostało zarejestrowane dla potrzeb Teatru Telewizji (emisja 1 lutego 1981 r.). Na podstawie tej utrwalonej wersji można domniemywać o koncepcji reżysera przyjętej wcześniej w Łodzi.

gazetowej. Wygląda więc na to, że ówczesny miłośnik prozy dokumentalnej otrzymał w krótkim czasie poprzez trzy odmienne kanały nieco różne wersje relacji z kajakarsko-samochodowej wyprawy do Prus Wschodnich[42].

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na okoliczność, o której jeszcze wspomnę. Skomplikowana sieć powiązań między reportażem a jego medialnym kontekstem, wydobywająca nieraz tonację nie zawsze słyszalną w izolowanej publikacji książkowej, odsłaniająca czasem odmienną pozycję reportera i wymowę całości, możliwa jest do prześledzenia wyłącznie pod warunkiem względnej trwałości owego kontekstu. W kulturze analogowej taką gwarancję daje do pewnego stopnia nośnik papierowy oraz (rzadka, co prawda) rejestracja materiałów audiowizualnych. Materiał cyfrowy w środowisku internetowym natomiast – choć nad tradycyjnym góruje zasięgiem i możliwościami utrwalania pewnych wydarzeń „na żywo", niejako „naturalnie" (bez dziennikarskiej obróbki) – po wydaniu książki jest zazwyczaj szybko usuwany z sieciowych serwisów.

Przechodzę do kwestii uczestnictwa czytelników i dzieła „zbiorowego" jako rezultatu takiej aktywności[43]. Tu również wydaje się, że możemy mówić o podobnej praktyce w okresie dużo wcześniejszym i choć na mniejszą skalę, to – twierdzę – ze znacznie trwalszym rezultatem. Mam na myśli literackie akcje konkursowe ogłaszane w latach trzydziestych XX w., kierowane do nieprofesjonalistów (i osób zwykle słabo wykształconych). Znana jest sprawa „Miesięcznika Literackiego" Aleksandra Wata z roku 1930. W numerze 7 redakcja pisma ogłasza konkurs na reportaż o szerokiej, choć głównie społeczno-pracowniczej tematyce[44]. Ponawia wezwanie w numerze 11, a począwszy od 12, zaczyna drukować nadsyłane prace. W numerze 18 zaś przedstawia czytelnikom ankietę z obietnicą częściowego opublikowania odpowiedzi i apelem, by „jak najszczegółowiej odpowiedzieli na ankietę",

[42] Na podstawie „Kuriera Warszawskiego" można wnosić, że wyemitowano najpewniej sześć odcinków, za każdym razem w sobotę między godz. 17.00 a 17.15: 9 listopada 1935 r.: *Kraj za ścianą. Reportaż z Prus Wschodnich*; 16 listopada: *Dusza języka i dusza kraju*; 23 listopada: *Z Prus Wschodnich*; 30 listopada: *Pod niemieckim dachem i pod mazurską strzechą*; 14 grudnia: *Pośród janczarów puszczy piskiej*; 21 grudnia: *Tannenbergdenkmal i Serce na Rossie*.

W 52 numerze tygodnika „Antena" (1935) w rubryce *Krytykujemy* Mieczysław Nałęcz Dobrowolski napisał: „Na zakończenie słów parę o reportażach z Prus Wschodnich p. Melchiora Wańkowicza, których słuchaliśmy przez kilka tygodni. Był to jeden z najwspanialszych cyklów, jaki zdarzyło mi się słyszeć w radio […]. I Polskiemu Radiu, i radiosłuchaczom życzyć należy dalszej, jak najrychlejszej współpracy p. Melchiora Wańkowicza" (s. 9). Zob. też E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O reportażu radiowym*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu…*, s. 122.

[43] Często uważanej za możliwość wyłącznie internetową: „Profesjonalny reportaż pogłębiony w internecie to reportaż multimedialny, społecznościowy i interaktywny. Przy czym właśnie ta interaktywność wydaje się jego cechą szczególną, chociażby dlatego, że nie można jej zrealizować w żadnym innym medium. Reportaż wirtualny może być interaktywny tylko w internecie, nie podoła temu ani prasa, ani telewizja, ani radio" (A. Jakubas, dz. cyt., s. 142–143).

[44] „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 7, s. 329.

która „nada konkursowi charakter masowego doświadczenia, zaktywizuje literacko czytelnika i dostarczy cennych wskazówek polskim pisarzom rew. proletariackim”[45].

Niestety, z powodu aresztowania redakcji i zamknięcia pisma nie opublikowano opinii, nie udało się wydać książki, a z drugiego konkursu (na utwór literacki o bezrobociu) pozostało tylko ogłoszenie w numerze 20.

Nie oceniam ani poziomu literackiego nadesłanych reportaży amatorskich, ani też wymiaru ideologicznego całego środowiska „Miesięcznika”, zbierającego się w mieszkaniu Aleksandra i Oli Watów w Warszawie przy ulicy Hożej. Zrobił to już sam Wat w rozmowie z Czesławem Miłoszem, a kilka lat temu sprawę wyczerpująco omówiła Urszula Glensk w monografii *Historie słabych*[46]. Idzie mi wyłącznie o sposób organizacji pracy: skutecznie pobudzający aktywność odbiorców oraz zachęcający ich do współtworzenia pisma. Była to zresztą zapowiedź swoistej mody. W roku 1933 Instytut Gospodarstwa Społecznego wydał *Pamiętniki bezrobotnych* w opracowaniu Ludwika Krzywickiego, a w latach 1935–1936 dwa tomy *Pamiętników chłopów* w opracowaniu Krzywickiego i Marii Dąbrowskiej.

Przypadek „Miesięcznika” jest o tyle szczególny, że czytelnicy tytułu stali się faktycznie jego współautorami, a liczono, że będą także jego komentatorami. Przypomina to nieco pomysł na dzisiejszą „społeczność” sieciową, dla której swoistą „platformą” byłby nie internetowy serwis, ale warszawskie mieszkanie Watów, siedziba redakcji pisma. Co więcej, wkład ówczesnych reportażystów-amatorów wydaje się bardziej realny i pełny w porównaniu z dostarczaniem informacji i aktywnością na współczesnych forach dyskusyjnych. A do tego zwykle sprowadza się „uczestnictwo” internauty w tworzeniu cudzego przecież projektu. W wersji ostatecznej (książka) jego głos jest na ogół anonimowy, ślady sieciowe natomiast (komentarze, uwagi, propozycje do uwzględnienia przez dziennikarza) są nietrwałe i najczęściej znikają po jakimś czasie. Dlatego nie da się ich porównać nawet z tzw. przed-tekstami, jak krytyka genetyczna nazywała rękopisy, maszynopisy, bruliony i notatki poprzedzające ostateczny tekst utworu. Powołane do tworzenia, a często także promowania jakiegoś projektu dziennikarskiego, serwisy internetowe albo przestają działać, albo ulegają radykalnej zmianie (przypadek miastoarchipelag.pl). Odtworzenie ich zaś poprzez archiwa (jak Wayback Machine) nie zawsze jest możliwe.

Sposób istnienia reportażu XXI w. – pomiędzy książką, siecią oraz innymi przekaźnikami, rozbitego na równorzędne formy podawcze i aktywizującego swoich odbiorców – wydaje się tylko szczególnym przypadkiem tendencji widocznych już przynajmniej w drugiej połowie dwudziestolecia międzywojennego. Pierwsza widoczna różnica polegałaby po prostu na

[45] „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 18.

[46] Zob. A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, Warszawa 1990, s. 152–204; U. Glensk, *Historia słabych. Reportaże i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014, s. 28–40.

zamianie mediów analogowych na cyfrowe. Nie powinna nas przy tym zrazić wyjątkowość omówionych przeze mnie przykładów reportaży „tradycyjnych". Wszak i współczesne kompozycje w rodzaju *Boskiego światła* Hugo-Badera nie stanowią powtarzalnej zasady, lecz specyficzne realizacje gatunku. Być może w przyszłości utworzą współczesny kanon. Kanonu literackiego zaś nie należy mylić z ilościową dominacją pewnego typu tekstów. Opiera się on raczej na sile oddziaływania, a o niej może zadecydować rozpoznanie przez jakieś środowisko (badaczy, czytelników, krytyków) pewnych rozwiązań jako wyjątkowych i godnych uwagi[47].

Porównując zaś podobne tendencje wśród reportaży drukowanych i publikowanych częściowo w sieci, można by powołać się na koncepcję remediacji sformułowaną przez J. D. Boltera. W pracy *Przestrzeń pisma* amerykański badacz scharakteryzował ten proces jako sytuację, w której „nowsze medium zajmuje miejsce starszego, jednocześnie zapożyczając i reorganizując pewne cechy pisma właściwe medium starszemu oraz zmieniając jego kulturową przestrzeń"[48]. Autor kładzie też nacisk na swoistą rywalizację, ulepszanie dawniejszych możliwości czy też ich intensyfikację (na przykład internetowy hipertekst jako rozwinięcie hipertekstualności wpisanej w modernistyczną prozę). I oczywiście w interesującym nas zagadnieniu nie sposób nie zgodzić się z jednym: cyfrowa technologia i sieć znacznie ułatwiają to, co wcześniej wymagało większego nakładu pracy. Wciąż jednak pozostaje pytanie o trwałość osiąganych tą drogą efektów (problem chyba niedostrzegany ponad dwie dekady temu, gdy powstawała wzmiankowana praca).

Trzeba również odnotować fakt, że i dla Boltera tłem porównawczym dla twórczości cyfrowej są publikacje książkowe, co znów prowadzi do przeceniania nowatorskości pewnych aspektów świata sieciowego[49].

Reportażu literackiego nie da się sprowadzić do granic pojedynczego, zamkniętego tekstu. Zarówno fazowość jego edycji, jak i wpisanie w kontekst czasopisma sprawiają, że książkowy egzemplarz stanowi na ogół zaledwie jedną z wersji „dzieła", w dodatku niepełną, bo wyciągniętą z szerszego, wieloosobowego przedsięwzięcia, jakim jest czasopismo. W fazie edycji prasowej reportaż może bowiem wchodzić w różnorodne związki z zawartością tytułu, który użycza mu swoich łamów: od zwykłego wpisania się w program literacki, społeczny i polityczny gazety (Wańkowicz w „Kurierze

[47] Bez trudu można wskazać przykłady współczesnych polskich reportażystów, których utwory stronią od multimedialnego instrumentarium i pozostają w granicach dość tradycyjnie rozumianego tekstu (Artur Domosławski, Cezary Łazarewicz, Wojciech Tochman, a ze starszego pokolenia Hanna Krall).

[48] J. D. Bolter, *Przestrzeń pisma: komputery, tekst i remediacja druku*, tłum. A. Małecka i M. Tabaczyński, Kraków–Bydgoszcz 2014, s. 39. Zob. też J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 1999. Na tę pracę powoływała się Maryla Hopfinger (*Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 72) oraz Maciej Maryl (dz. cyt., s. 150).

[49] J. D. Bolter, *Przestrzeń*..., s. 59–65.

Polskim"), przez lekką ironię (*Ghana z bliska* Kapuścińskiego w „Polityce"[50]) po nastawienie jawnie polemiczne (Stasiuk w „Tygodniku Powszechnym" i „Plus Minus"). Czasopismo może stanowić dla reportażu również jego informacyjne i medialne dopełnienie (ponownie: reportaże afrykańskie Kapuścińskiego w „Polityce"), a więc wpływać też na jego odbiór. Pod tym względem sytuacja reportażu znów przypomina dawną powieść w odcinku, z tym że publicystyczny i dialogowy potencjał tekstu reporterskiego wydaje się jednak silniejszy[51]. Co więcej, to, co na tle kilkusetletnich dziejów powieści wygląda na epizod, w przypadku reportażu zdaje się z nim organicznie zrośnięte. I to zarówno w planie historycznym (reportaż, inaczej niż powieść, rodzi się w prasie), jak i strukturalnym.

Prasa (tradycyjna czy cyfrowa) stanowi zatem środowisko tego gatunku, które – i to jest druga różnica między współczesnością a wiekiem XX – uległo w ostatnich latach wewnętrznemu rozbiciu. Pojedynczy kanał (czasopismo) został zastąpiony przez szereg równorzędnych kanałów nadawczych. Niektóre z nich nie zawsze mają charakter klasycznie dziennikarski (Facebook, Twitter, Snapchat). Czasem wszakże niewiele różnią się od jednostek organizujących zwykłą gazetę: konto społecznościowe można porównać do tradycyjnej autorskiej rubryki wypełnianej przez felietony lub „dzienniki pisarza" albo do działu krótkich wiadomości.

Jednak w porównaniu z gazetą i książką – to trzecia różnica – kanały sieciowe, choć atrakcyjne, skazane są na nietrwałość. Podlegają bardzo ograniczonym możliwościom archiwizowania, co zapewne nie jest dobrą wiadomością dla badaczy. Nie mogą więc stanowić równorzędnego odpowiednika materiału naniesionego na papier. Choć może należałoby ten problem postawić następująco: trwałość nośników, na których zapisuje się wczesne fazy powstawania tekstu reportażowego, pozostaje w proporcji odwrotnej do ich dostępności. W przypadku pierwodruków prasowych zarchiwizowane numery czasopism znajdują się w klasycznych zbiorach bibliotecznych, treści publikowane w kanałach sieciowych są zaś na wyciągnięcie ręki niemal dla każdego. Tyle że – paradoksalnie – najbardziej trwałe tekstowe zasoby sieci to zwykle skany egzemplarzy analogowych (jak oferta serwisu polona.pl Biblioteki Narodowej). Dostępność komunikatów pierwotnie cyfrowych, choć początkowo bez istotnych barier, ostatecznie okazuje się mocno ograniczona. Tak przynajmniej dzieje się w przypadku materiału poprzedzającego książkową formę edycji[52]. To znacznie zawęża

[50] W odcinku *Bezdomny z Harlemu* („Polityka" 1960, nr 15, s. 10) opisuje Kapuściński wiec poparcia dla Kwamego Nkrumaha, twórcy niepodległości Ghany. Ówczesny czytelnik mógł dostrzec pewne analogie między groteskowo zniekształconą mową ministra (wskutek kłopotów z nagłośnieniem) a językiem polskiej władzy epoki Gomułki („pcha się imperializm… Nkrumah został obrażony, ta potwarz…, nie możemy… imperializm chciałby… ale my… więc nigdy"). Zob. też P. Pietrzak, *Od powieści w odcinku…*, s. 258, 260.

[51] P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy…*., s. 257–320.

[52] Nieco dłuższą żywotnością cieszą się materiały zawarte w internetowych serwisach dziennikarskich nastawionych wyłącznie na publikację sieciową, jak outride.rs/pl. Ale już

możliwości porównania kolejnych faz publikacji z wersją finalną. Cały multimedialny naddatek (zdjęcia, filmy, wywiady, relacje), choć może powiedzieć nam wiele o drodze, jaką przechodzi reporter (tak w sensie technicznym, jak i światopoglądowym), o metamorfozach fabularnych materiału, o montażu wielu (nieraz cudzych) odkryć w jedną całość, wszystko to przestaje szybko być dostępne i dla badacza, i dla każdego innego odbiorcy. Również tego, który może miał w tym swój udział. Słynna „kultura uczestnictwa" wygląda trochę na kulturową iluzję.

Bibliografia

Prace naukowe i artykuły krytyczne

Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002.

Bauer Z., *Problem intermedialności reportażu międzywojennego*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004.

Bolter J. D., *Przestrzeń pisma: komputery, tekst i remediacja druku*, tłum. A. Małecka i M. Tabaczyński, Kraków–Bydgoszcz 2014.

Bolter J. D., Grusin R., *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 1999.

Buszkowska K., *Fotografia reportażowa w relacji z tekstem*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, t. 3, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018.

Fidler R., *Mediamorphosis: Understanding New Media*, Pine Forge Press 1997.

Frukacz K., *Między ekonomią a afektywnością. Polski reportaż w paradygmacie kultury uczestnictwa*, „Teksty Drugie" 2019, z. 6.

Frukacz K., *Od prasowego odcinka do snapa. Nowe wymiary cykliczności polskiego reportażu*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2022, nr 1.

Frukacz K., *Projekt: książka. O agregacyjności reportażu*, „Tekstualia" 2016, z. 4.

Glensk U., *Historia słabych. Reportaże i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.

Głowiński M., *Kapuściński: reportaż jako sztuka*, w: *Życie jest z przenikania. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, red. B. Wróblewski, Warszawa 2008.

Higgins D., *Intermedia*, „Something Else Newsletter" 1966, vol. 1, no. 1.

Hiippala T., *The Multimodality of Digital Longform Journalism*, „Digital Journalism" 2017, z. 5.

Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.

Horodecka M., *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010.

Jakubas A., *Reportaż wirtualny. Nowe dziennikarstwo internetowe*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, t. 3, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018.

Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

Kąkolewski K., *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne" 1965, t. 2.

Kędzierska N., *Relacja fotografia – tekst w pierwodrukach prasowych „Szachinszacha" Ryszarda Kapuścińskiego i „Opowieści galicyjskich" Andrzeja Stasiuka*, Warszawa 2021. Praca dyplomowa złożona w Archiwum Prac Dyplomowych Uniwersytetu Warszawskiego.

multimedialne reportaże na portalu interaktywna.wyborcza.pl (w tym te poprzedzające wydanie książki, jak *Boskie światło* Hugo-Badera) są z czasem usuwane.

Leszczyński A., *Kiedy reporter gra nie fair*, „Gazeta Wyborcza", 27–28.02.2010.
Mandziej I., *Między reportażem a mikropowieścią. O „Sublokatorce" Hanny Krall*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3.
Maziarski J., *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.
Pietrzak P., *Od powieści w odcinku do reportażu prasowego – kompozycja, kontekst, funkcja*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7: *Reportaż w świecie, światowość reportażu*, red. K. Frukacz, Katowice 2019.
Pietrzak P., *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017.
Pleszkun-Olejniczakowa E., *O reportażu radiowym*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym,* red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004.
Szydłowska J., *Polski reportaż XXI w. wobec tradycji gatunku i wyzwań komunikacyjnych współczesności*, w: *Prasa w dobie nowych mediów*, red. R. Robicka, A. Staniszewski, Olsztyn 2014.
Wańkowicz M., *Poszerzenie konwencji reportażu*, w: tegoż, *Karafka La Fontaine'a*, Kraków 1972, t. 1.
Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, Warszawa 1990.
Ziątek Z., *Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.
Ziątek Z., *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, t. 1, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2016.
Żyrek-Horodyska E., *Intermedialny, transmedialny, multimedialny. Reportaż wobec cyfrowej mediamorfozy*, „Teksty Drugie" 2019, z. 6.
Żyrek-Horodyska E., *Reportaż intermedialny Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera,* „Teksty Drugie" 2018, z. 5.

Reportaże, powieści, biografie oraz teksty publicystyczne przywoływane w artykule

B. S., *Zadania społeczeństwa polskiego na Wołyniu*, „Kurier Polski" 1935, nr 359.
Czy potrzebna była końska kuracja? (rozmowa Adama Szostkiewicza, ks. Adama Bonieckiego, Józefy Hennelowej, Henryka Woźniakowskiego, Jarosława Gowina i Andrzeja Romanowskiego), „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 24.
Domosławski A., *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.
Hełczyński B., *Nie wolno nam się wyrzekać czwartej części naszego narodu*, „Kurier Polski" 1935, nr 347.
Hugo-Bader J., *Boskie światło*, interaktywna.wyborcza.pl [obecnie niedostępny]; wydanie książkowe jako *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Kraków 2014.
Hugo-Bader J., *Dzienniki kołymskie,* Wołowiec 2011 (wcześniej zamieszczone w serwisie wyborcza.pl).
Kapuściński R., *Ghana z bliska*, „Polityka" 1960, nr 9–18 oraz *Kongo z bliska*, „Polityka" 1961 nr 12–25; wydanie książkowe jako *Czarne gwiazdy*, Warszawa 1963.
Kapuściński R., *Katharsis* oraz *Martwy płomień*, „Kultura" 1979, nr 30 – „Kultura" 1981, nr 33 (z przerwami); wydanie książkowe jako *Szachinszach*, Warszawa 1982.
Kapuściński R., *Trochę Etiopii*, *Idzie, idzie* oraz *Rozpad*, „Kultura" 1978, nr 8–27; wydanie książkowe jako *Cesarz*, Warszawa 1978.
Kowalewski J., *Wspólny rynek i Afryka*, „Polityka" 1961, nr 20.
Krzemieniowa T., *Przypowieść z pierwszych stron gazet*, „Kultura" 1979, nr 3.
Luft B., *Moja prywatna Rumunia*, „Plus Minus" 2001, nr 31.
Maryl M., *Życie literackie w sieci: pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa 2015.
Nałęcz Dobrowolski M., *Krytykujemy*, „Antena" 1935, nr 52.
Pasierbiński T. M., *Afryk*a 1961, „Polityka" 1961, nr 8.

Pasierbiński T. M., *Nadszedł moment*, „Polityka" 1961, nr 15.
Pasierbiński T. M., *Nadzieja i rzeczywistość*, „Polityka" 1961, nr 7.
Pasierbiński T. M., *Zygzaki,* „Polityka" 1961, nr 25.
Polska w Afryce [b. a.], „Polityka" 1961, nr 6.
Prus B., *Placówka*, pierwodruk prasowy w tygodniku „Wędrowiec" 1885 nr 12–52, 1886 nr 1–3, 8, 14, 20; wydanie książkowe: Warszawa 1886.
Pruszyński K., *Listy z Hiszpanii* oraz *W zielonym Euzkadi*, „Wiadomości Literackie" 1936, nr 47 – 1937, nr 22 (z przerwami); wydanie książkowe jako *W czerwonej Hiszpanii*, Warszawa 1937.
Sobański A., *Niemcy po przewrocie*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 27–34; wydanie książkowe jako *Cywil w Berlinie*, Warszawa 1934.
Springer F., *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Kraków 2016 (wcześniej teksty zamieszczane na blogu tygodnika „Polityka" od marca 2015 roku: https://portretymiast.blog.polityka.pl/category/miastoarchipelag/).
Stasiuk A., *Epitafium dla PGR-u*, „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 11.
Stasiuk A., *Jadąc do Babadag*, „Plus Minus" (dodatek do „Rzeczypospolitej") 2000, nr 31 – 2002, nr 31 oraz „Tygodnik Powszechny" 2002 nr 14, 2003 nr 1, 2003 nr 6; wydanie książkowe: Wołowiec 2004.
Stasiuk A., *Miejsce*, „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 45.
Stasiuk A., *Opowieści galicyjskie* (książka), Wołowiec 1995.
Stasiuk A., *Opowieści galicyjskie*, „Tygodnik Powszechny" 1994, nr 15, 17, 20, 25, 32, 38 oraz 1995 nr 9, 19, 33.
Stasiuk A., *Polskie Imiona*, „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 24, 28, 31.
Suchowiejko M., *Powrót nad Morze Czarne*, „Plus Minus" 2001, nr 31.
Suchowiejko M., *Samolot albo furmanka*, „Plus Minus" 2001, nr 31.
Szczygieł M., *Nie ma*, Warszawa 2019.
Szczygieł M., *Projekt: prawda*, Warszawa 2016 (wybór felietonów publikowanych przez autora w „Dużym Formacie", także po wydaniu książki).
Wańkowicz M., *Na tropach Smętka*, „Kurier Poranny" 1935, nr 345 – 1936, nr 130 (z przerwami); wydanie książkowe: Warszawa 1936.
Według Balcerowicza (wywiad), „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 24.
Zahorska S., *Listy z Nowego Wschodu*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 16, 24, 27, 31, 35.

doi: 10.15584/tik.2022.5
Data nadesłania: 19.07.2022
Data recenzji: 19.08.2022, 6.09.2022

Wspomnienia wygnanki Pauliny Krakowowej – robinsonada z perspektywy kobiecej. Re-lektura

Maria Berkan-Jabłońska
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0002-7137-6094

***Memoirs of the Exile* by Paulina Krakowowa – Robinsonade from the Female Perspective. Re-reading**

Abstract: The aim of the article is to remind Paulina Krakowowa's robinsonade *Memories of the exile* created in 1843, and to indicate the possible directions of its contemporary reading. The analysis covers the female characters appearing in the novel, their strategies accepted in the face of unfavorable circumstances, as well as the pro-civilizational actions undertaken already on the abandoned island. According to the author of the article these depictions could have a double meaning for the Polish writer: both feminist and patriotic. A separate issue indicated in the sketch is the positioning of Krakowowa's work in the context of the Western European female robinsonades of the eighteenth and nineteenth century which have been already the subject of attention of such researchers as e.g. Jeannine Blackwell, Thomas Fair, and Michelle Smith.

Keywords: Paulina Krakowowa, Robinson Crusoe, female robinsonades, female Crusoe, 19th-century emancipation

Słowa kluczowe: Paulina Krakowowa, Robinson Crusoe, kobiece robinsonady, kobieta Crusoe, emancypacja XIX wieku

Utwór Daniela Defoe *Życie i zadziwiające przypadki Robinsona Crusoe, marynarza z Yorku* (1719) to oczywiście pratekst, matryca pewnych submitów (w ujęciu Ryszarda Waksmunda[1]) bądź robinsonotopów (zgodnie z propozycją Jadwigi Ruszały[2]), jakie powielane były w dziesiątkach adaptacji, przeróbek i parafraz, szczególnie francuskich i niemieckich,

[1] R. Waksmund, *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1987, s. 81–82.

[2] J. Ruszała, *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia – bohater – natura*, Słupsk 2000, s. 20, 27–29. Termin ten potwierdza też M. Konarzewska, *Robinsonada*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 636.

ledwie dekadę po wydaniu literackiego pierwowzoru[3]. Cały wiek XVIII i początek XIX to czas mody na robinsonady, których związek z oryginałem sugerował zazwyczaj tytuł, ale również postać protagonisty, porządek fabularny wyznaczony przez podróż, katastrofę, walkę z przeciwnościami losu bądź niebezpieczeństwami, trud opanowywania dzikiej przestrzeni i wysiłki procywilizacyjne[4]. Według klasyfikacji zaproponowanej przez Ruszałę w monografii *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia – bohater – natura*, opowieść Pauliny Krakowowej, która jest przedmiotem ponowionej w tym artykule lektury, zalicza się do tzw. „wzorcowej" robinsonady, realizującej motywy 'robinsowatości' w co najmniej 80%[5]. W praktyce jednak utwór traktowany jest przez badaczkę tylko jako poprzednik Sienkiewiczowskiej *W pustyni i w puszczy*, rzecz całkowicie z lamusa, anachroniczny[6], „skąpo oparty na realiach morskich"[7]. Zastanawiające, że w całej pracy Ruszała czas wydania utworu Krakowowej określa jako rok 1893 lub 1895[8]. To oczywiście lapsus, który ma jednak kolosalne znaczenie, bowiem to, co pod koniec XIX w. rzeczywiście uchodzić mogło za anachroniczne, nie będzie takowym (przynajmniej z perspektywy współczesnego historyka literatury), jeśli pierwodruk tekstu usytuujemy w 1843 r. Wtedy to właśnie na łamach współredagowanej przez Krakowową „Zorzy" ukazują się w odcinkach *Wspomnienia wygnanki*, nazwane dwie dekady później przez Piotra Chmielowskiego pierwszą polską robinsonadą[9].

[3] Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 105. Zob. też: J. Ruszała, *Robinson w literaturze polskiej. Teoria – historia – recepcja*, Słupsk 1998, s. 28–34, 83–88; R. Waksmund, *Robinsonada*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wrocław 2006, s. 525–527; J. Kolbuszewski, *Tylu różnych Robinsonów*, w: tegoż, *Dziwne podróże, dziwni podróżnicy*, Warszawa 1977, s. 74–88; *Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses*, eds. L. Spaas, B. Stimpson, London 2016; https://link.springer.com/book/10.1007/978–1–349–13677–3 (dostęp: 7.07.2022).

[4] Niektóre definicje robinsonady, na które powołują się np. Jadwiga Ruszała czy Jacek Kolbuszewski, traktują ten gatunek jako szeroko pojętą opowieść o sytuacji, gdy człowiek jest zmuszony dać sobie radę w niesprzyjających okolicznościach, niekoniecznie jednak tylko na bezludnej wyspie (J. Ruszała, *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia…*, s. 15–21; J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 83–88; R. Waksmund, *Literatura pokoju dziecinnego*, Warszawa 1986, s. 132–133). W tym kierunku szły np. bardzo swoiste robinsonady Adolfa Dygasińskiego, Bogumiła Hoffa, Stefana Gębarskiego, Zofii Urbanowskiej, Jadwigi Pappi. Dokładny przegląd „wzorcowych" i „robinsonopodobnych" zob. J. Ruszała, dz. cyt., s. 27–65. Różnym wariantom odczytywania mniej oczywistych robinsonad poświęcony został też nr 25 „Porównań" z 2019 r.

[5] J. Ruszała, *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia…*, s. 30, 136. Tam również wyjaśnienie genezy pojęcia 'robinsowatości', s. 15.

[6] Tamże, s. 30.

[7] Tamże, s. 24.

[8] Tamże, s. 24, 30, 136.

[9] P. Chmielowski, *Autorki polskie XIX wieku. Studium literacko-obyczajowe*, Spółka Nakładowa Warszawska, Warszawa 1885. Cyt. za I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, wyd. 2 zm., Warszawa 1973, s. 96.

W 1845 r. wydane zostały w postaci odrębnej książki, która do 1906 r. miała aż siedem wydań[10]. W 1868 r. w kronice literackiej „Biblioteki Warszawskiej" można było przeczytać takie podsumowanie jednej z edycji powieści:

– *Wspomnienia wygnanki* przez Paulinę Kraków wychodzą już w trzecim wydaniu, same więc mówią za sobą; bo też istotnie ze wszech miar na czytanie i upowszechnienie zasługują. Jest to jedna z niezbyt licznej ilości książek, które nawet dorośli już ludzie z przyjemnością drugi raz odczytują. Nauka połączona tu z interesem i zaciekawieniem tak ściśle, jak się to może tylko Robinsonowi, jej poprzednikowi, udało. Gorące uczucia i miłość ludzi opromieniają przyjemną atmosferą tę książkę, która miłe, chociaż smutne pozostawia po sobie wrażenie. Treść tej książki komuż z czytających nie jest znajoma? Maria, córka nieszczęśliwego, bo obłąkanego ojca i biednej matki, niewinnie obwiniona o kradzież, wysłaną zostaje na wygnanie do Australii. Miłością i poświęceniem pozyskuje sobie serca ludzi, a wypadkami zapędzona wraz z dwiema towarzyszkami na bezludne i dzikie wybrzeże, pracą i przemyślnością osładza sobie i drogim osobom pobyt na nim [...]. To nam żywo przypomina Robinsona, mianowicie też w rozdziałach XVII i XVIII *(Puste wybrzeże* i *Przemysł)*. W tych częściach *Wspomnienia wygnanki* są żeńskim Robinsonem. [...] Sympatyczne pióro autorki umie wzruszyć i zająć. Wszystko tu proste, jasne, trochę może zanadto melancholiczną powleczone barwą; przynosi sercu zadowolnienie, a głowie naukę[11].

Pozostańmy przez chwilę przy owym podkreślonym przez publicystę „żeńskim Robinsonie". Polskie robinsonady Ruszała podzieliła ze względu na adresata na te dla dzieci, młodzieży i dorosłych[12]. Kobiecy odbiorca nie został potraktowany odrębnie, ale – choć przeczy to feministycznym ideom domagającym się równorzędności traktowania – z pewnych względów warto by to uczynić[13]. Wydaje się bowiem, na podstawie rozmaitych komentarzy i recenzji w prasie dziewiętnastowiecznej, że robinsonadę na ogół jednak uznawano za gatunek przeznaczony dla chłopców. Oto przykładowa wypowiedź Marii Ilnickiej:

Obrazy nieznanych krain, sceny walk, niebezpieczeństw, zapasów zwodzonych z dziką naturą i nieoderwanym jeszcze od jej łona człowiekiem pierwotnym, zajmują żywo młodą wyobraźnią, zwłaszcza chłopców, i są dla nich dobrym, można powiedzieć zdrowym, moralnie higienicznym czytaniem, bo wzmacniającym, rozbudzającym w nich męskie przymioty siły i odwagi – woli śmiałej, potrzebnej w życiu mężczyzny[14].

Wiesław Olkusz, komentując podobne stwierdzenia w recenzjach redaktorki „Bluszczu", dodaje słusznie:

[10] P. Kraków, *Wspomnienia wygnanki (ozdobione czteremi rycinami)*, nakład S. Orgelbrand, Warszawa 1845. W cytatach z tej edycji pisownia i interpunkcja zostały zmodernizowane zgodnie z normą współczesną, zachowano jednak oryginalny zapis nazw własnych służących wyeksponowaniu egzotyki wyspy. W artykule fragmenty cytowane dalej oznaczane będą w nawiasie skrótem WW i numerem strony.

[11] Chm. [Piotr Chmielowski], *Piśmiennictwo polskie i zagraniczne*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 1, s. 448–449. Również kilka lat później dodawano przy okazji siódmego wznowienia powieści: „Czyta się to tak mile i z takim zajęciem!" (H. Galle, *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1905, nr 48–49, s. 868).

[12] J. Ruszała, *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia*..., s. 6.

[13] Wyodrębnia natomiast typ robinsonady dziewczęcej Waksmund w *Słowniku literatury popularnej*, s. 526.

[14] M. Ilnicka, *Książki dla młodzieży i dzieci*, „Bluszcz" 1887, nr 50, s. 396.

Sugerowana jest w ten sposób jednoznacznie teza, iż fascynacja przygodą, ciekawość innego, dalekiego świata to predyspozycje psychiczne cechujące męską część czytającej publiczności[15].

Badacz przypomina także zdanie Jadwigi Łuszczewskiej z *Pamiętników* na temat *Robinsona Crusoe*, który „nie przemawiał do jej serca":

zajmowały mnie jego [tj. rozbitka] przygody, ale bohater nie pociągał mnie wcale. I nie na mnie jednej sprawiał on to wrażenie. Przekonałam się później, że *Robinson* porywa chłopców, a dziewczynkom niezbyt się podoba; przyczyną ich obojętności jest zapewne zupełny brak strony uczuciowej, wiejący z tych kartek jakimś purytańskim chłodem[16].

Tymczasem chronologicznie pierwsza polska robinsonada Krakowowej nie jest typową lekturą dziecięcą, a konkretniej chłopięcą, choć i młodym chłopcom mogła się podobać. Bliżej jej do adresata młodzieżowego i żeńskiego, zwłaszcza tego ostatniego. Jest wyraźnie zorientowana na młode kobiety, które w naturalny sposób mogły utożsamić się z bohaterkami powieści oraz obrazem świata interpretowanym z ich perspektywy. Dodajmy, że gdy w 1860 r. Krakowowa, jako dyrektorka pensji, wydawała wypisy z literatury dla dziewcząt pt. *Proza i poezja polska* (1860), ułożyła je wedle zasady, że „dzieci starsze nie mogą poprzestać na literaturze specjalnie dziecięcej, lecz winny korzystać stopniowo z literatury ogólnej"[17]. Wydaje się więc, że czytelniczki *Wspomnień wygnanki* śmiało mogły w przekonaniu autorki przynależeć do różnych pokoleń.

W introdukcji do utworu narratorka powołuje się na znajomość z jedną z bohaterek – *miss* Betty – i opisuje wizyty w jej maleńkim, lecz pełnym egzotycznych pamiątek warszawskim mieszkaniu. Ten zabieg pozwala, po pierwsze, uwiarygodnić przedstawianą historię[18], po drugie, podkreślić użyteczność prowadzonych wówczas rozmów: „towarzystwo jej przyczyniło się znacznie do rozwinięcia umysłu mego" (WW, 4). W ten sposób żywioł fabularny, chwilami nawet sensacyjny (mamy w powieści wykorzystane wątki więzienia, sądu, zesłania, buntu skazańców, ucieczki itp.), a więc sam w sobie mniej zdatny dla dziewcząt, zostaje usprawiedliwiony („łatwiejszą jak w książkach znajdowałam naukę", WW, 4) i potraktowany jako środek ułatwiający zrozumienie przesłania powieści. Jest jeszcze trzeci, wcale niebagatelny aspekt owej kompozycyjnej ramy – od początku otrzymujemy sygnał, że rozwój kobiecy przebiega drogą siostrzanego wsparcia.

[15] W. Olkusz, *Między pedagogiką a literaturą: o Marii Ilnickiej jako krytyku literatury dla dzieci i młodzieży*, Opole 2000, s. 109.

[16] Deotyma [J. Łuszczewska], *Pamiętnik 1834–1897*, wstępem i przypisami opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 74–75. Cyt. za W. Olkusz, dz. cyt., s. 94, 100.

[17] A. Szyc, *Paulina Krakowowa*, w: *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, t. 1, red. S. Askenazy [i in.], wyd. staraniem i nakładem M. Chełmońskiej, Warszawa 1901, s. 393.

[18] Maria Ilnicka uznawała ten epizod za autentyczny. Zob. M. I. [Maria Ilnicka], *Paulina Krakowowa*, „Bluszcz" 1882, nr 8, s. 58. Wątek spotkania w Warszawie narratorki z Angielką I. Kaniowska-Lewańska podobnie przyjęła za celowy zabieg uprawdopodobnienia opisywanej historii „z obcych krajów" i „nieznanych środowisk" (taż, *Literatura dla dzieci i młodzieży*..., s. 96–97).

Wróćmy do przesłania – jakie są najważniejsze kwestie poruszane w utworze Krakowowej? Dlaczego wydawało się jej zasadne wykorzystanie aluzji do Robinsona Crusoe przy redagowaniu historii swojej angielskiej znajomej (redagowaniu lub celowym formowaniu na wzór narracji Defoe)? Jakie cele wiązała z kreacją bohaterek, które musiały przecież kojarzyć się z Robinsonem? Na ile świadoma była odrębności takiej literackiej propozycji na tle obrazów „męskich" rozbitków?

Obawiam się, że na ostatnie pytanie nie da się odpowiedzieć wprost – nie ma śladów dokumentujących zetknięcie się Krakowowej z pokrewną, jakkolwiek niezbyt obfitą grupą osiemnastowiecznych lub wczesnodziewiętnastowiecznych tekstów literatury niemieckiej, francuskiej czy angielskiej, które można określić mianem „kobiecych robinsonad". Jednak to tło właśnie chciałabym ustanowić jako wiążące w obecnej re-lekturze, mając w pamięci objaśnienie Thomasa Faira co do założeń jego artykułu: „robinsonady kobiece stanowią ważną historycznie kategorię literacką, która pozostaje nieobecna w bieżących dyskusjach krytycznych dotyczących dziewiętnastowiecznej literatury dziecięcej"[19].

Na przykładzie dwóch angielskich utworów XIX w., traktujących o pobycie na bezludnej wyspie, jednego z 1826 r. (Agnes Strickland, *The Rival Crusoes; or The Shipwreck*) oraz drugiego z 1881 r. (William H. G. Kingston, *The Rival Crusoes*), Fair ilustruje, jak kompetencje tradycyjnie przypisywane kobietom (np. gotowanie, opiekuńczość, wspólnota pracy), choćby nawet realizowane były przez męskiego protagonistę i znacząco wpływały na zdolność przetrwania bohaterów, jak się to dzieje w tekście Strickland, stopniowo w późnowiktoriańskim ujęciu zostają zmarginalizowane na rzecz aktywności opartych na sile i militarnych sprawnościach[20]. Ta rewizja modelu „kobieco-opiekuńczego" i idei „jedności społecznej"[21] miała, zdaniem badacza, związek z ówczesnymi potrzebami polityki imperialnej[22]. Z kolei we wczesnych wariantach brytyjskich robinsonad, które nie tylko pisane były przez kobiety, ale i w miejscu głównego bohatera umieszczały reprezentantkę „płci pięknej", akceptacja paradygmatu domowego łączyła się z aprobatą dla struktury społeczeństwa angielskiego i jego przyzwyczajeń. Na przykład w powieści Ann Fraser Tytler z 1839 r. tytułowa postać dwunastoletniej Leili jest poddana czułej, ale stanowczej kontroli dorosłych współtowarzyszy niedoli: ojca, pana Howarda, i opiekunki dziewczynki. Oboje implementują w dziki świat wzorce życia zamożnej klasy średniej, stojąc na straży

[19] Th. Fair, *19th-Century English Girls' Adventure Stories: Domestic Imperialism, Agency and the Female Robinsonades*, „Rocky Mountain Review", vol. 68, no. 2, 2014, s. 142; *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/24372823 (dostęp: 14.07.2022). Cytaty z zamieszczonych w artykule opracowań obcojęzycznych w tłumaczeniu własnym autorki.

[20] Tamże, s. 144–146.

[21] Tamże, s. 156.

[22] Tamże, s. 146.

„moralności i społecznych standardów”[23]. Jak dowodzi Fair, niezależnie od niesprzyjających okoliczności priorytetem wychowawczym są normy i rytuały nadające codzienności przewidywalny rytm obowiązków, nauki i modlitwy[24]. Ponadto relacje mieszkańców wyspy stanowią doskonałą repetycję układów nadrzędności i podrzędności przestrzeganych w Anglii między pracodawcą a pracownicą[25].

Nieco odmienne, jak się wydaje, są cele i wymowa polskiej robinsonady kobiecej.

Krótko przypomnijmy, że fabuła powieści Krakowowej sięga końca wieku XVIII. Wyjściowe wydarzenia rozgrywają się w Szkocji, skąd Maria Gilbert – dobrze wychowana, skromna i pobożna służąca na dworze lorda Wiltona – wyrusza do Australii. Opuszcza kraj na mocy wyroku sądowego w efekcie niesłusznego oskarżenia o kradzież. Tam opiekuje się siostrzenicą gubernatora i jest świadkiem buntu przeciw brytyjskiej władzy. Wtedy też główna bohaterka, jej przyjaciółka Sara Birth, poznana jeszcze podczas rejsu z Europy, oraz podopieczna Emma Witmore uciekają drogą morską, a sztorm konwencjonalnie kończy się lądowaniem na niezamieszkanej wyspie.

Jeannine Blackwell, badaczka analizująca pierwsze kobiece robinsonady niemieckojęzycznego kręgu kulturowego w wieku XVIII i na początku XIX, zwróciła uwagę na powtarzalność takiego schematu, który mocno ugruntowuje prawość kobiecego „rozbitka”[26]. Inaczej niż w przypadku wielu bohaterek prozy XVII i pierwszych dekad XVIII stulecia, które w przebraniu ruszały na morze szukać przygód, kobiety przełomu XVIII i XIX w. były zazwyczaj spokojnymi, pracowitymi i religijnymi dziewczętami, w miarę

[23] Tamże, s. 147. Chodzi o powieść A. F. Tytler, *Leila; or The Island*, London 1839. Do propozycji Tytler odnosi się też Michelle J. Smith w artykule *Nineteenth-Century Female Crusoes*: *Rewriting the Robinsonade for Girls*, w: *Victorian Settler Narratives: Emigrants, Cosmopolitans and Returnees in Nineteenth-Century Literature*, ed. T. S. Wagner, London 2011, imprint Routledge 2015, s. 169–170.

[24] Th. Fair, *19th-Century English Girls' Adventure Stories*..., s. 147.

[25] Tamże, s. 148. Niemniej, jak wskazuje dalej Fair, nawet w tym ujęciu okazuje się, że w obliczu nieprzewidywalnej rzeczywistości (choroba Howarda) umiejętności kojarzone z życiem domowym mogą stanowić wartość niezbędną dla przetrwania (s. 149).

[26] J. Blackwell, *An Island of Her Own: Heroines of the German Robinsonades from 1720 to 1800,* "The German Quarterly" 1985, vol. 58, no. 1, s. 8–9; *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/406037 (dostęp: 7.07.2022). Prowadzone dotychczas kwerendy Blackwell, Faira czy Smith ujawniły niemały korpus żeńskich robinsonad, czyli takich, które protagonistkami utworów czyniły kobiety lub dziewczyny, choć w zestawieniu z tzw. męską reprezentacją ich ilość wypada dość skromnie. Wśród najgłośniejszych tytułów zdecydowanie „kobiecych" adaptacji gatunku (kobieta-bohaterka i kobieta-autorka) można wymienić m.in.: *The Female American; or, the Adventures of Unca Eliza Winkfield* z 1767 r., *Zélie dans le desert* Marguerite Daubenton z 1786 r. (wersja angielska nosiła tytuł: *Zélie in the Dessert or the Female Robinson Crusoe*), *The Shipwreck* pióra Sarah Harriet Burney (1816), Lucy Ford *Female Robinson Crusoe: A Tale of the American Wilderness* (1837), *La Petite fille de Robinson*, Madame la Csse de Germanie z 1844 r., czy znacznie późniejsza odcinkowa wersja Elisabeth Whittaker, *Robina Crusoe and Her Lonely Island Home* ("Girl's Own Paper" 1883).

niezależnymi finansowo, niejednokrotnie z klasy średniej[27]. W każdym razie nie wybierały się w podróż, aby uciec od nędzy czy występku, lecz to niepomyślny los zmuszał je do takiej decyzji. Zdaniem Blackwell, chodziło o to, by protagonistki były fabularnie „zabezpieczone" od jakichkolwiek zarzutów niemoralności[28]. Niewątpliwie tą drogą poszła też Krakowowa. Gdyby nie fatalny splot wydarzeń, Maria zapewne nigdy nie opuściłaby okolicy, w której wyrosła, i służyłaby u Wiltonów albo do zamążpójścia, albo nawet do śmierci. Tym samym w opowieści polskiej autorki nie ma mowy o potrzebie ekspiacji bohaterki za jakieś winy wobec otoczenia lub niepożądane pragnienia. Czas „przed podróżą" stanowi raczej próbę charakteru, sprawdzian woli i wiary w Boski plan. Służy wzmocnieniu postaci w procesie usamodzielniania się i doskonalenia chrześcijańskiej postawy (WW, 53). Podobnie podróż do Australii umożliwia jej zawiązanie znajomości, które nie byłyby dopuszczalne w zhierarchizowanej przestrzeni dworu Wiltonów. Spotkanie przemytniczki Sary i wsparcie, jakiego kobiety udzielają sobie nawzajem, doprowadza do wytworzenia nowych więzi wzajemnego zaufania, wdzięczności i lojalności. Wszystko to ma pomóc im lepiej odnaleźć się w rzeczywistości bezludnej wyspy. Czas odbywania kary w australijskiej osadzie nie wnosi do historii nic poza dodaniem trzeciej z późniejszych Robinsonek – młodej podopiecznej Marii, dziewczynki z dobrej rodziny, bogatej i przyzwyczajonej do wygód klas wyższych. Ten układ fabuły znów przedziwnie pokrywa się z rozpoznaniem Blackwell, która wyróżniła w badanych przez siebie niemieckich robinsonadach analogiczny trójpodział zdarzeń: wyjściowa sytuacja określa zespół przesłanek związanych z postacią, potem następuje etap podróży, który niedoświadczoną bohaterkę zderza ze skomplikowaną rzeczywistością, pozwalając jej lepiej przygotować się na przyszłe niespodzianki, i wreszcie rozwijany jest wątek życia na wyspie[29].

Pobyt na wyspie tylko zacieśnia wcześniejsze kontakty i przekształca je w przyjaźń. Trzyosobowa grupa wygnanek o różnym pochodzeniu, wieku i usposobieniu – służąca, dawna przemytniczka i młodziutka arystokratka – realizuje w praktyce idee egalitaryzmu i solidaryzmu społecznego. Demokratyczny, równościowy profil tej wspólnoty[30] pisarka częściowo koncyliacyjnie usprawiedliwia w oczach czytelników niezwykłością wypadków oraz psychologiczną tezą dopełniania się charakterologicznego postaci. Brawura i przedsiębiorczość Sary znajdują świetne uzupełnienie w refleksyjności i wrażliwości religijnej Marii, do jakich dodana jest żywiołowa radość oraz beztroska Emmy. Dochodzi do pełnej kooperacji w procesie

[27] J. Blackwell, *An Island of Her Own*..., s. 9–10.

[28] Tamże, s. 10–11.

[29] Tamże, s. 8.

[30] Zdolność do wspólnotowego działania stanowi wyróżnik kobiecych robinsonad, wymieniany niemal na pierwszym miejscu przez wszystkich badaczy, których prace przywoływane są w tym artykule (np. J. Blackwell, dz. cyt., s. 13–14, 17–18; Th. Fair, dz. cyt., s. 144–146).

opanowania i organizacji życia na wyspie, a przede wszystkim pracy na rzecz mikrospołeczności, w której nikt nie jest zepchnięty na margines.

Jak pokazują badania Blackwell, podobna koncepcja nie jest wyjątkową właściwością powieści Krakowowej, lecz stanowi element łączący kobiece robinsonady przełomu XVIII i XIX wieku[31]. Mimo wszystko trzeba by rozważyć, na ile ten obraz kobiecej wspólnoty w sytuacji zagrożenia wyrastał z doświadczeń samej autorki; czy może mieć źródło w jej mieszczańskim pochodzeniu oraz nieprostych i – jak to niegdyś mówiono – „hartujących" człowieka wydarzeniach[32]. Zdaniem Anieli Szyc, Krakowowa nie była typem „szermierki", ale wszystko, co czyniła, świadczyło, że „kobieta jest zdolną do samoistnej działalności"[33].

We wspólnocie, którą opisuje Krakowowa, nie ma zatem miejsca na agresję i rywalizację. Przeciwnie, wielokrotnie mowa jest o wzajemnym przywiązaniu, odpowiedzialności, a nawet uczuciu miłości na wzór miłości Boga do ludzi. Na wyspie panuje spokój i harmonia[34]. Biorą się one również z poszanowania odrębności potrzeb i charakterów wygnanek: „każda bowiem w innej stronie zajętą była, tylko od czasu do czasu odzywając się kolejno, dawały sobie znać, że są siebie blisko" (WW, 129). Emma jest dzieckiem chłonnym na nowe doznania, swobodnie hasającym po wyspie, ale i bez zasadniczego sprzeciwu podporządkowującym się zasadom religijnym narzuconym przez Marię. Dziewczynka najwcześniej jednak zaczyna tęsknić za zewnętrznością, ludźmi, intensywnymi wrażeniami i najłatwiej też po przymusowej przerwie akceptuje Anglię. Można powiedzieć, że wszędzie czuje się dobrze, ponieważ ciekawi ją świat, którego opresyjnych reguł nie zdążyła dotąd poznać. Jest nieskażona pamięcią. Maria, główna bohaterka i tytułowa wygnanka, na wyspie czuje się w pełni szczęśliwa i spełniona. Wyzbywa się lęków. Jeśli coś ją niepokoi, to tylko samopoczucie „sióstr". Jej siłą jest modlitwa, bycie bliżej Boga. Dla Marii samotność – analogicznie do bohatera Defoe – okazuje się czynnikiem formującym jej postawę moralną i osobowość. Mówi już na etapie uwięzienia: „samotność i zamknię-

[31] J. Blackwell, *An Island of Her Own*..., s. 12–14, 17. Blackwell pisze tu m.in., że współpraca i bezklasowość grup pozostających na wyspie wiązana jest właśnie z „kobiecymi formami interakcji" (s. 14). Kaniowska-Lewańska zarzucała Krakowowej, że „oświetla stosunki społeczne tak, by ukryć przed młodzieżą konflikty klasowe" (taż, *Literatura dla dzieci i młodzieży*..., s. 97). Jeśli powieść redaktorki „Zorzy" osadzimy wyłącznie w obrębie literatury „czwartej", zarzut ten byłby większego kalibru: w tym okresie bardzo starano się unikać zbyt mrocznych diagnoz rzeczywistości, uznając je za szkodliwe dla dzieci. Jeśli natomiast utwór potraktujemy jako propozycję lektury kobiecej – utopia może być celowym zabiegiem, wartym szczególnej uwagi.

[32] Zob. np. A. Szyc, *Paulina Krakowowa*..., s. 391; M. I. [Maria Ilnicka], *Paulina Krakowowa*, „Bluszcz" 1882, nr 8, s. 57–58; nr 9, s. 65–67; St. M. Rz. [Stanisław Maria Rzętkowski], *Paulina Kraków*, „Tygodnik Ilustrowany" 1882, t. XIII, nr 322, s. 113–114; I. Lewańska, *Krakowowa Paulina*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970, s. 123–125.

[33] A. Szyc, *Paulina Krakowowa*..., s. 391.

[34] Por. J. Blackwell, *An Island of Her Own*..., s. 8, 13–14. Kobiety nie tyle zarządzają swoim otoczeniem, co tworzą „społeczne i emocjonalne terytorium" (tamże, s. 14).

cie prędko przytomność umysłu powraca, dziś jasno, wyraźnie widzę moje położenie i nie rozpaczam" (WW, 26). Sara – „czynna niezmordowana góralka" (WW, 177) – jest najstabilniejszą ze wszystkich postaci: nawykła od dzieciństwa do biedy i pracy, wykorzystuje swoją gospodarność zarówno na wyspie, jak i po powrocie do cywilizacji. Jest urodzoną opiekunką rodzinnego gniazda, nawet jeśli przybiera ono nietypową postać. Moglibyśmy uznać, że pełni rolę Piętaszka wobec Marii, wdzięczna za uratowanie życia i nadanie mu nowego sensu, gdyby nie fakt, że ze strony Marii nie widać oznak protekcjonalizmu.

Wydaje się, że Krakowowa obdarza bohaterki znamiennym dla niej samej „pozbieraniem w sobie". Maria potrafi zapanować nad przerażeniem, jakie wzbudza w niej perspektywa egzekucji, a później sytuacja wygnania; szybko przyjmuje na siebie rolę empatycznej przewodniczki wobec pozostałych „wyspiarek", kierując się poczuciem obowiązku i przekonaniem o wyższych wartościach pracy, wedle zasady „czyńmy co można, a Bóg nam pomoże" (WW, 108). Krakowowa w swojej robinsonadzie podąża więc (raczej intuicyjnie niż świadomie) tropem angielskich szkół lektury powieści Defoe, dla których historia rozbitka stanowi opowieść nie tyle – jak chciał J. J. Rousseau – o człowieku naturalnym i jego ewolucji powielającej ewolucję ludzkości w warunkach przymusowej izolacji, ile o „człowieku z kręgu cywilizacji europejskiej", który w warunkach skrajnych – bycia zdanym wyłącznie na własne siły – skutecznie wykorzystuje cnoty wykształcone w społeczeństwie mieszczańskim i czyni z nich atut pozwalający zmagać się z przeciwnościami natury i losu[35]. Więcej nawet, jak stwierdza Waksmund, zasady te pozwalają na przejście „od oswojenia natury" do „produktywnej eksploatacji"[36]. Ciekawe jednak, że Krakowowa konsekwentnie pokazuje to w wariancie kobiecym[37]. Co więcej, niczym Defoe skutecznie eliminujący obecność kobiet ze swej „męskiej" przygody[38], pisarka uniezależnia swoje bohaterki od świata mężczyzn, którzy są tu potraktowani zupełnie marginalnie. Ojciec głównej bohaterki to szaleniec, przez którego sprawa jej oskarżenia nie może być rozstrzygnięta, lord Wilton, chlebodawca Marii, pozostaje cały czas w cieniu swojej żony – milady, pułkownik Bligh – opiekun jednej z zaginionych – podejmuje co prawda poszukiwania siostrzenicy, ale czyni to z inicjatywy energicznej siostry Marii – Betty.

[35] R. Waksmund, *Nie tylko Robinson...*, s. 81.

[36] Tamże, s. 82.

[37] Kaniowska-Lewańska przyznawała: „Ta robinsonada wnosi pewną troskę o przygotowanie kobiety do życia, do samodzielności – można się tu dopatrzeć organicznikowskich założeń wychowawczych" (taż, *Literatura dla dzieci i młodzieży...*, s. 154).

[38] O pominięciu kobiet w powieści Defoe lub ich celowym upodrzędnieniu ciekawie traktują artykuły I. A. Bella, *Crusoe's Women: Or, the Curous Incident of the Dog in the Night-Time*, w: *Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses*, s. 28–45 i A. Saxtona, *Female Castaways*, w: *Robinson Crusoe: Myths and Metamorphosis*, s. 141–147.

Nie sposób nie zgodzić się z zastrzeżeniami Ruszały i Lewańskiej, że życie na wyspie zaprojektowanej pod piórem Krakowowej jest nazbyt sielankowe, że to mało wiarygodna idylla. Utopijność cechowała jednak i pierwowzór, i wiele jego późniejszych „męskich" adaptacji. Brało się to przecież z faktu, że przygody „robinsonów" powszechnie przeceniały „możliwości działania jednostki w sytuacji niezagrożonej przez żadną konkurencję"[39]. Dzięki temu też spełniały pożądane funkcje wychowawczo-dydaktyczne, mogły być „lekturą dla wszystkich"[40].

W odbiorze ówczesnych czytelników idylla powieści była zapewne równoważona powabem wciąż jeszcze egzotycznego umiejscowienia wydarzeń. Izolacja Australii, pomimo odkryć Portugalczyków w XVI w. i Holendrów w wieku XVII, trwała aż do połowy XVIII w. Dopiero wyprawy Jamesa Cooka w latach 1768–1771 i rozpoznanie wschodniego wybrzeża przyniosły zasadniczy zwrot, powodując, że Nowa Holandia dostała się pod panowanie Anglików, stając się Nową Południową Walią. Oficjalna nazwa Australii (z łac. *Terra Australis Incognita*) datuje się na rok 1817. Skazańcy z Imperium, których opisuje polska autorka, zaczęli osiedlać się w okolicach Sydney dopiero po 1788 r. Znaczący rozwój Australii związany był początkowo z hodowlą owiec i produkcją wełny eksportowanej do Wielkiej Brytanii (lata dwudzieste XIX w.), później zaś z „gorączką złota" i w konsekwencji napływem mieszkańców, co nastąpiło wszakże kilka lat po wydaniu *Wspomnień wygnanki*, w latach pięćdziesiątych[41].

Opisy wyspy, na której lądują po burzy kobiety i ich pies, są bardzo szczegółowe. Epatują nazwami fauny i flory właściwymi dla Australii, wedle ówczesnej wiedzy autorki. Jeśli idzie o użyteczne materiały, mamy wymienione np.: *zamię*, czyli sagowca jamajskiego, roślinę w rodzaju paproci, silnie trującą, lecz o kolcach dających się w powieści zamienić w igły i sztućce; *sepię* – szczątkową wewnętrzną muszlę mątwy; *phornium tenax*, czyli len nowozelandzki, włóknodajny, nadający się do wyrobu tkanin, worków, nici; *ficus elastica*, inaczej figowiec sprężysty, roślina istotnie najbardziej kauczukodajna, z której po nacięciu pnia otrzymywano sok mleczny, a ten po obróbce dawał kauczuk[42]; *spathę*, czyli liść przykwiatowy daktylowca kanaryjskiego, dostępny w Australii, ale niekoniecznie w stanie dzikim; praktykowany do krycia dachów i wyrabiania mat mógł być dla bohaterek materiałem ochronnym i budowlanym, pomocnym też w różnego rodzaju plecionkarstwie i wyrobie biżuterii. Wśród oswajanych

[39] R. Waksmund, *Nie tylko Robinson*..., s. 82.

[40] Tamże, s. 83.

[41] Zob. np. W. Olszewski, *Historia Australii*, Wrocław 1997; J. Lencznarowicz, *Australia*, Warszawa 2005; hasło *Encyklopedii PWN*: *Australia* (https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Australia–Historia;4201796.html; dostęp: 14.07.2022). W 2014 r. ukazała się książka Magdaleny Bąk, *Gdzie diabeł (tasmański) mówi dobranoc. Wizerunek Australii w literaturze polskiej* (Katowice), jednak nie uwzględnia ona powieści Krakowowej.

[42] Zjawisko rozpoznane przez Josepha Priestleya w 1770 r.

zwierząt i ptactwa znalazły się m.in.: czarne łabędzie typowe dla Australii i Tasmanii, kangury, susły, kuropatwy, bezlotki, papugi, żółwie. Posiłki wzbogacały pistacje, daktyle, cytryny, kokosy. Ważne miejsce w pracach kobiet zajmował bisior, dziś już prawie niedostępny jedwab morski, pochodzący z gruczołu bisiorowego pewnego typu małżów zwanych też przez wzgląd na kształt „szynką morską" (*pinna marina*). Wydzielina wytwarzana przez te małże pozwala im na przytwierdzenie do podłoża, służąc zarazem jako nitka, z której tka się cienką, niemal przezroczystą, jednak niezwykle wytrzymałą tkaninę o brązowawym lub ciemnozłotym kolorze. W XVIII w. elegantki pragnęły rękawiczek i pończoch bisiorowych, które można było po zwinięciu schować do łupiny orzecha włoskiego[43]. Nie ma w opisach wyspy owoców mango, papai, awokado i innych, które Polakom były jeszcze dość obce. Nie ma mowy także o krokodylach, jadowitych wężach, jaszczurkach, rekinach, pająkach, które zagrażałyby życiu mieszkanek wyspy. Jest za to dziobak, którego zaprezentowano w Anglii po raz pierwszy w końcu XVIII w. Katalog to zatem wybiórczy, ale w przywołanym zakresie – zgodny z prawdą i zastosowany na miejscu według ówcześnie potwierdzanego przeznaczenia. Rzecz jasna wątpliwości budzić może nadmierna łatwość obróbki owych naturalnych skarbów odkrywanych przez wygnanki, jako że w rzeczywistości wymagają dużo więcej nakładu sił i wiedzy niż wynikałoby to z dyspozycji bohaterek. Krakowowa mogła być tego nie całkiem świadoma[44].

Jeśli uznać, że jeden z submitów zainicjowanych przez *Przypadki Robinsona Crusoe* to wątek pokazujący zaprowadzanie przez człowieka cywilizowanego analogicznego ładu w obszarze dzikim, *Wspomnienia wygnanki* doskonale go realizują. Po dramatycznych przeżyciach morskich, właściwie tylko na tym etapie stanowiących realne zagrożenie życia, kobiety dopływają na ląd. Najpierw towarzyszy im niepokój, lęk przed zwierzętami, tubylcami, brakiem jedzenia i wody... Prowadzą jednak spokojne narady,

[43] Zob. na ten temat np. J. J. Virey, *Historia obyczajów i zmyślności zwierząt, z podziałami metodycznymi i naturalnymi wszystkich ich gromad*, przełożona z francuskiego i wielu przypisami objaśniona przez Antoniego Wagę, Warszawa 1844. Dziś jest podobno tylko jedna kobieta, Włoszka Chiara Vigo z Sardynii, która potrafi wyrabiać bisior. Zob. https://www.wykop.pl/link/1223437/bisior–czyli–morski–jedwab/ (dostęp 28.05.2022).

[44] Trudno w sposób pewny wskazać źródła wiedzy przyrodniczej Krakowowej. Pamiętajmy wszakże, że w Warszawie działał Gabinet Zoologiczny (kierowany od 1818 do 1862 r. przez Feliksa Pawła Jarockiego), który od 1825 r. był otwarty dla publiczności. Choć okres jego świetności miał dopiero nadejść, zdaniem pamiętnikarza Ksawerego Preka zbiory były spore: „Byłem w gabinecie historii naturalnej. Zbiór rożnych zwierząt, ziemnych, wodnych, powietrznych, rożnych robaków jest bardzo znaczny. Są tam mumie egipskie, kolibry, oiseau[x]–mouche[s], nadzwyczajnie małe pieski i żywa pchła przykuta na łańcuszku z włosów" (K. Prek, *Czasy i ludzie*, oprac. H. Barycz, Wrocław 1959, s. 116). Dodajmy, że do grona znajomych Krakowowej prawdopodobnie należał m.in. prof. Antoni Waga, zasłużony przyrodnik warszawski tego okresu. Zob. też: Z. Fedorowicz, S. Feliksiak, *150-lecie Gabinetu Zoologicznego w Warszawie (1818–1968)*, „Memorabilia Zoologica" 2016, Nowa Seria 1, https://rcin.org.pl/dlibra/show–content/publication/edition/60552?id=60552 (dostęp: 28.06.2022).

systematycznie, krok po kroku przeczesują wyspę. Brak ludzi, dzikich zwierząt oraz jeziorko ze słodką wodą potwierdzają ów sielankowy wymiar pobytu na wyspie. W powieści będzie chodziło zatem nie tyle o stawienie czoła niebezpieczeństwom, ile o kształt opanowywania natury, sposób dawania sobie rady. Wyspa nie wymaga od kobiet ani ponadprzeciętnej siły fizycznej, ani wyzwolenia w sobie agresji, lecz żąda – i tu kryje się potencjał emancypacyjny powieści – decyzyjności, sprawczości i jedności.

W tej mierze zaś bohaterki odnoszą sukces, wykazując się gospodarnością, przemyślnością, zaradnością. Stopniowo poszerza się obszar przez nie poznawany i zbadany pod kątem codziennej przydatności. Kobiety uczą się wykorzystywać lokalne materiały do jedzenia, ale także do ochrony i szycia ubrań, przygotowują coraz doskonalsze schronienia dla siebie i psa[45], czyszczą muszle, z których wykonują naczynia, krzeszą ogień, konstruują pomocne narzędzia, ustalają zapis kalendarzowy i pilnują go, lepią naczynia z gliny i żywicy oraz gotują. Przy tym nie zapominają o skoordynowaniu rytmu dnia i porządku przydzielanych sobie obowiązków[46]. Zwłaszcza Maria wdraża pewne rytuały nadające wyspiarskiemu życiu pozory normalności. Zabiega o regularne niedzielne czytanie Pisma Świętego, refleksję religijną i modlitwę – traktowane jako skuteczne remedium na możliwe lęki.

Bardzo interesująco z dzisiejszej perspektywy opisane zostało skupienie wygnanek na pracach wymagających „dłubaniny" i cierpliwego wykończenia, takich jak: tkanie, skubanie pierza, robienie na „prątkach", szycie odzieży, smażenie konfitur. Mniej tu dalekosiężnych planów, a więcej detalicznej gospodarności i skrzętności. Działanie kobiet jest zarówno procywilizacyjne, jak i kobieco-domowe w tym sensie, że realizuje przypisywane „płci pięknej" potrzeby estetyczne. Bohaterki Krakowowej nie tylko – co natychmiast dostrzegł angielski oficer przybyły na wyspę prawie dekadę później – chcą przetrwać, ale jeszcze chcą przetrwać komfortowo i pięknie, ba – wykwintnie (WW, 134). Ogromny nacisk położony jest w deskrypcji ich zajęć na upiększanie rzeczywistości. Robinson też szyje sobie garnitury ze skórek, ale Maria „chciała nie tylko wygodne, lecz i kształtne utworzyć odzienie" (WW, 129)[47]. Chęć otaczania się wykwintnymi przedmiotami i, podkreślmy, ładnego wyglądania dla samych siebie inicjuje aktywność artystyczną – wygnanki uprawiają rękodzieło, szykują biżuterię (bransolety, naszyjniki), siatki na głowę, pończochy, rękawiczki, wachlarze, buty; dekorują meble, rysują, śpiewają, czytają i piszą, czyniąc użytek z ptasich piór i atramentu z czernic. Niezwykle istotną kwestią jest stosunek do rozrywek, których udział w życiu wygnanek jest nieporównanie

[45] Mamy tu pierwowzór Sienkiewiczowskiego pomysłu, by korzenie drzewa – cykasu australijskiego – utworzyły rodzaj siedziby dla mieszkanek wyspy.

[46] Widać w tych działaniach rękę przełożonej pensji, którą była pisarka.

[47] Podobne estetyczne i kulturalne przedsięwzięcia kobiecego „Robinsona" opisuje M. J. Smith w odniesieniu do bohaterki powieści Dibdina Charlesa, *Hannah Hewit; or, The Female Crusoe* z 1792 r. (taż, *Nineteenth-Century Female Crusoes*..., s. 168).

większy niż w męskich wariantach robinsonad. I znów należy przywołać Blackwell, ponieważ doszła do bardzo zbliżonych wniosków à propos niemieckich tekstów – tam również „[r]ozrywka – muzyka, opowiadanie historii, gotowanie specjalnych posiłków – odgrywa większą rolę w ich wyspiarskiej utopii niż w męskiej"[48]. Kobiety rekonstruują zatem charakterystyczną dla własnej płci przestrzeń życiową, repetując zasady kobiecej kultury codziennej XIX wieku[49]. Oto jeden z charakterystycznych w tym względzie fragmentów powieści Krakowowej:

Wieczorem trzy wygnanki siedziały w swojej salce, każda z nich na bambusowym krześle wysłanym dokoła mchowymi poduszkami, w jedwabnych długich szatach, w krótszych lecz obszernych spathowych tunikach, w czarnych puszkowych pelerynach sporządzonych ze skórek łabędzich, na nogach miały [...] sandałki i jedwabne pończochy, roboty cierpliwej Marii, a miękkie futro dziobaka, rozciągnięte na posadzce, od najlżejszego broniło je chłodu. Pomiędzy nimi stał z bambusu pleciony stolik, na którym kilka kawałków kory brzozowej cieniutko dartej naśladowało doskonale wytworny nasz papier, piórka i pędzelki leżały tuż obok, w kałamarzu wyżłobionym z kawała przezroczystego kopalu, sepia czekała aż wprawna ręka zaczerpnie z jej głębi środka do wynurzenia pomysłów młodej głowy i uczuć tkliwego serca. – Sara przędła bisior na prostym wrzecionie, iż furkaniem jego łączyła wesoły śpiew szkocki, Maria na cienkich prątkach wykończała arcydzieło sztuki i zbytku – rękawiczki jedwabne! – [...] a zwieszona od dachu jedwabna przejrzysta siatka rozpięta w sześciokąt patyczkami, zawierała dziesięciu *fulgorów*[50], czyli latarników, których blask fosforyczny łagodnie całą chatkę oświecał. (WW, 141–142)

Z pozoru wydaje się, że to biedermeierowski obrazek, tak charakterystyczny dla prozy kobiecej lat międzypowstaniowych, przeniesiony w egzotyczny krajobraz. Z pozoru jednak, bowiem w przeciwieństwie do przewidywanego życia w kraju bohaterki nie odpowiadają przed nikim, działają wedle osobistych racji, coraz bardziej upewniając się w swojej sprawczości[51]. Ośmioletni pobyt na wyspie pozwala mieszkankom znakomicie poszerzyć horyzonty. Kapitan Wiliam, który w końcu odnajdzie ich osadę, ujrzy „wybitne znaki zamieszkania ucywilizowanych ludzi"

[48] J. Blackwell, *An Island of Her Own*..., s. 13. Potwierdza to także Elisabeth Goldsmith w komentarzu *Robinson Crusoe as a Woman*, http://www.wondersandmarvels.com/2017/01/robinson–crusoe–woman.html (dostęp: 14.06.2022).

[49] M. J. Smith zabiegi te nazywa „odtworzeniem kultury" (taż, *Nineteenth-Century Female Crusoes*: *Rewriting the Robinsonade for Girls*, s. 167).

[50] Fulgoridae – rodzina *pluskwiaków równoskrzydłych*, zaliczana do podrzędu skoczków; owady są zwykle pstro ubarwione, pokrojem przypominają motyle; wśród wielu odmian tej rodziny można wskazać także typ *Fulgora laternaria* z Ameryki Południowej, któremu mylnie przypisywano zdolność świecenia. Zamieszkują też tereny Malezji, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/latarniki;3930782.html (dostęp: 4.02.2019).

[51] J. Blackwell ten etap nazywa „wizją rzeczywistości alternatywnej" (taż, *An Island of Her Own*..., s. 12), w której kobiety stają się „podmiotami w swojej przygodzie" (tamże, s. 7, 16). Zdaniem Blackwell w badanych przez nią robinsonadach dystans od narzucanych kobietom w europejskich warunkach ról, a więc prawo do niebycia użyteczną, przynosi im spokój (tamże, s. 14). À propos powieści Krakowowej można by dodać, że mimo braku kontroli kobiety i tak postępowały zgodnie z oczekiwaniami ich płci, wnosząc do tego w naddatku „męską" efektywność.

(WW, 168) oraz stwierdzi z podziwem, że kobiety „na znakomite naturalistki [się] wykształciły" (WW, 170), więcej nawet, „przemysłem i pracą doszły do odkryć ważnych w skutkach swoich dla całej ludzkości, zapewniły sobie nie tylko wygodny, lecz wytworny pobyt" (WW, 169). Rozdział XVIII powieści najpełniej ilustruje ich „drogę odkryć i wynalazków" (WW, 127), która doprowadza do powstania na wyspie „folwarczku" (WW, 140). Dla Wiliama to są „dziwy", ale dla wyspiarek to świat oczywisty, niepotrzebne im podziwy. Z pewną ironią narratorka dodaje: „po męsku sądząc jej kobiece serce, mniemał, że głośne hołdy dorzucą cośkolwiek do szali jej szczęścia" (WW, 176–177).

Bardzo symptomatyczne, że „robinsonki" w niewielkim stopniu myślą o wydostaniu się z wyspy, która oswojona staje się dla nich nowym, wolnym światem: „W czas jakiś po wylądowaniu wygnanek, maleńka ich osada milszą przybrała postać, nic im prawie nie brakowało do wygodniejszego życia, a nawet powoli zbytek wciskać się w nie począł" (WW, 136). Emma „pragnęła, by kiedy [wuj] przybył do ich kraju […], lecz o dostaniu się do Anglii nie myślała wcale" (WW, 133–134). W jej dzienniku Maria dopisuje: „a ja tak bym była szczęśliwą, gdyby mi Bóg pozwolił w tym ustroniu resztę życia przepędzić!" (WW, 150). To jest zatem ich miejsce, którego nie podbijają, lecz w którym czują się u siebie. O wyspie bohaterki powieści mówią „nasz kraj" (WW, 133) i deklarują przywiązanie „do tej ogromnej samotni […], do tej uroczystej ciszy" (WW, 126). Emma w dzienniku notuje: „Szczęśliwa jestem na tej ziemi naszej; nie ma potrzeby, nie ma wymysłu, którego bym zaspokoić nie mogła, któremu by Sara, a osobliwie Maria nie odpowiedziała" (WW, 145–146). Wyspa sprzyja ich rozwojowi, pasji naukowej i twórczej, przynosi satysfakcję i spełnienie. Czym jest to działanie bohaterek Krakowowej? Gdy czytamy: „każdy nowo odkryty skarb przyswajały sobie jako prawą własność" (WW, 139), w pierwszej chwili przychodzi myśl o europejskich pokusach kolonizacyjnych[52]. Sądzę wszakże, że w analizowanej powieści podobne sformułowania mogą mieć inny wydźwięk. Z jednej strony dałoby się czytać je za pośrednictwem kodu ezopowego – fakt wielokrotnych wydań utworu aż do początku XX w. wydaje się potwierdzać ten kierunek lektury. Robinsonada Krakowowej co prawda w warstwie fabularnej konsekwentnie buduje obraz przygód Angielek, ale z kolei tytuł dość jednoznacznie odsyła czytelników do trudnych doświadczeń polskich zesłańców politycznych. Zresztą gdy Maria słyszy w sądzie werdykt w swojej sprawie, nie interpretuje go jako kary, lecz porażający stygmat: „jedno

[52] Takie znaczenia sugerują m.in. Thomas Fair i Michelle J. Smith, wiążąc przemiany kobiecych robinsonad XIX w. z różnymi etapami brytyjskiej polityki imperialnej (np. Th. Fair, dz. cyt., s. 153, 156; M. J. Smith, dz. cyt., s. 175). Z kolei Jeannine Blackwell, zastanawiając się nad przyczynami popularności robinsonad w niemieckiej literaturze XVIII w., przypomina, że część badaczy interpretuje ten fakt jako rodzaj zastępczej fantazji na temat kolonii, których Niemcy nie posiadali, choć ona sama nie podziela w pełni tej opinii (taż, *An Island of Her Own*…, s. 20).

uczucie ściskało serce: – wygnanka!... – ja jestem wygnanką!... wyrzekają się mnie ziomkowie, odpycha mię moja ziemia!... Przez resztę tego strasznego dnia byłam w rozpaczy, w obłąkaniu prawie. Noc dopiero uspokoiła cokolwiek cierpienie moje i myśli w inną zwróciła stronę" (WW, 50). Sprawność, z jaką bohaterki powieści radzą sobie w obcym miejscu, i godność, jaką zachowują mimo upokorzeń i niezasłużonego potraktowania przez instytucje państwa, czytelnicy Krakowowej mogli interpretować w kategoriach kompensacyjno-terapeutycznych, widzieć w opisanej historii znak poparcia dla narodowego oporu i męstwa oraz afirmację tych, którzy nawet na obczyźnie potrafili nie załamywać się i zachować aktywność[53]. Z drugiej strony *Wspomnienia wygnanki* zdają się sugerować zwrot pisarki w stronę inicjowanych już w latach czterdziestych procesów modernizacyjnych, w których idee pracy i postępu próbowano uzgadniać z chrześcijańską moralnością[54]. Główne bohaterki realizują przecież cechy osobowościowe, które późniejsza pedagogika pozytywistyczna potraktuje jako wzorcowe: pracowitość, wytrwałość, niepoddawanie się, zaradność, odwagę, ale także moralną prawość i determinację, samodzielność, odpowiedzialność[55].

Obie te perspektywy lekturowe można uzupełnić o ogląd emancypacyjny, jaki otwierają zachodnioeuropejskie badania nad robinsonadami kobiecymi. Jego potencjał staje się czytelny szczególnie w odniesieniu do fragmentów traktujących już o powrocie kobiet do Europy. Ów powrót w wymiarze społecznym jest na pewno zwycięstwem, bohaterki przyjeżdżają bowiem do kraju niezdziczałe, przeciwnie – dobrze wychowane, jakby na przekór niskiemu urodzeniu Marii i Sary. Z nieznaczną ironią Krakowowa zauważa: „Panowie i panie niezwykli podziwiać dzieci gminu, ciekawi jednak byli poznać wygnankę" (WW, 177). Taką wygnankę, która nie tylko miała okazję ujrzeć daleki, nieznany świat, ale też – co potwierdza mężczyzna, wspominany już kapitan Wiliam – potrafiła ten świat oswoić i podporządkować. Pochwała ze strony mężczyzn, poprzedzona wpierw niedowierzaniem i skrupulatnym sprawdzeniem informacji, przynosi tym trzem postaciom krótką „widoczność" w świecie cywilizowanym.

[53] Tym bardziej, że racje ekonomiczne, kupieckie, kolonizacyjne są bohaterkom powieści Krakowowej obce. Dlatego też w wariancie polskiej autorki nie dochodzi na wyspie do kontaktu z tubylcami, a czas izolacji jest o wiele krótszy niż w przypadku utworu Defoe.

[54] Zob. T. Kizwalter, *„Nowatorstwo" i „rutyny": społeczeństwo Królestwa Polskiego wobec procesów modernizacji (1840–1863)*, Warszawa 1991; zwłaszcza rozdział III, s. 99–151.

[55] *Wspomnienia wygnanki* stanowią naturalny literacki łącznik między powieścią Defoe a *Księżniczką* Zofii Urbanowskiej, wyróżnioną w konkursie „dla uczczenia Pauliny Krakowowej", którego rezultatem miała być „powieść dla młodzieży przedstawiająca wzór kobiety na tle «stosunków społecznych, potrzeb chwili bieżącej i wymagań zdrowo pojmowanego postępu»" (I. Lewańska, *Paulina Kraków*, PSB, s. 125). Zob. też: J. Olkusz, W. Olkusz, *Intertekstualność „Księżniczki" Zofii Urbanowskiej, czyli o lekturach bohaterów pozytywistycznej «powieści dla dorastających panienek»*, w: *Na przełomie wieków... Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Zdzisławowi Piaseckiemu w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. W. Hendzel, P. Obrączka, Opole 2003, s. 199–219.

Sara przekuwa nowe umiejętności w inną formę działania i po namowach przyjaciółek wychodzi za mąż za człowieka czynu. Ten fakt na pewno określa na nowo jej miejsce w społeczeństwie, lecz prawdopodobnie jest to możliwe dzięki dowartościowaniu, jakiego zaznała na wyspie. Emma pozornie najłatwiej akceptuje Anglię, podejmuje studia artystyczne, również zostaje mężatką, jednak znaczące, że po okresie fascynacji nowym europejskim życiem nagle traci na nie ochotę: „wszystko w Anglii ciemną się dla niej powlokło farbą" (WW, 181). Co do Marii, zmiany są najpoważniejsze. Po powrocie do kraju, mimo wygód, oficjalnych powinszowań i otrzymanego w spadku sporego majątku, kobieta wyraźnie przygasa, wycofuje się we własny świat myśli, przytłacza ją gwar i błahość zabaw, w których musi uczestniczyć. Ostatecznie umiera w trakcie podróży, która, co także frapujące, miała być namiastką jej poprzednich przygód i pomóc odzyskać radość życia. Nawet z siły i energii siostry Marii, Betty, która sześć lat prowadziła poszukiwania zaginionych kobiet, z czasem nic nie pozostaje – lata po śmierci bliskich, spędzane z dala od kraju, przynoszą jej tylko samotność. Ostatecznie w zakończeniu pierwszej polskiej kobiecej robinsonady przeważa nuta melancholii wynikająca ze świadomości niewykorzystanego potencjału bohaterek. Żadna z nich właściwie nie rozwija „wyspiarskiego" doświadczenia, nie ma okazji dzielić się z innymi swoją „sprawczością" i nowymi umiejętnościami „naturalistek", które wydawały się w pierwszej chwili wzbudzać powszechny podziw.

Ponownie należy podkreślić, że bardzo zbliżony schemat rozwiązań finałowych obserwuje w badanych przez siebie niemieckich robinsonadach kobiecych Blackwell. Uderza ją zwłaszcza, że powrót do cywilizacji niekoniecznie jest wymarzony i planowany, bardzo często nadchodzi z zewnątrz. Jedyne, co go ułatwia, to emocjonalne spotkanie z rodziną[56]. Zdaniem badaczki, pobyt na wyspie, oparty na podmiotowym i wolnym działaniu, kobiety uznają często za najwspanialsze doświadczenie życia, zaś po powrocie zostają wtórnie sprowadzone do ograniczającego je systemu patriarchalnego, z jakiego wyszły[57]. Blackwell dostrzega nawet, że często po reintegracji z otoczeniem więzi między wygnańcami, które były na wyspie podtrzymywane przez kobiety, przestają obowiązywać. One same poddają się hierarchii, która je podporządkowuje mężczyznom[58]. Blackwell używa na opisanie tej postawy, to jest zgody na wejście w dawne schematy, sformułowania „collaborate in their own oppression" – „współdziałanie we własnym ucisku"[59]. Trzeba zaznaczyć, że we *Wspomnieniach wygnanki* tak się nie dzieje – wzajemna wierność przyjaciółek jest niepodważalna[60],

[56] J. Blackwell, *An Island of Her Own*..., s. 14–15.

[57] Tamże, s. 15, 19.

[58] Tamże, s. 15–16, 19.

[59] Tamże, s. 15.

[60] Wiele z fabularnych punktów wymienianych przez Blackwell znajduje rozwinięcie we *Wspomnieniach wygnanki*, jednak w porównaniu z np. *The Female American* czy *Zélie*...,

jakkolwiek relacje z otoczeniem również nie przebiegają idealnie. Może więc i w owym nieodnalezieniu się Marii w Anglii kryje się krytyka sytuacji kobiety, która w pełni wolna jest z dala od porządku europejskiego? Otoczona tymi, którzy mówią jej, co ma robić lub nawet chwalą, ale zawsze z niedowierzaniem, traci poczucie wewnętrznego ładu i rozeznanie swego miejsca. Kim jest poza „swoim krajem"? Przestaje być „naturalistką". Jest w stanie kompromisu, ale nie szczęścia... Musi zapomnieć o wyspie, udawać, że ratunek ją uszczęśliwił. W tym ujęciu pobyt na wyspie jest istotnie szansą na to, czego odmawiano bohaterkom w tzw. cywilizowanym świecie, choć nie były niczemu winne. Dotyczy to w równej mierze służącej zależnej dawniej od mocodawców, „przemytniczki" z nizin społecznych czy Emmy – szykowanej do roli „damy dla dżentelmena". Na wyspie wszystkie one mogą zorganizować świat od nowa, wedle swoich zasad wzorowanych na regułach cywilizacji, ale zmodyfikowanych po kobiecemu – bez przemocy, hierarchizacji, bez mężczyzn; we wspólnocie, lecz przy poszanowaniu prawa do własnych dróg[61]. Liczą się tylko one i Bóg. Nie mogę się nie zgodzić z hipotezą, jaką sformułowała Blackwell w odniesieniu do analizowanych przez siebie niemieckich robinsonad kobiecych, że małżeństwa zawierane po powrocie z wyspy przypominają bardziej „nagrodę za dobre sprawowanie" niż sentymentalną miłość[62]. Po prostu nie ma innego wyjścia niż znaleźć się znów „pod męską opieką". Wejście przez Sarę i Emmę w rolę żon, a Marię w rolę „pokornej anielicy" nie przynosi jednak bohaterkom ani radości, ani korzyści. Takie poprowadzenie losów „robinsonek" przez polską autorkę odbieram jako nieudany gest odautorskiego kompromisu[63]. Wygląda na to, że Krakowowa nie mogła się zdecydować, czy podążać śladem polskiej tradycji portretowania kobiet cichych i wiernie służących sprawom domu, czy raczej praktyki życiowej, której sama była wcieleniem. Zapewne bardziej stanowcze i emancypacyjne rozwiązanie byłoby ciekawsze, ale niekoniecznie prawdopodobne i wiarygodne[64].

bohaterki Krakowowej są wyjątkowo tolerancyjne, pragmatyczne i samodzielne. Nie znajdują też żadnej pomocy z zewnątrz w postaci życzliwego pustelnika lub pozostawionej przez kogoś „instrukcji przetrwania". Nie chcą sławy, rozgłosu, nie boją się wysiłku. Najbardziej lękają się tubylców i agresji ludzkiej, nie zaś pracy.

[61] Zob. J. Blackwell, *An Island of Her Own*..., s. 18: „Bohaterka nie jest samotniczką we wrogim świecie, lecz częścią wspierającej, kobiecej grupy".

[62] Tamże, s. 15.

[63] W niemieckojęzycznych robinsonadach Blackwell zauważa zmianę stylistyki odpowiadającą zmianie charakteru bohaterek przywracanych dawnym strukturom społecznym i rolom. „Robinsonki" z sukcesem podporządkowują się patriarchalnym zasadom świata, w zamian za rezygnację z „wyspiarskiej" świadomości ciesząc się bogactwem i prestiżem (dz. cyt., s. 15–16). W powieści Krakowowej można raczej mówić o sentymentalnych rozwiązaniach, polegających na wycofaniu się bohaterki, zamknięciu w bezpiecznym świecie modlitwy oraz ponownym zbliżaniu się do siebie współtowarzyszek dawnego wyspiarskiego życia. Dzielność przekształca się w rezygnację.

[64] Th. Fair zauważa, że właśnie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych dochodzi do zazębiania się dwóch tendencji: z jednej strony wypełniania tradycyjnych ról kobiecych

Feministyczna perspektywa przyjęta przez Blackwell wydaje mi się warta rozważenia w kontekście powieści Krakowowej także dlatego, że wcale nie eliminuje wcześniej nakreślonych kierunków interpretacji. Patriotyczny i wychowawczy aspekt *Wspomnień wygnanki* pozwala zobaczyć w utworze antycypację dyskusji prowadzonych w pokoleniu pozytywistów na temat konkurencyjnych wzorów donkiszotowskich i robinsonowskich[65]. Krakowowa jawiłaby się wówczas jako rzeczniczka umiarkowanie czynnej i pragmatycznej postawy, która zakłada, że „potrzeba jest matką przemysłu i wynalazków" (WW, 123), z zastrzeżeniem wszakże roli religii jako najdoskonalszego źródła motywacji do postępu. Nie jest jednak wykluczone, że redaktorka „Pierwiosnka. Noworocznika [...] złożonego z pism samych dam" oraz „Zorzy" (współtworzonej z Walentyną Trojanowską) celowo kierowała tę propozycję w stronę kobiet, a w zakończeniu dała wyraz swej niewierze w możliwość zmiany patriarchalnych praktyk, których skutki boleśnie odczuła w redaktorskiej pracy[66].

Dlatego tak ważny i symboliczny jest wątek rozmów prowadzonych przez narratorkę z siostrą Marii. Po śmierci *miss* Betty to ona tylko będzie pamiętać o niezwykłych „robinsonkach", a decyzja spisania wspomnień, podyktowana „siostrzanym" współczuciem, stanie się gestem solidarności kobiecej w trwaniu pamięci o czynach, które świat przejął brutalnie (Wyspa, nazwana Ziemią Trzech Sierot, zostaje ustanowiona własnością Imperium), niewiele ofiarowując w zamian.

Wstępna lektura *Wspomnień wygnanki* w kontekście przywoływanych tu badań pozwala zauważyć wiele podobieństw w kobiecym ujęciu robinsonad. Z pewnością wnikliwsze analizy komparatystyczne pozwoliłyby lepiej ocenić specyfikę propozycji Krakowowej i w większym stopniu odpowiedzieć na pytanie, czy ewentualne paralele są konsekwencją europejskiego modelu wychowawczego, czy równoległych procesów społeczno-kulturowych. W niniejszym artykule chodziło jedynie o zwrócenie uwagi na sam potencjał interpretacyjny, jaki wynika z wpisania *Wspomnień wygnanki*

(ów słynny „anioł ogniska domowego"), a z drugiej – coraz silniejszej potrzeby społecznego i ekonomicznego samostanowienia kobiet, które ostatecznie doprowadziły pod koniec stulecia do wyłonienia się bohaterek („the New Woman") skutecznie obalających dotychczasowe stereotypy płci i zdolnych wcielać w życie kolonialne plany (Th. Fair, dz. cyt., s. 149–150, 156–157). Z kolei M. J. Smith twierdzi, że w literaturze anglosaskiej prawdziwie mocna emocjonalnie i niezmienna w swojej wewnętrznej sile protagonistka w beletrystyce przygodowej dla dziewcząt pojawia się dopiero pod koniec XIX w. (taż, *Nineteenth-Century Female Crusoes*..., s. 166). Oczywiście polityczne uwarunkowania wymieniane przez obojga badaczy z pewnością na polskim gruncie muszą znaleźć inną eksplikację.

[65] Zob. J. Tomkowski, *Robinson Kruzoe, Don Kichot i tłum*, „Pamiętnik Literacki" 1987, nr 78/3, s. 57–75.

[66] Reakcje krytyki na noworocznik „Pierwiosnek" nie zawsze były przychylne. Szczególnie ostro wypowiadał się na temat almanachu niejaki „Pietruszka", czyli Jan Alojzy Janiszowski, który swoją recenzję kończył wezwaniem: „nie wdzierajcie się na wierzchołki dla was nieprzeznaczone" (*Zdanie pana Pietruszki*, „Piśmiennictwo Krajowe" 1840, oddz. 1, nr 2–3, s. 7).

w ciąg kobiecych narracji przygodowych. Powieść Krakowowej sytuowana wyłącznie na tle piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży lub robinsonad *en bloc* jest propozycją anachroniczną. Jeśli natomiast zauważymy, docenimy i przebadamy jej związki z równoległym nurtem utopii kobiecych, zyskuje nowy status. Jej powieść może być punktem wyjścia tak dla opisu ewolucji kobiecych postaci w polskiej literaturze przygodowej, jak i dla dyskusji nad społeczną efektywnością kobiecego modelu działania wśród bohaterów dziewiętnastowiecznego piśmiennictwa[67].

Blackwell w literaturze niemieckiej badanego przez siebie okresu odnalazła 16 wersji kobiecych na 128 robinsonad, w literaturze francuskiej – 3, duńskiej – 3, brytyjskiej – 3, amerykańskiej – 1[68]. Polskiej reprezentacji w jej zestawieniu nie ma żadnej. Czas, sięgnąwszy po *Wspomnienia wygnanki*, powalczyć o zmianę tego rozpoznania, a przede wszystkim założyć, że tego rodzaju utwory należałoby rozważać właśnie na tle swoistej dla nich tradycji kobiecej literatury, będącej odpowiedzią na czysto „męski" pierwotny wariant Robinsona Crusoe. W tej optyce mniej ważne będą poszczególne elementy robinsonady, a istotniejsza – rewizja zbyt jednostronnej recepcji powieści Pauliny Krakowowej.

Bibliografia

Bell I. A., *Crusoe's Women: Or, the Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, w: *Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses*, eds. L. Spaas, B. Stimpson, London, s. 28–45, https://link.springer.com/book/10.1007/978-1-349-13677-3 (dostęp: 7.07.2022).

Blackwell J., *An Island of Her Own: Heroines of the German Robinsonades from 1720 to 1800,* "The German Quarterly", vol. 58, no. 1, 1985, s. 5–26. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/406037 (dostęp: 7.07.2022).

Chm. [Piotr Chmielowski], *Piśmiennictwo polskie i zagraniczne*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 1, s. 448–449.

Chmielowski P., *Autorki polskie XIX wieku. Studium literacko-obyczajowe*, Spółka Nakładowa Warszawska, Warszawa 1885.

Defoe D., *Robinson Crusoe*, tłum. S. Stampf'l, Warszawa 2011.

Fair Th., *19th-Century English Girls' Adventure Stories: Domestic Imperialism, Agency and the Female Robinsonades*, „Rocky Mountain Review", vol. 68, no. 2, 2014, s. 142–158. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/24372823 (dostęp: 14.07.2022).

Fedorowicz Z., Feliksiak S., *150-lecie Gabinetu Zoologicznego w Warszawie (1818–1968)*, „Memorabilia Zoologica", Nowa Seria 1, Warszawa 2016.

Galle H., *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1905, nr 48–49, s. 868–869.

[67] W szerszym kontekście zbliżone ujęcie tej kwestii odnaleźć można w analizach współczesnej literatury młodzieżowej dokonywanych przez Grzegorza Leszczyńskiego, który proponuje, aby uwzględniać chłopięcą lub dziewczęcą perspektywę odbioru tekstu, nie utożsamiając jej jednoznacznie z realną płcią hipotetycznego czytelnika (zob. G. Leszczyński, *Rycerz, błazen, szaleniec. Literackie strategie „męskiego dyskursu" w prozie dla młodych czytelników*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Historicolitteraria" 2011, nr 11, s. 55–74).

[68] J. Blackwell, *An Island of Her Own…*, s. 5.

Goldsmith E., *Robinson Crusoe as a Woman*; http://www.wondersandmarvels.com/2017/01/robinson-crusoe-woman.html (dostęp: 14.06.2022).
Ilnicka M., *Książki dla młodzieży i dzieci*, „Bluszcz" 1887, nr 50, s. 396–397.
Ilnicka M., *Paulina Kraków*, „Bluszcz" 1882, nr 8, s. 57–58; nr 9, s. 65–67.
Kaniowska-Lewańska I., *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, wyd. 2 zm., Warszawa 1973.
Kizwalter T., *„Nowatorstwo" i „rutyny": społeczeństwo Królestwa Polskiego wobec procesów modernizacji (1840–1863)*, Warszawa 1991.
Kolbuszewski J., *Tylu różnych Robinsonów*, w: tegoż, *Dziwne podróże, dziwni podróżnicy*, Warszawa 1977, s. 74–88.
Konarzewska M., *Robinsonada*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 635–637.
Kraków P., *Wspomnienia wygnanki (ozdobione czteremi rycinami)*, nakład S. Orgelbrand, Warszawa 1845.
Lewańska I., *Kraków Paulina*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970, s. 123–125.
Olkusz J., Olkusz W., *Intertekstualność „Księżniczki" Zofii Urbanowskiej, czyli o lekturach bohaterów pozytywistycznej «powieści dla dorastających panienek»*, w: *Na przełomie wieków… Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Zdzisławowi Piaseckiemu w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. W. Hendzel, P. Obrączka, Opole 2003, s. 199–219.
Olkusz W., *Między pedagogiką a literaturą. O Marii Ilnickiej jako krytyku literatury dla dzieci i młodzieży*, Opole 2000.
Olszewski W., *Historia Australii*, Wrocław 1997.
Prek K., *Czasy i ludzie*, oprac. H. Barycz, Wrocław 1959.
Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses, eds. L. Spaas, B. Stimpson, London, https://link.springer.com/book/10.1007/978-1-349-13677-3 (dostęp: 7.07.2022).
Ruszała J., *Robinson w literaturze polskiej. Teoria – historia – recepcja*, Słupsk 1998.
Ruszała J., *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia – bohater – natura*, Słupsk 2000.
Saxton A., *Female Castaways*, w: *Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses*, eds. L. Spaas, B. Stimpson, London, s. 141–147; https://link.springer.com/book/10.1007/978-1-349-13677-3 (dostęp: 7.07.2022).
Sinko Z., *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.
Smith M. J., *Nineteenth-Century Female Crusoes: Rewriting the Robinsonade for Girls*, w: *Victorian Settler Narratives: Emigrants, Cosmopolitans and Returnees in Nineteenth-Century Literature*, ed. T. S. Wagner, London 2011, imprint Routledge 2015, s.165–175.
St. M. Rz. [Stanisław Maria Rzętkowski], *Paulina Kraków*, „Tygodnik Ilustrowany" 1882, t. XIII, nr 322, s. 113–114.
Szyc A., *Paulina Krakowowa*, w: *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, t. 1, red. S. Askenazy [i in.], wyd. staraniem i nakładem M. Chełmońskiej, Warszawa 1901, s. 390–394.
Tomkowski J., *Robinson Kruzoe, Don Kichot i tłum*, „Pamiętnik Literacki" 1987, nr 78/3, s. 57–75.
The Female American; or, the Adventures of Unca Eliza Winkfield, London 1767; wydanie współczesne: ed. by M. Burnham and J. Freitas, Broadview Press 2002; 2nd edition Broadview Press 2014.
Virey J. J., *Historia obyczajów i zmyślności zwierząt, z podziałami metodycznymi i naturalnymi wszystkich ich gromad*, przełożona z franc. i wielu przypisami objaśniona przez A. Wagę, nakładem S. Orgelbranda, Warszawa 1844.
Waksmund R., *Literatura pokoju dziecinnego*, Warszawa 1986.
Waksmund R., *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1987.
Waksmund R., *Robinsonada*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wrocław 2000.

doi: 10.15584/tik.2022.6
Data nadesłania: 19.05.2022
Data recenzji: 14.07.2022, 15.08.2022

Reprezentatywność cech gatunkowych trawelogu w porównaniu z innymi gatunkami literackimi

Natalia Rozinkewycz
Uniwersytet im. Borysa Hrinczenki w Kijowie, Ukraina
ORCID: 0000-0002-7292-1015

The Representativeness of the Features of Travelogue as a Genre in Comparison to Other Related Genres

Abstract: The purpose of the article is to systematize the experience of modern scholars who study the genres of travel literature. The focus is on determining the basic characteristics of travelogues in comparison to the genre features of other genres containing travel (essay, feature, guidebook, etc.). The difference between travel and geographical literature has been clarified. To distinguish between similar genres and understand the differences between them, it is necessary to identify the common and peculiar features of different genres of travel literature.

Keywords: travel literature, geographical literature, semantic field of travelogue, essay, travel novel, travel essay

Słowa kluczowe: literatura wędrowna, literatura geograficzna, pole semantyczne trawelogu, esej, powieść podróżnicza, szkic wędrowny

Literatura wędrowna w całościowej przestrzeni dyskursu literackiego stanowi jego oddzielny element. W przestrzeni literaturoznawstwa ukraińskiego warta przytoczenia jest uwaga Tymofija Hawryliwa podkreślającego, że absolutnymi synonimami dla terminu *pisarstwo podróżnicze* jest *literatura podróżnicza*, *literatura wędrowna*, *literatura podróży* oraz współczesny globalistyczny i zapożyczony termin *trawelistyka*, a jak uściśla to wspomniany badacz: pisarstwo podróżnicze tworzy integralną część literatury – jej rozległy, samodzielny i suwerenny kontynent[1]. W niniejszej

[1] T. Gavrilìv, *Fenomenologìčna ì prikladna cìnnìst' memuaristiki ta trevelìstiki. Strategìï memuarnoï ta mandrìvnoï literatur zahìdnoukraïns'kih pis'mennikìv drugoï polovini XIX – peršoï polovini XX stolìttâ*. Kolektivna monografiâ. Rozdìl. Teoretičnì vìzìï. L'vìv: Nacìonal'na akademìâ nauk Ukraïni, Ìnstitut ukraïnoznavstva ìm. Ì. Krip`âkeviča, 2020. S. 8–9, 41.

pracy przyjęto ten właśnie sposób rozumienia analizowanej przestrzeni literatury.

Literatura podróżnicza/wędrowna rozwija się równolegle z beletrystyką lub przejawia się w niej, a w swojej strukturze jest niejednorodna i wielogatunkowa, ma własną tradycję i odrębną ścieżkę ewolucji. W związku z tym, na podstawie ukraińskiej tradycji literaturoznawczej, za cel niniejszego artykułu obrano identyfikację wspólnych i wyróżniających cech między literaturą podróżniczą i geograficzną oraz pokrewnymi gatunkowo utworami: trawelogiem i esejem o podróży, trawelogiem i szkicem wędrownym, trawelogiem i powieścią-podróżą, trawelogiem i przewodnikiem. Przed rozpoczęciem właściwej analizy należy więc przede wszystkim określić, czym różni się literatura podróżnicza od literatury geograficznej. Warto jeszcze nadmienić, iż podstawą teoretyczną badań były prace naukowców: Natalii Borowkowy, Ludmiły Dżyhun, Tymofija Hawryliwa, Tetiany Kowalowy, Abubacara Majgi, Madlen Szulhun, Julii Torhowec' i in.

Literatura geograficzna to *de facto* dokumentalistyka (czasopisma geograficzne, książki o geografii itp.), mająca charakter poznawczy i znacznie praktyczne. *Literatura podróżnicza*, w przeciwieństwie do geograficznej, jest wielofunkcyjna, dlatego też oprócz epistemologicznej pełni funkcję rozrywkową, edukacyjną, społeczną, estetyczną, kulturową, filozoficzną, prakseologiczną i in.

W literaturze geograficznej dominuje fabuła statystyczna z danymi zaczerpniętymi z geografii politycznej oraz liniowa przestrzeń pozioma lub pionowa (krajobraz) z opisem ukształtowania terenu, warunków pogodowych i klimatycznych, flory i fauny, malowniczych krajobrazów oraz składu biosfery i skorupy ziemskiej. W literaturze podróżniczej istnieje nie tylko przestrzeń geograficzna – w niej autor modeluje przestrzeń intertekstualną, którą zestawia z warstwy historycznej, współczesnej, cywilizacyjnej, filozoficznej, symbolicznej, psychologicznej, asocjacyjnej, kulturowej, realnej i wyobrażonej. W efekcie zmienia się sposób modelowania przestrzeni. Na przykład, gdy autor posługuje się modelowaniem aksjomatycznym, próbuje logicznie udowodnić znane aksjomaty. Zastosowanie modelowania statystycznego pomaga w zbieraniu, analizowaniu oraz podsumowywaniu wyników i rezultatów podróży. Wprowadzenie optymalizacyjnej metody modelowania następuje, gdy autor z perspektywy osobistego widzenia świata omawia te zjawiska, które dostrzegł podczas podróży, by następnie dokonać podsumowania. Poprzez imitację podróżnik modeluje zdarzenia, które wydarzyły się lub wydarzą. Tym samym literatura ta balansuje na pograniczu geografii, historii, etnografii, dziennikarstwa, kulturoznawstwa, socjologii, turystyki oraz dokumentu i fikcji, przekraczając własne granice i tworząc pośrednie formy treściowe. W niej, w przeciwieństwie do literatury geograficznej, dominuje przygodowo-awanturniczy tryb podróżowania z dynamiczną fabułą i autorefleksją.

Literatura geograficzna tworzy dyskurs geograficzny, a literatura podróżnicza obejmuje: dyskurs geograficzny, dyskurs turystyczny, dyskurs

podróżniczy, dyskurs biograficzny, dyskurs internetowy, dyskurs wartościujący.

Istotą tworzenia literatury geograficznej jest odtworzenie panoramy okolicy. Istotny jest tutaj wybór punktu geograficznego oraz przekaz treści i informacji merytorycznych. Istotą tworzenia literatury podróżniczej jest nie tylko opisanie nowych okolic, ważnych miejsc, innych ludzi, ale także odnalezienie się w tych podróżach, zagłębienie się we własną egzystencję – poznanie siebie, dzielenie się osobistymi doświadczeniami światopoglądowymi i refleksyjnymi. Stąd też podróże mogą być nie tylko tradycyjne, ale także kulturologiczne, filozoficzne, egzystencjalne, utopijne/antyutopijne, sakralne, metafizyczne, mistyczne. Właściwa dla nich jest zmienność.

W niniejszej pracy oparto się przede wszystkim na pracach ww. badaczy ukraińskich (wyjątek stanowią interesujące prace A. Majgi i N. Borowkowy), uznając, że w dyskusji o potrzebie badań genologicznych na przykładzie konkretnego gatunku/metagatunku wystarczająca jest literatura krytyczna i przykłady z konkretnej literatury narodowej. Rozszerzenie bibliografii krytycznej i źródłowej na przestrzeń literatury powszechnej przydałoby takiej analizie zbędnego tu wymiaru komparacji. Tego typu analiza warta jest – swoją drogą – odrębnych studiów nad ramami formalnymi poszczególnych gatunków w kontekście specyfiki dyskursów różnych literatur narodowych. W proponowanym rozpoznaniu zrezygnowano także z przytaczania przykładów ilustrujących poszczególne komponenty wyróżniające gatunek trawelogu, ponieważ zmieniłoby to charakter danej publikacji z profilu teoretycznoliterackiego na chrestomatyczny.

Po pierwsze, w literaturoznawstwie istnieje kilka podejść do określenia natury trawelogu. Często kwalifikuje się go jako gatunek czy metagatunek literatury podróżniczej. Trawelog jako część literatury podróżniczej może być z jednej strony odrębnym, niezależnym gatunkiem, niezależną strukturą narracyjną – emocjonalnym sprawozdaniem z autentycznych podróży, może istnieć w różnych formach gatunkowych: pamiętnik, notatki (zapiski), list podróżniczy itp. Z drugiej strony trawelog może być metagatunkiem, złożonym tekstem, który poprzedzają przygotowania do podróży, sama podróż, zebranie informacji i refleksja podróżnika. W swej strukturze trawelog syntetyzuje zatem elementy innych gatunków (autobiografii, listu, pamiętnika, baśni ludowej, informacji prasowej, bloga i in.), kumulując ich elementy i zamieniając je w narrację.

Pole semantyczne współczesnych trawelogów wyznaczają: droga, trasa, przystanek jako koncepty wiodące, będące podstawą poznawczą, alegorią przygody, poszukiwania „czegoś nowego" – stąd typowa dla tego utworu dynamika. Temat wiodący trawelogu to podróże, a w nich – nieodłączna postać aktywnego podróżnika, będącego nosicielem jaskrawo wyrażanych przekonań. Narracja tych utworów utrzymana jest w duchu opowieści indywidualisty-zwolennika idei narodowej, dlatego orientacja komunikatu skierowana jest ewidentnie na odpowiednio przygotowanego czytelnika.

Geograficznym celem marszruty może być dowolny topos i miejsce, równolegle stale pojawiają się koncepty wyboru: hotel, hostel, mieszkanie znajomych/obcych, namiot, samochód, lotnisko – są to miejsca, w których podróżnik może przenocować i zjeść. Wyczuwalne jest w trawelogu oddanie dwoistości ruchu: przestrzennego, zewnętrznego, linearnego i egzystencjalnego oraz duchowego – związanego z transformacjami. Czas podróży jest skondensowany i ograniczony podróżą, za to podstawową kategorią w trawelogu jest przestrzeń: fragmentaryczna i centryczna, fizyczna i psychiczna, także ograniczona ramami podróży; przestrzeń geograficzna – nie jest wyrażana, lecz zastępowana przez przestrzeń kulturową; przestrzeń lokalizowana – inne miejsce – pokazana jest w porównaniu z ojczyzną podróżnika i przepuszczona przez własną narrację etnopsychologiczną (stąd – funkcja poznawcza); przestrzeń sakralna – miejsca święte – po prostu odnotowana i nie jest niezbędna w utworze, gdyż tworzą ją elementy dziś w istocie niesakralne (sakralnymi były one dla średniowiecznego pątnika), a miejsca uznawane obecnie za świeckie.

W trawelogu brak szczegółowych opisów świątyń, zabytków architektury; wroga lub obca przestrzeń jest niwelowana i zastępowana przestrzenią „ich", „tamtą". Zwieńczeniem całej podróży jest dotarcie do celu, jednakże cele bywają różne, a w trakcie podróży można je dookreślić i zweryfikować. Trudności w drodze utożsamiane są z przygodami, z kolei mapy, przewodniki, relacje z podróży innych podróżników, zasoby internetowe, geolokacje – to źródła, do których odwołuje się podróżnik. Dominującym rodzajem wypowiedzi w trawelogu jest opowiadanie z opisami; obowiązkowe pozostaje obalanie lub kwestionowanie stereotypów. Poruszone w utworze problemy są treścią dla masowej międzykulturowej komunikacji poznawczo-informacyjnej, ponieważ trawelog jest formacją komunikacyjną – to bezpośredni kontakt z Innymi (obcokrajowcami lub czytelnikami).

Po drugie, konieczne jest ustalenie różnic i integralnych cech pokrewnych gatunków: eseju o podróżach i trawelogu. Oba te gatunki funkcjonują w artystycznym i dokumentalnym dyskursie literatury.

W trawelogu operuje się wyłącznie faktami, zakłada fabułę i obecność dialogów, tymczasem esej jest refleksją, czasem wręcz potokiem świadomości, nie zawiera fabuły, a kompozycja jest swobodna, zaś temat – zwykle nie do końca ujawniony. Esej opiera się na myśleniu skojarzeniowym, natomiast informacja faktograficzna „nie jest dla niego istotna, bo najważniejsze nie jest ujawnienie tematu, ale samopoznanie i autorefleksja „ja" autorskiego, które zmienia się w procesie pisania eseju"[2].

Subiektywizm i eklektyzm są wspólne dla obu gatunków. Odbiorca, czytając trawelog, bardziej interesuje się faktami (poznawczymi, popularnymi, reklamowymi) i reakcją podróżnika na nie, dlatego podąża za logiką myśli

[2] Û. Torgovec', Ese ta naris âk sumìžnì tipi tekstìv (komparativnij analìz). *Naukovij vìsnik Hersons'kogo deržavnogo unìversitetu*. Ser.: Lìngvìstika, 2011. № 14. S. 310.

autora odbywającego podróż. Czytając esej, odbiorca podąża za specyfiką prezentacji (obrazowość, aforyzmy, użycie świeżych metafor, nowe figury poetyckie itp.). Autor eseju przedstawia myśl jakby złożoną z puzzli – oddaje się rozważaniom, zastanawia się, ale nie przedstawia jej i nie analizuje.

Celem pisania eseju jest zachęcenie do zadumy, refleksji i odkrycia swojego wewnętrznego świata; celem napisania trawelogu jest relacjonowanie podróży, subiektywne opisywanie tego, co widziane, uzupełnianie o informacje merytoryczne – zdjęcia, mapy, zestawienia wydatków, spisy wykorzystanych źródeł, przepisy, wszelkie wykazy itp.

Esej nie opisuje przygód, w przeciwieństwie do trawelogu, w którym bohater zazwyczaj ciągle ich szuka. Trawelog jest tekstem obszerniejszym od eseju i łączy w sobie różne strategie narracyjne (komunikacyjną, zdarzeniową, czasową, fabularną, estetyczną, metanarracyjną i in.). Oba te gatunki przesyca dynamizm opowieści i uczucie nieustannego ruchu. Są zdominowane przez osobiste przemyślenia. O ile wolność twórcza jest ważna dla autora trawelogu, o tyle wolność twórcza dla eseisty jest absolutem.

Po trzecie, warto rozpoznać zbieżności między powieścią-podróżą i trawelogiem.

Trawelog literacki to gatunek/metagatunek artystyczno-dokumentalny, w którym ważne jest zachowanie prawdy, czyli zawiera on w sobie konotację tego, co prawdziwe, dominującą nad tym, co wymyślone – fikcją. Tym niemniej trawelog nie może być uznany za nośnik absolutnej wiarygodności, ponieważ zawsze istnieje w nim indywidualność autora-podróżnika, który przepuszcza wszystko, co zobaczył, przez własną percepcję świata.

W narracji trawelogu dominuje typ opisowo-narracyjny, a historia chronologiczna jest żywa, barwna i dydaktyczno-reklamowa. Autor trawelogu jest osobą realną, która wyraźnie reprezentuje swoją grupę docelową, stąd też komunikuje się z czytelnikiem i dzieli się własną ewolucją mentalną, a czytelnik podziela te emocje. Fizyczna przestrzeń podróży jest otwarta na świat zewnętrzny: autor ocenia, bada i stara się zrozumieć miejsce i konkretne lokacje z ograniczeniami przestrzennymi oraz zwraca uwagę na cechy wyróżnikowe „innego", „tamtego", „ich" świata, rysując paralele ze „swoim" światem, odnotowując zmiany w obrazie świata.

Trawelog artystyczny to fikcyjna opowieść o podróżach całkowicie fikcyjnych, z postaciami fikcyjnymi, absolutnie niemożliwymi do zrealizowania, z rzeczywistością wirtualną lub równoległą/alternatywną. Są to podróże: do magicznej krainy, podróże kosmiczne, podróże w czasie, podróże do piekła.

Rzeczywistość wirtualną można stworzyć za pomocą technologii komputerowej. Czytelnik/widz, oglądając projekty podróżnicze, zanurza się w przestrzeni tej niematerialnej rzeczywistości i staje się nie fizycznym, lecz cielesnym podróżnikiem, poruszającym się równolegle/zdalnie z autorem lub bez niego, po wyobrażeniach tej wirtualnej rzeczywistości.

Rzeczywistość wirtualna powinna również obejmować rzeczywistość równoległą/alternatywną, gdy podróż odbywa się w przestrzeni subiektywnej.

Trawelog psychologiczny to abstrakcyjne podróże autora w subiektywną rzeczywistość, w przestrzeń psychologiczną lub transcendentny wymiar bytu: w serce, w sny, w psychologię, w duszę, w stan psychiczny. Wspomniany typ trawelogu jest formą „twórczego subiektywno-emocjonalnego oswojenia przestrzeni fizycznej lub psychicznej poprzez poruszanie się w niej”[3]. Istnieje tu anomalny czas i zakrzywione kontinuum[4].

Powieść-podróż to gatunek beletrystyki, w którym wydarzenia fikcyjne dominują nad realnymi. Narracja powieści oparta jest na fikcji, wymyśle i zmianie wydarzeń. Przestrzeń jest kategorią abstrakcyjną – zamkniętą i autonomiczną, nieodpowiednią dla przypadkowej rzeczywistości[5]. Typ opowiadania w tej powieści rzadko cechuje dydaktyzm i chronologia.

W różnych formach narracyjnych powieści (powieści-podróży, powieści podróżniczej, powieści-wycieczce, powieści-historii pewnej migracji itd.) autor „bada zmiany koncepcji człowieka i koduje je znakami podróży (symbolika drogi, wizerunki „turysty”, „flanera”, „uchodźcy”, „pielgrzyma”), wzmacnia poznawczy charakter utworu, wykorzystuje fabułę podróży, opisy przygód, portrety współpodróżników”[6]. W tych dziełach podróżnik ma możliwość prowadzenia niekończącej się historii, odtwarzając nieustanne poszukiwania i przekazując nowe doświadczenia życiowe, choć nie ma konkretnych odbiorców.

Powieść i trawelog to gatunki, które się uzupełniają. Trawelog często pełni funkcję bazowego tekstu, który zasila powieść. Podróże mogą być motywem lub wątkiem powieści. W związku z tym „wpływ powieści na trawelog znajduje odzwierciedlenie w pogłębianiu i komplikowaniu obrazu bliskiego autorowi narratora, powieściowej dynamice charakteru, użyciu masek, wzmożonej teatralizacji, karnawalizacji utworów”[7].

Po czwarte, należy wyjaśnić różnicę między szkicem wędrownym a literackim trawelogiem. Oba gatunki są zorientowane na prawdę i przedstawiają prawdziwe fakty, wydarzenia i konkretnych ludzi. W szkicu wędrownym publicystyka zwykle przeważa nad komponentem artystycznym. Ma on mniejszą objętość i węższą treść niż trawelog.

Na pierwszym miejscu w tych gatunkach jest aktywny autor nastawiony na komunikację z publicznością. Jednak narrator w szkicu szybko reaguje na aktualne, istotne, bulwersujące wydarzenia będące przedmiotem opisu,

[3] L.M. Džigun, Lìteraturnij trevelog âk žanr mandrìvnoï prozi: pohodžennâ ta ìstoričnij rozvitok. Herson, *Pìvdennij arhìv*. Ser. Fìlologìčnì nauki : zb. nauk. prac’. HDU, 2017. Vip. LXXI. S. 26.

[4] L. Džigun, N. Beregova, Psihologìčnij trevelog: pohodžennâ ta ìstoričnij rozvitok. *Psychology Travelogs*, 2021. S. 83.

[5] A. Majga, Afrika vo francuzskih i russkih travelogah (A. Žid i N. Gumilev) : dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.03; 10.01.01. Sankt-Peterburg, 2016. S. 86.

[6] M. Šul’gun, Metažanr podorožì v kontekstì perehìdnogo hudožn’ogo mislennâ (kìnec’ XX – poč. XXI st.): dis. ... dokt. filol. nauk : 10.01.06; 10.01.05. Kiïv, 2017. S. 435.

[7] M. Šul’gun, Metažanr podorožì v kontekstì perehìdnogo hudožn’ogo mislennâ (kìnec’ XX – poč. XXI st.): dis. ... dokt. fìlol. nauk : 10.01.06; 10.01.05. Kiïv, 2017. S. 435.

a dla autora trawelogu nie jest to główny cel – zbiera on ciekawe informacje, nie tylko istotne. Stąd celem autora szkicu jest zapoznanie się z aktualnymi wydarzeniami; celem autora trawelogu jest zainteresowanie własnym procesem podróżowania, który może nie dla wszystkich być interesujący. Autor szkicu odtwarza zdarzenia zewnętrzne, a autor trawelogu – zwraca uwagę na wewnętrzny świat podróżnika, jego wrażenia. Dlatego w szkicu częściej dominuje obiektywizm, a w trawelogu – subiektywizm. W szkicu jest znacznie mniej fikcji niż w trawelogu. T. Kowalowa twierdzi, że jeśli w szkicu wędrownym „świat jest na pierwszym planie, a podróżnik-narrator podąża ścieżką poznania, to w trawelogu świat i człowiek są w równym stopniu przedmiotem zainteresowania poznawczego komunikacji masowej”[8].

Szkic wędrowny jest prototekstem wobec trawelogu. Fabuła szkicu jest chronologiczna, ale ma fragmentaryczny, zarysowy charakter i nie jest dokładna, zakończona ani pełna. Główna idea w szkicu jest jasno wyrażona, w trawelogu – czytelnik musi ją sam zdefiniować. Szkic wędrowny jest tekstem bogatym w informacje, ale mniej wyrazistym, w przeciwieństwie do trawelogu. Oczywiście każdy szkic podróżniczy czy trawelog jest emanacją różnych przejawów i stopni aktywności piśmienniczej – od dokumentu po sztukę.

Po piąte, stwierdzić należy, że przewodnik i trawelog to różne gatunki literackie, które w znaczący sposób różnią się od siebie.

We współczesnych ukraińskich słownikach terminów literackich nie ma definicji terminu *przewodnik*. Można go znaleźć tylko w słownikach ogólnych: „Przewodnik zawierający dane ułatwiające orientację w określonym miejscu, podczas podróży itp.”[9]. Przewodnik jest publikacją historyczno-krajoznawczą z uogólnioną, zwięzłą informacją o celu podróży, z jasną trasą i przemyślaną kompozycją, w zależności od intencji autora.

Przewodnik może być wykorzystany przez autorów-podróżników przy planowaniu własnej wyprawy lub jako jedno ze źródeł podczas pisania trawelogu. Celem przewodnika jest przekazanie informacji (naukowej, historycznej, społecznej) o czymś konkretnym: terytorium, obiekcie i in. w celu promocji miejsca jako atrakcji turystycznej.

Przewodnik ma bardziej charakter funkcjonalny i informacyjny niż estetyczny. Jeśli trawelog to osobista, figuratywna historia podróżnika, będąca autorskim fenomenem artystycznym, to przewodnik jest produktem marketingowym, który reklamuje i promuje, a więc wizualizacja i opracowanie graficzne są jego głównymi narzędziami.

N. Borowykowa, porównując cechy formalne tych gatunków, uargumentowała ich odmienność. Badaczka zwróciła uwagę, że opowieść w przewodniku jest bezosobowa, bo gatunek ten ma na celu rozwiązywa-

[8] T. Koval'ova, Reprezentativnìst' žanrovih oznak putìvnika ì trevel medìatekstu. *Obraz*. 2018. 3(29). Ìnstitut žurnalìstiki KNU ìmenì Tarasa Ševčenka, Sums'kij deržavnij unìversitet. S. 37.

[9] Slovnik ukraïns'koï movi: v 11 tomah. Tom 8, 1977. S. 403.

nie praktycznych problemów, a w trawelogu zawsze jest bohater-narrator[10]. O. Lwowa stwierdziła, że przewodnik jest dziennikarskim formalnym ucieleśnieniem trawelogu[11].

Tak więc w niniejszym artykule spróbowano dowieść, że konieczne jest odejście od tendencji nazywania każdego dzieła literatury podróżniczej trawelogiem, ponieważ trawelog, mimo że zawiera w sobie cechy hybrydy tekstowej, jest jednak odrębnym gatunkiem/metagatunkiem o niezmiennych cechach. Trawelog sukcesywnie rozwija się w formie publikacji drukowanych i elektronicznych oraz projektów multimedialnych, w których z powodzeniem łączy się widowiskowość z jego obrazowością. Analiza wykazała, że badania genologiczne mogą przynosić wartościowe rezultaty nawet w sytuacji, gdy pole studiów zawężone jest do niewielkiego wycinka w ramach wiedzy o gatunkach literackich z przestrzeni teorii literatury.

Ważna wydaje się refleksja, iż wywodowi dotyczącemu cech formalnych trawelogu z przestrzeni ukraińskiego procesu literackiego nie przeszkodziło wprowadzenie niewielkiej ilości wniosków z innych dyskursów. Można uznać, że wizja ram formalnych gatunków literackich jest bardzo podobna w literaturoznawstwie poszczególnych narodów. To z kolei rodzi sugestię, iż potencjalne badania porównawcze winny uwzględniać nie tyle imperatyw doszukiwania się podobieństw w skonstruowanych ramach formalnych konkretnych gatunków literackich w poszczególnych przestrzeniach narodowych, ile – niuanse, drobne aberracje związane z mentalno-tożsamościowymi wpływami atropocentrycznej przecież twórczości pisarskiej zarówno na kształt konkretnego dzieła literackiego, jak i danego gatunku literackiego.

Niniejsze rozpoznanie pokazuje również logiczną kolejność badań danego zjawiska literackiego, gdzie pierwszym ogniwem zawsze powinna być analiza teoretycznoliteracka – dla zrozumienia natury dzieła literackiego to niewątpliwie badania o charakterze genologicznym – a następnie, w celu dokonania pełnego opisu, włączenie studiów krytycznoliterackich i komparatystycznych. W takim ujęciu problemy badawcze z teorii gatunków literackich nigdy nie przestaną być aktualne, niezbędne i opiniotwórcze. W dalszej dyskusji na temat genologii literackiej powinno się zatem zastąpić pytanie „czy" pytaniem „jak", by dokonać dokładniejszego, pełniejszego i sprawniejszego opisu poszczególnych gatunków literackich.

Bibliografia

Borovkova N., Geografičeskij travelog i turističeskij putevoditel': žanrovye otličiâ. *Knižnoe delo: dostiženiâ, problemy, perspektivy*. Ekaterinburg, 2017.

[10] N. Borovkova, Geografičeskij travelog i turističeskij putevoditel': žanrovye otličiâ. *Knižnoe delo: dostiženiâ, problemy, perspektivy*. Ekaterinburg, 2017. S. 22.

[11] O. L'vova, Rasskaz o putešestvii: formy literaturnoj recepcii traveloga. *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2016. № 9–3. S. 39.

Džigun L., Lìteraturnij trevelog âk žanr mandrìvnoï prozi: pohodžennâ ta ìstoričnij rozvitok. Herson, *Pìvdennij arhìv*. Ser. Fìlologìčnì nauki: zb. nauk. prac'. HDU, 2017. Vip. LXXI.

Džigun L., Beregova N., Psihologìčnij trevelog: pohodžennâ ta ìstoričnij rozvitok. *Psychology Travelogs*, 2021. S. 83.

Gavrilìv T., Fenomenologìčna ì prikladna cìnnìst' memuaristiki ta trevelìstiki. *Strategìï memuarnoï ta mandrìvnoï lìteratur zahìdnoukraïns'kih pis'mennikìv drugoï polovini XIX – peršoï polovini XX stolìttâ*. Kolektivna monografiâ. Rozdìl. Teoretičnì vìzìï. L'vìv : Nacìonal'na akademìâ nauk Ukraïni, Ìnstitut ukraïnoznavstva ìm. Ì. Krip`âkeviča, 2020.

Koval'ova T., Reprezentativnìst' žanrovih oznak putìvnika ì trevel medìatekstu. Obraz. 2018. 3(29). Ìnstitut žurnalìstiki KNU ìmenì Tarasa Ševčenka, Sums'kij deržavnij unìversitet.

L'vova O., Rasskaz o putešestvii: formy literaturnoj recepcii traveloga. *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2016. № 9–3.

Majga A., Afrika vo francuzskih i russkih travelogah (A. Žid i N. Gumilev): dis. … kand. filol. nauk: 10.01.03; 10.01.01. Sankt-Peterburg, 2016. S. 86.

Slovnik ukraïns'koï movi: v 11 tomah. Tom 8, 1977. S. 403.

Šul'gun M., Metažanr podorožì v kontekstì perehìdnogo hudožn'ogo mislennâ (kìnec' XX – poč. XXI st.): dis. … dokt. fìlol. nauk: 10.01.06; 10.01.05. Kiïv, 2017. S. 435.

Torgovec' Û., Ese ta naris âk sumìžnì tipi tekstìv (komparativnij analìz). *Naukovij vìsnik Hersons'kogo deržavnogo unìversitetu*. Ser.: Lìngvìstika, 2011. № 14.

doi: 10.15584/tik.2022.7

Data nadesłania: 7.07.2020
Data recenzji: 11.08.2022, 21.08.2022

Szopka – między *sacrum* a *profanum*. Genologia widowiska

Magda Nabiałek
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-2487-5146

Nativity Play – between *Sacrum* and *Profanum*. The Genology of the Show

Abstract: The article attempts to look at the nativity play in a genological context. The author's aim is to broaden the context of reading this form of the show. It represents a polemical position towards the unambiguous linking of the nativity play with folk culture. Instead, he suggests looking at it in the context of such forms as literary mimes, mysteries, comedy dell'arte and some mass spectacles. The consequence of this type of considerations is noticing the characteristic, according to the author, tension between the mystery and the farce, *sacrum* and *profanum*.

Keywords: Nativity play, religion, politics, ideology, spectacle

Słowa kluczowe: szopka, religia, polityka, ideologia, widowisko

Tam, gdzie na zewnątrz występowała farsa,
ukazywało się również misterium;
tam, gdzie na pierwszym planie było misterium,
kryła się również farsa.

Olga Freudenberg, *Mim*

W świetle powracających coraz mocniej dyskusji o współczesnym polskim społeczeństwie spektaklu, misteriach polskich i kabaretowości naszej kultury, trudno ustrzec się przed wrażeniem kulturowego *déjà vu*. Obserwując zarówno współczesne dyskusje społeczne, polityczne, jak i produkcję kulturową, dojść można do wniosku o swoistym powtórzeniu atmosfery kulturowej lat dwudziestych i trzydziestych XX w. w drugim (i chyba trzecim) dziesięcioleciu wieku XXI. Co prawda, mało kto wierzy dzisiaj w możliwość kreślenia szerokich horyzontów w próbie opisu tak współczesnej rzeczywistości kulturowej, jak i jej związków z przeszłymi praktykami artystycznymi. Pozostaje nam jednak szansa punktowych obserwacji, z których wyprowadzać można kolejne nitki splotu między

współczesnością a początkiem minionego wieku. Wydaje się, że jednym z przedmiotów takiej punktowej obserwacji stać się powinna polska szopka, którą podobnie jak misteria czy kabaret uznać można za spektakl wyreżyserowanego patrzenia.

Paradoksem jest, że szopka jako forma artystyczna nie doczekała się do dzisiaj nie tylko poważnej monografii, lecz także nie stała się właściwie przedmiotem żadnych szerzej zakrojonych studiów literaturoznawczych[1], a mimo to traktuje się ją w pewnym sensie jako dobro narodowe, jedną z reprezentacji „sztuki narodowej"[2], emanację polskiej religijności i ważny element dyskusji społeczno-politycznych[3].

Szopka jako przedstawienie związane z narodzinami Chrystusa oraz szopka literacka czy satyryczna to zjawiska rozdzielane przez tradycyjną genologię. Przyglądając się jednak produkcji literacko-teatralnej z okresu dwudziestolecia międzywojennego (i nie tylko, jak pokazuje przykład *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla[4]), dostrzec można, że w wielu przypadkach granice tych form są niejednoznaczne, a szopka, kabaret, cyrk i misterium tworzą nierozerwalny splot obecny w wielu polskich dramatach tamtego okresu. Sytuacja ta dotyczy choćby *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny, wileńskich szopek akademickich[5], tekstów Adama Polewki (szczególnie *Herod i Ariowie*) oraz wielu innych utworów.

O szopce literackiej wspomina się oczywiście w kontekście *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego[6], wieczorów kabaretowych Skamandra[7], w ostatnim czasie wydano także akademickie szopki wileńskie[8] czy szopki „Reflektora"[9] z krótkim historycznoliterackim wstępem. O formie szopki mówi się jednak we wszystkich tych przypadkach raczej nieco przy okazji, samą formę pozostawiając zupełnie z boku refleksji krytycznoliterackiej. Badacze skupiają

[1] Wyjątek stanowią badania Ryszarda Wierzbowskiego – *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990, opracowanie Dobrochny Ratajczakowej – *Szopka*, w: tejże, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, a także część rozpoznań zawartych w: A. Kozieł, *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003.

[2] A. Szałapak, *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012.

[3] Warto zwrócić uwagę choćby na znaczące refleksje Anny Kozieł, która wskazuje, że jedną z przyczyn sukcesu krakowskiej szopki było „szczególne przywiązanie mieszkańców tego miasta do tradycji i poczucie misji historycznej, wyrosłe z wykreowanego w dobie rozbiorów mitu Krakowa jako skarbnicy dziedzictwa i kultury narodowej". A. Kozieł, dz. cyt., s. 5.

[4] A. Moroz, *„Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie" – „Betlejem polskie" Lucjana Rydla jako szopka literacka*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2019, nr 19.

[5] A. Kania, *Wileńskie szopki akademickie jako zjawisko artystyczne w środowisku Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, „Saeculum Christianum" 2019, R. 26, t. 1.

[6] Zob. R. Kapłanowa [M.R. Mayenowa], *Kompozycja aktu i sceny*, w: tejże, *„Wesele" Stanisława Wyspiańskiego. Problemy kompozycji,* oprac. M. Prussak, Warszawa 2013.

[7] *Szopki Pikadora i Cyrulika 1922–1931*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2006.

[8] *Wileńskie szopki akademickie (1921–1933),* oprac. M. Olesiewicz, Białystok 2002.

[9] *Szopki Reflektora*, oprac. J. Cymerman, J. Taterwak, A. Wójtowicz, Lublin 2020.

się właściwie we wszystkich (poza *Weselem* czy *Betlejem polskim*) utworach na kontekście społeczno-kulturowym, jakiego zapis da się odnaleźć w tych utworach. W przypadku szopek Skamandra mówi się jeszcze o kunszcie stylistycznym, wersyfikacyjnym, kompozycyjnym, natomiast dramatyczność i teatralność formy, a także problemy kompozycji pozostają niezauważone albo zignorowane. To wszystko sprawia, że szopka do tej pory wydaje się ważniejszym przedmiotem badań dla etnografów czy kulturoznawców aniżeli literaturoznawców. To niestety utrwala ogólne przekonanie o tradycji szopki jako ściśle i wręcz wyłącznie związanej z polską kulturą ludową. Być może warto byłoby więc podjąć choćby roboczą próbę analizy tych utworów jako całości formalnotekstowej, której najbardziej wyrazistą cechą jest pewnego szczególnego rodzaju rozchwianie tak na poziomie przedmiotu, jak i sposobu przedstawienia.

Od lokalności do ponadnarodowości i z powrotem

Forma szopki niewątpliwie wyrasta z pewnego szczególnego zapętlenia dramatu religijnego i politycznego. Kojarzona jest natomiast z formą ludową i lokalną, związaną ze szczególnym przywiązaniem do świąt Bożego Narodzenia, a jednocześnie swobodnym wychodzeniem form parateatralnych „na ulice", gdzie forma szopki byłaby wypełniana aktualnymi wstawkami społeczno-politycznymi. Próba tak jednoznacznego wyprowadzenia genezy szopki z tradycji ludowej jednak właściwie nigdy się nie powiodła. Oprócz rozpoznań przypisujących prekursorstwo tej formy św. Franciszkowi, ogólnych nadal jeszcze obserwacji na temat obecności tych form w polskim kościele, a następnie ich spektakularnego z tego kościoła wygnania, żaden literaturoznawca nie pokusił się o próbę genologicznego ujęcia szopki jako określonego gatunku z pogranicza literatury i teatru czy też formy parateatralnej. Literaturoznawcze refleksje dotyczą najczęściej szopki literackiej i satyrycznej, która uznawana jest (wydaje się, że niesłusznie) za zupełnie osobną formę, zdecydowanie zbliżającą się w stronę kabaretu i w tym kontekście odczytywaną.

Jeśli nieco przeorientować perspektywę badawczą, oderwać szopkę od jej bożonarodzeniowego kostiumu i spojrzeć na ukryty pod spodem mechanizm, okaże się, że nie jest to tak zupełnie osamotniona (a już na pewno nie wyłącznie lokalna) forma literacka czy parateatralna, jak mogłoby się z pozoru wydawać. Jednym z charakterystycznych wyróżników szopki jest szczególnego rodzaju figuratywność. Bohaterowie najczęściej reprezentują określone grupy społeczne i związane z nimi utarte wzorce myślenia, uruchamiają dość jasne konotacje, postaci te jednak (najczęściej drugoplanowe, ponieważ samo wnętrze żłóbka z reguły pozostaje nieobecne albo niedostępne większości bohaterów) niejednokrotnie dyskutują o wydarzeniach aktualnie rozgrywających się w rzeczywistości odbiorców tej sztuki. Szopka wielokrotnie nasycana jest wątkami aktualnych dyskusji

społecznych, politycznych, światopoglądowych. W sztukach Skamandra w ogóle zdominowały one tę formę, w całości ją wypełniając. Podobnie było w przypadku powojennej szopki politycznej, która stała się elementem ostrej dyskusji światopoglądowej.

Warto jednak odnotować, że całość toczonej w szopce dyskusji zamknięta zostaje w słowie dramatycznym. Nieobecny, ukryty lub niedostępny żłóbek pozwala zaś na uruchomienie procesu nicowania znaczeń, symboli, schematów i ukrytych za nimi punktów widzenia. Uświadomienie zaś sobie tego faktu pozwala szopkę zobaczyć w szerokim horyzoncie sztuk parateatralnych o silnym potencjale retorycznym. Jeśli chcieć szukać dla nich wszystkich swoistego archigatunku, to wskazać należałoby chyba na mim literacki spod znaku Herondasa.

Minijamby Herondasa[10] opisywane są jako wynik zderzenia dwóch zupełnie różnych gatunków – z jednej strony jako forma mimu odnoszą się do tematyki codziennego życia społecznego, za bohaterów biorą sobie postaci niewolników, służących czy kurtyzany, z drugiej jednak strony bazują bardzo ściśle na języku zaczerpniętym z Homera. W ustach bohaterów Herondasa język *Iliady* zostaje jednak przenicowany przez przeniesienie go w zupełnie obcy mu kontekst. Mowa Homerowa staje się narzędziem do toczenia dyskusji politycznej, narzędziem jednak, które nie zostaje pozbawione swoich pierwotnych konotacji. Dochodzi więc w warstwie językowej do bardzo szczególnego starcia dwóch różnych – skrajnie wręcz odmiennych – porządków semantycznych. Badacze wskazują, że mimy Herondasa podejmują tematykę społeczną z wykorzystaniem języka demonstracyjnie wręcz ujawniającego swoje zanurzenie w tradycji, a przez to z tą tradycją permanentnie igrają, co nie oznacza, że zupełnie ją negują. Wykrzywienie języka i jednoczesne przywołanie konotacji dotyczących źródeł jego pochodzenia daje obraz bardzo wielowymiarowy. Z tego też powodu Herondas uchodzi za twórcę wybitnego, a nie tylko zaangażowanego.

Nie sposób jednak zignorować ramy, jaką dla tego mechanizmu retorycznego wyznacza odwołanie do poezji jambicznej. Ramę tworzą źródła, jakie poezja ta (spod znaku Archilocha, Simonidesa i Hipponaksa) ma w świętach ludowych (niektórzy podkreślają tutaj także jej związki z kulturą Bliskiego Wschodu, co zresztą tłumaczyłoby tak istotną popularność mimów w Bizancjum[11]). Mim starożytny zwraca bowiem uwagę na formę wyprowadzaną ze święta (ludowego), w którą następnie wsącza się problematykę społeczną. Poezja jambiczna pozwala na wprowadzenie elementów komediowych (dzisiaj może powiedzielibyśmy – karnawałowych), natomiast połączenie jej z mimem służy wzmocnieniu przekazu *stricte* społecznego.

[10] E. Esposito, *Herodas and the Mime*, w: *A Companion to Hellenistic Literature*, ed. by J. J. Caluss, M. Cuypers, MA and Oxford 2010, s. 268–281. Zob. także: A. Lang, *The Mimes of Herondas*, "The Contemporary Review" 1891, nr 60; R. G. Ussher, *The mimiamboi of Herodas*, "Hermathena" 1980, nr 129.

[11] A. Somos, *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e. – 1600 n.e.,* przeł. J. Kruczkowska, R. Lewandowski, B. Schada-Borzyszkowska, Wrocław 2010.

Nie bez przyczyny uznaje się Herondasa za „obrońcę proletariatu" jego czasów. Minijamby stworzył jednak *poeta doctus* genialnie panujący nad stylem, z którego czerpał. Uzasadnione więc wydaje się przekonanie wielu badaczy, że mimy literackie Herondasa kierowane były przede wszystkim do wykształconej, bardzo wyrobionej i świadomej publiczności.

Seria poetyckich monologów, w których wyśmiewa się pojedyncze osoby lub grupy społeczne, okraszona wulgarnym językiem komediowym pozwala stworzyć figurę komedianta-trefnisia (δεικηλιστας), który igra prawdą i złudzeniem. To z kolei naprowadza na trop jeszcze starszy niż minijamby Herondasa, a więc rozwój formy literackiej z ludowego pokazu, jakim był mim.

Olga Freudenberg zwraca uwagę, że mim wywodzi się z ludowych „pokazów" odnoszących się do inkarnacji blasku, które następnie przyjęły formę różnego rodzaju cudów, pokazów i panoram. Badaczka zauważa, że „mim rodzi się, kiedy człowiek nie znał jeszcze narracji, a jedyną formą przedstawienia była bezpośrednia demonstracja konkretnego przedmiotu"[12]. Najpierw mimy odnosiły się do żywiołów, następnie do konkretnych (niejednokrotnie boskich) postaci. Co ważne, od samego początku istotą mimu był pokaz, prezentacja (tak fundamentalna przecież dla samej szopki). Pokaz ten mógł dotyczyć zarówno odtworzenia cierpień bóstwa (i wtedy zbliżał się do misterium) lub też być wyrazem sztuczek fałszywego teurga czy demiurga (co czyniło z niego farsę). Za mimami hellenistycznymi (które stały się podstawą ewolucji mimów literackich) stały czysty iluzjon lub wizualne oszustwa, pamięć jednak o tym podwójnym misteryjno-farsowym statusie mimu zdaje się odradzać w innych gatunkach.

Dla mojego myślenia o źródłach szczególnej linii rozwojowej form dramatycznych (misterium, farsy, komedii dell'arte, szopki) fundamentalna jest epideiktyczna natura mimu połączona z jego podwójnym farsowo-misteryjnym statusem. To pozwala bowiem dostrzec związek mimu z późniejszymi formami parateatralnymi czy widowiskowymi. Dla zdecydowanej ich większości charakterystycznym zjawiskiem jest bowiem zaburzona narracyjność albo jej zupełny zanik. W szopce przecież rzadko kiedy chodzi o fabułę jako taką, istotna jest prezentacja określonych stanowisk, punktów widzenia, schematów i reprezentujących je postaci. Kluczowe jest tutaj „wystawienie na spojrzenie". Istotny jest jednak nie tylko sam pokaz, ale i budowanie w odbiorcy świadomości ramy, jaka na to spojrzenie pozwala. W ten sposób uruchamiany jest performatywny potencjał prezentacji, którego zdaje się nie ma pokaz, rewia czy nawet (a jeśli tak, to w mniejszym stopniu) kabaret. Perfomatywność prezentacji pozwala zaś silnie związać odbiorcę i mikrokosmos sceniczny z osadzonymi w nim figurami. Mim (podobnie jak szopka) z jednej strony przyciąga spojrzenie, z drugiej buduje dystans między widzem a oglądanym przez niego światem.

Oczywiście jestem świadoma, że próba wyprowadzania genealogii szopki z poezji jambicznej, mimu literackiego Herondasa, a już w szczególno-

[12] O. Freudenberg, *Mim*, w: tejże, *Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007, s. 124.

ści z mimów ludowych, których zapisem nie dysponujemy, byłaby bardzo ryzykowna. Chcę jednak zwrócić uwagę na pewien szczególny retoryczny potencjał szopki, którego źródeł upatrywać można właśnie w mimach starożytnych. Chodzi o słowo dramatyczne, które z jednej strony tworzy coś na kształt „widoków" czy „scenek rodzajowych"[13], z drugiej – w scenach tych uruchamia potencjał zarówno misteryjny, jak i farsowy. Całość zamknięta zaś zostaje w ramie pokazu[14]. Ta gra, między zanurzeniem w pełni w tradycji, na której bazuje słowo dramatyczne, a jej potraktowaniem *a rebours*, wydaje się dla myślenia o szopce absolutnie kluczowa.

Podobny sposób myślenia, ale na znacznie szerszą skalę, można odnaleźć w teatrze starożytnego Bizajcjum. Mimo że tak znaczący badacze jak Walter Puchner[15] twierdzą, że społeczeństwo bizantyjskie nigdy nie miało teatru porównywalnego z teatrem starożytnym czy średniowiecznym na łacińskim Zachodzie, nie rozwinęło ani teatru świeckiego, ani religijnego, trudno zignorować świadectwa dotyczące bardzo wyraźnej obecności mimów, *gelotopoioi*, *thymelikoi* na terenach Bizancjum w okresie 300 p.n.e. – 1600 n.e. Oczywiście trudno byłoby udowodnić, że społeczeństwo to wytworzyło dramat podobny do starożytnego czy średniowiecznego[16], natomiast można chyba mówić o zjawisku widowiskowości, teatralizacji życia społecznego, społeczeństwie spektaklu czy – jak chce Przemysław Marciniak – zwrocie performatywnym[17] charakterystycznym dla tamtego okresu. Coraz większa grupa badaczy dostrzega bowiem „widowiskowe" aspekty funkcjonowania bizantyjskiego społeczeństwa, takie jak stała obecność hipodromu, cesarskie procesje, zatarcie granicy między liturgią, grą a widowiskową pompą ewokującą cesarską władzę. Mimowie byli tutaj twórcami i artystami cyrkowymi, brali udział w biegach i wyścigach konnych, pokazach dzikich bestii i egzotycznych zwierząt, podawali władzę cesarza w wątpliwość, jak również jeszcze mocniej ugruntowywali jej siłę[18].

Niebezpieczeństwo tkwiące w figurze mima stosunkowo szybko zresztą dostrzegli Ojcowie Kościoła[19]. Nie zapobiegło to jednak szczególnemu splotowi

[13] Bardzo istotnym elementem w konstruowaniu tego obrazu będą postaci wprowadzające charakter etologiczno-aretologiczny mimu. To z kolei naprowadza na myślenie o postaciach-maskach, stąd zaś już bardzo blisko do masek z komedii dell'arte czy szopkowych figur.

[14] Więcej: *New Directions in Ancient Pantomime*, ed. by E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008.

[15] Tezy wprost wyrażone w: W. Puchner, *The Chrusader Kingdom of Cyprus: A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the 'Representatio figurata' of the presentation of the Vingin in the Temple*, Athens 2006, s. 55–56.

[16] W pewien sposób próbuje to robić w swojej pracy *Święty Bachus* Aleksis Solomos.

[17] Bardzo podobne intuicje wyraża Margaret Mullett, *Rhetoric, Theory and the Imperative of Performance: Byzantium and Now*, w: *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*, ed. by E. Jeffreys, London 2003.

[18] Na wszystkie te elementy uwagę zwraca m.in. Gulielmo Cavallo, *Introduction*, w: *The Byzantines*, ed. by G. Cavallo, Chicago–London 1997, s. 4.

[19] Zob. A. Walker White, *From Ritual to Drama, from Mass to Liturgy: A Comparatice Study of Eastern and Western Rites of the Middle Ages*, „Scripta Classica", vol. 4, red.

religii i polityki w średniowieczu. Warto bowiem przypomnieć, że związana nierozłącznie z misterium scena sądu służyła młodym adeptom sztuki prawniczej jako materiał do nauki i zabawy. Jody Enders[20], opowiadając o młodych adeptach sztuki prawniczej, którzy ćwiczyli swoje kompetencje poprzez odgrywanie misteriów, zwraca uwagę na ogromną siłę retoryczną tego typu tekstów. Badaczka wskazuje, że z jednej strony otwierała się tutaj przestrzeń zabawy, ale z drugiej – poważnej dyskusji społeczno-politycznej.

Jeszcze lepiej ten potencjał farsowo-misteryjny eksponują misteria średniowieczne. Pokazują to między innymi analizy Mirosława Kocura, który na przykładzie staroangielskich sztuk religijnych udowadniał ich charakter performatywny, wskazując jednocześnie na ogromny potencjał „dostosowania się" utworu do lokalnych warunków wystawienia:

> Średniowieczni twórcy wykazywali zadziwiającą kreatywność w manipulowaniu publicznością, mistrzowsko przekraczali granice między iluzją i realnością, fikcją i liturgią, teatrem i metateatrem. Performanse parafialne to jednorazowe wydarzenia, w ramach których każdy uczestnik traktowany był jako performer, również widz. Kształt performansów ciągle ewoluował. Świadectwem tej niestabilności są zachowane manuskrypty, często poprawiane i korygowane, z wieloma dopiskami i skreśleniami. Przestrzenie, w których wystawiano sztuki, miały charakter performatywny: anektowały prawdziwe obiekty i zamieniały ich sensy, modyfikowały scenariusze, a widowni narzucały wyraźne zadania do wykonania. Podczas średniowiecznych performansów trudno było zachować neutralność turysty. [...] Teatr w średniowiecznej Anglii Wschodniej mógł się rozwijać i kwitnąć właśnie dlatego, że sztuki nie były wystawiane w zamkniętym teatrze, ale w naturalnym środowisku kulturowym parafian. To teatr bez teatru[21].

Mamy do czynienia z pewnym ogólnym schematem, który następnie jest dostosowywany do lokalnych warunków i panującej w danej prowincji sytuacji. Podstawą widowiska był dość schematyczny tekst utrwalający podstawowe prawdy wiary, natomiast zmienne były te fragmenty widowiska, które odwoływały się do społecznego kontekstu. Ten, w zależności od miejsca wykonywania utworu, był aktualizowany i dostosowywany do oczekiwań publiczności. Od początku więc te najbardziej podstawowe formy religijne dawały poczucie lokalności, mimo że były zakorzenione w bardzo uniwersalnej formie. Napięcie między misteryjnym odsłonięciem prawd wiary a lokalną polityką jest tutaj zdecydowanie mniejsze, natomiast dalej zauważalne[22].

Szczególna funkcja mimu i związanego z nim mechanizmu retorycznego podważającego i jednocześnie utrwalającego władzę instytucji (czy to

T. Sapota, Katowice 2004; S. Longosz, *Zalążki dramatu chrześcijańskiego w literaturze patrystycznej*, „Roczniki Humanistyczne" 1996, t. XLIV, nr 3; W. Myszor, *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych. Wprowadzenie i wybór tekstów*, w: *Chrześcijanie a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV w.*, red. J. Śrutwa, Lublin 1988; E. Stanula, *Widowiska w ocenie Ojców Kościoła*, „Saeculum Christianum" 1995, t. II, nr 1.

[20] J. Enders, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaka and London 1992.

[21] M. Kocur, *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012, s. 13.

[22] Kocur podkreśla na przykład istotną odmienność leksykalną, ortograficzną i stylistyczną tekstów zaliczonych do korpusu dokumentów Anglii Zachodniej, której potwierdzenie dają analizy lingwistyczne.

kościelnej, czy świeckiej) ujawnia się także w roli średniowiecznego błazna traktowanego w kategoriach ludzkiego medium. Jak podkreśla bowiem Krzysztof Kozłowski, „błazen dworski ze swoją funkcją rozrywki był żywym czasopismem ilustrowanym zamku – ową gałęzią rozrywki dzisiejszego medium czasopisma, które wyróżnia się nieograniczonym zakresem zadań, własnym programem, strategiami zabawy i cielesną obrazowością"[23], przy tym wszystkim pełnił jednak jednocześnie funkcję korektora (słynne błazeńskie hasło „nie powinieneś się wywyższać") i komunikacyjno-społecznego regulatora, ponieważ miał dostęp do informacji krążących po zamku, znał troski poddanych, mógł więc powiedzieć księciu, co myślą o nim inni. Łączył zatem funkcję przedstawiania obudowaną ramą rozrywki z pozycją medium informacji i kontroli. Z czasem ta mediacyjna funkcja błazna uległa zatarciu, wydaje się jednak, że pewną jej realizację odnaleźć można w religijnej twórczości staropolskiej.

Wyrastająca z mimu komedia dell'arte[24] znajduje swoje szczególne wcielenie w polskim teatrze ludycznym, a przede wszystkim teatrze sowizdrzałów, który część badaczy jest gotowa uznać za polską wersję włoskiej sztuki improwizacji[25]. Oczywiście problem w jednoznacznym uargumentowaniu tej tezy stanowi ograniczone archiwum tekstów[26], natomiast przyglądając się choćby *Peregrynacji dziadowskiej* z 1612 r., nie sposób ustrzec się przed wskazaniem na prezentacyjny charakter tekstu, retoryczną wymianę racji między bohaterami, którą „uzupełnia" działanie sceniczne w postaci parodii sądu (tak z kolei istotnego w tekstach o charakterze misteryjnym)[27].

Wydaje się zresztą, że ogromną świadomość tego potencjału wśród przedstawicieli Kościoła mieli przede wszystkim jezuici. Jerzy Axer podkreśla zdolność łączenia przez nich ponadnarodowego przesłania Loyoli z uwarunkowaniami społeczno-politycznymi wynikającymi z lokalnego kontekstu[28]. Jezuicka scena zdaniem badacza miała nie tylko funkcję religijno-propa-

[23] K. Kozłowski, *Media średniowiecza: błazen*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań 2013, s. 321.

[24] Na ten sposób myślenia naprowadzają choćby rozważania Stefana Srebrnego: S. Srebrny, *Grecki teatr jarmarczny*, w: tegoż, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąsowski, Warszawa 1984, a także Olgi Freudenberg, dz. cyt., s. 81–85.

[25] Szczegółowe dyskusje na ten temat rekonstruuje Barbara Judkowiak – zob. B. Judkowiak, *Teatr ludyczny*, w: tejże, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.

[26] Warto zwrócić uwagę, że pierwsza publikacja korpusu tego typu tekstów miała miejsce właśnie w dwudziestoleciu międzywojennym – chodzi oczywiście o *Polską komedię rybałtowską* wydaną z druczków z obiegu straganowego oraz rękopisów teatralnych przez Karola Badeckiego we Lwowie w 1931 r.

[27] Można zastanawiać się, na ile informacyjno-mediatyzująca rola przetrwała w postaci dziada wędrownego, któremu swoje studium poświęciła K. Michajłowna, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010.

[28] Na szczególne napięcie między uniwersalnością a lokalnością, charakterystyczne zdaje się dla wszystkich analizowanych tutaj form, wskazuje – w odniesieniu do scen jezuickich – J. Okoń, *Teatr jezuicki w Polsce: między swojskością z cudzoziemszczyzną*, w: tegoż, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 51–62.

gandową, lecz także stanowiła jakąś formę teatru zaangażowanego, który reagował na „lokalne zmiany klimatu politycznego, uwikłanego w lokalne gry polityczne, jak i również ogólnonarodowe kampanie propagandowe”[29]. Podobne refleksje wygłaszał Jan Okoń, który mówił o „ogólnej tendencji teatru jezuickiego do aktualizacji, do stania się czymś w rodzaju udramatyzowanej kroniki życia publicznego”[30]. Jak zwraca uwagę J. Poplatek,

> służąc „pietati et scholae” pełnił teatr jezuicki i rolę społeczną, chociaż nie służył interesom żadnej z ówczesnych klas społecznych. Nie był dworski, choć czasem jego występy odbywały się na dworach panujących czy magnatów duchownych lub świeckich […]. Nie był szlachecki, mimo że żywioł ten był zawsze na przedstawieniach pożądany i licznie reprezentowany. Nie był teatrem mieszczańskim ani ludowym, jakkolwiek warstwy te […] stanowiły zwykle większość widzów[31].

Był jednak i jest właściwie uznawany za modelowy przykład teatru religijnego. Ekspozycja warstwy retorycznej, zdolność do lokalnej aktualizacji, w końcu zaangażowanie w realną problematykę społeczną sprawiało, że widowiska jezuickie – jak omawiany przez Krzysztofa Kurka poznański *Popielec z pogorzeli mięsopustnej*[32] – przyciągały tłumy.

Podobnie jak tłumy w tym samym mniej więcej okresie we Włoszech przyciągały przedstawienia komedii dell’arte. Siła jej improwizacyjnego charakteru wykorzystana w pełni zostaje jednak nie w XVI czy XVII wieku, ale nieco później, w czasie wielkiego renesansu form sztuki związanej z improwizacją na przełomie XIX i XX w.[33]. Po wielkim triumfie, jaki teatr dell’arte święcił we Francji w XVII w., i powrocie części komików na Półwysep Apeniński, komedia dell’arte coraz wyraźniej przesuwana była jednak w stronę teatru dialektalnego. Z czasem zupełnie zniknęła ona z głównych scen włoskich, natomiast w teatrze lokalnym zastąpił ją model określany mianem *all’antica italiana* lub *capocomico*. W rodzinnych zespołach, których działalność została ograniczona do lokalnej przestrzeni, przetrwała tradycja komedii dell’arte. Była ona już w tym okresie kojarzona wyłącznie z lokalnością i plebejskością, niskim gustem, ale – co warte podkreślenia – gustem rodzimym, opierającym się obcym wzorcom. Na konfrontacji z tymi obcymi wzorcami komedia dell’arte budowała swój triumfalny powrót. Najlepszym dowodem jest choćby przeróbka *Franceski da Rimini* (1860), która posłużyła Antonio Petito do polemiki z popularnym już wówczas także we Włoszech modelem

[29] J. Axer, *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, w: *Jezuici a kultura polska. Materiały z sympozjum z okazji 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990). Kraków 15–17 lutego 1991 r.*, red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 15.

[30] J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 110.

[31] L. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Wrocław 1957, s. 17.

[32] K. Kurek, *„Teatr społeczny” poznańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku*, w: tegoż, *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Poznań 2018, s. 101–129.

[33] Wielu ciekawych przykładów dostarcza E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.

realistycznego teatru mieszczańskiego oraz moralizatorskimi wzorcami relacji rodzinnych[34]. Papierowe skrzydła anioła[35] pojawiającego się w *Don Fauście* Petito (1865) dostrzeżone przez jedną z bohaterek potraktować można jak zapowiedź takich eksperymentów scenicznych, jak te wykorzystane przez Aleksandra Błoka w *Budzie jarmarcznej* (1906). W przywoływanej twórczości pojawia się więc nie tylko specyficzne zawieszenie epistemologicznej różnicy między działaniem na niby i naprawdę, lecz także balansowanie między dwoma zupełnie różnymi sposobami mówienia o rzeczywistości, z których żaden nie zyskuje ostatecznej przewagi. Publiczność doskonale zna wykorzystywane tutaj konwencje i mimo że z pozoru schematy te zostają obnażone i wyśmiane, związana z nimi semantyka podskórnie wyczuwalna jest w obrazie świata przedstawionego. Uruchomione w utworach Petito zabiegi staną się w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. podstawą nie tylko działania zarówno włoskiego teatru rozrywkowego, popularnego *teatro di varieta'*, lecz także poczynań włoskich futurystów i reformatorów teatralnych, takich jak Luigi Pirandello. W kontekście interesującej mnie twórczości warto jednak przypomnieć tworzącego w tym samym okresie Eduarda de Filippo, którego dramat *Natale in casa Cupiello* (1931–1934) oparty jest na motywie szopki bożonarodzeniowej[36]. Obraz absolutnego rozpadu modelu tradycyjnej rodziny, jego iluzoryczność, ukryta w utworze głęboka refleksja egzystencjalna i społeczna zamknięte zostają w formie typowo szopkowej: postaci są wprowadzane do utworu za pomocą całej serii tricków językowych znanych z komedii dell'arte, „dramat wnętrza" w pierwszym akcie zamyka wodewilowe *qui pro quo*, drugi akt wypełniają typowe *coup de théâtre* oraz następujące po sobie skecze ujawniające serię konfliktów między bohaterami. Tradycja bożonarodzeniowej szopki zostaje odwrócona, ale nie zanegowana. Wydaje się, że bardzo podobny sposób wykorzystania tradycji improwizacyjnej można dostrzec także w Rosji – we wspomnianej już *Budzie jarmarcznej* Błoka czy *Wesołej śmierci* Nikołaja Jewerinowa; do tego wątku wypadnie jeszcze powrócić w części poświęconej bezpośrednim wpływom, które mogły oddziaływać na polską produkcję teatralną i kabaretową w dwudziestoleciu międzywojennym.

[34] Pulcinella w roli Franceski, permanentne balansowanie na granicy utożsamienia się z rolą i wychodzenia z niej, któremu towarzyszy wyraziste przejście z trzynastozgłoskowca pełnego rozbudowanych metafor i porównań do plebejskiego ośmiozgłoskowca wypełnionego prostymi rymami i kolokwialnymi wypowiedziami to przykłady tego, jak wysokie jest tutaj nicowane przez nie-wysokie. Trzeba jednak podkreślić, że podobnie jak w przypadku mimu literackiego czy średniowiecznych wersji dramatu religijnego, obce wzorce kulturowe nie są negowane przez lokalny kontekst kulturowy, a specyficznie przez niego nicowane.

[35] Anioł ma ratować Małgorzatę od śmierci na szafocie. Główny bohater zauważa jednak, że postać ma papierowe skrzydła, co pozornie skłania go do refleksji nad prawdziwością toczącej się wokół niego akcji, nie neguje jej jednak.

[36] Główny bohater dramatu skleja ją z odpadków gromadzonych przez cały rok, zajęcie to sprawia z kolei, że pozostaje on zupełnie ślepy na „dramaty" pozostałych członków rodziny. Nie zauważa kryzysu w małżeństwie córki ani kradzieży, których dopuszcza się jego syn. Nie dostrzega również hipokryzji małżonki starającej się za wszelką cenę ukryć nieprzystawalność rodziny do tradycyjnego wzorca.

Jeśli spojrzeć na szopkę na tle, skrótowo jedynie, przywołanej tutaj tradycji, dojść można do wniosku, że sceniczny kostium związany albo z narodzinami Chrystusa (w przypadku szopki bożonarodzeniowej), albo z portretowaniem konkretnej grupy społecznej (w kabaretowych szopkach literackich o charakterze politycznym lub społecznym) ukrywa szczególnego rodzaju mechanizm retoryczny polegający na zderzaniu dwóch porządków semantycznych uruchamianych za pomocą słowa dramatycznego. Szopka byłaby formą parateatralną, w której w najbardziej chyba wyrazisty sposób ujawnia się podwójność słowa dramatycznego. Oscylowanie między zewnętrznym i wewnętrznym oglądem konkretnej wypowiedzi jest w tym przypadku nieusuwalne, a wręcz wyciągnięte na pierwszy plan. W zależności od tego, która strona będzie przeważać, szopka będzie miała charakter bardziej metafizyczny i zbliży się jednak w stronę misterium lub też zostanie wyeksponowany jej charakter zewnętrzny, a tym samym będzie ona zbliżać się w kierunku farsy. Będą też takie sztuki, w których właściwie zrównoważą się obydwa elementy. Tak dzieje się między innymi w *Weselu* Wyspiańskiego, które gotowa jestem za Marią Renatą Mayenową postrzegać jako utwór zbudowany na kompozycji szopkowej.

Szopka to forma, której podstawę tworzy świat przedstawiony ustanowiony przez odwołanie do kategorii święta, w który to mikrokosmos (wyraźnie od samego początku ujmowany w ramie teatralności, iluzyjności) wprowadzone zostają postaci rysowane grubą kreską, uruchamiające (przez silną retoryczność wypowiedzi) określoną problematykę społeczną. Jeśli o szopce pomyśleć w ten sposób i nieco oderwać ją od etnograficznego rysu, okazuje się ona zarówno bardzo nośną formą literacką, jak i widowiskową. Wydaje się, że po raz pierwszy odkrycia tego w Polsce dokonali właśnie twórcy dwudziestolecia międzywojennego, którzy „formy ludowe" i religijne przestali traktować jako sposób dotarcia do „prawdy żywej", ukazywania wyłącznie metafizycznych dylematów człowieka (jak próbowali robić to młodopolanie), ale uznawali za użyteczne narzędzie do prowadzenia dyskusji społeczno-politycznej za pomocą nośnej i wyrazistej formy, która dzięki swojej świąteczno-teatralnej ramie pozwała mówić i pokazywać więcej, mocniej, bardziej dosadnie. Wydaje się, że źródła szczególnego dla szopek dwudziestolecia międzywojennego zapętlenia metafizyczno-politycznego odnaleźć można w genezie kilku bardzo istotnych kontekstowo dla szopki zjawisk, przede wszystkim zaś mimu i misterium.

O szopkowej kompozycji

Powyżej zarysowana przeze mnie historia form wykonawczych wywodzących się ze szczególnego rodzaju zabawy prezentacją sceniczną pozwala stwierdzić, że jednym z wyróżników większości omawianych utworów był splot religii i polityki. Wynikał on oczywiście w bardzo wielu momentach

historycznych z tego, że władza kościelna i świecka reprezentowały dwie najbardziej opresyjne w stosunku do społeczeństwa instytucje, z których zasadami i moralnością formy szopkowo-kabaretowe, tragifarsy, komedia dell'arte czy mimy literackie miały za zadanie walczyć. Zwracał zresztą na to uwagę Adam Polewka[37]: „Średniowieczny moralitet i niemoralna czy amoralna farsa średniowiecza to dwie strony tego samego medalu, dwa janusowe oblicza średniowiecznej moralności, opartej na religijnych nakazach i sankcjach pozaświatowych"[38]. Te i podobne im rozważania uzupełniają refleksje Polewki dotyczące farsy[39]. Nieodległe tropy tego typu stylu myślenia można znaleźć także u innego ważnego dla tej pracy twórcy – Witolda Wandurskiego, który tak mówił o swojej słynnej *Śmierci na gruszy*: „Postanowiłem pójść inną drogą – śladami koszmarów Goyi, maszkar potwornych Hugona Krayna i pokracznych rysunków Georga Grosza. Dlatego w cyrkowej bufonadzie ukazałem strasznych «kripli» śpiewających z zapałem bohaterskie piosenki. Doświadczenie premiery dowiodło, że obrałem drogę najprostszą do serc mieszczańskich"[40].

Oczywiście można zatrzymać się na etapie refleksji wskazującej, że „traktowanie rzeczywistości jako spektaklu z udziałem gwiazd, jako fantazmatycznego świata, w którym polityka, seks, literatura, film i sport mieszają się i współwystępują ze sobą, było antycypacją zjawisk związanych z rozszerzaniem się masowego typu kultury, z nasilającą się tendencją do formowania się kultury konsumpcyjnej"[41]. Wydaje się jednak, że aby pójść do przodu i móc prowadzić obserwacje dotyczące tego, jak ujmować sztuki dwudziestolecia międzywojennego w kontekście literatury i kultury masowej czy też teatru politycznego, społecznie zaangażowanego, należałoby jednak najpierw rozstrzygnąć, na jakich zasadach były one konstruowane. Wydaje się bowiem, że to właśnie w podwójności widzenia, grze przyciąganiem spojrzenia i odrzuceniem, zaangażowaniem i dystansem, mówieniem na serio i sceniczną bufonadą kryje się siła szopki. W tym kontekście, przy tak różnorodnej produkcji literacko-teatralnej, tym bardziej więc zasadna wydaje się rezygnacja z próby sztucznego rozdzielania zjawiska szopki „ludowej"

[37] Mimo że Polewka kojarzony jest przede wszystkim ze współpracy z Cricot I i Józefem Jaremą, warto przypomnieć, że ideę „butnego oświecicielstwa" starał się sam wprowadzić w Teatrze Robotniczym TUR w Sosnowcu, którym kierował w latach 1929–1930. To tutaj po raz pierwszy dał się poznać jako autor faktomontaży (*Sacco i Vanzetti*) oraz rewii politycznych (*Losy Europy*). Teatr w Sosnowcu bardzo przypominał lewicowe, proletariackie teatry niemieckie i rosyjskie działające w latach dwudziestych.

[38] A. Polewka, *Igrce w Barbakanie*, Kraków 1953, s. 8.

[39] Słowo farsa, w staropolszczyźnie „krotochwila", pierwotnie oznaczało wstawkę w tekście kościelnym. Już w VII w. spotyka się tzw. *epistolae cum farsa*. Od wieku XII na zachodzie Europy farsa oznacza wstawkę do widowiska dramatycznego o charakterze religijnym. Z czasem farsa rozrosła się i usamodzielniła tak, że stała się tekstem osobnych przedstawień i fundamentem sceny świeckiej. A. Polewka, *Igrce w Barbakanie*, s. 7.

[40] W. Wandurski, *Jeszcze o śmierci na gruszy*, „Listy z Teatru" 1925, nr 5.

[41] T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: tegoż, *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002, s. 66.

i satyrycznej czy literackiej. Warto podjąć wyzwanie ujęcia tych form jako reprezentacji jednego zjawiska, którego wyróżnikami są ogromny rozdźwięk i napięcie na poziomie tematyki i sposobu przedstawiania przy jednoczesnym zachowaniu bardzo przejrzystej struktury i kompozycji utworu.

To szopka, wraz z kabaretem i kawiarniami, gdzie obie te formy były przede wszystkim wystawiane, uznawana jest za tę formę, która wyprowadziła wysoką poezję na niską scenę estrady[42]. Wielu badaczy dwudziestolecia jest gotowych przyznać, że szopka reprezentuje nowy model literatury, który zawierać miałby się między „formułą *ludus* – wirtuozerią poetycką, konstrukcją i świadomą grą semantyczną a *paidia* – ekstatycznym bezrefleksyjnym zachwytem nad życiem i tworzeniem"[43]. O ile można byłoby się zgodzić, że szopka stara się dawać efekt bezrefleksyjnego, pozbawionego wirtuozerii i kunsztu sposobu tworzenia, o tyle przyglądając się utworom, które można byłoby uznać za realizację tej formy lub jej częściowe wykorzystanie, nie sposób uchronić się przed wnioskiem, że struktura tych tekstów jest bardzo stabilna.

Korzystając z rozpoznań Mayenowej i odnosząc je do produkcji literacko-teatralnej okresu dwudziestolecia międzywojennego, dojść można do wniosku, że podobnie jak mimy bazowały na schemacie scenek rodzajowych, misterium średniowieczne na gotowych formułach rozbudowywanych w zależności od potrzeb lokalnego środowiska, w którym były wystawiane, a komedia dell'arte na szczególnego rodzaju scenariuszu wypełnionym gagami, tak i szopka ma pewien schemat kompozycyjny. Przede wszystkim bazuje ona na szeregu bardzo luźno powiązanych ze sobą scen[44]. Ich cechą charakterystyczną jest przede wszystkim zamkniętość, wsobność, która z kolei przekłada się na zaburzone poczucie ciągłości albo wręcz odczuwalny jej brak (gdzieś w horyzoncie badawczym pojawiają się „widoki" charakterystyczne dla mimu czy obrazy/stacje znane doskonale z misterium czy mirakli). Szopkową kompozycję cechuje zamknięcie scen w sobie, podkreślone nie tylko brakiem połączenia z kolejnymi elementami, sprawiające, że każdą ze scen (lub każdy akt) można traktować jako osobną całość. To, że poszczególne sceny, akty czy obrazy sprawiają wrażenie, że mogłyby istnieć same dla siebie, podkreślane jest bardzo często przez ich wewnętrzne ukształtowanie i szczególnego rodzaju zakończenia. Te ostatnie są bardzo wyraziste. Mogą to być myśli-sentencje, finały-charakterystyki, wygłaszane wprost przez bohaterów pointy, wypowiedzi na granicy żartu czy zaklęcia, a także rewiowe wręcz kuplety). Wyjście bądź wejście postaci to także element zaznaczający zmianę sceny. W przypadku utworów dwudziestole-

[42] Zob. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 46–56.

[43] Tamże, s. 61.

[44] Tutaj zresztą ujawnia się pokrewieństwo polskiej szopki do hiszpańskiego retablo – F. J. Cornejo, *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España*, „Fantoche" 2015, nr 9, s. 36–72. Warto zwrócić uwagę, że ta linia genologiczna dotycząca szopki w polskim literaturoznawstwie w ogóle nie została poddana badawczemu oglądowi.

cia międzywojennego zauważyć można na przykład tendencję do częstego „paradowania" postaci lub rozbudowanych ich pochodów. Wszystko to niejednokrotnie podkreślone jest muzycznością. O ile jednak w XIX w. dominowały dźwięki ludowych instrumentów, o tyle na początku XX w. autorzy chętnie kontrastują je z muzycznymi symbolami epoki – tangiem, *shimmy dance* czy fokstrotem[45]. To wszystko sprawia, że finały poszczególnych scen czy aktów (w zależności od poziomu skomplikowania i rozbudowania kompozycji dramatycznej) jaskrawiej więc demonstrują swoją teatralność. To zaś wskazuje po raz kolejny na pokrewieństwo z epideiktyczną naturą mimu. Jak zauważa bowiem Dobrochna Ratajczakowa w swoim omówieniu szopki, już jej XIII- i XIV-wieczne formy wyraźnie wskazywały, że „był to performans przylegający do ludowej pobożności, istniejący jedynie w czasie powtarzanej co roku prezentacji, przy czym właśnie ta prezentacja była aktem performatywnym"[46]. Ta performatywność prezentacji, wyeksponowana, podkreślona, rzutująca niezaprzeczalnie na sposób percypowania świata przedstawionego, zdaje się odróżniać szopkę od rewii czy kabaretu.

Odkrycie w samej prezentacji jej performatywnego potencjału jest zresztą wynikiem nie tylko działań ramowych w granicach aktów czy scen, lecz także sposobu ich wypełnienia. Bardzo charakterystycznym zjawiskiem dla szopki okazują się bowiem pantomimy (po raz kolejny odsyłające do starożytnej kultury ludowej oraz średniowiecznych przedstawień). W utworach o proweniencji szopkowej niejednokrotnie sceny wypełniają dialogi, które w dużej mierze bazują na prezentacji jednego bohatera lub bohatera zbiorowego w operetkowym wręcz solo. Deklamatorskie popisy wydają się tutaj celem samym w sobie, ale tak naprawdę pozwalają jeszcze lepiej wydobywać na plan pierwszy prezentacyjność samego widowiska. Szopka bardziej niż rewia czy kabaret zdaje się ujawniać tło, na którym rozciągnięta zostaje akcja sceniczna. Wydobywa tym samym na plan pierwszy nie tylko element ludyczny widowiska, lecz także aktywizuje odbiorcę. Dialogi między bohaterami przypominają słowną pantomimę, która przyciąga uwagę czytelnika bądź widza. Zawarte w wypowiedziach powracające refreny lub podchwytywanie przez jednego bohatera tonu nadanego przez wypowiadającą się wcześniej postać zdają się w kolei dystansować odbiorcę od przedstawianej rzeczywistości. Postaci niejednokrotnie tworzą coś na kształt żywych obrazów, przypominają upozowane na scenie figury, co wspomaga szopkowo-operetkową jaskrawość, skrajną wręcz teatralność. W efekcie uruchomiona zostaje prawdziwa szopkowa gra przyciąganiem spojrzenia odbiorcy i jego dystansowaniem.

Ten mechanizm gry spojrzeniem tłumaczy, jak to możliwe, że szopka kolędowa „pozostawała otwarta na wszelkie związki zarówno z tradycją literacką, jak i z folklorem; wchłaniała kolędy, pastorałki, sceny historyczne,

[45] Ciekawy przykład stanowi tutaj na przykład *Śmierć na gruszy*, w której wykorzystany zostaje zarówno dźwięk ligawki, jak i *shimmy dance*.

[46] D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 272.

epizody herodowe, które przeniknęły do folkloru z późnych form neomisteryjnych, zostały w nim zaadaptowane i przetworzone przez akt stylizacji, wtórnie trafiając do szopki jako łańcuch krótkich scenek”[47]. Schematyczny, scenariuszowy, a jednocześnie prezentacyjny charakter szopki pozwolił na przejście od XII-wiecznych widowisk religijnych do patriotycznej szopki Teofila Lenartowicza, wersji Leonarda Soleckiego, aż po *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, gdzie „szopka stała się zbiorem różnorodnych krótkich scen o charakterze ludycznym, komediowym, farsowym, groteskowym, ale i melodramatycznym czy sielankowym, specyficzną odmianą gatunkową, zamykającą proces rozpoczęty przez Mickiewicza i Lenartowicza”[48]. Od czasów *Betlejem polskiego* można obserwować zaś proces podziału szopek na te, które zachowują temat bożonarodzeniowy, i te, których związek z pierwotną szopką odnosi się jedynie do formy i kompozycji. Z tych ostatnich wyewoluuje szopka satyryczna, zachowująca charakterystyczny dla pierwotnej formy splot metafizyki i polityki.

W przypadku sztuki młodopolskiej mamy do czynienia ze sztucznie wytworzonym obrazem polskiej ludowości[49], dodatkowo uzupełnionym mariażem bardzo różnych gatunków i inspiracji – dramy czarodziejskiej, kasperliad, satyr, komedii dell’arte. To samo dotyczy utworów, które realizują w części lub całości konwencję szopki. Najczęściej forma ta łączy się jednak z moralitetem i misterium, które dodatkowo wzbogacone są motywami komicznymi, groteskowo-parodystycznymi[50]. Mowa o twórczości wyrastającej z pewnego inteligenckiego imaginarium, z której próbowano uczynić narzędzie polityki historycznej i tożsamościowej. Przeciwstawiać się zaczęli temu artyści dwudziestolecia, którzy wykorzystali formę szopki do ukazania innego, pełniejszego obrazu rzeczywistości, ujawniając tym samym interwencyjny potencjał tej formy sztuki. Sceną dramatów stały się więc fabryki, baraki dla żebraków lub chłopskie chaty.

W dwudziestoleciu międzywojennym znajdziemy sztuki, które nawiązują nie tylko do formy szopki, ale i jej bożonarodzeniowego tematu – będą to sztuki ludowe wydane m.in. wysiłkiem Jana Cierniaka dla teatrów ludowych, *Szopka staropolska. Misterium o cudownym narodzeniu pańskim* (1919), *Pastorałka* Leona Schillera, widowisko wystawione w „Reducie” (1923/1924) jako ludowe misterium, bardzo niejednoznaczne genologicznie *Pastorałki* Tytusa Czyżewskiego (1925), dramat ludowy – *Gra o Herodzie* Witolda Wandurskiego (1926), nawiązujące do formy szopki *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny (1932) czy bardziej tradycyjnie kabaretowa szopka

[47] Tamże, s. 274.

[48] Tamże, s. 275.

[49] E. Klekot, *Styl ludowy, styl narodowy* [w:] tejże, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021, s. 95–131.

[50] Bardzo dobrze widać to w analizie *Arfa* Macieja Szukiewicza przeprowadzonej przez Aleksandrę Dąbrowską. Por. A. Dąbrowska, *Gatunek – postać – widzenie. Poetyka „Arfa” Macieja Szukiewicza,* „Białostockie Prace Literaturoznawcze” 2021, nr 18.

Herod i Ariowie Adama Polewki i Józefa Jaremy (1937). W bardzo wielu przypadkach szopki tego typu mają wyraziste konotacje religijne, zbliżają się, a wręcz współistnieją z formą misterium i moralitetu[51]. Wynika to oczywiście z synkretycznego traktowania gatunków średniowiecznego teatru religijnego – zjawiska charakterystycznego dla twórców przełomu wieków i pierwszych dziesięcioleci wieku XX. Pojęcia te stosowano zwykle wymiennie, w rożnych kontekstach i znaczeniach, poszukując dramatu i teatru zgłębiającego tajniki duszy człowieka, ukazującego metafizyczne aspekty istnienia.

Nie brakuje jednak szopek, które od kontekstu religijnego odrywają się prawie zupełnie. Wśród takich utworów można wymienić dramat historyczno-społeczny *Rzeczpospolita poetów* Ludwika Hieronima Morstina (1934), uznawany za kolejną odsłonę szopki w wersji Wyspiańskiego, szopki żołnierskie, wileńskie szopki akademickie, szopki „Reflektora", a w końcu także szopki Skamandra i całą rzeszę innych szopek środowiskowych.

Wszystkie te wymienione przeze mnie utwory łączy przede wszystkim bardzo specyficzna kompozycja sceniczna. Demonstracyjna wręcz prezentacyjność, schematyczność i rama związana z widowiskiem świątecznym sprawiają, że szopki dwudziestolecia wyróżnia nieustanne mówienie pół-żartem, pół-serio, mieszanie kabaretu i misterium, farsy i tragedii, zapętlenie kpiny i powagi, traktowanie człowieka jako marionetki i wielkiego bohatera. Wszystko to umożliwia nieustanną grę spojrzeniem odbiorcy, tworzenie wyreżyserowanej zabawy przyjmowaną przez niego perspektywą widzenia. Ten zaś potencjał pozwala na generowanie spojrzenia prawdziwie zaangażowanego. Nic więc dziwnego, że to właśnie po formę szopki lub jej pokrewne tak chętnie sięgali twórcy podejmujący trudne tematy społeczne. Jeśli uznać, że poetyka szopki łączy w sobie autoteliczność i pragmatykę jako dwie formuły ludyczności[52], to szopka dwudziestolecia stanowi najlepszy wyraz świadomości potencjału kryjącego się w tej podwójności. Aby sobie to jeszcze lepiej uświadomić, pod uwagę wziąć trzeba w myśleniu o dwudziestoleciu nie tylko utwory bezpośrednio określane mianem szopki albo przez swój tytuł czy tematykę wyraźnie ją przywołujące, ale szereg utworów oraz widowisk łączących w sobie metafizyczno-polityczne rozważania uruchamiane za pomocą nawiązań do cyrku, kabaretu, folkloru, formy baśni czy szopki właśnie: dramat ludowy *Marchołt* Jana Kasprowicza (1920) moralitet *Kwidam* Jarosława Iwaszkiewicza (1921), *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego (1925), bardzo niejednoznaczny (także geno-

[51] O silnej obecności tych form w dwudziestoleciu międzywojennym pisała m.in. E. Rzewuska, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym* [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 287–328.

[52] Taką koncepcję odczytania, ograniczoną jednak w dużej mierze do działalności Skamandra (rozdział uzupełniony jest co prawda o wątek „Czerwonej Latarni", natomiast wydaje się, że nie jest już on sproblematyzowany od strony poetyki, jak w przypadku Skamandra) proponuje Tomasz Stępień, dz. cyt., s. 5–83.

logicznie) *Kostium Arlekina* Andrzeja Rybickiego (1928), *Bal manekinów* Brunona Jasieńskiego (1931), antybaśń *Sygnały* Ewy Szelburg-Zarembiny (1934), *Lajkonik, kolporant i „Hamlet"* Józefa Jaremy (1935), *Baba-dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1938), widowisko *Igrce w Barbakanie* Adama Polewki (1938).

Podkreślić należy także zauważalne zbliżenie form widowiskowych, w przekonaniu wielu odbiorców ludowych czy religijnych, do form związanych ze sztuką niefikcjonalną, roszczącą sobie prawa do rejestracji życia takiego, jakim jest. W twórczości Szelburg-Zarembiny, Wandurskiego, Polewki bardzo wyraźnie misterium, szopka czy moralitet łączą się z gazetą czy fotografią. I nie chodzi tutaj wyłącznie o faktomontaże (z których najsłynniejszym była oczywiście odnaleziona niedawno *Polityka społeczna II RP* Aleksandra Wata i Leona Schillera[53]). Równie popularne były między innymi tzw. plakaty sceniczne (przygotowywane między innymi przez Witolda Wandurskiego), spektakle przypominające „inscenizowaną gazetę", sceniczne montaże, które w tradycyjny dramat wplatały felietony, artykuły, różnego rodzaju scenki, intermedia[54].

Dopiero na tym tle dostrzec można, że w utworach sięgających do poetyki szopki splatają się bardzo różne elementy świata widowiskowo-estradowego, twórczości ludycznej, folkloru i szeroko rozumianej rozrywki. Witold Wandurski podkreślał poszerzenie się grona odbiorców sztuk takich jak szantan, varieté, tingl-tangl: „zawsze miały powodzenie w Łodzi, gdzie przez cały rok robi się «interesa» – gorączkowo, nerwowo, współobłąkanie – a wieczorem się «odpoczywa». Chadzała tam kiedyś finansjera. Dziś chodzi rzeźnicki majster, sklepikarz, paskarz, człowiek z czarnej giełdy... ..."[55]. Z tej popularności skorzystali awangardowi twórcy, którzy cały ten anturaż, gotowe kostiumy, rekwizyty, figury i marioneteki uruchamiające określone nastawienie u odbiorców wykorzystywali do realizacji zarówno artystycznych, jak i społeczno-politycznych celów. Sztuki lat dwudziestych i trzydziestych wypełniały szopki, elementy kabaretu czy farsy, w której osadzeni byli upozowani bohaterowie wyjęci z komedii dell'arte, rewii, varieté czy dramy czarodziejskiej lub baśni dramatycznej. W środku jednak

[53] Szczegółowe opracowanie tego tekstu znaleźć można w: *Faktomontaże Leona Schillera*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2015.

[54] Katarzyna Osińska zwraca uwagę także na specyficzne miejsce wystawienia tego typu spektakli – w robotniczych klubach, domach kultury, fabrykach, niekiedy także na estradach pod gołym niebem. Tego typu miejsca oczywiście sprzyjały prezentacji sztuk, których przekaz zakładał bardzo wyraźne połączenie rewolucyjnego patosu z satyrą i humorem. W końcu na plakaty sceniczne składały się między innymi felietony o wyraźnym charakterze agitacyjno-propagandowym, uzupełniane tańcem czy popisami gimnastycznymi. Warto sobie w tym kontekście uświadomić, że to, co robił polski Cricot I przed II wojną światową pod względem założeń, wykazuje bardzo wiele podobieństw organizacyjnych do przedstawień za naszą wschodnią granicą. K. Osińska, dz. cyt., s. 154–175.

[55] W. Wandurski, *Upodobania estetyczne proletariatu*, „Nowa Kultura" 1923, nr 6, cyt. za: H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Łódź 1968, s. 119.

zamknięta została istotna, ważka problematyka społeczna, metafizyczna, polityczna czy religijna. Paradoksalnie tak zorganizowana rama pozwalała sięgać głębiej, a prezentowany świat wywracać na opak. Jednocześnie demaskowano w ten sposób władzę polityczną i religijną, sztuczną moralność, kłamliwą ideologię, która stoi za każdą instytucją[56]. Myślenie to połączyło zarówno Józefa Jaremę, jak i Marię Pawlikowska-Jasnorzewską, Ewę Szelburg-Zarembinę, a także Ludwika Morstina.

Szopka dwudziestolecia to wyraz poszerzenia sztuki wysokiej, dramatycznej o to, co niskie, bardziej pierwotne, a jednocześnie związane z rozrywką o stosunkowo prostej estetyce. Otwarcie się dramatu na tego typu formuły miało być i rzeczywiście było ożywcze dla skostniałej już wtedy sztuki. To rozpięcie obrazowania i scenicznej prezentacji – między wysokim, doniosłym i mistycznym a niskim, kpiarskim, satyrycznym – to jednak znak charakterystyczny dwudziestolecia międzywojennego. Ten szczególny szopkowy mechanizm formy, która mimo swojej stabilności i epideiktycznego charakteru jednocześnie nieustannie stymuluje ruch między powagą a kpiną, między misterium a kabaretem, mówi o najbardziej fundamentalnym rozdarciu charakterystycznym szczególnie dla lat trzydziestych XX w. – między zabawą a tragedią, poczuciem wielkości i strachem przed marionetkowością. I to napięcie sprawi, że właśnie forma szopki posłuży także do snucia tak fundamentalnych i trudnych powojennych opowieści, jak te zamknięte w *Jasełkach moderne* Ireneusza Iredyńskiego czy *Biwaku pod gołym niebem* Mariana Pankowskiego.

Bibliografia

Axer J., *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, w: *Jezuici a kultura polska. Materiały z sympozjum z okazji 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990). Kraków 15–17 lutego 1991 r.*, red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993.

Bal E., *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.

Cavallo G., *Introduction*, w: *The Byzantines*, ed. by G. Cavallo, Chicago–London 1997.

Cornejo F. J., *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España*, „Fantoche" 2015, nr 9.

Enders J., *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaka and London 1992.

Dąbrowska A., *Gatunek – postać – widzenie. Poetyka „Arfa" Macieja Szukiewicza,* „Białostockie Prace Literaturoznawcze" 2021, nr 18.

Esposito E., *Herodas and the Mime*, w: *A Companion to Hellenistic Literature*, ed. by J. J. Caluss, M. Cuypers, MA and Oxford 2010.

Faktomontaże Leona Schillera, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2015.

Freudenberg O., *Mim* [w:] tejże, *Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007.

Judkowiak B., *Teatr ludyczny*, w: tejże, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.

[56] Takie myślenie zdaje się zaś bliskie innemu twórcy z początków XX w., czyli Bertoltowi Brechtowi, a także jednemu z ważniejszych myślicieli okresu międzywojennego – Walterowi Benjaminowi.

Kania A., *Wileńskie szopki akademickie jako zjawisko artystyczne w środowisku Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, „Saeculum Christianum" 2019, R. 26, t. 1.
Kapłanowa R. [M. R. Mayenowa], *Kompozycja aktu i sceny*, w: tejże, *„Wesele" Stanisława Wyspiańskiego. Problemy kompozycji*, oprac. M. Prussak, Warszawa 2013.
Karwacka H., *Witold Wandurski*, Łódź 1968.
Klekot E., *Styl ludowy, styl narodowy*, w: tejże, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.
Kocur M., *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012.
Kozieł A., *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003.
Kozłowski K., *Media średniowiecza: błazen*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińska i K. Kurek, Poznań 2013.
Kurek K., *„Teatr społeczny" poznańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku*, w: tegoż, *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Poznań 2018.
Lang A., *The Mimes of Herondas*, "The Contemporary Review" 1891, nr 60.
Longosz S., *Zalążki dramatu chrześcijańskiego w literaturze patrystycznej*, „Roczniki Humanistyczne" 1996, t. XLIV, nr 3.
Michajłowna K., *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010.
Moroz A., *„Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie" – „Betlejem polskie" Lucjana Rydla jako szopka literacka*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2019, nr 19.
Mullett M., *Rhetoric, Theory and the Imperative of Performance: Byzantium and Now*, w: *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*, ed. by E. Jeffreys, London 2003.
Myszor W., *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych. Wprowadzenie i wybór tekstów*, w: *Chrześcijanie a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV w.,* red. J. Śrutwa, Lublin 1988.
New Directions in Ancient Pantomime, ed. by E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008.
Okoń J., *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970.
Okoń J., *Teatr jezuicki w Polsce: między swojskością a cudzoziemszczyzną*, w: tegoż, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006.
Polewka A., *Igrce w Barbakanie*, Kraków 1953.
Poplatek L., *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Wrocław 1957.
Puchner W., *The Chrusader Kingdom of Cyprus: A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the 'Representatio figurata' of the presentation of the Vingin in the Temple*, Athens 2006.
Ratajczakowa D., *Szopka*, w: tejże, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.
Rzewuska E., *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.
Somos A., *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e. – 1600 n.e.,* przeł. J. Kruczkowska, R. Lewandowski, B. Schada-Borzyszkowska, Wrocław 2010.
Srebrny S., *Grecki teatr jarmarczny*, w: tegoż, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąsowski, Warszawa 1984.
Stanula E., *Widowiska w ocenie Ojców Kościoła*, „Saeculum Christianum" 1995, t. II, nr 1.
Stępień T., *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: tegoż, *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002.
Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.

Szałapak A., *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012.
Szopki Pikadora i Cyrulika 1922–1931, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2006.
Szopki Reflektora, oprac. J. Cymerman, J. Taterwak, A. Wójtowicz, Lublin 2020.
Ussher R. G., *The mimiamboi of Herodas*, "Hermathena" 1980, nr 129.
Wandurski W., *Jeszcze o śmierci na gruszy*, „Listy z Teatru" 1925, nr 5.
White A. Walker, *From Ritual to Drama, from Mass to Liturgy: A Comparatice Study of Eastern and Western Rites of the Middle Ages*, „Scripta Classica", vol. 4, red. T. Sapota, Katowice 2004.
Wierzbowski R., *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990.
Wileńskie szopki akademickie (1921–1933), oprac. M. Olesiewicz, Białystok 2002.

doi: 10.15584/tik.2022.8
Data nadesłania: 30.06.2022
Data recenzji: 28.08.2022, 28.10.2022

Znaczenia pieśni w wierszu *Do obywatela Johna Brown*

Agnieszka Nurzyńska-Kozak
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0001-7597-983X

Significance of 'Song' in the Poem *Do obywatela Johna Brown* (*To the Citizen John Brown*)

Abstract: The aim of this article was the analysis of the meanings of *song* and their transformations in the poem by Cyprian Norwid *Do obywatela Johna Brown*. As a result of interpretational close-ups (especially to the initial phrase and the climax of this poem) the polysemic *song* by Norwid appears not only as a lyrical genre, a term synonymous to poetry in general but also as an act with performative and transgressive features leading the lyrical subject – also through a specifically 'musical' shaping of this poem – towards the experience of epiphany of sacrum (Marian and Christological motives).

Keywords: Cyprian Norwid, song, sacralisation, transgression, performative act, *compassion*, Stabat Mater

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, pieśń, sakralizacja, transgresja, akt performatywny, *compassio*, Stabat Mater

Wiersz *Do obywatela Johna Brown*, pisany przez Norwida w Paryżu cztery lata po powrocie z amerykańskiej emigracji, otwiera refleksja autotematyczna ujęta w metaforę pieśni:

> Przez oceanu ruchome płaszczyzny
> Pieśń Ci, jak mewę, posyłam, o! Janie…
>
> Ta lecieć długo będzie do ojczyzny
> Wolnych – bo wątpi już: czy ją zastanie?…
> – Czy też, jak promień Twej zacnej siwizny,
> Biała – na puste zleci rusztowanie:
> By kata Twego syn rączką dziecinną
> Kamienie ciskał na mewę gościnną […][1]

[1] C. Norwid, *Do obywatela Johna Brown*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i krytycznymi uwagami opatrzył J. W. Gomulicki, t. I: *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 302. Utwory pochodzące z edycji J. W. Gomulickiego będą w kolejnych przytoczeniach oznaczone skrótem: PWsz, następnie odpowiednim numerem tomu (zapisanym cyfrą rzymską).

W liryku tym, skonstruowanym „w oparciu o przyspieszający bieg czasu"[2], dynamice przemian podlegają również znaczenia „pieśni". O ile tematyce społecznej, światopoglądowej, etycznej oraz historiozoficznej utworu[3] zaliczanego do „najwybitniejszych osiągnięć Norwida-liryka"[4] poświęcono dotąd wiele uwagi[5], nie przyjrzano się dotąd wpływowi motywu pieśniowego na konstrukcję i semantykę tekstu.

Tymczasem semantyczną i kompozycyjną ramę wiersza tworzą właśnie znaczenia „pieśni": na pierwszym planie te ukształtowane przez tradycję literacką (nie zatem *stricte* muzyczną). Pieśń to synonim poezji w ogólności, a zarazem nazwa gatunku poezji lirycznej, w tym przypadku – może elegii *in potentiam* lub części nieistniejącego jeszcze poematu o amerykańskim bojowniku-abolicjoniście. Wiersz Norwida, antycypując moment egzekucji Browna, uprzedza *de facto* (można by rzec, jako tekst prekursorski[6]) późniejsze upamiętnienia śmierci bohatera[7]. Szczególne wśród nich miejsce zajmie pieśń anonimowego twórcy *John's Brown Body* (1861). Utwór ten, napisany do istniejącej już muzyki o rytmie marsza[8], stanie się nieoficjalnymi hymnem Unii w latach wojny secesyjnej[9]. W popularnej

[2] S. Dickinson, *Aktualność „Do obywatela Johna Brown"*, „Ethos" 1992, nr 4 (20), s. 162.

[3] Zdzisław Libera owo transcendowanie omawianego tekstu (a także dopełniającego go wiersza *John Brown*) poza lirykę okolicznościową ujął w następujących słowach:

> Wiersze poświęcone osobie Johna Browna należą w zasadzie do liryki okolicznościowej, są bowiem manifestacją ideową Norwida w sprawie aktualnej, która poruszyła opinią światową. Ale oba te utwory wyrażają myśli, które wykraczają daleko poza strefę bieżących wydarzeń politycznych. Myśl o doniosłej roli „orłów wolności" w dziejach walki o postęp, który się dokonuje dzięki ofiarom ich życia, jest na pewno jedną z owych prawd ogólnych o świecie i jego dziejach. Bo czyż nie jest ironią fakt, że właśnie tam, gdzie „wolność sama stała się tradycją narodu", ginie na szubienicy człowiek, który walczy o wyzwolenie człowieka? W postaci bohatera, którego poeta podnosi do nadnaturalnej wielkości, określając go mianem Mojżesza Murzynów, widzimy symbol poświęcenia i ofiary.
>
> Jego męczeńska śmierć nasuwa skojarzenie z ofiarą i śmiercią Chrystusa.

Z. Libera, *Norwid o Johnie Brownie*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 94–95.

[4] Z. Libera, *Do obywatela Johna Brown*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 192.

[5] Sytuując jednocześnie wiersz poświęcony Brownowi w polu badawczym wspólnym z utworami o innych „wielkich": Józefie Bemie, Emirze Abdel-Kaderze, Chopinie i Mickiewiczu. Zob. tamże, s. 81.

[6] Wiersz *Do obywatela Johna Brown* został opublikowany po raz pierwszy dopiero w roku 1863 w tomie jego *Poezyj*. Zob. Z. Dambek, Z. Trojanowiczowa, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I (1821–1860), s. 758.

[7] Inną wszak rolę miał spełnić „pragmatyczny", choć w ostateczności spóźniony list Wiktora Hugo (opublikowany 10 grudnia 1859 r. w „Le Siècle"). W dniu jego powstania (2 grudnia 1859 r.) odbyła się egzekucja Browna. Zob. S. Dickinson, *Norwid a dzieje Browna*, „Studia Norwidiana" 1999, nr 8, s. 95.

[8] Melodię tę, powstałą kilka lat wcześniej, pieśń ta będzie dzielić z hymnem oficjalnym Republiki – *Battle Hymn of Rebublic,* napisanym w roku 1862.

[9] Wybitny polski muzykolog, Mieczysław Tomaszewski, sklasyfikowałby zapewne tę jako pieśń powszechną. Oto wyróżniki tego nurtu pieśni, ukazanej przez Tomaszewskiego na tle

pieśni o Johnie Brownie oraz w wierszu Norwida można dostrzec swoiste pokrewieństwo obrazowania – technikę wzajemnego uzupełniania dwóch spojrzeń podmiotu. Pierwsze zatrzymuje się na ciele bohatera (w wierszu Norwida w momencie egzekucji, w pieśni o Brownie – już po śmierci), drugie, niejako pogłębione, podąża za duszą, czy też „duchem" i wyzwoloną przezeń energią przemiany[10].

Kontekst powstania wiersza *Do obywatela Johna Brown* został już szeroko opisany, może najpełniej i najszczegółowiej przez Sarę Dickinson, autorkę dwóch artykułów poświęconych genezie, a także właściwościom prefiguratywnym liryku Norwida – podatnego na stałe aktualizacje[11]. Przypomnijmy zatem w kilku słowach, że poetycki list Norwida, będący zarazem manifestem światopoglądowym, powstał w reakcji na wieść o wyroku skazującym „obywatela" na karę szubienicy oraz – że podobnych, choć właśnie zorientowanych bardziej pragmatycznie[12] niż artystycznie manifestacji, zaistniało wówczas wiele. Wiadomo również, że informacje o losach skazańca, jego wypowiedzi, a nawet zapisy rozmów oraz listy były na bieżąco (w prasie europejskiej z około dwutygodniowym opóźnieniem)[13] publikowane. Stąd zapewne pomysł Norwida (sugerującego *nota bene*, że jego utwór jest wyjątkiem z korespondencji)[14] utworu nawiązującego do formy epistolograficznej, którą sam Brown również po mistrzowsku się posługiwał[15].

kultury i historii Polski oraz interesująco scharakteryzowanej cytatem z Norwidowskiego *Promethidiona*:

Nurt pieśni powszechnej obejmował repertuar z samego założenia ponadregionalny, spajający, a nie różnicujący poszczególne regiony. A ponadto: śpiewając *Grzmią pod Stoczkiem armaty* czy *Bóg się rodzi, moc truchleje* – podobnie jak przy pieśni ludowej, nikt nie pytał o nazwiska autorów. Za powszechność płaciło się anonimowością. […] Pieśń powszechna, tak jak ludowa, obejmowała wszystkie możliwe zakresy tematyczne, od pieśni miłosnej po obyczajową, od religijnej po patriotyczną. Utrwalana w niezliczonych śpiewnikach, rozpowszechniała się głównie jednak, podobnie jak pieśń ludowa – sposobem oralnym. To pieśni powszechnej dotyczyły słowa Norwida: „O Polsko, pieśnią Pan Bóg cię zapala / Aż rozgorzejesz jak lampa na globie!".

M. Tomaszewski, *Pieśń polska „Wieku Uniesień". Rekonesans*, w: tegoż, *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019, s. 19–20.

[10] Owa duchowa siła, energia, wywiedziona jest niejako z postawy moralnej bohatera.

[11] S. Dickinson, *Aktualność…,* s. 162–165; Zob. też: S. Dickinson, *Norwid a dzieje…*, s. 87–108.

[12] W analizach *Do obywatela Johna Brown* (m.in. Z. Libery i S. Dickinson) wydobywano na pierwsze miejsce aspekt pragmatyczny, akcentujący wiarę poety w sprawczość poetyckiego komunikatu (motyw pośpiechu, pośpieszania widoczny m.in. w strukturze „więc niźli"), pozwalający ujrzeć w Norwidzie poetę politycznie i społecznie zaangażowanego. Taka „pieśń", pisana pośpiesznie, miałaby jednolitą, liniową strukturę, w odróżnieniu od kompozycji drugiego utworu o Brownie, pisanego już z większym namysłem i opatrzonego mottem (fragmentem z wypowiedzi samego oskarżonego). W moim przekonaniu struktura wiersza *Do obywatela Johna Brown* niemal od początku ulega pęknięciu, wraz z podważeniem wiary w „lotność" pieśni. Wątek ten rozwinę w dalszej interpretacji utworu.

[13] Zob. S. Dickinson, *Norwid a dzieje…*, s. 94.

[14] Przypisek autora: „Z listu pisanego do Ameryki w 1859, listopada". Zob. PWsz I, s. 302.

[15] Zob. S. Dickinson, *Norwid a dzieje…*, s. 91.

Wiersz ma konstrukcję listu, ale Norwid nazywa go za każdym razem (a czyni to czterokrotnie)[16] „pieśnią". Znaczeniom pieśni oraz ich przekształceniom przyjrzymy się w analizie wiersza, poszukując owej pieśniowej całości ukrytej w głębi konstrukcji utworu.

*

Przywołany w pierwszych wersach leksem „pieśń" sytuuje utwór Norwida (będący również przejmującym *exemplum* twórczości okolicznościowej) w sercu poezji lirycznej. Jednocześnie w toku swoistej hermeneutycznej gry uwidaczniają się znaczenia „pieśni" kontrapunktowe wobec pierwszoplanowej liryczności. Pieśń rozpatrywana w kontekście sytuacyjnym (sprawy Browna) i genologicznym (epistolograficznej formy utworu) oznaczać może poetycki monolog, który silnie oddziałuje na adresata oraz pośrednio inicjuje jakąś przemianę w rzeczywistości (*vide* korespondencja dramatyczna)[17]. Zespolenie liryzmu oraz funkcji performatywnej widać już w formule inicjalnej tekstu: poeta, posyłając Brownowi „pieśń", powołuje do istnienia swoistą *personę* w roli korespondencyjnego medium. Jest nią mewa, która „użycza" pieśni zdolności lotu (skrzydeł?) oraz symbolicznego koloru (bieli)[18]. Za sprawą tej ptasiej metafory, sięgającej źródeł biblijnych i homerowych, Norwid powiększa retoryczną i symboliczną moc swego gestu, zwiększając tym samym szansę performatywnego oddziaływania „pieśni".

W kolejnych wersach „pieśń" (*liryczność*) i „mewę" (*medialność*, *performatywność*) łączy głębsza relacja metonimiczna. Ośrodkiem kształtowania sensów staje się nie tylko wspomniana biel, skojarzona z „siwizną" bohatera wiersza, lecz również symetria losów: mewy-pieśni oraz Browna, a także – czy aby nie samego Norwida?[19]. Od początku widać wszak pęknięcie pomiędzy funkcją „pieśni" a jej realną skutecznością. Pieśń Norwida, ożywiona, spersonifikowana – i wątpiąca – będzie lecieć *długo* do „ojczyzny wolnych". Dlaczego *długo*? Nie idzie tu jedynie o warunki podróży („oceanu ruchome płaszczyzny"), lecz właśnie o brak wiary „w siebie", zwątpienie w doraźną skuteczność słowa (Słowa) i w możliwości tych, którzy by „pieśń" usłyszeli. A zatem, skoro nawet Ameryka (podobnie zresztą jak każda z ziemskich ojczyzn) nie jest już „ojczyzną wolnych", to „pieśń", którą

[16] Leksem „pieśń" pojawia się najpierw w dystychu otwierającym wiersz oraz aż trzykrotnie w zamknięciu utworu (dwóch ostatnich dystychach) części trzeciej.

[17] Twórczynią terminu korespondencja dramatyczna była Profesor Stefania Skwarczyńska. Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podst. lwowskiego pierwodruku, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006 [oryg. 1937], s. 343.

[18] Obraz taki sugestywne oddziałuje na czytelnika, dając mu poczucie (jak celnie zauważyła Anna Kamieńska) jakby fizycznego „[p]oderwania [...] do dalekiego lotu". A. Kamieńska, *List otwarty*, w: *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000, s. 229.

[19] W podobnym czasie powstaje też wspominany już drugi wiersz poświęcony Brownowi (*John Brown,* PWsz I, s. 304–305), zabezpieczający dodatkowo los i lot „pieśni".

autor obdarował swoją intuicją etyczną oraz uczuciami, zaczyna, jak on, *czuć*: lęk, troskę, zwątpienie…. Lecąc z takim bagażem emocji, ostatecznie podzieli ona los swego bohatera:

> Biała – na puste zleci rusztowanie:
> By kata […] syn rączką dziecinną
> Kamienie ciskał na mewę gościnną.

Czy zatem taką pieśń, która (w sensie doczesnym) nie uwalnia i nie uzdrawia, a której adresat nigdy nie usłyszy, można uznać za niespełniony akt performatywny? Norwid przed laty spędzając kilka tygodni w więzieniu, pisał, że „nie ma [modlitwy – A. N.-K.] niewysłuchanej" (*Monolog*)[20]. Możemy zatem przypuszczać, że wartość performatywną swej pieśni dostrzega gdzie indziej – bo też inaczej niż Mickiewiczowski Konrad mierzy doczesną siłę poezji. Sprowadza się ona nie do tworzenia rzeczywistości nowej (ruch wertykalny przez sfery niebieskie)[21], lecz do umiejętności duchowego towarzyszenia temu, kto tu i teraz jej potrzebuje (ruch horyzontalny przez „płaszczyzny" oceanu). Pieśń Norwida jest pieśnią bliskości i empatii, i, podobnie jak modlitwa, otacza adresata opieką, nawet jeśli nie zdaje on sobie z tego sprawy. Dlatego też ma charakter transgresyjny, jest pieśnią paschy, „przejścia". Norwid, dążąc do bliskości z więźniem przy-

[20] C. Norwid, PWsz III, s. 218.

[21] Zob. Adam Mickiewicz – *Dziady. Część III*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920, s. 83:

> To nagłym, to wolnym ruchem,
> Kręcę gwiazdy moim duchem;
>
> Milijon tonów płynie; w tonów milionie
> Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
> Zgadzam je, dzielę i łączę,
> I w tęczę i w akordy i we strofy plączę,
>
> Rozlewam je we dźwiękach i błyskawic wstęgach. –
>
> Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie,
> I kręgi harmoniki wstrzymały się w pędzie.
>
> Sam śpiéwam… słyszę me śpiéwy:
> Długie, przeciągłe, jak wichru powiéwy,
> Przewiéwają ludzkiego rodu całe tonie,
> Jęczą żalem, ryczą burzą,
> I wieki im głucho wtórzą;
>
> A każdy dźwięk ten razem gra i płonie,
>
> Mam go w uchu, mam go w oku,
> Jak wiatr, gdy fale kołysze,
> Po świstach lot jego słyszę,
> Widzę go w szacie obłoku.

pominającym mu swoim cierpieniem oraz postawą Chrystusa, ściśle wiąże losy pieśni oraz jej adresata w dramatyczną całość. Przestrzeń lotu pieśni: „[o]ceanu ruchome płaszczyzny" łączy więc w relację metonimiczną z wizją ziemi „pierzchającej" spod stóp skazańca w momencie egzekucji. W obliczu przeszkód pieśń doczesności, czy też „mała pieśń" (ożywiona i spersonifikowana), kończy swój żywot, podobnie jak jej adresat. Zlatująca „na puste rusztowanie", a potem obrzucana kamieniami, staje się właśnie niespełnionym wołaniem, niechcianą piosnką żebraczą, której kres czy też obumarcie wyraża metafora uderzenia o bruk.

Co dzieje się, gdy funkcje takiej pieśni zostają zawieszone? Poeta wybiera drogę według własnego przekonania najlepszą: poetyckiej sakralizacji śmierci skazańca, który swoją działalność postrzegał jako przedłużenie misji chrystusowej. Owej sakralizacji towarzyszy estetyka wzniosłości, a zarazem realizm opisu osiągnięty za sprawą kolejnych „ujęć" postaci Browna, jakby wciąż ponawianych kontemplatywnych spojrzeń[22]. Każda ze strof drugiej części wiersza, unaoczniając kolejne etapy poetyckiej wizji egzekucji, wyraża jednocześnie kompasyjne trwanie przy skazańcu, cierpiącym również z powodu ran odniesionych w boju. Podmiot wiersza skupia się przede wszystkim na szyi, stopach i twarzy, poddanych próbie „sznurów". Kreując taki sposób percepcji śmierci, Norwid odwołuje się zapewne wprost do tradycji wielkopiątkowej liturgii: adoracji w pieśniach i gestach świętych członków Ukrzyżowanego.

Droga *compassio* oraz wyciszenia pieśni „małej" prowadzi do zaskakującego finału. Odbiorca staje się świadkiem epifanii przypominającej wizję z późniejszego *Fortepianu Szopena*, choć może go zmylić odmienność oświetlenia sceny[23]. Podczas gdy w *Fortepianie Szopena* mowa jest

[22] Odmienną interpretację tej strofy (kreacji postaci bohatera) przedstawił przed laty Zdzisław Libera:

Samej postaci Browna nie oglądamy. Poeta wspomina tylko o „zacnej siwiźnie" i o „szyi nieugiętej", ale to nie portret bohatera wysuwa się w tym miejscu na plan pierwszy. Wzruszamy się czymś innym. Poeta tworzy sugestywny, dramatyczny obraz poetycki śmierci bojownika o wolność. Szczególnie bolesna jest świadomość, że John Brown ginie w ojczyźnie Waszyngtona, na ziemi, o której wyzwolenie walczył kiedyś Kościuszko (Z. Libera, *Norwid o Johnie Brownie*..., s. 91).

Kierunek historiozoficzny i moralistyczny tej interpretacji odciągnął uwagę badacza od sprawy, jak się wydaje, kluczowej – kreacji postaci Browna na podobieństwo Chrystusa, która niejako „otwiera" konteksty biblijne (Maryjne) w kolejnych strofach.

[23] W tradycji badawczej mówi się o tym profetycznym obrazie jako o fatalnej „groźbie" dla Ameryki i ludzkości. Najbliższe mojej interpretacji tej sceny jako epifanii *sacrum* jest ujęcie Sary Dickinson. Badaczka zauważa:

Norwid nas zaskakuje: ciemność bezgwiezdnej nocy jest ostatecznie nie tyle groźna, ile nieuchronna. Stosując chwyt analogiczny do końcowej zmiany perspektywy czasowej, w której pędzący i zagęszczony czas zostaje przekształcony w szerszy i silniejszy rytm historii, Norwid odwraca tradycyjne skojarzenia obrazów światła i ciemności, czerni i bieli, odnawiając ich implikacje i obdarzając nową żywotnością (S. Dickinson, *Aktualność*..., s. 164).

o jasności i bladości („Hostię – przez blade widzę zboże")[24], tu z racji wątku abolicji, mówi się o drżącym **cieniu** bohaterów oraz nadchodzeniu „nocy z twarzą Murzyna", a także – o gaszeniu gwiazd na koronie spersonifikowanej Ameryki. Pieśń budzi się, oznaczając teraz zarówno spełnione życie jej bohatera, jak i spełnienie aktu poetyckiego Norwida. Przebudzenie pieśni można rozpoznać w spiętrzeniu wizualnych i akustycznych środków wyrazu, a także dzięki sugestii jej upowszechnienia, a zarazem – przeniesienia w krąg „świętych" odbiorców. Ameryka-matka, która rozpoznając w zmarłym syna „zakrzykuje na gwiazd swych dwanaście"[25], przyjmuje atrybuty Maryi Apokaliptycznej, a także postawę Maryi Bolesnej, bliską sekwencji *Stabat Mater*. Drżący cień bohaterów, Kościuszki i Waszyngtona ukazanych w synekdochicznej całości, przywodzi zaś na myśl wizję „cienia ogromnego Boga" z misterium Norwida o Wandzie[26]. Okrzyk natomiast oraz święte drżenie jako świadectwo emocjonalnego odbioru wskazywać mogą na muzyczne parametry owej pieśni – o dwojakich źródłach. Pierwsze „psalmistowskie" nawiązywałoby do tradycji fraz dawidowych nawołujących do głośnego śpiewu, a nawet właśnie – okrzyków, jak w Psalmie 100: „Wykrzykujcie na cześć Pana wszystkie ziemie". Drugie zaś zdaje się odwoływać do tradycji pieśniowej, którą Mieczysław Tomaszewski nazwał nurtem orfejańskim[27]. Wspólny cień bohaterów, niczym jakaś święta budowla, mauzoleum dwóch narodów (dodajmy, że takowe już wówczas powstały: obelisk Waszyngtona i kopiec Kościuszki)[28] – drży – a zatem porusza się pod wpływem jakie-

[24] C. Norwid, PWsz II, s. 144.

[25] Warto byłoby przyjrzeć się znaczeniu zastosowanego przez Norwida czasownika *odpoznać*, którego rozumienie wpływa znacząco na interpretację tekstu. Prefiks *od-* może sugerować brak rozpoznania „syna" przez matkę-Amerykę, a nawet błędne przyznanie synostwa katom. Takim tropem interpretacyjnym poszła m.in. S. Dickinson, pisząc o scenie z wiersza Norwida jako możliwej prefiguracji wydarzeń związanych z postacią Rodneya Kinga z lat dziewięćdziesiątych XX w.: „Czyż Ameryka po raz kolejny nie odrzuciła Browna i nie «odpoznała» jako własne dziecko samego kata poprzez uniewinnienie policjantów z Los Angeles oskarżonych o stosowanie nadmiernej przemocy wobec Rodneya Kinga?" (S. Dickinson, *Aktualność*..., s. 164). Za odmiennym rozumieniem czasownika „odpoznaje" (czyli rozpoznaje na nowo) przemawia nie tylko kontekst literacko-krytyczny („Odpoznaliśmy w Norwidzie samych siebie dopiero, swoje i swojej epoki myśli i mniemania" – Z. Przesmycki, *Prospekt*, w: C. Norwid, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, t. C, s. 2) – oraz utworów samego Norwida (analogicznie w *Promethidionie*: *odpoczął* jako zaczął, stworzył na nowo. Zob. PWsz III, s. 444), lecz także współczesne definicje słownikowe. W *Słowniku* Doroszewskiego: odpoznać – odpoznawać oznacza: „poznać coś przez przypomnienie, rozpoznać w czymś coś dawniej znanego". Cyt. za: M. Bańko, *Słownik Języka Polskiego PWN* (wersja cyfrowa) https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/odpoznawac;9804.html (dostęp: 23.06.2022). Zob. też E. Korzeniewska, *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki" 1965, 56/2, s. 417.

[26] Zob. PWsz IV, s. 155.

[27] Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 174–175.

[28] Budowa monumentalnego pomnika Waszyngtona (który pierwotnie miał przypominać bryłą świątynię z 30 filarami) w kształcie obelisku rozpoczęła się w Waszyngtonie

goś brzmieniowego *vibrato*, o roli podobnej do muzyki boskiego lirnika, oczarowującej mieszkańców Hadesu. Tam, gdzie spotyka się motyw ruchu (drżenie), śpiew oraz motyw instrumentu zespolonego ze śpiewającym, możemy doszukiwać się śladów obrzędów przejścia, tych choreicznych – greckich i judaistycznych, również angażujących śpiew z akompaniamentem instrumentów oraz nierzadko taniec[29]. I choć w wierszu instrument muzyczny nie występuje, w jego miejsce, podobnie jak Chrystusowy krzyż[30] – wpisuje się inny „instrument” cierpienia, który w ówczesnych grafikach, przedstawiających egzekucję Browna, był celowo do krzyża upodabniany[31].

Adresat listu, żyjący jeszcze, daleki i zarazem bliski męczennik, który odmawia propozycji ucieczki z więzienia, by niejako dopełnić swą „pieśń” – znajduje miejsce obok innych odrzuconych, a zarazem błogosławionych: Sokratesa, Adama Kraffta, Maurycego Mochnackiego. Wspólnym odniesieniem dla tych życiorysów jest postać Chrystusa. Profetyzm, dramatyzm i wzniosłość prowadzą do krzyżowania się w wierszu wielu gatunków literackich, również tych o źródłach wyraźnie muzycznych, pieśniowych: wspomnianej już elegii, dumki (ballady o bohaterze) czy hymnu, a nawet w ostatnich strofach – chorału (jak *Bema pamięci żałobny rapsod*).

*

Dostrzegając zatem niejako na „dnie” wiersza Norwida odniesienia kulturowe o tożsamości muzycznej, które budują semantykę utworu, warto zapytać, czy sama jego forma nawiązuje do pieśni. Schemat wiersza można by ująć w dwie części: pierwszą, ukazującą lot i upadek pieśni (jej koniec Norwid sam oznaczył graficznie), oraz drugą, unaoczniającą moment egzekucji bohatera wiersza. Swego rodzaju kodą, puentą, a zarazem punktem kulminacyjnym jest strofa ostatnia (również wydzielona przez Norwida), w której dochodzi do spiętrzenia znaczeń pieśni odsłaniającej swoją moc w metaforze poruszonych pomników. Choć wszystkie trzy całostki utworu łączy regularność sylabiczna (jedenastozgłoskowiec), każda rządzi się niejako własnymi prawami rytmiczno-intonacyjnymi. Początek utworu o funkcji „zaśpiewu”:

> Przez Oceanu ruchome płaszczyny
> Pieśń Ci, jak mewę, posyłam, o! Janie…

w roku 1848. W następstwie wybuchu wojny secesyjnej prace przeciągnęły się do połowy lat osiemdziesiątych XIX w.

[29] Jakiś idiom taneczności być może ukrywa się w niezwykle mocnym obrazie Browna na szubienicy „odkopującego” precz „planetę spodloną”. Warto byłoby ten motyw porównać z obrazem poetyckim w liryku *Do zeszłej (na grobowym głazie)* – stóp Ukrzyżowanego „uciekających z planety”, mającym również swoje „taneczne” konotacje (PWsz II, s.120). Zob. A. Nurzyńska-Kozak, *Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida* (praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Jana Zielińskiego), Warszawa 2021, s. 214–215.

[30] Interesujące byłoby przyjrzenie się wierszowi *Krzyż i dziecko* w kontekście ballady Goethego *Król Olch*, w jej kształcie pieśni nadanym przez Schuberta.

[31] S. Dickinson, *Norwid a dzieje*…, s. 93. Zob. też: https://www.finebooksmagazine.com/blog/victor-hugo-john-brown-nyabf-highlight

– o wyrazistym toku anapestycznym, wskazuje na skoncentrowanie podmiotu na działaniu (liryka aktu)[32] i mógłby zwiastować formę regularną, w której ramach misja pieśni zakończy się pomyślnie. Rezygnacja z tego założenia następuje jednak już w kolejnych dwóch wersach pierwszej strofy, związanych z frazą inicjującą rymami żeńskimi: *płaszczyzny – ojczyzny*, *Janie – zastanie*. Odmienia się jednak tok wiersza, czego sygnałem jest wprowadzenie przerzutni sugerującej moment zastanowienia, zamyślenia, a więc zatrzymania pieśni:

> Ta lecieć długo będzie do **ojczyzny**
> **Wolnych** – bo wątpi już: czy ją zastanie?...[33]

Struktura kolejnych wersów stanowi rozwinięcie retoryki zawartej w pytaniu „czy ją zastanie?". To drugie, bardziej pesymistyczne – „czy...", ukazujące lęk przed przedwczesnym obumarciem pieśni, wskazuje również na pragnienie podmiotu wiersza, związania jej losu z losem skazanego. Skoro pieśń jest „biała" jak „promień [...] zacnej siwizny" bohatera, to ma swój udział zarówno w jego świętości, jak i męczeństwie (obraz kamieniowania pieśni-mewy przez syna kata).

Dominantą konstrukcyjną części drugiej jest z kolei zwrot: „więc niźli", który wprowadza elementy refrenowe typowe dla pieśni, oraz – jako określenie temporalne odwracające bieg przyczynowo-skutkowy – przywołuje retorykę proroctwa. Pieśń, wchodząc teraz w fazę *compassio*, kontemplacji umęczonego ciała zmarłego, antycypuje nastrojem oraz ekspresją nadchodzącą za chwilę wizję, Ameryki jako Matki Bolesnej. W obrazie tym dochodzi

[32] Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania*..., s. 47–48. „Odmiennej natury opozycja wnosi w pieśń romantyczną dalsze zróżnicowanie: na dwa „tryby" wobec siebie komplementarne przy wyrazistej różnicy. Oba się zresztą przenikają nawzajem, nierzadko w jednej pieśni. Pierwszy z obu trybów nacechowany dynamizmem odnaleźć można w pieśniach, w których sytuacja liryczna posiada charakter aktu. Chodzi o sam moment spotkania lub rozstania, moment objawienia się pełni uczuć pozytywnych, albo też – gwałtownych i niepohamowanych resentymentów". W dalszej części wywodu badacz zauważa, że wśród pieśni trybu dynamicznego również można wprowadzić rozróżnienie na te, w których „momenty bywają jak gdyby «rejestrowane» bezpośrednio na bieżąco. W innych – i tych jest więcej – wracają we wspomnieniu, najczęściej wówczas [...] przymglonym, nostalgicznym".

[33] O znaczeniotwórczej roli zakłóceń metrycznych (m.in. przerzutni) przekonująco pisała Danuta Zamojska-Hutchins w anglojęzycznym artykule:

The poem consists of three sets of eleven syllable lines with the *ab, ab, ab, cc* rhytmes in the first part, the *ab*, *ba*, *cc*, *dd*, *ef*, *fe*, rhytmes in the second part and the *ab*, *ab,* pattern in the conclusive part. The first part, consisting of a couplet and two tercets, sets up the scenario to which the poem-messsage is to travel. The semantic units are interrupted and are so disturbed that the words carrying the highest prominence each occur at the beginning of a new line, while, at the same time, they close the syntactic unit, as for instance:

> Ta lecieć długo będzie do ojczyzny
> Wolnych – bo wątpi już: czy ją zastanie?...

D. Zamojska-Hutchins, *Form and substance in Cyprian Norwid's poetry*, "The Polish Review" 1983, vol. XXIII, no. 4, s. 41.

zresztą, jak już wspomniano, do proroczej fuzji dwóch wizerunków: Maryi jako *Mater dolorosa* i tej z Apokalipsy św. Jana, patrona amerykańskiego męczennika. Postać Maryi apokaliptycznej, podobnie jak *Mater dolorosa*, została zarysowana już wcześniej, tam, gdzie mowa była o ziemi, co „jak płaz zalękniony/ Pierzchnie" spod stóp skazańca. Można zatem powiedzieć, że w części refrenowej dochodzi do stałego wzmacniania[34] i spiętrzania sensów, do wyrazowego *crescendo*, osiągającego kulminację w jej końcowej wizji rozciągniętej do pierwszego dwuwersu części ostatniej. Każda nowa fraza, rozpoczynająca się od „więc niźli", niesie zatem nie tylko nowy obraz służący kontemplacji męki (Męki), lecz również, synchronicznie z nim powstającą – interpretację słuchaczki „idealnej", jaką jest Maryja w relacji ze swoim Synem. Odbiór tej, można by rzec, *pieśni miłości* (*Promethidion*) dokonuje się zatem już w jej wnętrzu i sprawia, że aktualizują się w tekście Norwida jakości estetyczne właściwe utworowi muzycznemu, w którym akt wykonania i odbioru stanowią synchroniczną całość. Przez akt wykonania należy zaś rozumieć nie tylko *s-kon* bohatera (Chrystusa) i odpowiedź: Ameryki (Maryi), lecz również dopełnianie się pieśni i czułą nad nią opiekę poety-kompozytora, będącego zarazem jej pierwszym wykonawcą, interpretatorem i słuchaczem.

Dlaczego zatem w finale wiersza, już po kulminacyjnym, orfejańskim obrazie wzruszonych pieśnią pomników, Norwid mówi o początku pieśni? Intencją poety wydaje się stworzenie ramy kompozycyjnej z pierwszym dwuwierszem o funkcji zaśpiewu. Inicjująca utwór kreacja, przestrzeń **ruchomych płaszczyzn oceanu**, w które niejako można się **zapaść**[35], przypomnieć może początek Mickiewiczowskich *Stepów akermańskich*:

---

[34] Językowym wskaźnikom wzmacniania oraz intensyfikacji ich roli w poezji Norwida przyjrzała się przed kilkunastoma laty prof. Jadwiga Puzynina. Zob. J. Puzynina, *Problemy intensyfikacji językowej w liryce Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 107–117.

[35] Warto byłoby ów motyw zapadania się „płaszczyzny", czy też odnalezienia pęknięć w płaszczyźnie (będący w wierszu momentem transgresji pieśni, „otwierającym" jej znaczenia, m.in. tradycję pasyjną) – zestawić z uwagami prof. Arenta van Nieukerkena o Norwidowskim doświadczeniu inicjacji w kapłaństwo:

> Podmiot ten, ów człowiek, który nagle uświadomił sobie, iż jest „kapłanem bezwiednym i niedojrzałym" [...] okazuje się „osobą" pytającą o ukryty sens owego stereotypowego świata. Doświadcza jej [świadomości – A. N.-K.] spontanicznie jako „gładkiej" powierzchni, ale owa spontaniczna świadomość bycia mu nie wystarcza. Dlaczego? Otóż człowiek pytający o głębszy sens otaczającego go świata otwiera się na transcendencję. Nagle ów wyższy sens (jest to sens chrześcijański) mu się objawia (wizja ta dzieje się w sercu powszedniości – nie potrzeba jej jako tła malowniczych kulisów lun wzniosłych zjawisk). Nie tyle wydobywa się spod powierzchni lub zza chmur, ile ukazuje, iż powierzchnia potocznego świata tak naprawdę nie jest gładka, lecz pęknięta. Owe rysy składają się zaś na pewne wzory, które nabierają znaczenia w odniesieniu do pierwowzrou Objawienia. Objawienie przemienia zarówno podmiot, jak i świat (przedmiot). Boski pierwowzór znajduje się natomiast poza tym światem (gdyby tak nie było, uległby uprzedmiotowieniu) – to znaczy: jest nim najwyższy byt, który w świecie się wciela, doń zstępuje, ma więc postać Syna Bożego, Boga, który w swojej istocie jakże jest człowiekiem.
>
> A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007, s. 13.

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi[36]

Autor sonetu[37] w prelekcjach paryskich mówił o ukraińskich stepach jako jedynych w swoim rodzaju płaszczyznach:

Płaszczyzny ukraińskie są stolicą poezji lirycznej. Stąd piosnki nieznajomych obiegały często całą Słowiańszczyznę [...]. Pieśń, jaka mu [Kozakowi] się z piersi wyrwie, staje się wyrazem narodowego uczucia; wszędzie chwytana z zapałem, idzie z pokoleń na pokolenia[38].

Pieśń Norwida – dumka o Johnie Brownie „z piersi wyrw[ana]", rozciąga się już u swych początków może od Krymu (swojej pierwszej ojczyzny) – aż po Atlantyk. Jej epicentrum ziemskie stanowi wspólny cień-pomnik bohaterów polskich i amerykańskich, zaś centrum duchowe – dwie wizje Maryi zawarte w personifikacji Ameryki. I choć poeta w roku 1859 nie mógł o tym wiedzieć, jego utwór staje się istotnie pieśnią prorocką, zapowiedzią amerykańskiej (i nie tylko) wojny początku lat sześćdziesiątych XIX w.

W ostatnich wersach, mających konstrukcję gnomiczną, powraca wyrażenie „niźli", dotyczące losów pieśni rozumianej jako *opus*, dzieło życia jednostki:

Bo pieśń nim dojrzy, człowiek nieraz skona,
A niźli skona pieśń, naród pierw wstanie.

Ostatnie „nim" oraz „niźli" przełamują niejako kontrapunktowo pesymizm wcześniejszego „czy", zwiastującego upadek pieśni w jej znaczeniu realnego, poetyckiego oraz duchowego wsparcia. Bo, choć każda pieśń „dojrzewa" na glebie ofiarnej, jej ujawniona z czasem moc niesie uzdrowienie, a nawet – Zmartwychwstanie.

[36] A. Mickiewicz, *Stepy akermańskie*, w: *Sonety Adama Mickiewicza*, Moskwa 1829, s. 29. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Norwid, włączając ukraińską dumkę (zwaną przez siebie również ukrainką) w poczet „tańców polskich" (1852) – przestrzeń stepu uczynił osią konstrukcyjną definiowania lirycznej kreacji:

absorbowana jest [ona, dumka – A. N.-K.] głównie dotychczas przez pieśń samą, lubo i w muzyce, równie jak w słowie, głęboka. Po podniesieniu tej kreacji przez Bohdana Zaleskiego do najwyższej swej możebnej potęgi można ją uważać albo historycznie jako utwór wieszcza [...] czyli rapsod, albo duchowo, jako te pieśni orfeiczne (*chants-d'initiation* [...]), które Orfeuszowi przypisują. Lubo w swoim korzeniu kreacja ta na dwie również gałęzie natura rzeczy rozdzielała się, to jest na Szumkę i Dumkę – wiadomo albowiem, że od czasów prawie przed-historycznych do dziś dwa rodzaje ludu tam spotykają się: na polach i stepach wyłącznie żyć lubiący albo w lasach. Dumka – kreacja stepów z nieskończoności pejzażu mogiłami historycznego głęboka. Szumka – z szumu lasów czerpiąca swą głębokość.

C. Norwid, *Tańce polskie,* PWsz VI, s. 387.

[37] W finale sonetu *Stepy Akermańskie* dominujący staje się ton melancholii właściwy właśnie gatunkowi dumki. Zob. też M. Stanisz, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce romantycznej*, t. 12 z serii „Polityka Krytycznoliteracka w Polsce", red. S. Panek, Poznań 2019.

[38] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, wykład III z 5 stycznia 1841 r., w: *Dzieła*, Wyd. Jub., t. VIII, s. 37–38.

* * *

Mówiąc o znaczeniach „pieśni” w wierszu *Do obywatela Johna Brown* warto wprowadzić semantyczną cezurę, która zresztą naturalnie nasuwa się na myśl przy analizie utworu. Wyznacza ją moment sceny śmierci Browna, symultaniczny z chwilą obumarcia pieśni „małej” (mewy-pieśni) i wyciszenia jej funkcji performatywnych. Znaczenia pieśni zostały poszerzone w tym kontekście o biografię twórczą Norwida oraz w domyśle – życiorysy wszystkich odrzuconych „śpiewaków”, których publiczność nie zrozumiała. Kres „pieśni małej” (mającej swe cielesne, dotykalne kształty; ukonkretnionej w postaci mewy, w którą ciska się kamienie) umożliwia narodziny „pieśni nowej”, o zdolnościach orfejańskich. A zatem siła performatywna tej Pieśni ma swoje źródła właśnie w *sakralizacji* momentu śmierci „pieśni małej”, którą poeta intepretuje niejako na tle sceny Ukrzyżowania – przyjmując postawę *compassio*. Kontekst pasyjny i Maryjny otwiera teraz pieśń Norwida na tradycję muzyczną zakorzenioną w motywach biblijnych (*Stabat Mater*, psalmy z motywem „wykrzykiwania”, apokaliptyczna „pieśń nowa”).

W ten sposób dzieje „pieśni małej” (utworu lirycznego, twórczego działania jako aktu performatywnego, życiorysu autora i jego twórczości) stają się nieodłączną częścią całości-Pieśni. Usłyszą ją ci, którzy poznali „ojczyznę wolnych”. Czyżby Niebo?

Bibliografia

Dickinson S., *Aktualność „Do obywatela Johna Brown”*, „Ethos” 1992, nr 4 (20), s. 162–165.

Dickinson S., *Norwid a dzieje Browna*, „Studia Norwidiana” 1999, nr 8, s. 87–108.

Kamieńska A., *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000.

Korzeniewska E., *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki” 1965, 56/2, s. 407–424.

Libera Z., *Do obywatela Johna Brown*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 192.

Libera Z., *Norwid o Johnie Brownie*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 81–97.

Liryka Cypriana Norwida, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 107–117.

Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, wykład III z 5 stycznia 1841 r. [w:] *Dzieła*, Wyd. Jub., t. VIII, s. 37–38.

Mickiewicz A., *Stepy akermańskie*, w: *Sonety Adama Mickiewicza*, Moskwa 1829, s. 29.

Nieukerken van A., *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007, s. 13.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i krytycznymi uwagami opatrzył J. W. Gomulicki, t. I: *Wiersze*, Warszawa 1971.

Stanisz M., *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce romantycznej*, t. 12 z serii „Polityka Krytycznoliteracka w Polsce”, red. S. Panek, Poznań 2019.

Tomaszewski M., *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną,* Kraków 1997.

Tomaszewski M., *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019.

Zamojska-Hutchins D., *Form and substance in Cyprian Norwid's poetry*, "The Polish Review" 1983, vol. XXIII, no. 4, s. 29–43.

doi: 10.15584/tik.2022.9
Data nadesłania: 7.07.2022
Data recenzji: 21.08.2022, 28.08.2022

Między piosenką poetycką a poezją śpiewaną – twórczość Mirosława Czyżykiewicza w perspektywie genologicznej

Szymon Brucki
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID: 0000-0001-5607-746X

Between Poetic Song and Sung Poetry – the Works of Mirosław Czyżykiewicz in the Genological Perspective

Abstract: The aim of this article is an attempt to classify the works of Mirosław Czyżykiewicz – an outstanding guitarist, composer and vocalist, one of the most valued performers of poetic song and sung poetry in Poland; and to question the validity of the division into the above-mentioned genres existing in the scientific discourse. As it turns out, the bard's original work eludes the previously known typology, according to which both these varieties of song are treated as separate verbal and musical phenomena. Meanwhile, their far-reaching similarity, or rather the lack of clearly identifiable differences, do not allow us to think of them as completely different genres.

Keywords: Mirosław Czyżykiewicz, sung poetry, poetic song

Słowa kluczowe: Mirosław Czyżykiewicz, poezja śpiewana, piosenka poetycka

O ile najbardziej ogólna definicja piosenki, rozumianej tu jako „utwór słowno-muzyczny, najczęściej krótki i w dużym stopniu skonwencjonalizowany, wykonywany solo, zbiorowo, z towarzyszeniem jednego instrumentu lub przy akompaniamencie zespołu muzycznego”[1], nie powinna budzić wątpliwości, o tyle – wyrosła głównie na gruncie potocznej mowy – rozbudowana terminologia, która stara się nazywać poszczególne jej odmiany gatunkowe, wprowadza już pewien chaos. W użyciu funkcjonuje bowiem co najmniej kilka stosowanych wymiennie, a więc wymagających systematyzacji pojęć[2], które sprawiają niemały kłopot wielu badaczom. Aby

[1] Por. Z. Kloch, A. Rysiewicz, hasło: *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1993, s. 787–790.

[2] Zarówno w dyskursie naukowym, jak i w użyciu potocznym napotkać można różne sposoby określania odmian piosenki – mówi się o piosence aktorskiej, artystycznej, autorskiej, bardowskiej, literackiej czy poetyckiej, wyróżnia się także poezję śpiewaną czy protest song.

ukazać złożoność problemu, nie odbiegając jednocześnie od zasadniczego tematu szkicu, ograniczę się w jego obrębie do omówienia jedynie dwóch, w moim odczuciu, najważniejszych, a przynajmniej najczęściej występujących w uzusie[3], określeń gatunkowych, mianowicie do „piosenki poetyckiej" i „poezji śpiewanej". Jeśli zaufać leksykografom, pierwsza z nazw określa „[p]iosenki, w których szczególny nacisk położono na stronę słowną utworów, [a które stanowią] teksty poetów współczesnych pisane «na zamówienie» wykonawcy [lub są] tzw. piosenką autorską; [...] gdy wykonawca jest jednocześnie autorem tekstu i muzyki"[4]. Zaznaczają oni również, że ów gatunek słowno-muzyczny „dąży niekiedy do powielania wzorów poetyki charakterystycznych dla twórczości lirycznej, funkcjonującej w wysokim obiegu kultury"[5]. Z kolei poezją śpiewaną ci sami autorzy nazywają utwory, „które nie były w zamierzeniu przeznaczone do śpiewu"[6], a zatem autonomicznie istniejące w kulturze dzieła sztuki lirycznej, do których skomponowano muzykę. W myśl przytoczonych wyżej fragmentów słownika obydwa te gatunki wyróżniają się na tle innych piosenkowych produkcji bardziej wyrafinowaną konstrukcją warstwy słownej, a różni je jedynie odmienna geneza. Tekst piosenki poetyckiej ma, by tak rzec, bardziej utylitarny charakter, powstaje bowiem – wedle definicji – jako tekst piosenkowy już w świadomości autora, a zatem ma swoje bardzo konkretne zastosowanie: jest przeznaczony do wykonania wokalnego. Tymczasem w przypadku poezji śpiewanej tekst musi zaistnieć najpierw jako autonomiczne dzieło sztuki lirycznej, a dopiero potem – jako utwór słowno-muzyczny. Skąd jednak czerpać pewność, że dany tekst powstał „na zamówienie", a zamiarem jego autora wcale nie było napisanie wiersza „samowystarczalnego"?

Jak zauważa Edward Balcerzan, „struktura dzieła poetyckiego zawierać w sobie może pewien zespół dyspozycji «partyturalnych», który określilibyśmy jako gotowość do przyjęcia muzyki, swego rodzaju «nastawienie na synkretyzm»"[7]. Każde zatem dzieło sztuki lirycznej potencjalnie może stać się piosenką, dlatego obranie intencji autorskiej za kryterium klasyfikacji gatunkowej wydaje się w tym kontekście co najmniej wątpliwe. Cóż zatem począć? Intuicja badawcza podpowiada, że typologii dzieł słowno-muzycz-

[3] Za twierdzeniem tym stoją moje osobiste doświadczenia wynikające z wieloletniej praktyki twórczej – jako wykonawca, obserwator oraz juror wziąłem udział w kilkudziesięciu edycjach festiwali i przeglądów ściśle powiązanych z opisywanymi tu gatunkami, m.in. w Biłgorajskich Spotkaniach z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską, Festiwalu Ogólnopolskim Piosenki Artystycznej „FOPA", Ogólnopolskiej Giełdzie Piosenki Poetyckiej „Wieczorne Nastroje" czy Ogólnopolskich Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy Poezję". Zarówno dobór repertuaru, jak i tendencje językowe uczestników, instruktorów czy nawet organizatorów tych konkursów wyraźnie pokazują, jak rozumienie poszczególnych terminów rozmywa się w potocznym użyciu.

[4] Z. Kloch, A. Rysiewicz, dz. cyt., s. 787–788.

[5] Tamże, s. 788.

[6] Tamże.

[7] E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 291.

nych dokonywać można w sposób dwojaki: po pierwsze, opierając się na tekście słownym, po drugie, na podstawie tekstu muzycznego. Podejście to okazałoby się bez wątpienia słuszne, gdyby tylko przedmiotem refleksji była tu muzyka popularna rozumiana – dosłownie – jako produkt kultury masowej o szerokim zasięgu społecznym[8]. Wówczas można byłoby się zgodzić z twierdzeniem, że „muzyczne cechy piosenki służą do dzielenia jej na odmiany gatunkowe, nurty stylistyczne itp."[9]. W przypadku poezji śpiewanej i piosenki poetyckiej (funkcjonujących, co prawda, w masowym obiegu, lecz raczej na jego peryferiach niż w głównym nurcie) badanie treści muzycznej nie przynosi jednak żadnych ani zadowalających, ani przydatnych – w kontekście genologicznym![10] – rezultatów. Co więcej, omawiane gatunki bardzo liberalnie, by tak rzec, zachowują się wobec różnych sposobów aranżowania, doskonale odnajdując się w rozmaitych stylach muzycznych[11], co również dyskwalifikuje analizę tekstu muzycznego jako przydatne narzędzie badawcze. Do porzucenia tej ścieżki przekonuje także stanowisko Małgorzaty Liseckiej, która twierdzi, że „struktura muzyczna piosenki [bardowskiej] jest tak bazowa, prosta, przede wszystkim jednak – schematyczna, że nie sposób upatrywać możliwości potraktowania jej jako platformy szczególnie kunsztownych struktur znaczeniowych"[12], co równa się temu, że „[w]ytaczanie ciężkich dział metodologicznych wobec tego gatunku jest w oczywisty sposób pozbawione sensu"[13]. A skoro tak, to nie ma wątpliwości: w badaniach poświęconych genologii poezji śpiewanej

[8] Por. A. Stankiewicz, hasło: *Popularna muzyka*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006, s. 709–710.

[9] A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 86.

[10] Nie oznacza to bynajmniej, że warstwa muzyczna pozostaje obojętna dla dzieł słowno-muzycznych – dla określenia gatunku danego utworu, owszem, jednak w szerszym kontekście, w kontekście semantycznym, tekst muzyczny stanowi nierzadko pełnoprawny środek przekazu treści, wzbogacający zawarty w tekście literackim sens. Por. K. Dźwinel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 2 (16), s. 110–120; K. Gajda, *Poezja śpiewana: Norwid „tekściarzem" Niemena i Maleńczuka*, w: tegoż, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 165–177; K. Hoffman, *Sens do muzyki. Glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec i M. Traczyk, Poznań 2005, s. 298–313.

[11] Dla porządku wystarczy przypomnieć kompletnie różne stylistycznie, a wpisujące się w definicję poezji śpiewanej albumy: *Psalmy i Requiem* Przemysława Gintrowskiego, gdzie wiersze Tadeusza Nowaka i Krzysztofa Marii Sieniawskiego zaaranżowano na głos solowy, chór i orkiestrę, *Enigmatic* Czesława Niemena, na którym poezję wielkich mistrzów (Norwida, Asnyka, Kubiaka i Przerwy-Tetmajera) przedstawiono w wersji rockowej; a także autorską twórczość bardów, którą zgodnie z nakreślonym wyżej rozumieniem uznalibyśmy za przykład piosenki poetyckiej: Jacka Kaczmarskiego, Jana Krzysztofa Kelusa czy Jana Wołka.

[12] M. Lisecka, *Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans*, „Tekstualia" 2018, nr 2/53, s. 7. Warto w tym miejscu nadmienić, że „piosenkę bardowską" autorka rozumie jako „rodzaj piosenki autorskiej, poetyckiej" (por. tamże).

[13] Tamże, s. 8.

i piosenki poetyckiej należy skupić się przede wszystkim na ich warstwie językowej.

Skoncentrowania się właśnie na tekście wymaga, jak widać, specyfika podejmowanego tutaj problemu. Co więcej, do przyjęcia takiej strategii przekonują również ustalenia Michała Traczyka, który dokonał najobszerniejszej i prawdopodobnie najbardziej rzetelnej metaanalizy danych na temat poezji śpiewanej. Zgodnie z tym, co twierdzi badacz, „tym właśnie elementem, który decyduje o możliwości wyodrębnienia tekstów poetyckich z tekstów piosenek w ogóle"[14] jest prymarność funkcji autotelicznej. Skoro tak, należałoby się najpierw zastanowić, jak skonstruowane są owe „piosenki w rozumieniu ogólnym". Anna Barańczak dowodzi, że piosenka w swej szeroko rozumianej, dostępnej za pośrednictwem środków masowego przekazu, odmianie popularnej, cechuje się licznymi uproszczeniami warstwy tekstowej, które mają za zadanie ułatwić jej odbiór:

> Piosenka, będąc typowym obiektem kultury masowej, nastawiona jest przede wszystkim na uczestniczenie w masowym obiegu, a więc na maksymalną popularność. Popularność tę zdobywa […] przede wszystkim dzięki posługiwaniu się dobrze przyswojonymi konwencjami, które umożliwiają odbiorcy pozostawanie w ramach znanych rozwiązań, nie „narażają" go na nadmierne angażowanie się poznawcze, refleksyjne czy interpretacyjne w proces odbioru[15].

Wykładnikami konwencjonalizacji tekstów piosenek są, według badaczki, m.in.: zachowanie względnie symetrycznej budowy tekstu z tendencją do tworzenia krótkich wersów, dominacja oksytonicznego rymu męskiego, występowanie powtórzeń i jednostek *quasi*-semantycznych (la-la-la, szaba-daba-da), a także banalizacja języka metafor. Elementy te podporządkowane są tzw. tendencji do unikania zaskoczeń, która skutkuje sporym zawężeniem repertuaru leksykalnego i semantycznego piosenkowych tekstów[16]. Jeśli więc, zgodnie z przyjętą tezą, o przynależności gatunkowej poezji śpiewanej i piosenki poetyckiej decyduje specyfika ukształtowania warstwy tekstowej, w jej obrębie powinny zachodzić tendencje odwrotne do tych, które rządzą piosenką – jak nazywa ją Barańczak – komercjalną. Skutecznym sposobem wyodrębnienia omawianych tu gatunków z obszaru piosenki popularnej może okazać się zatem badanie ich literackości, rozumianej tu w tradycyjny sposób[17] jako uporządkowanie warstwy językowej danej wypowiedzi wykraczające poza potrzeby zwykłej sytuacji komunikacyjnej, charakteryzujące się w tym wypadku swoistym wzmocnieniem funkcji autotelicznej.

Twórczość Mirosława Czyżykiewicza (wybitnego gitarzysty, kompozytora i wokalisty, jednego z najwyżej cenionych w Polsce wykonawców omawianych

[14] M. Traczyk, *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, w: tegoż, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 22.

[15] A. Barańczak, dz. cyt., s. 65.

[16] Por. tamże, s. 56–103 (cały rozdział II).

[17] Por. H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 1, Kraków 1996, s. 58–70.

gatunków) prowokuje do głębszego zastanowienia się nad zasadnością istniejącej w dyskursie naukowym typologii z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że w jej obrębie mieszczą się przykłady zarówno piosenki poetyckiej, jak i poezji śpiewanej (rozumianych tu w sposób zgodny z przytoczonymi na początku definicjami). Po drugie natomiast, teksty śpiewanych przez tego artystę autorskich piosenek doczekały się wydań książkowych[18], co zmienia nieco perspektywę myślenia o jego dorobku i zmusza do zadania kilku pytań dotyczących genologii omawianych dzieł. Czy są one jeszcze piosenkami, czy może jednak już poezją? Czy można rozważyć swego rodzaju ich wtórne usamodzielnienie się? Czy teksty owe, dzięki ukazaniu się w druku, nabierają własności autonomicznych dzieł literackich? Jak przekonuje Balcerzan, „Literackość stanowi jakość komunikacyjną, uobecnia się sytuacyjnie, [...] sposoby jej postrzegania oraz formy jej funkcjonowania zależą od tego, gdzie – w jakiej przestrzeni kultury – daje ona o sobie znać"[19]. Wydawać by się więc mogło, że zarówno w trakcie odsłuchu nagrania, jak i podczas koncertu czy też w sytuacji lektury własności literackie mogą zostać rozpoznane i uobecniać się na różne sposoby. Czy jednak forma drukowana nie sprzyja temu, by to właśnie przed czytelnikiem otwierało się najszerzej całe spektrum literackości danego tekstu? I odwrotnie: czy przeniesienie poezji *sensu stricto* do innego systemu semiotycznego nie osłabia przypadkiem jej literackości? A jeśli tak, to czy we właściwy sposób definiujemy terminy „piosenka poetycka" i „poezja śpiewana"? Udzielenie odpowiedzi na postawione pytania wymaga przeprowadzenia analizy tekstów – jednego, co oczywiste, autorskiego, drugiego zaczerpniętego natomiast z dorobku Josifa Brodskiego, gdyż to właśnie z jego wierszy Czyżykiewicz korzystał jako kompozytor najczęściej. Zacznijmy od piosenki autorskiej...

Otwierając „wierszopis"[20] na właściwej stronie, dostrzec można (niedającą się odkryć za pośrednictwem nagrania) pierwszą oznakę literackości piosenki *Do poetów*[21]. Okazuje się bowiem, że tekst został zadedykowany Leonardowi Cohenowi, co świadczy o intertekstualnym odniesieniu do twórczości kanadyjskiego pieśniarza. I nie jest to dziełem przypadku, gdyż, jak przyznaje sam Czyżykiewicz, postać ta odcisnęła pewne piętno na jego własnym dorobku[22], dlatego wspomniany tekst, z uwagi na zamieszczoną przy nim dedykację, można czytać jako formę złożonego mistrzowi hołdu[23].

[18] Zob. M. Czyżykiewicz, *Biblioteka bardów*, Warszawa 1999, zob. także: tenże, *Parlando. Wydanie jubileuszowe w 50 rocznicę urodzin i 30-lecie pracy twórczej*, Warszawa 2011.

[19] E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 44.

[20] Por. M. Czyżykiewicz, *Wstęp*, w: tegoż, *Biblioteka...*, s. 5–7.

[21] Tamże, s. 74.

[22] Zob. M. Czyżykiewicz, *...o młodości w małym miasteczku, o lekturach, mistrzach i o własnym pisaniu*, „Trubadur Polski" 2004, s. 34–35.

[23] Na marginesie warto wspomnieć, że Czyżykiewicz również w warstwie muzycznej – wykorzystując zarówno ciemną barwę brzmienia instrumentu, jak i własnego głosu, a także stosując miarowo płynące, umiarkowane tempo i charakterystyczny nastrój – nawiązuje do stylu Cohena.

Tym bardziej zaskakują więc otwierające utwór słowa („Możeś ty dziwka"), które wywołują zdziwienie również w kontekście tytułu piosenki. Jak się jednak okazuje, wszystko jest wynikiem dobrze przemyślanej strategii twórczej, gdyż tekst oparty jest na koncepcie upersonifikowania poezji przedstawionej tu jako kobieta lekkich obyczajów, kusząca swym wdziękiem poetę, który mimo świadomości istnienia wynikających z tej relacji nieprzyjemnych konsekwencji, bezradnie pozwala sobie ulec jej wdziękom:

Możeś ty dziwka, a możeś ty Anioł
w oczach tegom nie dojrzał jak z progu patrzyłaś
w rękach szklankę zaciskasz i minę masz tanią
i wiem, że już z niejednym niejedno przeżyłaś

Siadasz w kącie i cicho pytasz mnie, czy warto
„nad tym losem sobaczym tak szaty rozrywać
kiedy życie jak szuler gra z rękawa kartą
a my wciąż nie umiemy w tej walce przegrywać"

Potem już bez słowa nadstawiasz swe biodra
w takt walca się kołyszesz jak na wodzie brzytwa
tak skąpa w całowaniu, tak w pieszczeniu szczodra,
gdy spełnia się naszych bosych ciał modlitwa

I kiedy już o wszystkim powiemy po trosze
kiedy świt lepkim słońcem obmyje nam twarze
z mej kieszeni ostatnie znów wysupłasz grosze
i po wódkę w dzień nowy iść każesz

Może ona i dziwka, a może to Anioł
w oczach tegom nie dojrzał jak za mną patrzyła
nalejcie po brzegi w szklanki i wypijcie za nią
za poezję, psiakrew, co ze mną znowu was zdradziła.

Tekst charakteryzuje się bardzo sugestywną obrazowością, co wynika z umiejętnego operowania odniesieniami do rysowanej przestrzeni („z progu", „w kącie") oraz przedstawienia licznych detali opisywanej postaci („w rękach szklankę zaciskasz", „nadstawiasz swe biodra", „w takt walca się kołyszesz") – czytelnik odnosi wręcz wrażenie, że spogląda na obraz. Być może to zasługa wszechstronnych zainteresowań autora piosenki, który z wykształcenia jest artystą grafikiem. Na plastyczność tekstu dodatkowo wpływa spore nagromadzenie w nim zręcznie połączonych frazeologizmów (mieć tanią minę, przeżyć z kimś niejedno, rozrywać szaty, grać kartą z rękawa – by ograniczyć się jedynie do występujących w dwóch pierwszych strofach). Uwagę zwraca na siebie także zastosowany przez Czyżykiewicza język metafor (obmywający twarze lepkim słońcem świt czy modlitwa bosych ciał) oraz sprawny warsztat pisarski objawiający się konsekwentnym budowaniem jednolitej struktury tekstu. Warto zwrócić uwagę na fakt, że została tu złamana sygnalizowana przez Barańczak skłonność autorów piosenek do konstruowania krótkich wersów czy opierania

zgodności brzmieniowej głównie na rymach męskich. Co więcej, mimo że język nie jest nadmiernie skomplikowany, a przekaz jest jasny, to nie można powiedzieć, że została tu zachowana tendencja do unikania zaskoczeń, bynajmniej – cały koncept opiera się na niespodziewanym zakończeniu. Nie ma tu również refrenów, które są stałym elementem większości popularnych piosenek, jednak wyraźnym sygnałem paralelizmu jest powtórzenie dwóch pierwszych wersów w ostatniej strofie przy jednoczesnej zmianie adresata wypowiedzi z „nadstawiającej swe biodra" na tytułowych poetów. Zabieg ten buduje zgrabną klamrę kompozycyjną, a także pozwala wyeksponować pointę utworu. Za obniżenie własności literackich tekstu można natomiast uznać rezygnację ze stosowania przerzutni. Jest to jednak zabieg celowy, mający ułatwić przekaz w późniejszej prezentacji wokalnej z towarzyszeniem akompaniamentu muzycznego.

Opatrzony incipitem *[Tym tylko byłem…]* tekst wiersza Brodskiego[24] różni się od tekstu piosenki Czyżykiewicza już na pierwszy rzut oka – jest zbudowany ze znacznie krótszych wersów, a niemal w każdej ze strof występują przerzutnie. Od razu zatem widać, że został on pomyślany jako dzieło autonomiczne, gdyż tego rodzaju „rozbieżność między przedziałem składniowo-intonacyjnym a granicą wersu"[25] nie sprzyja nigdy formie piosenkowej i bardzo rzadko w niej występuje. Interpretacja wokalna, co zresztą można sprawdzić na przykładzie kompozycji do tego wiersza, zaciera część jego własności literackich, które pozwalają się zidentyfikować dopiero w lekturze tekstu (w wykonaniu Czyżykiewicza nie słuchać niemal połowy występujących tu rymów okalających). Wybór tego właśnie utworu do analizy jest nieprzypadkowy, gdyż pragnę pokazać, że lapidarność formy nie musi wcale być oznaką kryjącej się za nią prostoty, która w teorii Barańczak odróżnia teksty piosenkowe od poetyckich. W przypadku poezji *sensu stricto* świadczyć może ona o sprawnym warsztacie autora, który nawet w krótszej formie jest w stanie zmieścić mnóstwo sensu – dokładnie tak dzieje się w omawianym tekście:

Tym tylko byłem, czego
ty dotykałaś dłonią,
nad czym w noc – głuchą, wronią –
pochylałaś się, strzegąc.

Tym tylko byłem, co
rozróżniałaś tam, w dole:
w licach zatartych, w czole
rysy nawykła ciąć.

Tyś to trącała przecież
zmysł, by drżał, by nie usnął,

[24] J. Brodski, *[Tym tylko byłem…]*, w: tegoż, *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, Kraków 2006, s. 198–199.

[25] R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008, s. 253.

mnie małżowinę uszną
lepiąc w gorącym szepcie.

Tyś to w wilgotną głąb
krtani, w łuki podniebień,
kiedy wzywałem ciebie,
giętki wkładała głos.

Ślepy byłem, lecz szłaś –
przesłonięta i jawna –
wzrok wszczepiając mi z nagła.
Tak zostawia się ślad.

I tak światy się stwarza,
a stworzone – od nowa
zaczynają wirować
i darami obdarzać.

Tak, to blaskiem, to mgłą
spowity, ziąbem, ogniem,
wśród przestworzy samotnie
krąży zbłąkany glob.

(tł. W. Woroszylski)

Mamy tu do czynienia z dość śmiałym erotykiem, w którego obrębie następuje szereg zabiegów językowych wynoszących poetykę utworu na najwyższy poziom literackości. Wiersz przyjmuje kształt miłosnej pieśni pochwalnej skierowanej do kochanki, której podmiot liryczny pragnie oddać cześć. W jego pamięci widnieje ona jako ta aktywna, jako ta, której zawdzięcza najbardziej intymne chwile, on sam natomiast pozostaje bierny, stopniowo ulegając depersonifikacji. Kobieta, poprzez hiperbolizację, urasta w tej wizji do postaci bóstwa zdolnego kreować nowe światy, mężczyzna zaś staje się bezradny, niezdolny do samodzielnej egzystencji i wreszcie – samotny niczym krążąca w przestrzeni kosmicznej planeta. Oczywiście Brodski posługuje się tu językiem metonimii i metafor, a dla zwiększenia literackich własności tekstu stosuje również takie środki, jak anafora, antyteza czy synestezja (giętki głos); wiersz cechuje się ponadto konsekwentnie symetryczną oraz paralelną budową. Bez wątpienia mamy więc do czynienia z poezją *ad litteram*, co nie oznacza bynajmniej, że tekst piosenki Czyżykiewicza poezją nie jest. Również nosi on wszelkie znamiona literackości, w przypadku wiersza noblisty funkcja autoteliczna występuje jednak w sporym natężeniu – sens tego utworu nie wyłania się samoistnie, lecz wymaga odkrycia, rozszyfrowania językowo-stylistycznych zawiłości, a jego poetyckość jest celem samym w sobie. To całkowicie samowystarczalny utwór, który bard postanowił zaanektować, włączając do własnego repertuaru.

Wypada w tym miejscu postawić więc pytanie o to, czy wydany w dwóch zbiorach tekst piosenki *Do poetów* również nie stanowi autonomicznego

dzieła. Otóż wydaje się, że tak, gdyż – jak wykazała analiza – ma on wszystko, co jest niezbędne do uznania go za samodzielny utwór liryczny. Czy mamy zatem do czynienia z piosenką poetycką czy poezją śpiewaną? Otóż przykład ten – reprezentatywny dla całej twórczości piosenkowej Czyżykiewicza – dokładnie pokazuje, jak niedoskonały jest znany do tej pory podział gatunkowy tego rodzaju utworów słowno-muzycznych. Aby wywód był kompletny, warto rozważyć też analogiczną sytuację w odniesieniu do wiersza Brodskiego i zapytać za Balcerzanem:

> czy gotowy utwór poetycki, który zostaje zespolony z muzyką (instrumentalną i wokalną), traci podstawowe właściwości dzieła poetyckiego, tworząc nowy byt estetyczny (tj. staje się piosenką) czy też poezja w piosence jest nadal poezją i jej cechy konstytutywne zostają zachowane?[26]

Otóż wiele zależy od sprawności kompozytora, który, konstruując tekst muzyczny, tekstowi literackiemu może tak samo zaszkodzić, jak i pomóc. Mimo że w kompozycji Czyżykiewicza umykają niektóre rymy (co wynika nie z błędu czy ignorancji, lecz z troski o zachowanie składniowo-intonacyjnej ciągłości wypowiedzi), to jednak uwypukla on swoim wykonaniem pozostałe własności literackie utworu. Dobrze skrojona warstwa muzyczna przestaje być tylko podkładem do wokalnej prezentacji tekstu, lecz rozszerza niejako zawarty w nim ładunek semantyczny, stając się obok języka równoprawnym środkiem przekazu treści. Doskonałe opanowanie umiejętności gry na instrumencie pozwala autorowi *Ave* skonstruować bardzo sugestywną ilustrację muzyczną do wiersza noblisty – delikatne potrącanie strun ze zmiennym natężeniem, przy wykorzystaniu autorskiej techniki gry na gitarze[27], symbolicznie odnosi się do opisanych w trzeciej strofie dreszczy towarzyszących kochankom. Wracając jednak do meritum, warto zauważyć, że twórczość Czyżykiewicza stawia wyraźny opór obowiązującemu podziałowi gatunkowemu na piosenkę poetycką i poezję śpiewaną – nie sposób sklasyfikować poszczególnych utworów w obrębie jednej lub drugiej odmiany, mimo że na pierwszy rzut oka znakomicie wpisują się w znane nam definicje. Cóż zatem wobec tego, skoro „gatunek stanowi ułatwienie odbioru, gwarantuje «zrozumialstwo» (choć nie musi gwarantować poczytności), zabezpiecza porozumienie co do sytuacji wypowiadania takich właśnie słów – w ten właśnie sposób zorganizowanych"[28]? To pytanie prowadzi nas w naturalny sposób do zastanowienia się nad tym, jaką

[26] E. Balcerzan, *Przez znaki*..., s. 286.

[27] Czyżykiewicz opracował własną wersję techniki *triplet rasgueado*, która pozwala mu na uzyskanie niepowtarzalnej artykulacji o charakterystycznym brzmieniu. Więcej na temat autorskich technik wykonawczych tego artysty oraz sposobów łączenia struktury semantycznej tekstu słownego z komponowaną do niego muzyką zob. S. Brucki, *Ut pictura musica – obrazowość technik wykonawczych Mirosława Czyżykiewicza*, w: *W kręgu kultury i języka. Innowacje w nauczaniu i promocji języka polskiego jako obcego*, red. M. Gębka-Wolak i T. Szkapienko, Toruń 2020, s. 71–82.

[28] E. Balcerzan, *Przez znaki*..., s. 142.

rolę pełni odbiorca w tym – nazwijmy go tak – piosenkowym systemie komunikacyjnym.

Jak zauważa wielokrotnie przywoływany tu badacz, „nastawienie na wykonawcę jest «naturalną» cechą sztuki słowa, samo zaś «wykonywanie» tekstów literackich w nowym materiale semiotycznym nie rozbraja ich swoistości, przeciwnie, ustanawia jeden z «poprawnych» stosunków między człowiekiem a dziełem”[29]. Oznacza to, że przerzucenie utworu literackiego do zupełnie nowego systemu semiotycznego nie przekreśla możliwości percypowania go w pełni jego uposażenia, lecz stwarza kolejne możliwości odbioru danego dzieła. Nastawienie odbiorcy decyduje zaś o tym, czy własności literackie zdołają się uobecnić w danej sytuacji komunikacyjnej czy też nie. Do czerpania wrażeń estetycznych wystarczyć może mu bowiem samo słuchanie linii melodycznej, aranżacji czy głosu wykonawcy, przy jednoczesnej możliwości rezygnacji z zagłębiania się w sens przekazu słownego. Uposażenie warstwy językowej omawianych tu gatunków domaga się jednak przyjęcia aktywnej postawy odbiorczej, gdyż w obydwu przypadkach ma się do czynienia z tekstem, w którym dominującą rolę odgrywa funkcja poetycka. Oznacza to, że „[s]ytuacja komunikacyjna, wprojektowana w [taki] tekst, staje się układem domyślnym, który odbiorca winien sobie uświadomić, jeżeli chce zrozumieć sens utworu”[30]. Potrzeba ta nie zachodzi w przypadku większości komercyjnych odmian piosenki, zdominowanych przez funkcję impresywną, rozumianą tu za Traczykiem jako „wymóg takiego ukształtowania tekstu (oraz pozostałych elementów składających się na piosenkę: muzyki, sposobu wykonania), aby oddziaływał on na emocje odbiorcy”[31]. Głównym zadaniem muzyki popularnej jest bowiem dostarczanie rozrywki, a celem – nastawienie na jak najszerszy zasięg oddziaływania. Wymaganiem, jakie nakłada natomiast na słuchającego (względnie oglądającego) funkcja autoteliczna, stanowiąca swoisty atrybut piosenki poetyckiej i poezji śpiewanej, jest odbiór intelektualny[32]. Świadomość tego, z jakim gatunkiem ma się do czynienia, warunkuje prawidłowy przebieg relacji nadawczo-odbiorczej. Warto nadmienić, że zarezerwowany dla tych odmian piosenki intelektualny odbiór wcale nie przekreśla odbioru emocjonalnego, przeciwnie – będąc warunkiem zrozumienia sensu danego utworu, może się wręcz przyczynić do wzbudzenia emocji.

* * *

Na koniec pozostaje odpowiedzieć na pytanie: do którego z gatunków przynależy twórczość Mirosława Czyżykiewicza. Warto jednak przedtem

[29] Tamże, s. 63.

[30] Tamże, s. 148.

[31] Por. M. Traczyk, dz. cyt., s. 22–23.

[32] Dla kontrastu por. rozważania Barańczak na temat gatunkowości piosenki: A. Barańczak, dz. cyt., s. 86–103.

zaznaczyć, że obydwa analizowane przykłady reprezentatywne są dla całego dorobku barda, a zwłaszcza dla tej jego części, którą zgromadził w swoich trzech pierwszych albumach: dwupłytowej *Superacie* (zawierającej *Autoportret I* oraz *Świat widzialny*), a także na płycie *Ave*. Złożyły się na nie głównie autorskie teksty Czyżykiewicza (37), ale również wiersze takich poetów, jak Josif Brodski (20), Konstanty Ildefons Gałczyński (1) czy Thomas Hardy (2). W sposób oczywisty tę część dorobku, która opiera się na tekstach „zapożyczonych", nazwiemy poezją śpiewaną. Zwłaszcza że skomponowana do nich muzyka nie przysłania w znaczący sposób ich własności literackich, przeciwnie – wzmacnia nierzadko strukturę semantyczną tekstu słownego, uwypuklając jego sens. Wątpliwości budzi natomiast nazwanie autorskich tekstów barda piosenką poetycką. Jeśli bowiem zgodzimy się ze stwierdzeniem, że poezję stanowi „ogół tekstów skupionych na obrazie, doznaniach, refleksji, grze słownej czy wrażeniach; ze zintensyfikowaną funkcją estetyczną; zwykle związanych także z operowaniem pojęciowymi skrótami, symbolami, wyobrażeniami oraz metaforami"[33], a wszystkie te własności znajdujemy nie tylko w tekście piosenki *Do poetów*, ale w całej twórczości pisarskiej Czyżykiewicza, to wówczas wpisuje się ona w zakres znaczeniowy pojęcia „poezja śpiewana". Rzecz jasna, przyczynkowy charakter przedstawionego tu dowodzenia zachęca do przeprowadzenia badań na znacznie szerszą skalę – wychodzącą również poza dorobek opisywanego tu artysty. Nie ulega jednak wątpliwości, że aktualna terminologia budzi spore wątpliwości, a przynajmniej przyznać należy, że twórczość Mirosława Czyżykiewicza stawia jej wyraźny opór, co stwarza ciekawą perspektywę badawczą oraz konieczność wypracowania nowych narzędzi opisu zjawisk słowno-muzycznych.

Bibliografia

Balcerzan E., *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.
Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
Brodski J., *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, Kraków 2006.
Brucki S., *Ut pictura musica – obrazowość technik wykonawczych Mirosława Czyżykiewicza*, w: *W kręgu kultury i języka. Innowacje w nauczaniu i promocji języka polskiego jako obcego*, red. M. Gębka-Wolak i T. Szkapienko, Toruń 2020.
Czyżykiewicz M., *Biblioteka bardów*, Warszawa 1999.
Czyżykiewicz M., *Parlando. Wydanie jubileuszowe w 50 rocznicę urodzin i 30-lecie pracy twórczej*, Warszawa 2011.
Czyżykiewicz, *...o młodości w małym miasteczku, o lekturach, mistrzach i o własnym pisaniu*, „Trubadur Polski" 2004, s. 34–35.
Dźwinel K., *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 2 (16), s. 110–120.
Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006.

[33] D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 175.

Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013.
Handke R., *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008.
Hoffman K., *Sens do muzyki. Glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec i M. Traczyk, Poznań 2005, s. 298–313.
Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
Lisecka M., *Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans*, „Tekstualia" 2018, nr 2/53, s. 7–19.
Markiewicz H., *Prace wybrane*, t. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 1, Kraków 1996.
Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka, Wrocław 1993.
Traczyk M., *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, w: tegoż, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.

doi: 10.15584/tik.2022.10
Data nadesłania: 30.04.2022
Data recenzji: 5.09.2022, 7.09.2022

Fantastyka naukowa jako bajka? Rozważania nad *Bajkami robotów* Stanisława Lema

Alfred Gall
Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Niemcy
ORCID: 0000-0003-3306-1849

Science Fiction as a Fairy Tale?
Reflections on Stanisław Lem's *Fables for Robots*

Abstract: This paper deals with Lem's *Fables for Robots* and sheds some light on the genological interplay between science fiction and fairy tale. Its aim is to show to what extent a key feature of fairy tales like magic is transformed within the framework of science fiction. Lem depicts peculiarities of technological civilisation (Gotthard Günther). By referring to the fairy tale Lem draws the attention to the non-technological background in this civilisation, namely the desires and aspirations on which technologies as well as social order are based. In this interconnection of desire and technology lies in the core of Lem's literary synthesis of fairy tale and science fiction. This synthesis is contextualised on the basis of Lem's own theoretical works, related discussions of magic in technology (Norbert Wiener, Arthur C. Clarke), and Max Horkheimer's critical reassessment of modern rationality.

Keywords: Stanisław Lem, science fiction, fairy tale, technological civilisation, subjective reason

Słowa kluczowe: Stanisław Lem, fantastyka naukowa, bajka, cywilizacja technologiczna, rozum subiektywny

Wprowadzenie: cudowność w bajce i w fantastyce naukowej

Bajki robotów zostały wydane w roku 1964. Pierwsze wydanie *Bajek* zawierało też trzy opowieści, dołączone później do *Cyberiady*, która była twórczym rozwinięciem *Bajek* i ukazała się w roku 1965[1]. W obu utworach Lem dokonał połączenia fantastyki naukowej z tradycją genologiczną bajki. Nie dochodzi do tego przez przypadek, bo w obydwu gatunkach mamy do czynienia z literackim przekroczeniem istniejącego porządku empirycznego.

[1] A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 119–120.

Można wywnioskować jak Roger Caillois, że fantastyka naukowa przejmuje funkcję przeznaczoną w świecie przed nowożytnym racjonalizmem dla bajki[2]. Na czym polega zadziwiająca zbieżność pomiędzy zamierzchłym światem bajek[3] a wizją przyszłościowej rzeczywistości?

Pewną odpowiedź można znaleźć w rozważaniach ojca nowoczesnej cybernetyki, Norberta Wienera, który w *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948) ukuł pojęcie „cybernetyka" i – w dodanym do drugiego wydania w 1961 r. rozdziale pt. *On Learning and Self-Reproducing Machines* – upatrywał w maszynach niemal nieograniczoną moc działania, wywołującą wrażenie magiczności albo cudowności:

> Pomysł istnienia pozaludzkich urządzeń, dysponujących potężną mocą i możliwością realizowania własnej linii postępowania nie jest niczym nowym. Nowością jest jedynie fakt, że obecnie rzeczywiście posiadamy mogące skutecznie działać urządzenia tego typu. Dawniej podobne możliwości przypisywano siłom magii, która stanowi temat tak wielu legend i baśni ludowych. W baśniach tych analizuje się dokładnie moralną sytuację czarownika[4].

Warto uwzględnić twierdzenie brytyjskiego fizyka i pisarza fantastyczno-naukowego Arthura C. Clarke'a, który sformułował – analogicznie do trzech zasad dynamiki Newtona – swoje trzy prawa, tzw. prawa Clarke'a. Trzecie prawo brzmi: „Każda wystarczająco zaawansowana technologia jest nie do odróżnienia od magii"[5]. Jeżeli porównuje się tak odmienne zjawiska, łatwo można przeoczyć zasadniczą różnicę zachodzącą pomiędzy archaiczną siłą magii z jednej i technologią z drugiej strony, innymi słowy, pomiędzy

[2] R. Caillois, *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*, „Phaïcon" 1974, nr 1, s. 44–84; tenże, *Obliques. Précédé de Images, Images …*, Paris 1987, s. 15–48, 191–237; porównanie to omawia E. Heyne, *Wissenschaften vom Imaginären. Sammeln, Sehen, Lesen und Experimentieren bei Roger Caillois und Elias Canetti*, Berlin–Boston 2020, s. 443–444.

[3] Zob. hasło *Märchen* [*Bajka*], w: *Handbuch der literarischen Gattungen*, red. D. Lamping, Stuttgart 2009, s. 508–513, na s. 508 z krótkim wprowadzeniem, które kładzie nacisk na oralność albo cudowność w wyodrębnieniu cech charakterystycznych gatunku literackiego („ein unhinterfragtes Wunder"): „Als ‚Märchen' bezeichnet man – infolge der mündlichen Tradierung meist kurze – Prosaerzählungen, häufig mit Verseinlagen, die in ihrer Textform nicht festgelegt sind, weil sie während der Geschichte ihrer mündlichen Überlieferung immer wieder umerzählt wurden; in ihrem Mittelpunkt steht ein unhinterfragtes Wunder, und sie sind in international jahrhundertelang verbreiteter Motivik verankert".

[4] N. Wiener, *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, tłum. J. Mieścicki, Warszawa 1971, s. 222–223; zob. N. Wiener, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* [1948], Cambridge, Mass. 1961, s. 176: „The idea of non-human devices of great power and great ability to carry through a policy, and their dangers, is nothing new. All that is new is that now we possess effective devices of this kind. In the past, similar possibilities were postulated for the techniques of magic, which forms the theme for so many legends and folk tales. These tales have thoroughly explored the moral situation of the magician".

[5] A. C. Clarke, *Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible*, London 1962, s. 21: „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic", przekł. A. G.

światem mitycznym i nowoczesnym światem racjonalnym, pozbawionym wymiarów magicznych.

Stanisław Lem był świadom tej zasadniczej różnicy, kiedy pisał swoje *Bajki robotów*. Dobrze znał, aczkolwiek stosunkowo krytycznie ocenił twórczość Clarke'a, i był też obeznany z cybernetyką[6]. Właśnie *Cybernetykę* Wienera Lem przestudiował, kiedy już po wojnie i po tzw. repatriacji pracował pod kierownictwem Mieczysława Choynowskiego w Konwersatorium Naukowym i sporządził streszczenie tej książki do czasopisma „Życie Nauki"[7]. O podstawowej różnicy pomiędzy bajką i fantastyką naukową pisze Lem, zestawiając na łamach traktatu *Fantastyka i futurologia* tzw. gatunkowe światy beletrystyki. Pisarz wyodrębnia „bytowe struktury" szczególnych gatunków literackich, wśród których ważne miejsce zajmują też bajka oraz baśń[8]. Jak Wiener i Clarke Lem dochodzi do wniosku, że świat modelowany w bajkach opiera się na zasadzie magiczności i zakłada rzeczywistość, w której nie można odróżnić nadprzyrodzonego od przyrodzonego, możliwego w świecie empirycznym od niemożliwego[9]. Nawiązując do Rogera Caillois, Lem twierdzi, że w bajce obowiązuje określona struktura ontologiczna, w której jakaś żaba staje się księciem po pocałunku królewny (*Żabi król*), magiczne lustro umie mówić (*Królewna Śnieżka*) i można ruszyć w pościg w siedmiomilowych butach (*Paluszek*). Oczywiście można by mnożyć przykłady, które służą potwierdzeniu zwartości oraz ontologicznej homogeniczności rzeczywistości baśniowej, w której cud i magiczność stanowią część składową normalności, tj. nie wywołują zdziwienia przynajmniej u bohaterów i przyjmowane są jako oczywistość. Rozpatrując to pod tym kątem, okazuje się, że „klasyczna baśń jest całościowo pozaempiryczna i według takiej pozaempiryczności – całościowo uporządkowana"[10]. Gatunek bajki przypomina według Lema homeostat, który utrzymuje wszechobejmującą homogeniczną całość[11]. Na tle tego

[6] Lem omówił twórczość Clarke'a sumiennie na łamach obszernego studium: S. Lem, *Fantastyka i futurologia* [ed. 1: 1970], t. 1–2, *Dzieła*, t. 23–24, Warszawa 2009, t. 2, s. 105–106, 12–114, 384–386, zob. tam też o Wienerze oraz cybernetyce na s. 184–185.

[7] W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Kraków 2017, s. 108–109, 137; A. Gajewska, *Stanisław Lem: wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, Kraków 2021, s. 361–362; tejże, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016, s. 38–39, 217–218. Na ten temat pisze też: A. Gall, *Stanisław Lem. Leben in der Zukunft*, Darmstadt 2021, s. 51–55.

[8] S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, s. 83.

[9] Tamże, s. 83–84.

[10] Tamże, s. 85.

[11] Tamże, s. 85–86 o szczególnych cechach struktury ontologicznej w baśni: „Świat ów ma wbudowane takie regulatory tajemne, że jest doskonałym homeostatem, który dąży do równowagi — najlepszej z możliwych. Zyski i straty, wskrzeszenia i zgony są w nim porozdzielane idealnie «wedle zasług». Jaki kto będzie, taki mu los w końcu przypadnie: złemu – zły, dobremu – dobry. Wszystkie transformacje, jakie wewnątrz bajki zachodzą, są podległe sterowaniu aksjologią. Ponieważ to, co dobre i piękne, zawsze zwycięża w niej to, co złe i brzydkie, chodzi o taką ontologię, w której najwyższą instancją kauzalizmu są wartości".

aspektu nasuwa się wniosek, że bajka stanowi grę o sumie zerowej, „bajka dokonuje bowiem zbilansowań doskonałych arytmetycznie: tak zawsze jest w każdej grze pustej"[12].

Fantastyka naukowa podważa jednak taki porządek rzeczy, który tkwi w homeostazie, przypominającej z góry ustaloną harmonię w sensie Leibnizowskiej *Monadologii*, gdzie mowa o „Système de l'Harmonie préétablie"[13]. Lem odróżnia magię, ujawniającą się w baśniach i bajkach, od tej przypisywanej w wypowiedziach Wienera i Clarke'a nowoczesnej technologii. Konkluduje, że w science fiction panuje porządek, w którym wszystko może wydawać się normalne, a więc i w tym gatunku obowiązuje ontologiczna homogeniczność fundamentalnego ładu[14]. Jednorodność tę cechuje jednak szczególna swojskość, bo w przypadku fantastyki naukowej naturalność wszystkich zjawisk polega na wszechobejmującym porządku empirycznym: „Science fiction – to fantastyka, która podaje się za mieszkankę państwa najsolidniejszej empirii"[15]. Wszystko, co wydaje się cudem, wywodzi się z przyczyn empirycznych. To, co na pierwszy rzut oka jawi się jako nadprzyrodzone, okazuje się w fantastyce naukowej wynikiem istniejącego porządku rzeczy z jego prawami empirycznymi. Dla zilustrowania tej tezy Lem daje konkretny przykład:

> Nie psują się lampy Aladynom; jeśli rycerz ma pierścień przywołujący za potarciem dżiny, to nie bywa tak, żeby się dżin spóźnił, bo się „czar popsuł", żeby królewicz nie poślubił królewny, żeby smok zjadł w końcu rycerza i żeby stało się tak jeszcze dlatego, ponieważ rycerz pośliznął się na łupinie banana. Nic nie może się dziać sposobem byle jakim, wskutek przypadku, ponieważ to, co wygląda w bajce na przypadek, jest w istocie zrządzeniem bajkowego losu[16].

W świecie science fiction istnieje, wszyscy czytelnicy Lema doskonale to wiedzą, przypadek, ale przypadek ten wcale nie jest zrządzeniem jakiegokolwiek losu. Ontologia fantastyki naukowej naśladuje ontologię naturalnego świata łącznie z prawami empirycznymi. Na tej podstawie pisarz science fiction według Lema buduje światy tekstowe, które stanowią ucieleśnienie „całości dobrze spójnych"[17]. Brak w tej całości równowagi homeostatycznej. Ani nie obowiązuje z góry ustalona skala wartości, ani nie wchodzi w grę objawienie magicznego w świecie przyrodzonym. Natomiast science fiction cechuje to, że zajścia niezwykłe należy tłumaczyć sposobem empirycznym oraz naukowym, z zastrzeżeniem jednak, że podobna nauka może być wyimaginowana. Do takiej spójnej całości w jednorodnym świecie można oczywiście jeszcze dodać wymyślone technologie oraz fikcyjne nauki. Ale wszystko to

[12] Tamże, s. 89.

[13] G. W. Leibniz, *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie. Französisch – Deutsch*, Philosophische Bibliothek, Bd. 153, wyd. 2, Hamburg 1982, § 80, s. 64–65.

[14] S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, s. 90. Strukturę ontologicznej literatury fantastycznej w jej różnych odmianach omawia z dość krótkim uwzględnieniem fantastyki naukowej oraz Lema: R. Lachmann, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M. 2002, s. 12–13.

[15] S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, s. 85.

[16] Tamże, s. 86.

[17] Tamże, s. 107.

razem wzięte tworzy kanwę empiryczną lub pseudoempiryczną jednorodnego porządku rzeczy, czyli ontologiczną zasadę rzeczywistości w fantastyce naukowej[18]. Zasada ta przejawia się również w *Bajkach robotów.*

Monizm maszynowy zamiast cudowności: wszechświat w *Bajkach robotów*

Wszystko, co istnieje w *Bajkach robotów*, uzasadnione jest w maszynerii kosmosu. Spójna całość świata opiera się na zasadzie, że wszystko jest wynikiem procesów w tej maszynerii. W słowach, które przypominają zarówno treścią, jak i budową Stary Testament, a częściowo wręcz początek Ewangelii według świętego Jana[19], kosmos jest przedstawiany w tym utworze jako jedna wielka maszyna:

> Z tych pramaszyn powstały maszyny rozumne, które spłodziły maszyny mądre, które wymyśliły maszyny doskonałe; albowiem zarówno atom, jak i Galaktyka, są maszyną, i nie ma nic oprócz maszyny, która jest wieczna![20]

Wyłania się więc zasada ontologiczna, przenikająca i konstytuująca całość zjawisk w tym świecie bajkowym: cokolwiek się dzieje, wszystko można sprowadzić do działania maszyn, które zaiste tworzą istne cuda. Ale wszystko jest mocno osadzone w świecie empirycznym albo naukowym, gdzie nie ma nieprzejrzystej magii, lecz tylko moc technologiczna tychże maszyn. Pod tym kątem kosmos Lema przypomina monizm Spinozy, który też wychodził z założenia, że istnieje tylko jedna substancja, która wszystko łączy, przy tym jest nieskończona, istnieje samoistnie i jest przyczyną istnienia wszystkich innych bytów: „Prócz Boga żadna substancya ani istnieć, ani pojmowaną być nie może"[21]. Formułka *deus sive natura*, wywodząca się z *Etyki* Spinozy, przybiera w ujęciu Lema inny wymiar i powinna brzmieć jako *deus sive machina* albo *deus sive machinamentum*.

Podobny monizm maszynowy[22] doprowadza z kolei do swoistego zeświecczenia w ontologii bajkowej, bo zamiast cudów albo wydarzeń

[18] Zob. dokładniej na ten temat tamże, s. 105–107.

[19] Zob. J 1,1–5, według *Biblii Tysiąclecia* odpowiednie wersy brzmią następująco: „Na początku było słowo", a „wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało"; wyraźnie widać, do jakiego stopnia Lem dla modelowania rzeczywistości baśniowej nawiązuje do prologu z Ewangelii św. Jana, przemieniając jednak „słowo" na maszynę, bo to maszyna przejmuje rolę słowa i jest substancją wszechprzenikającą.

[20] Cytat pochodzi z bajki pt. *O królewiczu Ferrycym i królewnie Krystali* opublikowanej w tomie: S. Lem, *Cyberiada*, Kraków 1972, s. 130.

[21] Cytat pochodzi z wydania: B. Spinoza, *Etyka: sposobem geometrycznym wyłożona*, przeł. z łac. A. Paskal, red. Henryk Struve, Warszawa 1888, s. 15.

[22] Zob. szerzej na temat relacji pomiędzy nowoczesnym racjonalizmem, powstawaniem maszyn i związanym z maszynami światopoglądem: B. Remmele, *Die Entstehung des Maschinenparadigmas. Technologischer Hintergrund und kategoriale Voraussetzungen*, Opladen 2003, s. 11–33, zob. rozdział o kosmologii maszynowej pt. *Himmelskörper.*

niezrozumiałych wskazujących na źródła wyższego rzędu widzimy przed sobą pracę konstruktorów, którzy działają na podstawie technologii – więc w wymiarze empirycznym. W *Bajkach* pierwszorzędną rolę odgrywają czarownicy, konstruktorzy oraz mędrcy, ponieważ wszyscy są w stanie skonstruować różnorodne maszyny – zresztą sami są robotami[23]. Analogiczne znaczenie Lem przypisywał konstruktorom też w *Cyberiadzie*, gdzie występują słynni konstruktorzy Trurl i Klapaucjusz, roboty o niespożytej mocy wynalazczej oraz sprawności konstruktorskiej.

Bodźcem dla działalności konstruktorów, tych czarowników w epoce cybernetycznej, są pragnienia i życzenia, które mają być spełnione. Właśnie w dysharmonicznym sprzężeniu zwrotnym pomiędzy pragnieniem i jego spełnieniem w porządku maszynowym tkwi sęk w *Bajkach robotów*. Tradycja genologiczna bajki jest pewnego rodzaju kulisą. Lem twierdził, że pisząc swoje utwory, nawiązywał całkiem świadomie do istniejących wzorców. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem przyznał, że „kostiumowość jest dla mnie niezbywalna w literaturze, gdyż to jej integralna własność"[24]. I bajka może być kostiumem. Świadome nawiązanie do tradycji genologicznej wiąże się u Lema jednak z przewartościowaniem założeń gatunku[25]. W *Bajkach robotów* nie mamy przed sobą ani homeostazy, ani zbilansowań doskonałych arytmetycznie. Bajka zostaje uwspółcześniona i wpisana w nowoczesną cywilizację technologiczną.

Roboty i technologia: przewartościowana bajkowość – podważana homeostaza

Spróbujmy wskazać niektóre właściwości podobnego przewartościowania. W bajce *Trzej elektrycerze* wyraźnie widać, do czego może doprowadzić niepohamowane dążenie do bogactwa. Elektrycerze ryzykowali własnym życiem, aby zdobyć bogactwo, tj. klejnoty na Kryonii, planecie bardzo od wszystkich słońc oddalonej. Nie wiedzieli jednak, z czego dokładnie składają się te klejnoty, które z powodu zimnego klimatu panującego na Kryonii były cięte i szlifowane z zamarzniętych gazów[26]. W innych warunkach takie klejnoty nie mogą istnieć, bo rozsypują się i tracą zatem wszelką wartość. Zachłanni elektrycerze nie zdawali sobie jednak z tego sprawy. Każdy z nich umierał w innych okolicznościach

[23] Szerzej o podmiotowości robotów w utworze Lema zob. K. Mazur-Lejman, *The Robots' Ethics in Stanisław Lem's ‚Fables for Robots'*, „Tekstualia" 2019, nr 3, s. 41–51.

[24] *Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, wyd. 3, Kraków 2018, s. 236.

[25] Zob.: B. Pettersson, *The Hilarious and Serious Teachings of Lem's „Robot Fables": „The Cyberiad"*, w: *Lemography: Stanisław Lem in the Eyes of the World*, red. P. Swirski i W. Osadnik, Liverpool 2014, s. 93–113.

[26] S. Lem, *Bajki robotów*, Kraków 2012, s. 7–8.

w pogoni za złudnym bogactwem na planecie w przeraźliwym mrozie. Ci śmiałkowie, tak bardzo pragnący bogactw, skazali sami siebie na zagładę – i to wbrew swojej mocy technologicznej.

Inny przykład negatywnej dialektyki pragnienia, które doprowadzi do samozniszczenia, można dostrzec w bajce *Uranowe uszy*, w której mowa o wydarzeniach na planecie Aktynurii, w wielkim państwie Palatynidów, którzy z powodu despotycznych rządów żyli w społeczeństwie atomizowanym, byli więc zupełnie odizolowani od siebie. Każdy Palatynida musiał mieć na sobie pancerz z blachy uranowej, dlatego nie mogli gromadzić się dla wspólnej rady oraz zawiązania spisku przeciwko władcy, bo „jeśli zbiegowisko stawało się zbyt tłoczne, wybuchało”[27]. Władca miał na imię Architor, był chciwy i „nie znał miary w okrucieństwie”[28]. Ratunek przyniósł jednak inżynier Kosmogonik. Kiedy zbliżała się płatność daniny, Kosmogonik rozdał poddanym uranowe dukaty. Palatynidzi spłacali nimi daninę, a stos uranowych dukatów w skarbcu królewskim urósł do wymiarów powodujących reakcję łańcuchową: „Eksplozja podniebna rozerwała pałac i cielsko metalowe Architora”[29]. Władca został usunięty, a to poprzez postępowanie, które było możliwe tylko dzięki warunkom, jakie stworzył sam Architor w swoim niepohamowanym pożądaniu władzy i bogactwa. I tutaj więc pragnienie oddziałuje zwrotnie w sposób nieoczekiwany lub niezamierzony. W pewnej mierze mamy do czynienia ze zbilansowaniem doskonałym, bo zło jest ukarane a złe postępowanie wiąże się nieuchronnie z karą. Niemniej jednak rozwiązanie zawikłanej sytuacji jest możliwe tylko dzięki działalności inżyniera, który za pomocą swojej wiedzy o uranie oraz reakcjach łańcuchowych uwalnia mieszkańców planety spod jarzma Architora. *Uranowe uszy* już nie tkwią w świecie pozaempirycznym albo magicznym, lecz w porządku empirycznym, gdyż rozwiązanie opiera się na nauce, która jednak podlega uniezwykleniu i oczywiście nie do końca odpowiada rzeczywistym zasadom fizyki jądrowej. Ale mniejsza o to, autor utworu literackiego może przecież zastosować zabieg uniezwyklenia oraz wyjaskrawienia. Wywnioskować można, że nawet jeśli pokazywana w tekście reakcja łańcuchowa nie odpowiada rzeczywistości empirycznej, niemniej jednak mamy do czynienia ze szczególnym porządkiem empirycznym, lub dajmy na to pseudoempirycznym. Pod tym względem monizm empiryczno-naukowy jest przestrzegany.

Bajka o królu Murdasie jest przykładem znamiennym, wyraźnie wskazującym na skutki, które pociąga za sobą wola mocy. Murdas objął tron po ojcu. Jako ambitna i jednocześnie bojaźliwa osoba nie był dobrym władcą, ale z całych sił starał się utrzymać swoją władzę. Bojąc się strącenia z tronu, rozkazał wymordować całą rodzinę i sam siebie rozbudował do rozmiaru

[27] Tamże, s. 18.
[28] Tamże, s. 17.
[29] Tamże, s. 23.

miasta, aby pochłonąć wszystko w siebie, by nic nie pozostało poza nim samym. Przez wchłonięcie wszystkiego, co istniało wokół niego, Murdas pragnął uniknąć, że ktoś inny, znajdujący się poza miastem, czyli poza rozbudowanym ciałem króla, zbuntuje się przeciwko niemu. Ale właśnie takie pragnienie wzbudza swoiste podejrzenie, że gdzieś, w jakimś zaułku miasta zawiąże się spisek i mimo wszelkich starań króla może dojść do buntu. W coraz bardziej desperackiej próbie zawładnięcia wszystkim, nawet snami, Murdas doprowadza w końcu swoje wchłonięcie do wewnętrznego rozpadu i samozniszczenia. Właśnie niepohamowane urzeczywistnienie własnej woli pociąga za sobą godne pożałowania skutki. Wola mocy pożera samą siebie.

Biała śmierć akcentuje zbieżną problematykę z uwzględnieniem procesów cywilizacyjnych. Bajka ta przenosi czytelników na planetę Aragenę, gdzie mieszka lud Enterytów, którzy tworzyli swoistą cywilizację. Budowano ją do wewnątrz planety, bo miało to stanowić obronę przed atakiem obcych przybyszów z kosmosu. Pewnego dnia grupa Enterytów odkryła na powierzchni wrak obcego statku. Obiekt został przeniesiony do wnętrza planety i zbadany. Enteryci weszli do środka, ale nie znaleźli załogi. Zostały po niej wyłącznie strzępki odzieży, czerwone plamy i wapienne drzazgi. O znalezieniu wraku dowiedział się król Metameryk, który kazał go zniszczyć. Enteryci nie zauważyli jednak, że ze strzępka odzieży, nasączonego czerwoną cieczą, wypadł niewidzialny zarodnik, z którego w nocy wykluł się biały kiełek. Następnie zaczęły się pojawiać setki takich kiełków, wytwarzających wilgoć i kwasoród. Miasta Enterytów pokryła rdza, a w ich wnętrzach rozwijały się niewidzialne nici. Na planecie zapanowała ciemność, wszędzie rozwijała się pleśń. Koniec jest tragiczny:

> I nie minął rok, a legli pokotem. Stanęły w pieczarach machiny, zgasły ognie kryształowe, brunatny trąd stoczył lustrzane kopuły, a kiedy ulotniło się ostatnie ciepło atomowe, zapadła ciemność, w której rozrastała się, przenikając chrzęszczące szkielety, wchodząc do rdzawych czaszek, zasnuwając zgasłe oczodoły – puszysta, wilgotna, biała pleśń[30].

Biała śmierć wymieniona w tytule odnosi się oczywiście do pleśni, która powoduje rdzę i przez to śmierć Enterytów. Właśnie zamiar budowania cywilizacji we wnętrzu planety pociąga za sobą katastrofę. Na pierwszy rzut oka imponujące osiągnięcie cywilizacyjne i technologiczne prowadzi do samozniszczenia, kiedy z rozbitego statku kosmicznego do wnętrza planety niepostrzeżenie wdziera się pleśń. Okazuje się, że konstrukcja tej cywilizacji z jej zamiarem obrony przed intruzami z kosmosu we wręcz fatalnym sprzężeniu zwrotnym sprzyja rozwojowi pleśni i zagładzie. Negatywna dialektyka spełnionego pragnienia ujawnia się w fatalnym efekcie imponujących wysiłków. Bajka ta szczególnie podkreśla, że w cywilizacji technologicznej nie panuje homoestaza zapewniająca zbilansowanie doskonałe arytmetycznie. W epoce cybernetycznej, czyli w warunkach monizmu

[30] Tamże, s. 76–77.

maszynowego[31], ani pisarz, ani czytelnicy nie mogą z góry założyć, że w bajce w końcu, po wszystkich przygodach i perypetiach, dojdzie mimo wszystko do happy endu.

Poza homeostazą: cywilizacja technologiczna w *Bajkach robotów*

Omawiane bajki wyraźnie wskazują na to, że w świecie robotów zanika różnica pomiędzy naturalnym stworzonym i sztucznym bytem. Zamiast porządku naturalnego wyłania się porządek wywodzący się z światotwórczej działalności konstruktorów[32]. Skutkiem obecności wszechobejmującej maszynerii zarysowuje się rzeczywistość, która już niewiele ma wspólnego z nieskalaną przyrodą. Na podstawie monizmu maszynowego zamiast rzeczywistości naturalnej ujawnia się to, co według Gottharda Günthera określić można mianem „cywilizacji technologicznej"[33].

W cywilizacji tej sprawność inżynierska zastępuje środowisko naturalne, które zostaje wchłonięte przez technologię. W takim ujęciu operacyjnym rzeczywistości otaczającej człowieka (albo roboty) świat nie jest wykoncypowany jako obiekt, od którego trzeba odróżnić subiekt[34]. W takiej cywilizacji zniknie mianowicie dychotomia subiekt/obiekt. Układa się natomiast inna konstelacja, w której rzeczywistość już nie jest postrzegana jako obiekt, lecz występuje jako przedłużenie subiektu, innymi słowy, jako rezultat działalności subiektu. Zacierają się więc z góry albo raz na zawsze określone granice pomiędzy subiektem i obiektem[35].

Właśnie z takim ujęciem rzeczywistości, ujawniającej się jako efekt wysiłków twórczych lub operacyjnych, mamy do czynienia w bajkach Lema. W kosmosie urządzonym według prawideł monizmu maszynowego subiekt, który wykorzystuje technologię, stwarza sam siebie, swoje środowisko naturalne. W obliczu wynikającej z działań operacyjnych rzeczywistości subiekt spotyka się z samym sobą, z własną zmaterializowaną intencją[36]. Inna kwe-

[31] Przedstawienie świata jako maszyny nawiązuje tutaj do cybernetyki. Ona traktuje kosmos jako maszynerię, która działa na podstawie sprzężeń zwrotnych i przez to odróżnia się znacznie od jakiejkolwiek innej maszynerii, której działanie polega na przykład na mechanice newtonowskiej, zob. N. Wiener, *Cybernetics*, s. 33–38.

[32] W działalności robotów-konstruktorów odzwierciedla się oczywiście ludzkie, arcyludzkie; zob. A. Kwiatkowska, *Roboty czy ludzie? O bohaterach „Bajek robotów" Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem: fantastyka naukowa i fikcje nauki*, red. D. Heck, Warszawa 2021, s. 141–152.

[33] O pojęciu „technologische Zivilisation" pisze szerzej: K. Klagenfurt, *Technologische Zivilisation und transklassische Logik. Eine Einführung in die Technikphilosophie Gotthard Günthers*, Frankfurt a. M. 1995, s. 12–40.

[34] Tamże, s. 16–17.

[35] Tamże, s. 22: „Hier ist längst nicht mehr eindeutig, wer Subjekt ist, wer Objekt".

[36] Tamże, s. 24: „Ebenso bleibt im verdinglichten Technikverständnis unsichtbar, daß in der Technik, in der formalen Logik oder in den formalen Systemen des Umgangs der

stia, czy taki subiekt, indywidualny lub społeczny, zdaje sobie sprawę z tego stanu rzeczy. W *Bajkach robotów* funkcję subiektu[37] pełnią konstruktorzy oraz inżynierowie, którzy przez swoją działalność doprowadzają do powstawania nowych cywilizacji i w kosmogonicznym zapale stwarzają nawet całe światy. W panującym w bajkach monizmie maszynowym nic nie stawia pod znakiem zapytania wykonalności zadań, które konstruktorzy powinni albo sami pragną zrealizować. Nie istnieje żadna substancja poza maszynerią kosmosu, a więc nie ma również żadnego ograniczenia w otoczeniu, w którym tkwią konstruktorzy oraz ich zleceniodawcy. Uczynić można wszystko, co się tylko zechce. Wykonalność jest zakotwiczona w niemal nieograniczonej mocy technologicznej. Lem właściwie modeluje w bajkach świat, w którym dominuje wola mocy subiektu wyrażająca się w nieposkromionych przedsięwzięciach światotwórczych[38].

Racjonalność monizmu maszynowego? Dialektyka rozumu subiektywnego

W świecie wyłaniającym się z maszynerii kosmogenicznej robotów-inżynierów nie istnieje rozum obiektywny ustalający ograniczenia twórczości, czyli działalności światotwórczej. Monizm maszynowy oznacza upadek wszelkich ograniczeń działania, tzn. zanik tych wszystkich granic albo ustanowionych w świecie, albo w sobie samym. Brakuje inherentnej zasady lub obiektywnej struktury, które mogłyby pełnić funkcję substancji określającej i ograniczającej intencje konstruktorów. Każdy konstruktor albo zleceniodawca określa sam sobie swój cel, do którego zmierza przy pomocy technologii. Cel ani nie jest z góry określony, ani podawany według zasad obowiązujących dla procesów konstrukcyjnych. Wysuwa się natomiast na plan pierwszy pragnienie konstruktorów, którzy dążą do realizacji zamiarów. Wychodząc z tej perspektywy, działalność światotwórcza w maszynerii bajkowego kosmosu ogniskuje się wokół subiektywnego rozumu twórców. Termin „rozum subiektywny" został ukuty przez Maxa Horhkeimera, jednego z głównych przedstawicieli teorii krytycznej, który w tym kontekście

Menschen miteinander, in den gesellschaftlichen Institutionen etc. der Mensch sich selbst begegnet, seiner eigenen Subjektivität, nicht seiner individuellen, aber seiner gesellschaftlichen". Dodać można, że człowiek spotyka się z samym sobą również w ramach cywilizacji, tj. między innymi w wymiarze osiągnięć technologicznych oraz naukowych.

[37] Według Gottharda Günthera w cywilizacji technologicznej urzeczywistnia się subiekt w formie społeczeństwa, chodzi więc o subiekt kolektywny, który ma oczywiście też swoją historię: K. Klagenfurt, *Technologische Zivilisation und transklassische Logik*, s. 25: „Allerdings objektiviert sich kein individuelles Subjekt, sondern ein gesellschaftliches, historisches".

[38] O wymiarze demiurgicznym w twórczości Lema pisze szerzej: B. Gräfrath, *Es fällt nicht leicht, ein Gott zu sein. Ethik für Weltenschöpfer von Leibniz bis Lem*, München 1998, s. 175–233.

używał również pojęcia „rozum instrumentalny”[39]. Konstruowanie światów jako zrealizowanie pragnień rozmaitych robotów-konstruktorów przywołuje określenie rozumu subiektywnego, czyli rozumu instrumentalnego, w ujęciu Horkheimera:

This type of reason may be called subjective reason. It is essentially concerned with means and ends, with the adequacy of procedures for purposes more or less taken for granted and supposedly self-explanatory. It attaches little importance to the question whether the purposes as such are reasonable. If it concerns itself at all with ends, it takes for granted that they too are reasonable in the subjective sense, *i.e.* that they serve the subject's interest in relation to selfpreservation – be it that of the single individual, or of the community on whose maintenance that of the individual depends[40].

Przyznać trzeba, że przynajmniej w rzeczywistości modelowanej w *Bajkach robotów* nie ma ani śladu racjonalności generalnej, która by obiektywnie istniała w strukturze wszechświata[41]. Według Horkheimera rozum obiektywny miałby obejmować rozum subiektywny (instrumentalny) i skierować jego działania, które odnosiłyby się do przenikającej wszystkich poczynań aksjologii generalnej[42]. W kosmosie maszynowym Lema dominuje jednak rozum subiektywny. Rozum subiektywny pozostawiony sam sobie nie może opierać się na z góry przyjętych zasadach wywodzących się z jakiegokolwiek rozumu obiektywnego[43]. Wiąże się to z wyzwoleniem rozumu subiektywnego, a więc z większą albo nieograniczoną wolnością działania. Taka racjonalność nieograniczonego rozumu subiektywnego może jednak

[39] M. Horkheimer, *Eclipse of Reason*, Oxford 1947; zob. dla omówienia szerszego kontekstu: J. Mucha, *Socjologia jako krytyka społeczna. Orientacja radykalna i krytyczna we współczesnej socjologii zachodniej*, Warszawa 1986, s. 151–153, 165–171; Z. Rosen, *Max Horkheimer*, München 1995, s. 118–121, 131–135; K. H. Haag, *Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung*, Frankfurt a. M. 2005, s. 7–10; o Horkheimerze i teorii krytycznej ogólnie piszą: H. Walentowicz, *Tęsknota za lepszym. Historiozofia Maxa Horkheimera*, Warszawa 2004; A. Szahaj, *Teoria krytyczna szkoły frankfurckiej*, Warszawa 2008.

[40] M. Horkheimer, *Eclipse of Reason*, s. 3.

[41] Tamże, s. 8–9: „The term objective reason thus on the one hand denotes as its essence a structure inherent in reality that by itself calls for a specific mode of behavior in each specific case, be it a practical or a theoretical attitude. […] The philosophical systems of objective reason implied the conviction that an all-embracing or fundamental structure of being could be discovered and a conception of human destination derived from it”.

[42] Tamże, s. 4: „The degree of reasonableness of a man's life could be determined according to its harmony with this totality. Its objective structure, and not just man and his purposes, was to be the measuring rod for individual thoughts and actions. This concept of reason never precluded subjective reason, but regarded the latter as only a partial, limited expression of a universal rationality from which criteria for all things and beings were derived. The emphasis was on ends rather than on means. The supreme endeavor of this kind of thinking was to reconcile the objective order of the 'reasonable' as philosophy conceived it, with human existence, including self-interest and self-preservation”.

[43] Brakuje więc przekonania, że istnieje jakaś racjonalność obiektywna, która leży u podstaw różnorodności zjawisk i która miałaby zagwarantować rozumność świata, zob. tamże, s. 10–11: „great rationalist systems of the past also emphasize that reason will recognize itself in the nature of things, and that the right human attitude springs from such insight”.

pociągać za sobą sprzężenie zwrotne, którego skutkiem rozsądność podejmowanych zamiarów podlega erozji. Racjonalność postępowania zmienia się diametralnie, podważa własne przesłanki i wręcz pożera samą siebie[44].

Konstruktorzy w *Bajkach robotów* posiadają niemal nieograniczoną moc działania oraz zdolność tworzenia przy pomocy technologii. Nad celami, jak zresztą i racjonalnością tego, co robią, konstruktorzy zastanawiają się nieustannie, zmierzając w swej większości do jak najbardziej wartościowych celów. Sęk jednak w tym, że właśnie racjonalność tychże pragnień przechodzi we własne zaprzeczenie w miarę rozwijania przesłanek. W końcu właściwe spełnienie pragnień doprowadza w fatalnym sprzężeniu zwrotnym do katastrofalnych skutków. A to podważa racjonalność pierwotnego zamysłu albo przynajmniej wskazuje na jego wątpliwe lub dwuznaczne właściwości, które ujawniają się dopiero w trakcie realizacji zamiaru, czyli w konkretnych działaniach konstruktorów. Wspomniane bajki wyraźnie wskazują na taką przemianę racjonalnych zamiarów w irracjonalne skutki. W świecie maszynowym pozbawionym rozumu obiektywnego nie istnieje już żadna aksjologia, która mogłaby skierować działalność rozumu subiektywnego albo też zagwarantować zbilansowanie doskonałe arytmetycznie. W negacji homeostazy, czyli w przeczeniu podobnych zbilansowań, tkwi wartość *Bajek robotów*. Utwór ten demonstruje, że w cywilizacji technologicznej z jej monizmem maszynowym rozum instrumentalny jest pozostawiony samemu siebie i łatwo może zmienić się diametralnie, objawiając swoją irracjonalność. W takiej konstelacji kwestia wykonalności technicznej różnorodnych zamiarów schodzi na dalszy plan, a na pierwszy plan wysuwa się problematyka, co w ogóle warto pragnąć. Innymi słowy, cała uwaga ogniskuje się wokół problemu, jakie cele można by określić i zrealizować bez grożącej przemiany racjonalności w jej przeciwieństwo. W warunkach panujących w monizmie maszynowym nie można odwoływać się przy tym do jakiegokolwiek rozumu obiektywnego albo z góry założonej i ogólnie przyjętej aksjologii.

W *Bajkach robotów* Lem nawiązuje do bajki, a więc do gatunku, w którym kwestia prawdziwej aksjologii odgrywa decydującą rolę. Autor podważa jednak obowiązujące przesłanki genologiczne poprzez negację homeostazy, tworząc przez to nowoczesną odmianę bajki. Nowoczesność polega na zakotwiczeniu bajek w warunkach pozbawionych aksjologii uniwersalnej. Tym samym Lem zwraca naszą uwagę na nieusuwalny dylemat cywilizacji technologicznej: do czego właściwie doprowadzają nasze pragnienia, i to nawet wtedy, kiedy widzimy przed sobą najwspanialsze osiągnięcia. Pod tym względem *Bajki robotów* kolejny raz uświadamiają czytelnikom pod-

[44] Tamże na s. 9 Horkheimer lakonicznie stwierdza: „In modern times, reason has displayed a tendency to dissolve its own objective content". Podobna przemiana racjonalności w irracjonalność leży u podstaw traktatu *Dialektyka oświecenia*, nad którym pracowali Horkheimer i Adorno na wygnaniu podczas wojny: T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947.

stawową dwuznaczność technologii, która jest nie tylko niezbędna w swojej możliwości światotwórczej, ale też nie da się tak do końca opanować albo przynajmniej podporządkować celom konstruktorów.

W swym głównym traktacie filozoficznym pt. *Summa technologiae* Lem dobitnie podkreślił podobną dwuznaczność technologii współczesnej, która wywodzi się z zamiarów ludzkich, ale całkiem niespodziewanie może obracać się przeciw pierwotnym zamiarom lub też ujawniać całkiem niezamierzone skutki:

> Fundament naszych konstrukcji hipotetycznych stanowić mają z kolei technologie, to jest warunkowane stanem wiedzy i sprawności społecznej sposoby realizowania celów przez zbiorowość upatrzonych, jak również takich, których przystępując do dzieła, nikt nie miał na oku[45].

Sprzeczność pomiędzy upatrzonymi przez zbiorowość celami i rzeczywistymi skutkami porusza kwestię, kto właściwie występuje w roli podmiotu cywilizacji technologicznej: „Kto powoduje kim? Technologia nami czy też my nią?"[46]. W *Bajkach robotów* Lem przedstawia ten dylemat, by tak rzec, w kostiumie genologicznej bajki. Konwencja genologiczna zostaje jednak przeniesiona w cywilizację technologiczną, w której Lem wyodrębnia dwuznaczność rozumu subiektywnego i związany z nim utajony potencjał negatywnych sprzężeń zwrotnych. A problematykę podmiotu technologii bajki modelują jako swoiste napięcie pomiędzy zamiarem a rzeczywistymi skutkami tegoż zamiaru. W *Bajkach robotów* nie ma jednak odpowiedzi na pytanie, które Lem zadał w *Summa technologiae*. Wartość i aktualność *Bajek robotów* polega na wyrafinowanym literacko uświadomieniu nam nieusuwalnego dylematu przejawiającego się w cywilizacji technologicznej. A zwłaszcza tradycja genologiczna bajki w lemowskim unowocześnieniu umożliwia uwypuklenie tego dylematu, który mniej wiąże się z technologią jako taką, a raczej z celami związanymi z technologią. *Bajki robotów*, jak zresztą *Summa technologiae* oraz inne utwory Lema, zwracają więc z naciskiem naszą wspólną uwagę na podstawę cywilizacji technologicznej, a mianowicie na pragnienia oraz marzenia, w których – a niekoniecznie w technologii samej – mogą niepostrzeżenie tkwić zarodki przyszłych katastrof.

Bibliografia

Adorno T. W., *Über Tradition* [1966], w: tegoż, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/I, Frankfurt a. M. 2003, s. 311–320.

Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947.

Caillois R., *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*, „Phaïcon" 1974, nr 1.

[45] S. Lem, *Summa technologiae*, Warszawa 2012, s. 6, wyróżnienie w oryginale.

[46] Tamże, s. 12.

Caillois R., *Obliques. Précédé de Images, Images…* , Paris 1987.
Clarke A. C. *Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible*, London *1962*.
Gajewska A., *Stanisław Lem: wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, Kraków 2021.
Gajewska A., *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016.
Gall A., *Stanisław Lem. Leben in der Zukunft*, Darmstadt 2021.
Gräfrath B., *Es fällt nicht leicht, ein Gott zu sein. Ethik für Weltenschöpfer von Leibniz bis Lem*, München 1998.
Haag K. H., *Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung*, Frankfurt a. M. 2005.
Heyne E., *Wissenschaften vom Imaginären. Sammeln, Sehen, Lesen und Experimentieren bei Roger Caillois und Elias Canetti*, Berlin–Boston 2020.
Handbuch der literarischen Gattungen, red. D. Lamping, Stuttgart 2009.
Horkheimer M., *Eclipse of Reason*, Oxford 1947.
Klagenfurt K., *Technologische Zivilisation und transklassische Logik. Eine Einführung in die Technikphilosophie Gotthard Günthers*, Frankfurt a. M. 1995.
Kwiatkowska A., *Roboty czy ludzie? O bohaterach „Bajek robotów" Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem: fantastyka naukowa i fikcje nauki*, red. D. Heck, Warszawa 2021, s. 141–152.
Lachmann R., *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M. 2002.
Leibniz G. W., *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie. Französisch – Deutsch*, Philosophische Bibliothek, Bd. 153, wyd. 2, Hamburg 1982.
Lem S., *Bajki robotów*, Kraków 2012.
Lem S., *Cyberiada*, Kraków 1972.
Lem S., *Fantastyka i futurologia* [ed. 1: 1970], t. 1–2, *Dzieła*, t. 23–24, Warszawa 2009.
Lem S., *Summa technologiae*, Warszawa 2012.
Mazur-Lejman K., *The Robots' Ethics in Stanisław Lem's, Fables for Robots'*, „Tekstualia" 2019, nr 3, s. 41–51.
Mucha J., *Socjologia jako krytyka społeczna. Orientacja radykalna i krytyczna we współczesnej socjologii zachodniej*, Warszawa 1986.
Mukařovský J., *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten* [1936], w: tegoż, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1970, s. 7–112.
Orliński W., *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Kraków 2017.
Pettersson B., *The Hilarious and Serious Teachings of Lem's „Robot Fables": „The Cyberiad"*, w: *Lemography: Stanisław Lem in the Eyes of the World*, red. P. Swirski i W. Osadnik, Liverpool 2014, s. 93–113.
Remmele B., *Die Entstehung des Maschinenparadigmas. Technologischer Hintergrund und kategoriale Voraussetzungen*, Opladen 2003.
Rosen Z., *Max Horkheimer*, München 1995.
Smuszkiewicz A., *Stanisław Lem*, Poznań 1995.
Spinoza B., *Etyka: sposobem geometrycznym wyłożone*, przeł. z łac. A. Paskal, red. H. Struve, Warszawa 1888.
Szahaj A., *Teoria krytyczna szkoły frankfurckiej*, Warszawa 2008.
Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś, wyd. 3, Kraków 2018.
Walentowicz H., *Tęsknota za lepszym. Historiozofia Maxa Horkheimera*, Warszawa 2004.
Wiener N., *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* [1948], Cambridge, Mass. 1961.
Wiener N., *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, tłum. J. Mieścicki, Warszawa 1971.

doi: 10.15584/tik.2022.11
Data nadesłania: 28.04.2022
Data recenzji: 13.07.2022, 10.10.2022

O „podkarpackich" wierszach do braci[1] (w stronę antropologii listu poetyckiego; rekonesans)

Bernadetta Kuczera-Chachulska
Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie
ORCID: 0000-0002-1817-9083

On 'Podkarpackie' Poems to Brothers
(Towards Anthropology of a Poetic Letter; Reconnaissance)

Abstract: The sketch deals with the problems of the poetic letter. During the exemplification of the issue, poems by Julian Przyboś, Cyprian Norwid and Ignacy Krasicki are used. It turns out that important issues can be seen from the perspective of selected, but also deep anthropological problems, arising from the interpretative process. The tools for understanding them are provided by thinkers of post-Husserlian phenomenology, in this case Dietrich von Hildebrand.

Keywords: Poetic letter, Przyboś, Norwid, Krasicki, brother, person, emotions

Słowa kluczowe: list poetycki, Przyboś, Norwid, Krasicki, Podkarpacie, brat, osoba, uczucia

Wprowadzenie

Czy Podkarpacie – rozumiane szeroko – daje się zobaczyć jako niezwyczajne miejsce poezji? **Czy geografia literacka może mieć coś wspólnego z poetycką antropologią?**

To pytania, które pojawiają się po uświadomieniu sobie pewnych literackich faktów, tzn. zaistnienia wierszy połączonych nie tylko gatunkiem listu poetyckiego, ale również dodatkowym wzmocnieniem szczególnego adresata; wierszy do własnych braci. Rzecz jest o tyle niejednoznaczna, że trudno znaleźć poetę, który związany byłby wyłącznie z jednym, nawet szeroko rozumianym, obszarem geograficznym, chodzi zatem o jakieś men-

[1] Szkic ten jest zmienioną, przepracowaną i rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji „Podkarpacie literackie na przestrzeni wieków" Rzeszów – Przemyśl, 24–26 kwietnia 2018 r. Ani wersja pierwotna, ani obecna nie były nigdzie drukowane.

talne bardziej niż wyobraźniowe (chociaż o to również) połączenie z pewną geograficzną krainą, niekoniecznie fizyczne czy tylko fizyczne „zakorzenienie", używając formuły i mając na uwadze pełny jej desygnat wprowadzony do myśli europejskiej przez Simone Weil.

W literaturze staropolskiej intensywnie rozwija się gatunek listu dedykacyjnego, jest to nurt „łączliwy" z rozwojem listu poetyckiego, który bardziej wyraziście pojawił się zasadniczo nieco później[2]. Te dwa typy wypowiedzi literackiej tworzą jakieś – raz mniejsze, innym razem większe – wspólne pole. Nie ulega jednak wątpliwości, że list poetycki, mimo że wywodzi się ze starożytności, jest formułą poetycką związaną raczej z czasami nowszymi, kiedy to w wiekach XVIII i XIX ożywiona została ta forma artystycznej werbalizacji międzyludzkiej bliskości[3]. Podsumowując listy nie poetyckie, a właśnie dedykacyjne w XVII w., pisała Renarda Ocieczek w szkicu *Śpiewałbym głośniej, gdybyś nie był bratem*... (przywołuję z konieczności obszerny fragment):

Znamienną cechą wielu **rodzinnych listów dedykacyjnych** jest i to, że twórcy **mówią w nich stosunkowo dużo o sobie**. Wobec adresatów są nie uniżonymi sługami, lecz partnerami, którzy mają coś do ofiarowania. W porównaniu np. z listami kierowanymi do mecenasów inna jest tu płaszczyzna porozumienia między nadawcą a adresatem listu. Szczególnie ciekawe wśród zwierzeń poetów stają się refleksje poświęcone własnemu pisarstwu (sygnalizują często czas powstania dzieł, zamierzenia twórcze, adres czytelniczy, dają wykładnię ideologii dzieła, itp.). Obserwuje się także w tego typu listach specyficznie formułowane uzasadnienie przypisania takiego a nie innego utworu. Pisarz znał gust, upodobania i usposobienie osób bliskich, troszczył się zatem, aby ofiarować dzieło odpowiednie, i w dedykacji dawał wyraz tej trosce: „żołnierzowi" – „Marsowe towary", „wdowiec wdowie wdowca".

[...] **Kontakt między nadawcą a adresatem podtrzymać miały zwroty bardziej bezpośrednie**, często będące emocjonalnie nacechowanymi epitetami: „moja wdzięczna", „uprzejme me kochanie", „mój Janie złoty", „mój drogi starosto", „dziadu mój drogi" „siostro", „bracie", „najmilsi oblubieńcy", „dusze ulubione" itp. Pojawiają się też w listach rodzinnych rysy żartobliwości, swoistego przekomarzania się — tak jest np. u J. A. Morsztyna i w przesłaniu Potockiego *Wieńca młodej synowej*. **Wszystko to razem nasyca przypisania rodzinne szczególną serdecznością i ciepłem, których prawie zupełnie nie ma w listach kierowanych do mecenasów faktycznych lub potencjalnych i do przeróżnych „dobrodziejów".** Analizowane przez nas listy dedykacyjne rodzinne pisane były wierszem. Czy było to tylko wierszowanie, czy też istotnie poezja? [...] Sposób pisania listów dedykacyjnych podporządkowany był pewnej konwencji. Wszystkie one realizują określony schemat, ale za każdym razem jest to realizacja inna. **Przekazywane treści nasycone bywają silnie elementami liryzmu, które stają się sygnałami emocjonalnych więzi między autorem a adresatem. Autorom zazwyczaj towarzyszyła duża troska o kształt wypowiedzi. Organizacja języka w listach podlegała tym samym rygorom i normom jeśli nie pisanym, to zwyczajowym, które obowiązywały w XVII-wiecznej „poezji czystej"**. [...] Wydaje nam się, że rodzinne listy dedykacyjne są przykładem określonej sfery poezji staropolskiej,

[2] Zob. np. pracę Zofii Szmydtowej, piszącej o listach poetyckich Norwida (Z. Szmydtowa, *Listy poetyckie Norwida*, w: tejże, *Studia i portrety*, Warszawa 1969).

[3] Zob. P. Matuszewska, *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, w: tejże, *Gry z adresatem. Studia o poezji i epistolografii wieku oświecenia*, Wrocław 1999, s. 11–46.

sfery chyba dotychczas nie dostrzeganej i nie docenianej w pełni, bo zagubionej w morzu innych przypisań[4] [podkreśl. B.K.-Ch].

Nieco dalej przypomina Ocieczek, że staropolskie listy dedykacyjne połączone są (mówi to za Bruchnalskim) z innymi zjawiskami genologicznymi w ówczesnej poezji i piśmiennictwie:

> Przed laty Bruchnalski [...] pisał, że w renesansowych listach dedykacyjnych kryją się zalążki innych gatunków literackich, głównie panegiryków.
>
> Do tego spostrzeżenia dodajmy, iż silnymi nićmi pokrewieństwa wiążą się one również z „czystymi" listami poetyckimi do mecenasów, znajomych, przyjaciół i krewnych. Analogię do grupy listów przypomnianych w niniejszej pracy stanowią listy poetyckie kierowane do krewnych i powinowatych, szczególnie często spotykane w zbiorach wierszy poetów XVII wieku. Kiedy więc mówimy o kształcie literackim którejś z tych dwóch grup listów, musimy pamiętać o wzajemnym ich oddziaływaniu na siebie. Na kwestię tę zwrócił mi uwagę prof. Janusz Pelc; wymaga ona pogłębionego rozpatrzenia[5].

Przywołuję tu określoną sytuację związaną ze staropolskim listem dedykacyjnym i uogólnienia Renardy Ocieczek w tym obszarze, by zwrócić uwagę na swoistą „esencję" antropologiczną zawierającą się w poetyckim wybrzmieniu emocjonalności człowieka poszukującego jakiegoś spełnienia w relacji z innym człowiekiem – bliskim. Listy dedykacyjne pozostają jednak obciążone konwencją czy jej wyraźnym śladem, dlatego słusznie można się spodziewać, że list poetycki, gatunek bliski, pokrewny, pozbawiony mocnych ram zwyczaju retorycznego, być może w stopniu większym niżeli ten pierwszy będzie wyrażał autentyzm ludzkich uczuć i doznań o charakterze aksjologicznym. Sfera emocji indukuje przecież zaistnienie/rozpoznanie pierwiastków świata wartości[6].

List poetycki może zyskać dodatkowe kwalifikacje gatunkowe. Jak mówi Janusz Sławiński, gatunek ten, ukształtowany w literaturze rzymskiej (rozwija się szczególnie w XVIII w. – Boileau, Krasicki, Trembecki...), przybiera formę liryczną, epicką, panegiryczną, filozoficzną...[7].

Chcę tutaj zwrócić uwagę na **liryczny** list poetycki (albo zdominowany przez liryczność) dwóch autorów – Norwida (którego z szeroko rozumianym Podkarpaciem łączy być może jedna nić) i Przybosia, a także Krasickiego jako autora jednego tekstu (pamiętając, że napisał ich więcej), umożliwią one egzemplifikację zjawiska „poetyckiego listu do brata". **Wiersz autora z Gwoźnicy (i postawa podmiotu w tym utworze) będzie najważniejszym polem obserwacji.** Zarówno Krasicki, jak i Norwid, połączeni z Podkarpaciem w sposób mniej oczywisty – chociaż być może

[4] R. Ocieczek, *„Śpiewałbym głośniej, gdybyś nie był bratem": o rodzinnych listach dedykacyjnych w wieku XVII*, „Pamiętnik Literacki" 1979, R. 70, z. 1, s. 149–150 (cały artykuł na s. 130–150).

[5] Zob. tamże.

[6] Jest to podstawowe (aksjomat niemal) przeświadczenie fenomenologicznej pohusserlowskiej aksjologii.

[7] J. Sławiński, hasło: *List poetycki*, w: *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa i in., red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 282.

istotny – przyczynią się do uwyraźnienia zjawiska gatunkowego**, które ze względu na antropologiczny cel refleksji stworzą tu interesujące tło. Norwid i Przyboś, tworzący w szeroko rozpiętym okresie po cezurze romantycznej, uwalniającej nadzwyczajną ekspansję ciągle pogłębianej liryczności, odsłonią możliwości poznawcze listu poetyckiego w sferze głęboko rozumianego konkretu uczuciowego życia człowieka.**

Poezja i Podkarpacie

Są powody, dla których Podkarpacie można zobaczyć jako szczególne miejsce poezji. Szukałam poety, który z tą podkarpackością wiązałby się mocno, istotnie; poety, który urodziwszy się na Podkarpaciu i wyjechawszy nawet, zatrzymał w swojej wyobraźni krajobrazy, ludzi i ich myślenie i przekuwał je w stop oryginalnej ekspresji lirycznej. Ważna wydawała mi się kategoria jedynej, specjalnie warunkowanej przez to miejsce (miejsca) mentalności, jednak pozostaje ona trudna do określenia; ale właśnie – czy nie daje się wychwycić przede wszystkim w poezji i przez poezję?

Chciałam znaleźć takiego poetę, w którego twórczości można wskazać wiersz skupiający w jakiś sposób „cechy" w przybliżeniu chociaż właściwe (charakterystyczne) dla obszaru Podkarpacia, znamienne dla mentalności ludzi żyjących tutaj. Wydawało mi się też, że zaistnieją one najbardziej okazale w przypadku tych autorów, którzy przez znaczną część swojego życia pozostali w bezpośrednim, życiowym kontakcie z ziemią regionu, jej bliskością. Nawet jeśli byłby to kontakt z aktualizującym się ciągle, żywym miejscem w pamięci.

Brałam pod uwagę np. Wacława Potockiego, spędzającego niemal całe życie w bezpośredniej bliskości Podkarpacia, również Juliana Przybosia. Właśnie ten poeta jest autorem wiersza: *List do brata na wieś*[8].

Ta poetycka korespondencja między Krakowem a podkarpacką wsią, i odległość dzieląca brata pozostającego w mieście od brata uprawiającego ziemię, dystans kultur, sprzyjają odsłonięciu ważnych może wydarzeń lirycznych.

Już tytuł wiersza Przybosia wywołuje inny, znany przecież: *Do mego brata Ludwika,* utwór napisany przez Norwida; ten poeta na pewno nie był poetą Podkarpacia (jak żaden z największych polskich romantyków – Malczewski, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, na marginesie, czy ten brak nie określa w pewien sposób również poezji Podkarpacia? Trawestując filozofa, czy ten „niebyt nie określa jakiegoś bytu"?), ale Norwid Podkarpacie „zachodził"; od północy lubelskiej (Piotrowice Koźmiana), od północy

[8] J. Przyboś, *List do brata na wieś*, w; tegoż, *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1975, s. 216–217.

„krakowskiej" i tutaj – być może – zdarzyło się, że Norwid, jak sugestionuje Gomulicki, „mógł widzieć Morskie Oko". Kazimierz Wyka wyraża tu pewną wątpliwość. W roku 1842 w maju poeta odwiedza Kraków. Jak wskazuje *Kalendarium życia i twórczości poety,* bardzo skrupulatnie dobywające niemal każdy dzień Norwida, między 20 a 30 maja istnieje luka, puste miejsce[9], w które, jak wcześniej mówił Gomulicki, mógł się wcisnąć krótki, sporadyczny wyjazd poety w Tatry. Potwierdzać go może jedno zdanie z *Wykładów o Juliuszu Słowackim*:

woda rozlana na talerzu jasną ma powierzchnię i wyraźnie ciasny świat odzwierciedla, ale co innego jest z Okiem Morskim w Tatrach, w którego głębinach burze huczą, rozpamiętywając znany im z bliska potop świata[10].

Znając zwyczaj Norwida budowania obrazu na własnym doświadczeniu (przy uwzględnieniu „barwy" przywoływanych szczegółów), charakterystyczny dla niego dukt pisma i obserwacji świata, przyjmuję jednak za Gomulickim, że poeta na Morskie Oko spojrzał, żeby spojrzeć, przemierzył – pośpiesznie zapewne – drogę między Krakowem a Tatrami, zatem najpewniej zetknął się w jakiś sposób z Podkarpaciem czy jego obrzeżami. Zresztą jest to wątek poboczny mojego myślenia, w samo centrum natomiast wprowadza refleksja, że Przybosiowy *List do brata na wieś* uobecnia tradycję bardzo konkretnego wiersza. Poprzez ten „podkarpacki wiersz" aktualizuje się określona przeszłość literacka, która – być może – prowadzi na pewien trop odsłaniający możliwość odnalezienia klucza do Podkarpacia jako miejsca poetów, a Norwid, poeta „wyprzedzający" myśleniem czasy, cywilizację, kulturę, staje się medium lirycznym do interesujących aktualizacji.

Wiersz *Do brata Ludwika* w miejscach – nazwę je – „mniej empatycznych" – rozwija swoje myślenie o ludziach, świecie, doświadczeniach życia przekładających się na oryginalną filozofię, która znakomicie rozwinie się u późniejszego poety. U Przybosia to miejsce zajmują ślady PRL-owskiej rzeczywistości: „A widziałeś ty snopowiązałkę –/ kombajn?"

Ta różnica jest różnicą światów, różnicą historii, estetyki. W obu wierszach istnieje jednak ważna – może najważniejsza – przestrzeń braterskiej empatii, łącząca się z wymownie zabarwioną skłonnością do wypowiadania siebie samego. U Przybosia jest ona nieco mocniejsza, ale też jakby odsłonięcie troski o adresata było tu wyrazistsze niż u Norwida.

Norwid w zasadzie w jednym tylko miejscu mówi wprost:

> Ludwiku, tobie zwykłem był spowiadać
> Niedokończonych mar ogromne dzieje,
> Widziałeś skrzydła – przyszło mi upadać,

[9] Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: *1821–1860*, Poznań 2007, s. 117.

[10] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6: *Proza: część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 450.

Lecz jeszcze upaść nie jest czas – i dnieje –
I widzę obłok z runem bardzo białym,
Jeżeli ten jest – Bracie! – będę stałym[11].

Poczucie **jedności** z bratem staje się głęboką ekspresją własnego podstawowego doświadczenia egzystencji, „obłok z runem białym" wprowadza perspektywę ewangeliczną, metafizyczną etc.

W wierszu Przybosia ta **jedność** z bratem ujawnia się od strony zwerbalizowanej poetycko myśli o nim.

Ze starej chałupy do nowej
jeszcze się nie przeniosłeś?
A na starej strzecha się sypie i komin rozsycha.

Turbujesz się, jak zacząć jednym koniem wiosnę?...
bieda...
na siew zabrakło... ozimina zrzedła...
Mógłbym ten lament na pamięć wyśpiewać,
byłaby z tego dziadowska litania przydługa.

Wróble mi to ćwierkają na kwitnących drzewach:
na tarninach, czereśniach jak śnieg wniebowzięty!

Kilka wersów dalej poeta jeszcze bardziej przechodzi do wątku „o sobie samym":

Nie sieję, nie orzę,
ziemi tyle mam, co w oknie

Przyboś w wierszu do brata zaczyna „mówić tym Norwidem", który również napisał wiersz do brata, ale ewentualny pielgrzym Przybosia nie formułuje zdania: „ziemi tyle mam/ ile jej stopa ma pokrywa"[12], ale „ziemi tyle mam, co w oknie" i patrzy na „tarniny, czereśnie, jak śnieg wniebowzięte". Życiowa pielgrzymka bohatera wiersza poety z Gwoźnicy jakby była bardziej estetyczna i mniej „pielgrzymkowa". Od postawy właśnie estetycznej blisko do stanu kontemplacji świata, a również ludzi, swoistej kontemplacji związków z nimi; taki jest także wiersz Przybosia. Bo mówi poeta w zamknięciu wiersza:

Kończę,
patrzę w twoją stronę:
Nowa wiosna cię nagli, tej wiosny nie pomiń!

Już się zerwał, zatrzepotał skowronek,
jakby chwytał skrzydełkami coraz wyższy promień,
zwisał na nim,
dzwonił w skryte za obłokiem słońce!

Napisz, bracie, coś zamierzył, do mnie.

[11] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze: część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 68–72.
[12] Wers z wiersza Norwida *Pielgrzym*.

Tyle Przyboś. A Norwid w wierszu do swojego brata pisze:

Co tobie powiem i co właśnie piszę,
Co ukleconym zowię sfer obrotem,
To jeszcze starczy na czas, nim usłyszę
Anioła wielkim mówiącego grzmotem.
I dnie opuszczać będę, jak klawisze,
Kiedy je smutny dotknął z nawyknienia,
A nie śmie ciszy zbudzić – i – cierpienia.

Końcówka wiersza Norwida wygląda jak przedłużenie ważnego traktatu poetyckiego, jest lirycznym uogólnieniem wypływającym z własnego doświadczenia dotkliwości życia.

Zamknięcie wiersza Przybosia wyraża ostatecznie pragnienie kontaktu, stworzenie jakiejś wspólnoty. Oczywiście, jest tu jeszcze problem wieku, w jakim poeci napisali te wiersze; Norwid miał lat 23 (był wówczas we Florencji, tuż, tzn. ok. dwu lat po eskapadach na południowe ziemie polskie), dojrzałość Przybosia, o której należałoby powiedzieć, łączy się z wiekiem poety, który miał wówczas 52 lata.

Istnieje jeszcze interesujący wiersz Ignacego Krasickiego.

Adresatem utworu jest „Antoni Krasicki, młodszy brat poety, właściciel rodzinnego Dubiecka Krasickich”[13]; z bratem tym pisarz „utrzymywał bardzo bliskie kontakty, poświadczone zwłaszcza w korespondencji”[14]:

Panie Antoni, jużeśmy też starzy;
Wybacz, jeżeli czasem mi się marzy.
Przyśniło mi się przed niedawnym czasem,
Żeś ty był królem, a jam był prymasem.
Dobrze nam było. Wtem przeciwna strona,
Nagłym wzniesieniem naszym rozdrażniona,
Zmawia się na nas.

Dramatyczny przebieg poetyckiego snu zamyka Krasicki:

Chwała bądź Bogu! Lepiej nam tymczasem,
Żeś ty nie królem, a ja nie prymasem[15].

Społeczny, z lekka moralistyczny wydźwięk wiersza, uwikłanie go w zdecydowanie mocniejszą konwencję niżeli ta poromantyczna, nie zmienia jednak jawiących się tu więzi braterskich.

Krasicki jeszcze dwa razy kierował swoje utwory literackie do brata, list wierszem i prozą *Do A. H. K. M. B*, w którym osoba adresata jest mało widoczna, i list poetycki *O obowiązkach obywatela. Do Antoniego hrabi Krasickiego*. Ten ostatni rozpoczyna się tak:

Bracie, którego nazwać miło jest mi bratem,
Hazard czyni braterstwo, zasadzać się na tem

[13] Z. Goliński, komentarze do: I. Krasicki, *Dzieła wybrane*, t. 1, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1989, s. 712.

[14] Tamże.

[15] I. Krasicki, *Dzieła wybrane*, t. 1..., s. 322–323.

Jest czcić hazard; ja wielbię przeznaczenie Boże.
Krwi związek niejednaki umysł łączyć może,
Ale kiedy z krwi związkiem myśl się równa sprzęże,
Myśl podściwa, a prawi z gruntu swego męże,
Czując się jeszcze bracią, roztropnym warunkiem
Łączą przyjaźń z względami, a miłość z szacunkiem,
Wtenczas braterstwo miłe, szacowne, poważne[16].

Rodzaj poetyckiej fenomenologii braterstwa w tym utworze rozpoczyna dłuższy wywód Krasickiego na temat społecznych, i nie tylko, powinności. To wstępne studium poetyckie pozwala jednak zorientować się w naturze międzyludzkich czy rodzinnych odniesień – tak, jak rozumiał je Krasicki – które ponad konwencją tworzą rodzaj wspólnego pola z cytowanym wcześniej przypadkiem Przybosia, wymodelowanym przez tradycję Norwida (i nie chodzi tu o to, że Przyboś przywołane wcześniej wiersze Norwida musiał znać, chociaż sprawa *Pielgrzyma* wydaje się dość ewidentna).

Na marginesie, **tak jak u Krasickiego była to grupa wierszy, u Przybosia również odnajdujemy, artystycznie może mniej udany, ale drugi poetycki list do brata** (z roku 1963):

Nie piszę ani ty mnie nie wzywasz,
a robimy każdy co innego inaczej.
Na wiosnę i we żniwa
tylko ty mi dobrze z oczu patrzysz

Każdy z przywołanych wierszy do braci obciążony jest pewną konwencją, właściwą czasowi powstania utworu, środowisku społecznemu (ew. twórczemu), okolicznościom, w jakich powstał. Wydaje się jednak, że wiersz Norwida i przede wszystkim wiersze Przybosia pozbawione zostały tej patyny konwencji, która osłabia autentyzm wyrazu uczuć braterskich.

Antropologia relacji między rodzeństwem, zatem i braćmi, stała się przedmiotem bardzo elementarnego (więc uporządkowanego) namysłu w jednej z prac Dietricha von Hildebranda *Metafizyka wspólnoty*. Przywołuję wybrane fragmenty:

W miłości między rodzeństwem jedna osoba spogląda ku drugiej jak gdyby z boku. [...] Istniejąca między nimi więź wyprzedza czasowo wszelką miłość, przeżywają one [te osoby] siebie wzajemnie w poczuciu owej całkiem oczywistej pierwotnej więzi. [...] spojrzenia biegną ku różnym obiektywnym punktom, ale u źródła są ściśle ze sobą związane. [...] rozumienie brata czy siostry oraz bycie rozumianym nie jest „tematem", lecz oczywistą przesłanką. Dla miłości tej znamienna jest świadomość, że w każdej chwili można się zwrócić do drugiej osoby, ponieważ z natury rzeczy jest się przez nią rozumianym. [...] zażyłość w miłości między rodzeństwem ma charakter niemal metafizyczny; występuje tu [...] wzajemna przynależność, nie zaś tylko kroczenie obok siebie[17].

Książka von Hildenbranda, znakomite fenomenologiczne studium relacji międzyludzkich, podejmuje między wieloma innymi kwestie np. inkor-

[16] I. Krasicki, *Dzieła wybrane*, t. 2..., s. 96.

[17] D. von Hildebrand, *Metafizyka wspólnoty*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2012, s. 69–70.

poracji relacji osobowej w obiektywną sferę wartości, realnej osobowej „całości", będącej rezultatem „spotkania osób"... Wiele z tych problemów koresponduje z ważnymi, pierwszorzędnymi zagadnieniami liryki, zważywszy, że centralną jej kategorią jest ukonkretniony podmiot uczestniczący we wszystkich niemal estetycznych konfiguracjach, które pojawiają się w związku z odbiorem poezji[18]. Sytuacje tekstowe dotyczące grup wierszy do braci autorstwa Ignacego Krasickiego (związanego różnorako z Dubieckiem, nawet jeśli listy były pisane skądinąd) i Juliana Przybosia dają sporo do myślenia zarówno na gruncie badań poetologicznych, jak i skierowanych bardziej w stronę antropologii.

Czy fakt, że wiersze te pozostają w jakimś związku z Podkarpaciem, jest zupełnie bez znaczenia?

Bibliografia

Goliński Z., komentarze do: I. Krasicki, *Dzieła wybrane*, t. 1, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1989, s. 712.

Hildebrand D. von, *Metafizyka wspólnoty*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2012, s. 69–70.

Krasicki I., *Dzieła wybrane*, t. 1 i 2, Warszawa 1989.

Matuszewska P., *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, w: tejże, *Gry z adresatem. Studia o poezji i epistolografii wieku oświecenia*, Wrocław 1999, s. 11–46.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6: *Proza: część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 450.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze: część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 68–72.

Ocieczek R., *„Śpiewałbym głośniej, gdybyś nie był bratem": o rodzinnych listach dedykacyjnych w wieku XVII*, „Pamiętnik Literacki" 1979, R. 70, z. 1, s. 149–150.

Przyboś J., *List do brata na wieś*, w: tegoż, *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1975, s. 216–217.

Sławiński J., hasło: *List poetycki*, w: *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa i in., red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 282.

Szmydtowa Z., *Listy poetyckie Norwida*, w: tejże, *Studia i portrety*, Warszawa 1969.

Trojanowiczowa Z., Dambek Z. przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: *1821–1860*, Poznań 2007, s. 117.

[18] Zob. np. B. Kuczera-Chachulska, *Kategoria liryczności a problemy wartościowania*, w: *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, red. E. Fiała, A. Tyszczyk i in., Lublin 2003, s. 139–152.

doi: 10.15584/tik.2022.12

Data nadesłania: 30.04.2022
Data recenzji: 10.07.2022, 5.09.2022

Rozmowy istotne „wobec zgiełku spraw nieistotnych". O interlokucjach Wiesława Myśliwskiego i Tomasza Bocheńskiego. Prolegomena

Grażyna Maroszczuk
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-8482-8523

Important Conversations "in the Face of the Hustle and Bustle of Unimportant Matters." On the Interlocutions of Wiesław Myśliwski and Tomasz Bocheński. Prolegomena

Abstract: The aim of this study is a genological analysis of the duo-author book by Wiesław Myśliwski and Tadeusz Bocheński*, Myśliwski-Bocheński. Important conversations* in the context of the 'new version' of 'conversations with the writer' in the era of internet culture.The guide to the analysis is the question of how this publication engages in dialogue with the convention of 'significant conversations' by Stanisław Ignacy Witkiewicz, an analyst of the discussion. I ask how the conversations with Wiesław Myśliwski problematize the reflection on literature and literary tradition, the writer's personal narrative and the communicative situation of the conversation. In Myśliwski's and Bocheński's dialogue, tradition, the memory of literature and the attitude towards one's own memories become rather a default system that the recipient should become aware of if he or she wishes to understand the meanings of the conversation between a prose writer and a literary historian.

Keywords: "conversations with the writer", "Important conversations", essay, Witkacy, Myśliwski

Słowa kluczowe: „rozmowy z pisarzem", „rozmowy istotne", esej, Witkacy, Myśliwski

W księdze jubileuszowej, która ukazała się w 90. rocznicę urodzin Wiesława Myśliwskiego, Jerzy Illg napisał w *Summie* otwierającej tom *Mowy i rozmowy*, że wielokrotnie usiłował namówić Wiesława Myśliwskiego na „wywiad-rzekę"[1], ale ten pozostawał niewzruszony. Tymczasem odnotowany

[1] J. Illg, *Summa*, w: W. Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią. Mowy i rozmowy*, Kraków 2022, s. 12. Książka jest autorskim wyborem wykładów i rozmów Wiesława Myśliwskiego. Autobiograficzny wymiar niektórych fragmentów odsyła do konwencji wspomnieniowej, jak

w syntezach historycznoliterackich i recenzjach krytycznych dorobek autora *Widnokręgu* pozwoliłby na napisanie kilku tomów monumentalnych studiów złożonych z rozmów z pisarzem. Myśliwski jest autorem siedmiu powieści (*Nagi sad* 1967, *Pałac* 1970, *Kamień na kamieniu* 1984, *Widnokrąg* 1997, *Traktat o łuskaniu fasoli* 2007, *Ostatnie rozdanie* 2013, *Ucho igielne* 2018) i kilku dramatów (*Złodziej* 1973, *Klucznik* 1978, *Drzewo* 1988, *Requiem dla gospodyni* 2000). Prozaik i dramaturg uhonorowany został dwukrotnie Nagrodą Literacką Nike (za *Widnokrąg* 1997 i *Traktat o łuskaniu fasoli* 2007), był także laureatem wielu nagród międzynarodowych. Myśliwski – pisarz gabinetu i biblioteki – otwarcie deklaruje rezerwę wobec medialnego świata promocji, autoreklamy, „autolansu i uprawianego «na fejsie» ekshibicjonizmu"[2]. W samotni domowego zacisza, w pokoju na „górce", nad pustą kartką papieru dokonuje się niespieszna kumulacja myśli, które czekają momentu artykulacji. Wypowiedziami pisarza rządzi przeświadczenie, że wraz z działaniem medialnych mechanizmów promocji rośnie zagrożenie zamknięcia biografii w stereotypizujących etykietach, wzrasta też ryzyko jej niebezpiecznego dostosowania do wymagań rynkowych. Prozaik uczestniczy w tradycyjnych formach komunikacji społecznej, zapraszany jako gość publicznych spotkań organizowanych przez środowiska uniwersyteckie, instytucje kultury takie, jak na przykład Akademia Literatury Polskiej w Łodzi, „która jest miejscem istotnych rozmów z pisarzami na tematy współczesnej kondycji humanistyki polskiej". Plakat Andrzeja Nowickiego informujący o spotkaniu z pisarzem oraz fotografie zdarzenia zamieszczone zostały w publikacji. Z animacji tych zrodził się koncept książki złożonej z rozmów.

Przed przystąpieniem do dalszych rozważań zasadne wydaje się postawienie pytania o sposoby dialogowego poszukiwania sensów rozmowy, tym bardziej że „rozmowa z pisarzem"[3], stając się wygodnym wehikułem komunikacyjnym, ukazuje zasadnicze napięcia, sprzeczności panujące wewnątrz organizowanego porządku. Za Anną Łebkowską przyjmuję wyjaśnienie terminu i użycia „rozmów z pisarzem" dla „takiej sytuacji, gdy (najczęściej) mamy do czynienia z dwoma interlokutorami i jednym z nich jest właśnie pisarz, powstały tom jest zaś efektem konkretnego zamierzenia. Innymi słowy nie interesują mnie – na przykład – skompletowane wywiady z różnych okresów, przeprowadzone z różnymi osobami"[4].

fragmenty wywiadu *Czym jest dom? Nikt nie zna mojego życia*. W jubileuszowym tomie znajdziemy liczne autokomentarze Myśliwskiego poświęcone poetyce utworów powieściowych. Zob. fragmenty: *W środku jesteśmy baśnią, Na granicy słowa, Wszystko jest mową, Znaleźć zdanie, Wielki świat mojej małej wsi.*

[2] Tamże.

[3] A. Łebkowska, *Rozmowa z pisarzem. Analiza gatunku*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury,* red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.

[4] A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarką/pisarzem – nowa odsłona?* „Teksty Drugie" 2019, nr 1, s. 369.

Charakterystyce genologicznej „rozmów z..." poświęcona jest obszerna monografia Aleksandra Główczewskiego, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z..."*[5]. W rozdziale *„Rozmowy z..." jako gatunek literatury niefikcjonalnej* autor przypomina, że „sformułowanie wyczerpujących, spójnych orzeczeń dotyczących gatunkowości wypowiedzi niefikcjonalnych nie jest rzeczą prostą". W świetle kryteriów genologicznych teren „ten jest grząski, niepewny, bezpostaciowy". Do takiego rozumienia literatury niefikcjonalnej, wyprowadzonej z teoretycznych rozważań o poetyce eseju, przyznaje się Andrzej Sulikowski w komentarzu do form dyskursywnych w prozie powojennej[6]. Anna Łebkowska w konstruktywnym szkicu *Rozmowa z pisarzem – analiza gatunku* podpowiada kwalifikacje ważne dla genologicznego opisu interlokucji, takie, jak ich pograniczność i sylwiczność, które są efektem spotkania zapisu elektronicznego i „sztucznej", celowej organizacji redakcyjnej książki. Dlatego Łebkowska tropi pęknięcia formy i trudności genologicznej charakterystyki interlokucji i wykazuje, że „rozmowy z..." chociaż oparte na fundamencie dialogowym, rozmowami w gatunkowym sensie nie są. Mówi się zatem, że „Prawdziwa rozmowa jawi się tu raczej jako życzenie, nieosiągalna utopia, niż rzeczywistość i rozmówcy zdają sobie z tego sprawę"[7]. I jeszcze jedna metodologiczna wątpliwość dotycząca problemu referencjalności tych tekstów. Kłopoty z interpretacją „dokumentów kreowanych" opisał Roman Zimand w komentarzu *Rozmowa z... – „dokument" czy literatura*[8]. Zarazem „teksty interlokucyjne" , „książki powstałe z rozmów", jak pisze autor tych terminów, są gatunkową chimerą, dokumentami i kreacjami tworzonymi dla dania świadectwa jakiejś prawdzie.

Sukces czytelniczy monumentalnych paratekstów, arcydzieł takich, jak *Mój wiek* Aleksandra Wata i innych książek złożonych z rozmów z twórcami wielkiego formatu literatury XX w., przypada na czas transformacji w Polsce przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Posługując się typologią zaproponowaną w książce Kazimierza Maciąga[9], przywołać wypada przykłady profesorskich rozmów dyscyplinowanych: Aleksandra Fiuta z Czesławem Miłoszem, Włodzimierza Boleckiego z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim (*Rozmowy w Dragonei, Rozmowy w Neapolu*), Stanisława Beresia ze Stanisławem Lemem (*Rozmowy ze Stanisławem Lemem*) i Tadeuszem Konwickim (*Pół wieku czyśćca*), Przemysława Kanieckiego z Tadeuszem Konwickim (*W pośpiechu*). Otwartą listę dzieł dwuautorskich dopełnia książka Wiesława Myśliwskiego i Tadeusza

[5] A. Główczewski, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z..."*, Toruń 2005.

[6] A. Sulikowski, *O formach dyskursywnych w prozie powojennej*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 240.

[7] A. Łebkowska, *Rozmowa z pisarzem. Analiza gatunku*, w: *Kryzys czy przełom...*, s. 180.

[8] R. Zimand, *Rozmowy z... – dokument czy literatura*? [w:] tegoż, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989, s. 7–8.

[9] K. Maciąg, *W kręgu problematyki „Pamiętników mówionych"*, Rzeszów 2001.

Bocheńskiego *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne*[10]. Autorka szkicu *Rozmowy z pisarką, pisarzem – nowa odsłona*[11] analizuje tłumaczący te zmiany kontekst współczesności medialnej. W dobie królestwa Internetu, w przestrzeni blogów, profilów, forów internetowych i bezkonkurencyjnej atrakcyjności kultury konwergencji[12] tradycyjne postaci gatunkowe „rozmów z pisarzem" przetrwały na przełomie dekad, podpowiada badaczka: „raczej na zasadzie pewnego wyciszenia niż rozkwitu"[13]. Zdaniem komentatorów kultury Internetu dwuautorskie, monumentalne panoramy życia i twórczości pisarek i pisarzy dziś są gatunkami historycznymi. Żyjemy w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego, w świecie komunikacji intensywnej, bezpośredniej, szybko transmitującej wiedzę. Jednak mimo diagnozowanej sytuacji zmiany kontekstu sytuacyjnego „rozmowy z pisarzem", podpowiada Łebkowska, „współczesne życie w sieci nie przyczynia się do wygaśnięcia tradycyjnych postaci gatunkowych, a wręcz przeciwnie, niekiedy – na nowo je ożywia"[14]. Powrót interlokucji, zdaniem badaczki, tłumaczyć można niegasnącą atrakcyjnością autobiograficzności. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych książkowe wywiady z pisarzami zastępowały długo spisywane autobiograficzne summy, nobilitowały, wprowadzały w szeroki obieg czytelniczy. Niezmienna też pozostaje „wysoka samoświadomość gatunkowa" interlokucji, zdawanie relacji z procesu twórczego. Co znaczące jednak, w „kulturze uczestnictwa" i otwartego systemu dzielenia się wiedzą zacierają się hierarchie w tradycyjnym układzie ról „ekspert-laik", „mistrz-uczeń". W opisanych przez badaczkę przykładach interlokucji odchodzi się także od rozmowy dookreślonej, całościowej, jednolitej na rzecz narracji rozproszonej. Rozmówców łączą wspólne działania i aktywności. Fragmenty rozmów Kanieckiego z Konwickim nagrywano w centrum Warszawy, na spacerze do kawiarni, w ulicznym zgiełku Nowego Świata, w tłoku codzienności miasta, w tytułowym pośpiechu. Wywiady z Myśliwskim odbyły się w sali Uniwersytetu Łódzkiego. Organizatorzy zaprosili gości, którzy zechcieliby posłuchać istotnych rozmów w ramach cyklu wykładów o poetyce. W sylwicznej kwalifikacji rozmowy są efektem „żywych" wywiadów przeprowadzonych z Wiesławem Myśliwskim na Wydziale Filologicznym w 2019 r. oraz redakcyjnej obróbki tekstu drukowanego. Charakterystyczne, że hybrydyzacja ta nie pozwala czytać tekstów interlokucyjnych w kategoriach „ściśle określonego typu genologicznego"[15]. Przyjrzyjmy się *Rozmowom istotnym. Myśliwski-Bocheński* w kontek-

[10] W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne*, Łódź 2021.

[11] A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarką/pisarzem – nowa odsłona?* „Teksty Drugie" 2019, nr 1, s. 369–383.

[12] https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/1443/Kulturowe_wymiary_internetu_Olcon-Kubicka.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 20.04.2022).

[13] Tamże, s. 370.

[14] Tamże.

[15] A. Główczewski, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z…"*, s. 130.

ście „nowej odsłony" „rozmów z …". Dwuautorska książka odpowiada tradycyjnemu modelowi interlokucji (wyrazisty układ ról pisarz-profesor, literaturoznawca, animator przedsięwzięcia, autor koncepcji tomu), jednocześnie wpisuje się w charakterystyczne dla współczesnej mediosfery procesy postępującej heterogeniczności przekazu (krytyczne komentarze, recenzje, wywiady z pisarzem aktualizowane w książce za pomocą konstytutywnej dla sylw fragmentaryczności).

Tymczasem warunkiem spójności „rozmowy z …", mimo skomplikowania obecnych w niej instancji nadawczych, jest jednak „negocjacja sensów" ukierunkowana na konstruowanie wspólnego działania interlokutorów i ważnych z punktu widzenia dialogiczności rozmowy refleksji na temat literatury i tradycji literackiej[16]. Prymarnym rozmówcą Myśliwskiego jest witkacolog, badacz twórczości powieściowej autora *Nienasycenia*[17], interpretator kategorii groteski, absurdu i „czarnego humoru" w prozie lat trzydziestych XX w. Proza Myśliwskiego ustawiona w tym polu odniesień zyskuje nowy kontekst interpretacyjny motywowany „powinowactwami z twórczością Witkacego". Bocheński kreuje postawę badacza-tropiciela, zgłębiającego analizy wybranych utworów w poszukiwaniu głębszych, nienazwanych treści. We *Wstępie* badacz zapowiada: „Zamierzyliśmy sobie zrobić kilka kroków ku krainie istotności […]. Odważę się nazwać tę istotność, na podstawie rozmów, lektur, spotkań – tu muszę skończyć wyliczanie"[18]. Postawę tę realizuje historyk literatury poprzez uczestnictwo w dialogu, w którym znaczenia ustalają się w twórczej wymianie doświadczeń lekturowych pisarza i pytającego, w rozmowie o poetyce powieści, o autobiograficznym, wartościującym wymiarze komentarzy, o tradycji literackiej. Refleksji rozmówców przyświeca założenie, że rozmowa jest przestrzenią poszukiwania pewnych „funkcjonalności", „języka" umożliwiającego porozumienie i rozpoznanie tematu. Myśliwski konstatował w jednym z wykładów zamieszczonych w jubileuszowym tomie *W środku jesteśmy baśnią*: „tradycja jest kluczem, którym każdy pisarz otwiera swój świat"[19], poszukując „języka pośredniczącego między utworem a jego wszystkimi kontekstami"[20].

„Jej definicja […] zawsze jest w jakimś stopniu parafrazą słów Eliota o „przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości". Do takiego rozumienia przyznaje się Aleksandra Okopień-Sławińska, taki jest też sens konceptu Janusza Sławińskiego, charakteryzującego „dowolny

[16] *Dlaczego „Rozmowy istotne"? Tomasz Bocheński o Wiesławie Myśliwskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (lodz.pl) (dostęp: 28.09.2022).

[17] T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994.

[18] W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne…*, s. 7–10.

[19] W. Myśliwski, *Tradycja jest kluczem*, w: tegoż, *W środku jesteśmy baśnią. Mowy i rozmowy…*, s. 70.

[20] D. Pawelec, *Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?* „Teksty Drugie" 1994, nr 5–6, s. 130.

stan tradycji" jako „projekcję diachronii w synchronię". Identycznie rzecz ujmuje Michał Głowiński: „tradycja literacka – pisze – jest swoistą formą istnienia elementów przeszłości literackiej w czasach współczesnych"[21].

Komunikowane na poziomie metatekstowym dążenie rozmówców do „istotności", do pogłębiania sensów dialogu, uznać można za odpowiednik eseistycznego „próbowania świata"[22] z „zaproszeniem kierowanym w stronę rozmówcy do wkroczenia we wzajemną relację współpracy"[23], podążaniem ścieżką, którą proponują interlokutorzy poszukujący ukrytych, głębszych, istotnych sensów.

Witkacowski kontekst „rozmowy istotnej" podpowiadany jest w komunikatach paratekstowych: w tytule książki i w komentarzu wstępnym z odsyłaczem źródłowym: „Termin wymyślił Witkacy, któremu marzyło się spotkanie w duchu dawnej Akademii. Nie on jeden w dwudziestym wieku tęsknił do dialogu, który wznosi się ponad zgiełk spraw nieistotnych"[24]. Odsyłacz do terminologii Witkacego, analityka twórczej dysputy ukazuje znamienną dla czasów modernizmu tęsknotę do komunii dusz, dialogu myśli. Bocheński pisze w uwagach wstępnych: „Marzyła się Witkacemu rozmowa idylliczna, niespieszna, wypełniona refleksją na «ważne» tematy"[25], nawiązująca do „antycznej sztuki dyskutowania"[26]. W innym miejscu czytamy: „Witkacy pragnie rozmowy istotnej, duchowego dialogu, który nie prowadzi do uzgodnienia poglądów, lecz do pełnego szacunku dla innej monady samotnie dryfującej w kosmosie"[27]. Tymczasem współczesna wersja rozmów humanistów byłaby raczej niepewnym echem genologicznego kanonu, bo cóż pozostało w nich z jednoznacznie przywołanych w tytule „rozmów istotnych" w niepokojącym świecie płynnych i mobilnych pojęć? W komentarzu wstępnym czytamy: „Niełatwo sprostać Witkacowskim kryteriom, współczesność nie może sprostać tym kryteriom, co najmniej od czasów Witkacego"[28]. W doświadczeniu nowoczesnego podmiotu „istotność" jest znikającą chimerą, uświadomieniem, że pragnienie rozważania istotnych tematów uwzględniać musi „performatywną klęskę formotwórczych maksym i imperatywów"[29].

Istotność w ujęciu Witkacego rozpatrywać można właśnie jako kategorię performatywną. Artysta zdaje sobie sprawę, że istotność nie przybierze w słowniku pojęć rozumowych ostatecznej formy, że nie można jej w stabilnych pojęciach unieruchomić. Poddawana oglądowi

[21] Tamże, s. 129.

[22] R. Sendyka, *Próby definicji eseju w polskiej literaturze XX wieku*, w: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 45–46.

[23] Tamże.

[24] W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne…*, s. 7.

[25] Tamże.

[26] W. Marciszewski, *Sztuka dyskutowania*, Warszawa 1994.

[27] T. Bocheński, *Zabić się dla sztuki, która umiera*, w: tegoż, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2002, s. 52.

[28] W. Myśliwski, T Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne…*, s. 7.

[29] http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=319&artykul=5972 (dostęp: 15.04.2022).

z niedoskonałej ludzkiej perspektywy ma charakter nie stabilnego przedmiotu, lecz procesualnego zdarzenia – czegoś niepewnego w niegotowości, jak wspominaliśmy wcześniej, w próbie […]. Dlatego właśnie adekwatną formą poznawczą skoncentrowaną wokół istoty, ustanawiającą ją w ciągłym ruchu, staje się dla Witkacego dialog, czyli „rozmowa istotna". Dialog jest procesualną praktyką, poznaniem dramatycznym (z gr. *drama* – działanie)[30].

Takie spotkanie z pisarzem powinno być remedium na nadmiar wywiadów, autokreacji, preparacji – konstatuje Bocheński, ustawiając rozmowy z Myśliwskim „w kontrze" do publicystyki doraźnych rozmów. Wydarzenie to ma tyleż oddać sensy dialogowego poszukiwania „środków literackiego mówienia"[31] , ile potraktowane być może jako spotkanie „w ruchu", w improwizacji, w spięciu eseistycznego „rozważania w rozmowie"[32]. Rozmowy te poruszają tematy rudymentarne, odsłaniające korzenie uniwersum powieściowego świata autora *Pałacu*. Myśliwski często eksponuje osobisty stosunek do krytycznych schematów porządkujących jego dokonania twórcze. Deklarowaną przez pisarza niechęć do etykietujących sądów oddaje na przykład fragment wywiadu ze Zbigniewem Bauerem. Na pytanie o reprezentowanie tak zwanego nurtu chłopskiego w prozie polskiej prozaik odpowiada: „Po pierwsze nie reprezentuję nurtu, nie mam takich upoważnień. Mogę i chcę reprezentować tylko siebie"[33]. W dialogu z historykiem literatury zdystansowany, eseistyczny, poparty cytatem, erudycyjny tryb rozmowy sprawia wrażenie nieuwikłanego w partykularne zależności. Co prawda, nie sposób uniknąć pewnych kwalifikacji w krytycznej rozmowie intelektualistów, ale moc takich uogólnień i związanych z nimi opinii własnych jest w toku rozmowy z Bocheńskim przewrotnie osłabiana, rewidowana. Pytający przywołuje kontekst tradycji prozy Tomasza Manna w krótkiej sekwencji rozmowy o powieści Myśliwskiego *Ostatnie rozdanie*. Bocheński konstatuje: „Ale tak przemawia głos wielkiej literatury modernistycznej"[34]. Na co pisarz odpowiada: „Ja nie wiem, co to jest naprawdę ta modernistyczna literatura. Niech Pan mnie pouczy"[35]. „Powiedziałem to przewrotnie, bo współcześni czytelnicy są z tego świata modernizmu, dlatego zapewne nie chcą tej mądrości"[36]. Wspólne rozmówcom jest poczucie niepokoju, że żyjemy w świecie, w którym kategorie porządkujące tak szybko tracą poznawczą siłę.

[30] https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-formy-w-dramaturgii-witkacego-i-wynikajace-stad-spory (dostęp: 25.03.2022).

[31] M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1976, s. 109–130.

[32] R. Sendyka, *Próby definicji eseju w polskiej literaturze XX wieku*, w: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku…*, s. 170–173.

[33] *Wielki świat mojej małej wsi. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawiają Zbigniew Bauer, Leszek Bugajski i Edward Chudziński*, w: W. Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią. Mowy i rozmowy…*, s. 137.

[34] W. Myśliwski, T Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne…*, s. 66.

[35] Tamże.

[36] Tamże.

* * *

Odnosimy wrażenie, jakby interlokutorom towarzyszyła świadomość rozmowy, która odbija słabość „mówionego-pisanego" i wiąże wywiady z powracającym pytaniem o sensy wciąż ponawianych prób mierzenia się z kłopotliwością ich metodologicznych poczynań. Jak czytać powieści Myśliwskiego? Bocheński przyznaje, co kieruje ciekawością historyka literatury, który „Z powierzchni roku 2019 schodzi w przeszłość w poszukiwaniu warstw, które kryją się pod dzisiejszymi stwierdzeniami"[37], odwołując się do palimpsestowego modelu lektury rekonstruującej znaczenia zatarte, ukryte[38]. Autor koncepcji tomu wyjaśnia, publikujemy nie tylko dialogi z pisarzem, „dodajemy głosy inne, dawne: wcześniejsze wypowiedzi pisarza, głosy innych autorów, głosy komentatorów, fragmenty innych tekstów"[39]. Nie można ich zsumować, zestawić w całość, co sprawia, że książka Myśliwskiego i Bocheńskiego nie opiera się na uznaniu prymatu spójności i całości tomu nad jego poszczególnymi fragmentami. Witkacy antycypujący hybrydyczność współczesnych form prozatorskich, rewelator powieści, autor terminu „powieści-worka"[40] szukał sposobów na przezwyciężenie strukturalnych ograniczeń gatunku. Bocheński podpowiada w introdukcji rozmów, że książkę można czytać jako zapis dwóch spotkań, można czytać jako palimpsest. Dopiero w dynamice zestawienia dyskursywnych fragmentów, artykułów naukowych, tekstów źródłowych, recenzji krytycznych, wywiadów prasowych z pisarzem, fragmentów literackich, wypowiedzi estetycznie zorganizowanych i dialogu zachowującego charakter mowy żywej, w książce złożonej z rozmów realizuje się eseistyczna praktyka „odnawiania tematu"[41], ujmowania tego samego przedmiotu z różnych perspektyw. Stałym wątkiem wspólnych dociekań interlokutorów jest pytanie, w jaki sposób w twórczości pisarza przejawia się owa „istotność". Powracające w komentarzu Bocheńskiego pytanie kontemplacyjnie zatrzymuje uwagę czytelnika na samym fakcie rozważania problemu: „Gdzie leży ta kraina istotności, do której przechodzi nieustannie Myśliwski?"[42]. Palimpsestowa metafora kryzysowej wyobraźni tworzy się w obliczu doświadczenia tymczasowości form i odczucia przemijania.

Palimpsest staje się znaczącą figurą wyobraźni na przełomie wieków jako metafora kryzysowej – dekadenckiej świadomości, uzmysławiając jednocześnie fakt, iż gruntem, na

[37] Tamże, s. 11.

[38] Tamże.

[39] Tamże.

[40] W. Bolecki, *Stylistyczna, gatunkowa i tematyczna motywacja „workowatości"*, w: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 69.

[41] R. Sendyka, *Próby definicji eseju w polskiej literaturze XX wieku*, w: *Nowoczesny esej…*, s. 172.

[42] T. Bocheński: *Wstęp*, w: W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne…*, s. 10.

którym tworzy się to młodopolskie doświadczenie kryzysu, jest taki dystans do przemian światopoglądowych drugiej połowy XIX wieku, który tworzy się na skutek doświadczenia upływu czasu[43].

Wskutek działania czasu i naszej nieuwagi, napisze autor *Wstępu*, postulowana w tytule książki „istotność ciągle znika, zapada się w przeszłość, z błysku żywej mowy przechodzi w rejony przegadanego"[44]. Może dlatego *rozmowy istotne* prowadzi na przekór teraźniejszości, informuje pierwsze zdanie komentarza wprowadzającego w strategię niespiesznej, uważnej lektury prozy Myśliwskiego: „Trzeba posłuchać, jak mówi, trzeba przeczytać, jak pisze, zobaczyć, jak patrzy"[45]. Po stronie pisarza będzie to próba powtórnego przepytywania siebie z formuł wielokrotnie zapisanych, wypowiedzianych w innych wywiadach prasowych dla „Tygodnika Powszechnego", „Literatury i Teatru", „Polityki", „Agory", „Nowych Książek", „Przeglądu".

W świecie przytłoczonym nadmiarem zdarzeń czas pojmowany jest jako żywioł determinujący granice poznania, egzystencji, humanistycznej kultury. Tym intensywniej pragniemy zwrócić się ku przeszłości, poddać się imaginacjom wyzwalającym spod presji czasu, utrwalić pamięć mówionego, które za chwilę przeminie. Niestety, schwytanie czasu w pułapkę unieruchamiających pojęć i maksym przeczy jego istocie, jaką jest przemijanie. Trudno odnotować w rozmowach tych deklarowane we współczesnych interlokucjach „ograniczenie nakierowania na przeszłość". Przeciwnie. Jak wspominaliśmy wcześniej, w dialogu Myśliwskiego i Bocheńskiego pamięć literatury i stosunek do własnych wspomnień staje się ważnym układem domyślnym, który odbiorca powinien sobie uświadomić, jeżeli zechce zrozumieć sensy rozmowy prozaika i historyka literatury. Bocheński pisał w pokonferencyjnym szkicu analitycznym poświęconym *Trzem inwencjom w prozie Myśliwskiego*: „W mojej ocenie chodzi o to by […] z abstrakoncepcji ciągle powracać do jednostkowości"[46]. Jak jednak nie zagubić swoistości głosu pisarza w abstrakcyjnych uogólnieniach, w spetryfikowanych sylogizmach? Także Myśliwski nie ufa „interpretacyjnym maszynom", o czym niejednokrotnie mówił w licznych wywiadach. W poetyce paradoksu, w gotowości zaprzeczenia tego, co pomyślane w kategoriach przeciwieństw „prawdy i fałszu", zbudowany jest koncept dwóch rozdziałów zamykających książkę. Stworzony z wypowiedzi pisarza *Słownik terminów Wiesława Myśliwskiego* zamieszczony w rozdziale trzecim tego tomu i *Słownik fałszywych pojęć – zapisów stereotypowych, fałszujących twórczość Myśliwskiego (według pisarza i nie tylko jego)*, w którym znalazły się ste-

[43] D. Kielak, *Modernistyczny palimpsest – model lektury – figura tożsamości*, „Collouia Litteraria UKSW" 2088, nr 4/5, s. 24.

[44] Tamże, s. 11.

[45] Tamże.

[46] https://9lib.org/article/trzy-inwencje-my%C5%9Bliwskiego-my%C5%9Bl-my%C5%9Bliwskiego-studia-i-eseje.zx535w2w (dostęp: 30.03.2022).

reotypy, tłumaczącego tę twórczość „kontekstu chłopskiego: *Chłopski nurt, Folklor, Ludowa kultura, Nurt wiejski*. Słownikowej prezentacji miejsc kłopotliwych przeciwstawiona została lista haseł takich, jak: *Chłopski języka duch, Chłopska kultura, Chłopski los, Chłopski świat*. Opisywane w katalogu słownikowym terminy przewodnie dają hasłowy ogląd najważniejszych problemów, z jakimi zmaga się pisarz przyglądający się swym dokonaniom z perspektywy dojrzałego, senilnego twórcy. Jednak próba wyabstrahowania z tego kompleksu spójnego obrazu twórczości autora *Widnokręgu* jest trudna. Wystarczy pochylić się nad fragmentami autokomentarzy, w których krystalizuje się u pisarza rozumienie pewnych rudymentów: źródeł, zadań literatury, samoobserwacji aktywności twórczych, tematyzowania procesu tworzenia powieści, według zasady „pierwszego zdania". Powieść nie może powstać, dopóki zdanie to nie zostanie odnalezione.

W.M.: Jeśli wiedziałbym, jak będzie przebiegała książka, jak będą przebiegały te wszystkie polonistyczne punkty zwrotne intryga, retardacje, kulminacje itp., to bym nie pisał. Po co pisać o czymś, co się wie? Nigdy nie mam planu książki. Zaczynając książkę nie wiem o czym ona będzie. Piszę dlatego, że „rzeczywistość" (w cudzysłowie mówię, ponieważ nie bardzo wiadomo, co to jest rzeczywistość) „ogromadza się", nieomalże ściąga ją, język ją ściąga. Sam staram się poznać, o czym piszę. Ten element poznania, idea poznania, jest energia, która napędza książkę. Pisząc chcę się dowiedzieć o tych bohaterach, o tych zdarzeniach, o tym, co myślą, o czym mówią, jakie są ich dzieje i tak dalej. To mnie właściwie pociąga w pisaniu. Że właściwie piszę książkę tak, jakbym czytał jakąś książkę. Piszę z ciekawością, co z tego wyniknie, co się z tym wszystkim stanie, do czego to zmierza, doprowadzi?[47].

W innym miejscu, w rozmowie z Krystyną Nastulanką na łamach „Polityki" w latach siedemdziesiątych czytamy:

Przystępuję do pracy z przemyślaną, i to dość gruntownie całością książki, a właściwie jej ideą, problematyką, tylko że pomysłu nie opieram na jakimś jednym zdarzeniu, wątku czy anegdocie, która zawijałaby się zgodnie z zasadami przyczyny i skutku czy chronologii. Takich zdarzeń, anegdot, sytuacji może być w niej wiele. Tego nigdy nie wiem[48].

W działaniach autokreacyjnych rozmowy najmocniej problematyzowana jest sytuacja niezgody na zamykanie twórczości Myśliwskiego w pytaniach uogólniających typu „o czym Pan pisze?", „O czym będzie następna książka?".

* * *

Celem niniejszego opracowania była próba genologicznej analizy dwuautorskiej książki Wiesława Myśliwskiego i Tadeusza Bocheńskiego *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne* w kontekście „nowej odsłony" interlokucji w dobie kultury Internetu. Jak wspominaliśmy wcześniej, Myśliwski stroni od aktywności życia celebryckiego i kultury komercyjno-masowej. Pytający deklaruje we *Wstępie*, że najchętniej uciekłby z agory publicznych

[47] W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne*..., s. 10.
[48] W. Myśliwski, *Źródło. Rozmawia K. Nastulanka*, „Polityka" 1974, nr 44, s. 8.

rozmów, by w ciszy studiować partytury rękopisów mistrza. „Nie uwierzą Państwo, tylko poczucie obowiązku sprawiło, że wróciłem rozmawiać"[49]. W kontekście przemian, jakim ulegają współczesne, polskie książki złożone z rozmów, analizowane spotkanie prozaika i witkacologa wydaje się pozycją ciekawą. Przewodnikiem analiz było pytanie, w jaki sposób publikacja ta podejmuje dialog z konwencją „rozmów istotnych" Stanisława Ignacego Witkiewicza, analityka dyskusji, performera. W horyzoncie tych nawiązań realizuje się zaproszenie do gry z odbiorcą. Zapytaliśmy o to, w jaki sposób dialogi z Wiesławem Myśliwskim problematyzują refleksję na temat literatury, tradycji literackiej, narracji osobistej pisarza i sytuacji komunikacyjnej rozmowy. Zapowiedziana w komentarzu wprowadzającym do tomu metafora palimpsestu otwiera tak ważną dla badacza przestrzeń intertekstualnej aktywności, w której krzyżują się dyskursy o różnej proweniencji. Intertekstualne podłoże utworu, odsyłające do poetyki sylwiczności, tworzą nawiązania do tekstów kultury, wypowiedzi krytycznych, kontekstów autobiograficznych Myśliwskiego, korespondujących z tym, co już powiedziano o autorze lub sam pisarz wyraził w licznych autoeksplikacjach. Rozmowy z pisarzem, jak pisze Łebkowska, mają jednak charakter otwarty na dopowiadanie treści niewyartykułowanych w zebranym materiale, kreowanych w twórczym procesie myśli i dialogu, w obecności rozmówcy. Implikowaną fragmentarycznie otwartość interlokucji odnajdujemy w gatunkowej hybrydyczności książki (forma rozmowy kreowanej, gawędy Myśliwski-Bocheński, realizowana przez konatywną i fatyczną funkcję wypowiedzi; zebrane w kontekstach zróżnicowane komentarze krytyczne i wywiady prasowe, dwa słowniki pojęć związanych z twórczością pisarza). Wskazana fragmentaryczność, przejawiająca się w zestawieniu różnych dyskursów, przypomina o nieokreśloności gatunku. W zamyśle kompozycyjnym publikacji, zestawiającym zapis rozmów i głosy krytyczne, zaproponowano nielinearny tryb lektury selektywnej, „przeskokowej" (od wybranych sekwencji rozmowy do kontekstu, do haseł słownikowych pojęć). Czytelny układ kompozycji książki pozostawia odbiorcy swobodę w wyborze ścieżki lektury. Rozmowy (spotkania) z pisarzem, jak pisze Łebkowska, stanowią dziś „rozszerzenie i tak rozległego pola obecności przeznaczonego dla odbiorców"[50]. Jak dodaje badaczka, „rozmowy z pisarzem" są „rozmowami dla…"[51], są spektaklem dla odbiorcy. We współczesnej mediosferze teksty sfunkcjonalizowane autobiograficznie, informacyjnie, literacko nie mogą być oderwane od aktywności komunikacyjnej odbiorców pozostających pod wpływem kultury nowych mediów. Dodać wypada, za Michałem Głowińskim, że to swobodne igranie cytatami i kodami konwencji jest konstytutywną cechą wypowiedzi dygresyjnej i otwartej, nastawionej na

[49] W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne…*, s. 14.
[50] A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarką/pisarzem – nowa odsłona?…*, s. 380.
[51] Tamże.

sam fakt rozważania, badania, oglądania przedmiotu dociekań[52]. Co ważne, tytułowe „rozmowy istotne" potraktować można, podpowiada Bocheński, jako źródło samopoznania pisarza, za pomocą którego Myśliwski próbuje dookreślić swój stosunek do doświadczeń pisarskich. Jak czytać rozmowy w formie osobistego rozliczenia z tematyką bliską prozaikowi, pyta Bocheński we *Wstępie* książki:

> Słuchałem nieraz Myśliwskiego rozważającego sentencje, które kiedyś wyciągnął ze swojego pisania. Pisarz wraca do nich w rozmowach i dziwi się, że tak w nie wpada, tak się w nich topi. Rozpatruje jeszcze raz mantry o żywym języku, o pisaniu jako przygodzie, o języku wewnętrznym, przepowiada je sobie, jakby siebie ciągle sobie przypominał, jakby sobą się zdumiewał. [...] Jeszcze raz zatem wpatruje się w sentencje, które odnalazły go w jego utworach i nie może nadziwić się ich pojemności, gdyż ani ich wyczerpać w rozmowie, ani na piśmie[53].

Leżące u podstaw dialogu „ważenie problemów", konfrontujące to, co zebrane w lekturze, ze światem doświadczeń interlokutorów, wpisuje rozmowy w eseistyczny stan krytycznego, niekonkludywnego trybu orzekania[54]. Istotność, której poszukuje Myśliwski, nigdy zatem nie przybierze ostatecznej formy, jak napisze Bocheński: „z błysku żywej mowy przechodzi w rejony przegadanego"[55]. Myśliwski w „nowej odsłonie rozmów" przygląda się swej twórczości „w dzianiu się" mówionego-pisanego, w improwizacji.

Bibliografia

Bocheński T., *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994.

Bocheński T., *Zabić się dla sztuki, która umiera*, w: tegoż, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2002, s. 52.

Bolecki W., *Stylistyczna, gatunkowa i tematyczna motywacja „workowatości"*, w: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 69.

Illg J., *Summa*, w: W. Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią. Mowy i rozmowy,* Kraków 2022, s. 12.

Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1976, s. 109–130.

Głowiński M., O *intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4.

Główczewski A., *Poetyka i pragmatyka „rozmów z..."*. Toruń 2005.

Kielak D., *Modernistyczny palimpsest – model lektury – figura tożsamości*, „Collouia Litteraria UKSW" 2088, nr 4/5.

Łebkowska A., *Rozmowa z pisarzem. Analiza gatunku*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury,* red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.

[52] M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4, s. 84.

[53] T. Bocheński, *Wstęp*, w: W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne...*, s. 9–10.

[54] R. Sendyka, *O interpretacjach gatunku: esej w nowoczesnej tradycji gatunku*, w: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 45–46.

[55] T. Bocheński, *Wstęp*, w: W. Myśliwski, T. Bocheński, *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne...*, s. 11.

Łebkowska A., *Rozmowy z pisarką/pisarzem – nowa odsłona?* „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 369–383.
Maciąg K., *W kręgu problematyki „Pamiętników mówionych”*, Rzeszów 2001.
Marciszewski W., *Sztuka dyskutowania*, Warszawa 1994.
Myśliwski W., Bocheński T., *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne*, Łódź 2021.
Pawelec D., *Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?* „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 130.
Sendyka R., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
Sulikowski A., *O formach dyskursywnych w prozie powojennej*, w: *Studia o narracj*i, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 240.
Zimand R., *Rozmowy z… – dokument czy literatura*? [w:] tegoż, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989, s. 7–8.

Źródła internetowe

Dlaczego „Rozmowy istotne”? Tomasz Bocheński o Wiesławie Myśliwskim, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (lodz.pl) (dostęp: 28.09.2022).
http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=319&artykul=5972 (dostęp: 15.04.2022).
https://9lib.org/article/trzy-inwencje-my%C5%9Bliwskiego-my%C5%9Bl-my%C5%9 Bliwskiego-studia-i-eseje.zx535w2w (dostęp: 30.03.2022).
https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/1443/Kulturowe_wymiary_internetu_Olcon-Kubicka.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 20.04.2022).
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-formy-w-dramaturgii-witkacego-i-wynikajace-stad-spory (dostęp: 15.04.2022).

doi: 10.15584/tik.2022.13
Data nadesłania: 30.06.2022
Data recenzji: 8.10.2022, 15.10.2022

Gatunek dramatu „rewolucyjnego”[1]: transgresje i narodowe matryce genologiczne w kontekście ukraińskich rewolucji XXI wieku

Ołena Bondarewa
Uniwersytet imienia Borysa Hrinczenki w Kijowie, Ukraina
ORCID: 0000-0001-7126-452X

Genre of “Revolutionary” Drama: Transgressions and National Genre Matrixes in the Context of Ukrainian Revolutions of the 21st Century

Abstract: Considering drama as an operational and mobile genre of literature, it is worth starting a separate conversation about its reactivity in the context of Ukrainian revolutions and liberation struggles of the 21st century. After all, modern Ukrainian “revolutionary” drama has nothing to do with the destructive genre clichés of the traditional “revolutionary drama” of the twentieth century. Signs of the latter were the destructive myth of: the new creation of the world; life from zero cycle; basic benefits for infirm people, given by the revolution; static linear plots; pseudo--documentary; ideological involvement of protagonists / antagonists. Ukrainian “revolutionary” drama of the 21st century has 2 streams dedicated, respectively, to the Orange Revolution (vitalistic-romantic visions of the revolution as “love on the barricades” and “birth of the spirit”, “The Nutcracker 2004” by Alexander Irvantes and “Revolution, love, death and dreams” by Pavlo Arie) and the Revolution of Dignity, which was mastered: in prophetic works (“Barricades on the Cross” by Yurko Gudz, “Detailing” by Dmitry Ternov); in the latest documentary strategies that do not require additional theatrical reinforcement (“We, the Maidan” by Nadiya Simchych, “Diaries of the Maidan” by Natalia Vorozhbyt); in hagiographic “To the sharpness of the sixth octave” by Igor Yuzyuk, “OTVETKA@UA” by Neda Nezhdana) and in symbolic and allegorical genres (Neda Nezhdana’s “Maidan inferno, or the other side of hell”, Oleksandr Viter’s “Labyrinth”, Oleg-Mykolaychuk-Nizovets’ “Chestnut and Lily of the Valley”, Oksana Tanyuk’s “Woe (not) my wolf, or Schrödinger’s Cat”, Vladimir Kupyansky’s “Under the Sign of Puy”, “Bogdan 2014” by Ksenia Skoryk, “Knight of the Temple” by Tetyana Ivashchenko, “Women and Snapper” by Tetyana Kitsenko, “Christmas on the Maidan” by Vira Makoviy, “Extreme Modern People” by Mykola Istin and many other dramatic works).
This gives grounds to consider the irreversible artistic transgressions of the genre, which due to its efficiency and mobility gets a new quality and new life, which is very relevant in the context of the Maidan topos throughout Ukraine in the Russian aggression in 2022.

[1] Proponowane określenie oddaje w zasadzie zakres znaczeniowy przyjętego w tradycji polskiej terminu *dramat o rewolucji*, a wykorzystywane jest w rzeczywistości ukraińskiej podczas nazywania m.in. utworów analizowanych w niniejszej publikacji – zarówno tekstów dawniejszych, jak i współczesnych.

Keywords: genre, revolutionary drama, transgressions, genre variety, drama of the Maidan

Słowa kluczowe: gatunek, dramat rewolucyjny, transgresje, odmiana gatunkowa, dramaturgia Majdanu

Współczesny dramat ukraiński od roku 2014 aktualizuje gatunek dramatu rewolucyjnego od dawna już nieistotny w wielu literaturach, rzucając nowe światło na doświadczenia dwóch ukraińskich rewolucji XXI w. Choć w ukraińskiej prozie i poezji pojawiło się jednocześnie wiele utworów o Majdanie, to właśnie sfera dramaturgii ukraińskiej daje podstawę do teoretycznych rozważań na temat transgresji gatunku, który po upadku socrealizmu zdawał się na zawsze zaniknąć.

W niemal wszystkich epokach to właśnie dramat staje się gatunkiem organicznym, za którego pośrednictwem „wpływa" do literatury i unaocznia się w niej mit ideologiczny. Każdy mit ideologiczny od zawsze szuka swojego rytualnego odpowiednika, co więcej – mitowi ideologicznemu nieodmiennie towarzyszy rytuał danej epoki (na przykład większość obrzędów z czasów sowieckich to w istocie transformowana inicjacja, ponieważ dotyczy chwili próby i wprowadzenia nowych ludzi, ich włączenia w określony społecznie i zaangażowany ideowo krąg, nabycia przez osobę „profaniczną" pewnego *sacrum*). Tetiana Swerbiłowa i Ludmyła Skoryna, zastanawiając się nad ukraińskim dramatem lat trzydziestych XX w., podkreśliły, że „spośród wszystkich zjawisk kulturowych teatr i dramat ze względu na przynależność genetyczną zapewne najbardziej podlegały teatralizacji i karnawalizacji pod prawami cywilizacji totalitarnej [...] dramaturgią łatwo można manipulować, ponieważ, podobnie jak sowiecka ideologia populistyczna, opiera się ona na fenomenie gry i wywodzi się z rytualnych typów kultury"[2]. Jednocześnie tam, gdzie w rytuał wplata się elementy dramatycznego przedstawiania wydarzeń (tzw. kult wcielony), rytuał ten może zostać rozwinięty w spektakularną i emocjonalnie wpływową „quasi-dokładną" reprodukcję i replikację „przekształconej rzeczywistości" mitu ideologicznego[3], co tworzy iluzję „zatrzymanego czasu", przekształca przeszłość w metafizyczną teraźniejszość.

Jednocześnie, według Ołeksandra Hrycenki, możliwość nowego aktywnego tworzenia mitów, nawet niezdarnych i nieskutecznych, pojawiła się dopiero wtedy, gdy dominująca siła ideologiczna w społeczeństwie stworzyła „własną sferę sacrum, własną «świętą historię» i «święte pismo», z własnymi rytuałami i świątyniami, bohaterami i męczennikami, ich czynami i dokonaniami", które ukraiński filozof kultury słusznie nazywa „subkul-

[2] T. Sverbìlova, L. Skorina, *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta ìstorìâ dramaturgìï u postatâh*, Čerkasi 2007, s. 32, 33.

[3] K. Flad, *Političeskij mif. Teoretičeskoe issledovanie*, Per. z angl. A. Georgieva, Moskva: Progress-Tradiciâ, 2004, s. 169.

turą" z zawartą w niej „świecką mini-religią"; pod rządami sowieckimi ta „subkultura" (ideologia partyjna) w każdej „republice" jest ogłaszana narodowym rdzeniem kulturowym, a „mini-kulty" są przedstawiane jako publiczna „świecka religia"[4]. Szczególnie owocne w różnych czasach, a zwłaszcza w kontekście sowieckim, były „inicjacje" mas (masa, w przeciwieństwie do jednostki, nie wykazuje zdolności zrozumienia przebiegu rozwoju historycznego, a mit jest tylko formą „jednoczenia" ludzi w masę, dzięki którym masa staje się sterowalna), co w istocie odbywało się w teatrze z jasną świadomością, że doskonały mit społeczny powinien raczej ukrywać wiedzę, odwracać uwagę od prawdy i irracjonalizować postrzeganie rzeczywistości przez zwolennika doktryny społecznej.

Spektakl tradycyjnie, jak każde widowisko, kojarzy się z rytuałem, a przez to z mitem. Usytuowany jest z reguły w skoncentrowanym, niemal mitycznym czasie i oddziela widza od rytmu codzienności, dążąc do maksymalnej afektacji emocjonalnej (bo każdy rytuał, któremu nie towarzyszy pewien poziom napięcia emocjonalnego, afektacji, stopniowo niweluje się, staje się codzienną rutyną). Do tego typu „wtajemniczeń" w czasach sowieckich wybrano tylko taki dramat, który służył legitymizacji oficjalnej mitologii ideologicznej, utrwalaniu w indywidualnej i społecznej świadomości wszystkich szczebli statusu jej hierarchii, „wkręcaniu" kodów ideologicznych w indywidualne systemy wartości niemalże w fazie ich projektowania, a w wersji optymalnej – absolutnemu zastąpieniu indywidualnego pola aksjologicznego sztampą ideologiczną.

Z oczywistych względów filozoficzne studia nad strategiami politycznymi XX–XXI w. prowadzą myślicieli zachodnich do kategorialnie otwartych analogii dramaturgicznych i teatralnych. Na przykład, amerykańscy politolodzy Dan Nimmo i James Combs definiują mit polityczny jako „dramatyczną całość" zorganizowaną zgodnie z dramatycznym schematem narracji, jako „dramatyczną akcję", a jego kluczowe elementy mają następującą strukturę: „działanie; jego uczestnik (lub uczestnicy); używane przez nich środki; arena działania – czas, miejsce, okoliczności; cel uczestników, ich motywy przewodnie"[5].

Gatunkowo „rewolucyjny" dramat epoki sowieckiej stanowi ramy niszczycielskiego mitu. Heorhij Poczepcow interpretuje sowiecki mit ideologiczny jako niezwykle uporządkowaną strukturę semiotyczną, którą charakteryzuje: systematyczne niszczenie dotychczasowego stanu refleksji społeczno-historycznej; przemyślana i matematycznie dokładna konstrukcja o klarownym systemie hierarchicznym; duży rezerwuar „przejść"[6] do

[4] O.A. Gricenko, *„Svoâ mudrìst'": Nacìonal'na mìfologìâ ta "gromadâns'ka religìâ" v Ukraïnì*, Kiïv: Ukraïns'kij centr kul'turnih doslìdžen', 1998, s. 22.

[5] D. Nimmo, J.E. Combs, *Subliminal Politics: Myths and Mythmakers in America*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980, p. 17–18.

[6] Tu w znaczeniu odwołań realizowanych poprzez dygresje, zmianę miejsca akcji, lejtmotywy itp.

rzeczywistości w odbiorze sztuki, co pozwala wyjaśnić łańcuchy powiązań między obiektami o różnych polach semantycznych: „Zgodnie z tym formowano obraz i wydarzeń historycznych, i wydarzeń współczesnych, co także cechuje stan wysokiej systematyzacji. Dla przykładu, historia była pisana i przepisywana nieustannie, wypełniając owo zapotrzebowanie ideologiczne na systematykę. Zmiana postulatów ideowych natychmiast wymagała zmiany rzeczywistości historycznej"[7]. Odpowiednie „zmiany" szybko wpłynęły na artystyczne priorytety, ukształtowały w artystach żywe zainteresowanie najnowszymi doktrynami politycznymi, które niezwłocznie wymagały pogłębionego pietyzmu w stosunku do ich treści. Hanna Wesełowska twierdzi, że na poziomie „głównego mitu" genologia socrealistyczna tworzyła w istocie strukturę trzech matryc gatunkowych, przeszczepioną w różne konteksty rodzajowo-gatunkowe i zakotwiczoną w starożytnych archetypowych tematach kulturowych: 1) „kryminał socrealistyczny" – historia ujawnienia „wroga ludu" (archaiczna konfrontacja bohatera z wężem); 2) rozrywkowo-dydaktyczna komedia-melodramat ze szczęśliwym zakończeniem (igraszki w Ogrodzie Eden); 3) panegiryczny „życiowy" gatunek – przekształcona tragedia (mit o bóstwie zmarłym i zmartwychwstałym)[8]. Jednocześnie Tetiana Swerbiłowa i Ludmyła Skoryna dostrzegają, jak „poglądy funkcjonariuszy partyjnych w istotny sposób wpłynęły na gatunkowy system dramaturgii"[9].

Rzecz jasna, takie dramaty nie uosabiały procesów tworzenia, bo wszystko liczone było od cyklu zerowego. Serhij Eisenstein nie mylił się więc w swoim czasie, gdy przepowiadał szybkie przekształcenie wątku historyczno-rewolucyjnego w „historyczno-partyjny"[10]. Literackie refleksje sowieckiego akademika Aleksandra Bileckiego błędnie interpretowały uproszczone ramy dramatu naśladowczego jako nową rodzajowo-gatunkową jakość dramatu. W ten sposób Bilecki postawił retoryczne pytanie: „Co może dać doktrynie katharsis sowieckiego dramaturga Arystotelesa-Lessinga, czyli odkupienie tragicznego bohatera z jego winy wobec społeczeństwa?" i przekonywał, że jakakolwiek próba sztucznego „wciśnięcia" dzieł sowieckich dramaturgów „w ramy starej teorii" jest skazana na niepowodzenie, że „nie ma bardziej bezowocnego zajęcia niż z punktu widzenia Arystotelesa lub Lessinga analizowanie *Lubowi Jarowej* lub *Śmierci szwadronu*"[11].

[7] G.G. Počepcov, *Semiotika*, Moskva: Refl-buk, Kiev: Vakler, 2002, s. 244.

[8] G. Veselovs'ka, *Metod âk stil', a stil' âk metod: formal'nì pošuki v teorìï ta praktycì socrealìstičnoï dobi (1930–1950)*, w: *Ukraïns'kij teatr XX stolìttâ*, Redkol.: N.Kornìênko ta ìn., Kiïv: LDL 2003, s. 306–307.

[9] T. Sverbìlova, L. Skorina, *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta ìstorìâ dramaturgiï u postatâh*, Čerkasi 2007, s. 43.

[10] S. Èjzenštejn, *Edinaâ (Mysli ob istorii sovetskoj kinematografii)*, w: S. Èjzenštejn, *Izbrannye stat'i*, Moskva: Iskusstvo, 1956, s. 79.

[11] O.Ì. Bìlec'kij, *Poetika drami*, w: *Teorìâ drami v ìstoričnomu rozvitku: Hrestomatìâ*, Zag. red. ì peredm. O.Ì.Bìlec'kogo, Kiïv: Mistectvo, 1950, s. 9, 11.

Paleta wątków socrealistycznego dramatu rewolucyjnego nie była zróżnicowana: głównymi perypetiami były wydarzenia rosyjskiej służby rodzinnej, przedstawione w rodzinie Uljanowa (na przykład dramat Iwana Dniprowskiego *Miłość i dym*, 1937; *Legenda Lenina* Mykoły Kulisza, 1937; *Pierwsze barykady* Wołodymyra Kaniwca, 1980 i *Śmierć Lenina* – sztuka Iwana Mykytenki *Nieśmiertelni*, 1937). Oddzielną niszę stworzył kult wydarzeń z 1917 r. (*Śmierć eskadry* Ołeksandra Kornijczuka, 1933; *Jak wschodziło słońce* Iwana Mykytenki, 1937; *Myśl o Brytyjce* Jurija Janowskiego, 1937) i nieudolne, kiczowate teksty o tym, jak proletariusze Sankt Petersburga radzili sobie z ukraińskimi chłopami, inspirując ich do „prawidłowego" odbioru zmian rewolucyjnych (*Prawda* Ołeksandra Kornijczuka, 1937). Jak widać, teatr ukraiński lat 1930–1970 został w całości włączony w realizację „dzieła agitacji i propagandy", przy czym „nie sam, ale przy bezpośrednim udziale dramaturgów, którzy zapewnili mu repertuar"[12].

Bezkompromisowe teksty dramatyczne (np. dramaty Mykoły Kulisza *97*, 1924 czy *Komuna w stepach*, 1925) zostały szybko zakazane i nie mogły wpłynąć na ówczesne konteksty dramatyczne.

Stereotypowe treści ideologiczne zdawały się narzucać pewną strukturę każdemu rodzajowi dramatycznej tematyki i problematyki. W spektaklach z zakresu „leninowsko-stalinowskiego" ukształtował się sztampowy obraz przywódcy, który z niesamowitą łatwością potrafił znaleźć w oczach widzów jedyne „słuszne" historyczne rozwiązanie, niepodlegające żadnym analizom i wątpliwościom. Ukraińska historia „przedpaździernikowa" podlegała całkowitemu tabu – na początku historii rozpoczynano ją od punktu zerowego, a następnie istotnie zawężano tematyczne i ideologiczno-problemowe spektra ukraińskiego dramatu o wymowie historycznej, sztucznie zaadaptowane do „ogólnoradzieckich" wymagań, w ramach których „prawdziwa" historia rozpoczęła się w październiku 1917 r., została zapoczątkowana przez „starszych" rosyjskich „braci" i wyłoniła się jako liniowy, jednowymiarowy, stopniowy i pomyślny proces walki klas: w ten sposób połączył się dyskurs mitologiczny i racjonalnie pospolity. Cechy te szczegółowo omówiono w monografii *Mit i dramat w najnowszym kontekście literackim: odnowienie więzi strukturalnych poprzez modelowanie gatunkowe*[13], podkreślając, że „główny cel systemu gatunkowego, środków stylistycznych, figuratywnych rezerw literatury w warunkach ideologicznego zamknięcia sprowadza się do formowania halucynogennych matryc, które skrycie manipulowałyby umysłami odbiorców na rzecz określonej ideologii: wiadomo, że autorytet każdego rządu skrupulatnie ukrywa swoje prawdziwe intencje za pomocą technik mitotwórczych, posługując się różnymi sakralnymi metaforami,

[12] T. Sverbìlova, L. Skorina, *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta ìstorìâ dramaturgìï u postatâh*, Čerkasi 2007, s. 42.

[13] Por.: Olena Bondareva, *Mìf ì drama u novìtn'omu lìteraturnomu kontekstì: ponovlennâ strukturnogo zv`âzku čerez žanrove modelûvannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006.

spekulując na temat pragnienia osiągnięcia «rajskiej idylli» przez «człowieka mas» w możliwie najkrótszy i bezbolesny sposób"[14].

Perspektywę rozpatrywania pola gatunkowego „tragedii optymistycznej" z punktu widzenia kiczu, zaproponowaną przez Tetianę Swerbiłową i Ludmyłę Skorynę, należy uznać za niezwykle obiecującą. Przy czym badaczki słusznie zwracają uwagę na podwójną absurdalność rewolucyjnej kiczowej dramaturgii w gatunku „optymistycznej tragedii" właśnie w kontekście ukraińskim, gdzie dobrowolna „śmierć egzystencjalna" bohatera w naturalny sposób poprzedza „śmierć" globalną narodu ukraińskiego[15].

Wraz ze słabnięciem reżimu totalitarnego gatunek dramatu rewolucyjnego stopniowo zanikał, stąd jego „wieczną klasyką" przez długi czas pozostają spektakle powstałe w latach trzydziestych (o czym świadczy stały repertuar w ukraińskich teatrach w latach 1950–1980 dramatu Ołeksandra Kornijczuka *Śmierć eskadry*).

Nawiasem mówiąc, to właśnie lata dwudzieste XXI w. staną się okresem, w którym ponownie zmieni się w ukraińskim literaturoznawstwie postrzeganie roli dramatopisarzy tworzących dla sowieckiego teatru. Proces ten rozpoczął się już od monografii Andrija Puczkowa *Trwały trolling trickstera: metadramaturgia Ołeksandra Korniyczuka*, w której badacz podkreśla: „Zarzucić Kornijczukowi, że pisał «nie to», jest niczym zarzucanie architektom, że stworzyli «stalinowski empire» lub chruszczowski, w których na stałe nie da się żyć. Ani dramaturgowie, ani architekci nie mogli sobie pozwolić na robienie «nie tego» – nie byli wolnymi artystami, którzy mogliby zejść do alkoholowego podziemia i cierpieć z powodu publicznych buldożerowych wystaw[16], obnosząc się ze swym nonkonformizmem – ludność nie zamierzała ich utrzymywać, nawet nie zamierzała ich zrozumieć"[17].

W latach 1970–1990 nawet odwołanie się do źródeł dokumentalnych nie mogło uratować „gatunkowego denata", którym stał się ukraiński dramat rewolucyjny, bo dramaty te cudem omijały najtragiczniejsze wydarzenia ukraińskiej historii XX w. – kolektywizację, Wielki Głód, masowe represje, deportacje, tłumienie ruchów wyzwoleńczych, przymusową rusyfikację, katastrofę w Czarnobylu itd. – są więc coraz rzadziej postrzegane jako pełnoprawne teksty literackie.

Dramaturdzy ukraińskiego oficjalnego obiegu końca lat siedemdziesiątych minionego wieku odwoływali się wyłącznie do dokumentów

[14] O. Bondareva, *Mìf ì drama u novìtn'omu lìteraturnomu kontekstì: ponovlennâ strukturnogo zv`âzku čerez žanrove modelûvannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006, s. 419.

[15] T. Sverbìlova, L. Skorina, *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta ìstorìâ dramaturgìï u postatâh*, Čerkasi 2007, s. 45.

[16] Nawiązanie do Buldożerowej Wystawy – nazwy wystawy artystów niezależnych; odbyła się ona we wrześniu 1974 r. na wolnym powietrzu, na przedmieściu Moskwy; usunięta przez ówczesną milicję i buldożery (stąd nazwa).

[17] A. Pučkov, *Trivkij trollìng` trikstera: Metadramaturgìâ Oleksandra Kornìjčuka*, Kiïv: DUH Ì LÌTERA, 2021, s. 594.

oderwanych od rzeczywistego kontekstu historycznego (zawsze biegunowego, nieliniowego, wzbogaconego o historyczne skojarzenia) i tkwiących w innym układzie odniesienia, niemającym alternatywy. Nie można było nawet marzyć o łączeniu bohaterów ich dramatów z tradycją kulturową. Przy wysokiej produktywności gatunkowej ukraińskiej powieści historycznej dramat „historyczno-rewolucyjny" ignorował związane z nim osiągnięcia artystyczne i stopniowo zapominał o własnych motywach i rezerwach gatunkowych gromadzonych od XVII i XVIII w.

Późniejsze postmodernistyczne trawestowanie dramaturgii rewolucyjnej, widoczne m.in. w sztukach Wołodymyra Dibrowy, było zrozumiałe wyłącznie dla „wtajemniczonych", stąd praktycznie nie wpłynęło na ogół czytelników i widzów właśnie dlatego, że sztuki o treści rewolucyjnej wówczas zupełnie straciły na aktualności i znalazły się poza wszelkimi kontekstami.

Na przykład w sztuce *Krótki kurs* Wołodymyr Dibrowa zaproponował wizję historii XX w. jako zamkniętej sceny teatru lalek. W teatralizowanym miejscu podobnym do sceny teatru lalek dramaturg rozwinął nieklasyczne filozoficzne wersje modeli władzy, usuwając tradycyjną opozycję „władca/podwładny" wobec klasycznych koncepcji filozoficznych, jednocześnie faworyzując struktury władzy jako stale zdecentralizowane i wszechobecne zjawiska XX w., traktując to jako lokalny, zamknięty, a więc niekończący się cykl mitologiczny. Głównymi bohaterami spektaklu byli twórcy „rewolucji rosyjskiej" i jej represyjnego systemu, Lenin, Stalin, Trocki i Poskryobyszew – ale nie jako postacie historyczne, ale jako marionetki, które zabawiały i absorbowały publiczność przez ograniczony czas, niezależnie od jego reakcji. Jednocześnie dramatopisarz w sposób druzgocący sparodiował wszelkie wady gatunkowe tzw. dramatu historyczno-rewolucyjnego jako konstrukcji sztucznej i absurdalnej, łącznie z jej naiwnym instrumentarium estetycznym.

Niespodziewanie (lub odwrotnie – organicznie, bo „każda rewolucja ma swoją dramaturgię"[18]) historyczno-rewolucyjna fabuła ponownie zapulsowała w ukraińskim kontekście XXI w. w trzech zupełnie przeciwnych modyfikacjach: 1) w wizjonerskiej dramaturgii przewidującej wydarzenia dwóch ukraińskich rewolucji – Pomarańczowej Rewolucji i Rewolucji Godności (*Barykady na krzyżu* Jurka Gudzia, *Detalizacja* Dmytra Ternowego, *Netudydytyna* Ołeha Mykołajczuka-Nyzowca); 2) w romantycznych iluzjach rewolucyjnych poświęconych „pomarańczowemu" Majdanowi (*Dziadek do orzechów-2004* Ołeksandra Irvanca, *Rewolucja, miłość, śmierć i marzenia senne* Pawła Arie, *Wybory przy deptaku* Walerija Herasymczuka); 3) w tekstach dramatycznych, które przybliżają Rewolucję Godności.

Co do ostatniego punktu, można tu mówić o różnorodności gatunkowych strategii dramatycznych i transgresyjnym charakterze zmian, jakie

[18] N. Mìrošničenko, *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ": nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 35.

zachodzą w gatunku ukraińskiego dramatu „rewolucyjnego". Wśród nurtów gatunkowych współczesnych dramatopisarzy ukraińskich realizowane są: 1) najnowsze strategie dokumentalne, niewymagające dodatkowego teatralnego wzmocnienia (*My, Majdan* Nadiji Symczycz, *Dzienniki Majdanu* Natalii Worożbyt); 2) hagiograficzne projekcje gatunkowe (*Cis szóstej oktawy* Ihora Juzjuka, *OTVETKA@UA* Nedy Neżdany); 3) symboliczno-alegoryczna poetyka gatunkowa (*Majdan inferno albo po tamtej stronie piekła* Nedy Neżdany, *Labirynt* Ołeksandra Witra, *Kasztan i konwalia* Oleha Mykołajczuka-Nizoca, *Wycie (nie)moje wilczycy lub kot Schrödingera* Oksany Taniuk, *Pod znakiem Puj* Wołodymyra Kupianskiego, *Bohdan 2014* Kseni Skoryk, *Rycerz świątyni* Tetiany Iwaszczenko, *Kobiety i snajper* Tetiany Kicenko, *Boże Narodzenie na Majdanie* Wiry Makowej, *Nekstmodernistyczni ludzie* Mykoły Istyny). „Euromajdan – mówi Jarosław Poliszczuk – stał się wiodącym wydarzeniem społecznym, kulturalnym i artystycznym współczesnej Ukrainy. Wydarzenie to wyraźnie wyznaczyło granice obecnego podziału czasu, kończąc okres przejściowy społeczeństwa posttotalitarnego i postkomunistycznego oraz wyznaczając początek nowej fazy rozwoju, którym będzie kierować strategia niepodległego państwa. Majdan wydobył z cienia nowe formacje twórcze Ukrainy: nie ujawniły one jeszcze w pełni swojego potencjału, ale już otrzymały potężny bodziec do twórczego rozwoju"[19].

Traktując dramat jako operacyjny i mobilny gatunek literatury, warto rozpocząć osobną dyskusję o gatunkowych konstruktach jego reaktywności w kontekście ukraińskich rewolucji i walk wyzwoleńczych XXI w. W końcu współczesny ukraiński dramat „rewolucyjny" nie ma nic wspólnego z destrukcyjnymi kliszami gatunkowymi tradycyjnego „dramatu rewolucyjnego" XX w. Przejawami tych ostatnich były: destrukcyjny mit nowego stworzenia świata, życie od cyklu zerowego, podstawowe dobra dla wykluczonych, zdobyte przez rewolucję; statyczne liniowe wątki; pseudodokumentalistyka; ideologiczne zaangażowanie bohaterów/antagonistów. Wszystkie rewolucyjne dramaty lat dwudziestych i siedemdziesiątych XX w., nawet te tworzone przez ukraińskich dramaturgów, pozbawione były kwestii narodowości i tożsamości ukraińskiej. Natomiast nowy ukraiński dramat rewolucyjny tworzy nowe propozycje oparte na formach treściowych: wizjonerskich gatunkach; aktualizacji rozpoznawalnych matryc mitologicznych – studni, labiryntu, rękawiczki, piekła; budowie równoległych światów i wątków, w tym z wykorzystaniem technologii wirtualnych; inwektyw intertekstualnych i intermedialnych, depersonalizacji i uogólnienia modeli bohaterów. Staje się on otwartą rozmową o poszukiwaniu przez Ukraińców samych siebie i swojej tożsamości w wirze rewolucyjnego Majdanu jako terytorium postkolonialnej wolności i poczucia własnej wartości. Świadczą o tym dwie dramatyczne antologie

[19] Â. Polìŝuk, *Reaktivnìst' literaturi*, Kiïv: Akademvidav, 2016, s. 37.

opracowane przez specjalistów Narodowego Centrum Sztuki Teatralnej Łesia Kurbasa – *Majdan, przed i po*, 2016[20] oraz *Labirynt lodu i ognia*, 2019[21], które są uważane za „wyraźną linię demarkacyjną w systemie wartości europejsko zorientowanych i antytotalitarnych Ukraińców"[22]. W utworach zamieszczonych w tych antologiach dramaturdzy „eksperymentują z montażowymi strukturami nieliniowymi, wykorzystują gatunki hybrydowe i najnowsze, zapożyczają reguły kompozycyjne z innych epok stylistycznych i dziedzin sztuki"[23].

Niezwykle istotne jest to, że badacze tego stosunkowo „gorącego" dramatu mówią o jego specyfice gatunkowej, która balansuje na pograniczu wielu wyznaczników gatunkowych; są to mianowicie:

– uwspółcześnione modyfikacje charakterystycznych dla Ukrainy archaicznych gatunków dramatycznych, np. misterium, teatr uliczny, wertep[24];

– „zakres poszukiwań formy i środków stylistycznych adekwatnych do nowej rzeczywistości jest bardzo szeroki i daleki od klasycznego"[25];

– zwracanie uwagi na nowe gatunki literackie, takie jak fantastyka futurystyczna[26];

– podkreślanie „nieheroiczności" bohaterów[27];

– nowe formaty dokumentu, które inspirowały „quasi-dokumentalne formy kompozycyjne", „zakulisowe głosy i monologi", „dokumentalną dokładność we wskazaniu czasu i miejsca każdego zjawiska"[28]; w tym kontekście za kluczowe uznaje się „pragnienie dramatopisarzy, reżyserów i kuratorów do oddania głosu świadkom", co z jednej strony uruchamia „potencjał teatru-forum", w którym czytelnik/widz staje się współtwórcą i aktywnym uczestnikiem, a z drugiej strony – wzmaga chęć rozpoznania śladów utraty i dyskursywnego ustabilizowania znaczenia traumy, „prowa-

[20] *Majdan. Do ì pìslâ: antologìâ aktual'noï drami*, Kiïv: Svìt znan', 2016, 256 s.

[21] *Labìrint ìz krigi j vognû: antologìâ aktual'noï drami. Revolûcìâ gìdnostì ì gìbridna vìjna*, uporâd. Neda Neždana, Oleg Mikolajčuk-Nizovec', Kiïv: Smoloskip, 2019, 432 s.

[22] O. Bondareva, K*riterìï formuvannâ ta perspektivi doslìdžennâ sučasnih dramaturgìčnih antologìj v Ukraïnì. Sučasna filologìčna nauka: aktual'nì pitannâ ta vektori rozvitku: kolektivna monografìâ*, vìdp. za vipusk M. V. Mamič. L'vìv-Torun': Lìga-Pres, 2021, s. 315.

[23] N. Mìrošničenko, *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ": nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 37–38.

[24] Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 74.

[25] N. Mìrošničenko, *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ": nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 40.

[26] N. Mìrošničenko, *Vìd dìagnostičnoï do prognostičnoï modelì drami. Ukraïns'kij kontekst*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ": nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 92.

[27] N. Mìrošničenko, *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ": nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 45.

[28] Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 75–77.

dzi do wprowadzenia postaci alegorycznych" symbolizujących wspólnotę straty"[29];

– postdramatyczna, teatralna/antyteatralna baza[30];

– połączenie w jednym dramatycznym tekście „przeciwbieżnych potoków" epizacji i liryzacji[31], globalne wymieszanie rodzajowo-typologiczne;

– obfitość pieśni poetyckich[32];

– monodramatyczny tryb gatunkowy, który daje bohaterom platformę dla otwartych, szczerych, niezwykle emocjonalnych form wypowiedzi[33], jest „unikatowym środkiem psychoterapii przede wszystkim dlatego, że jej aktualizacja wiąże się z werbalizacją traumy Majdanu i wojny"[34];

– obecność obserwatorów i przestrzeń, w której „obserwator może doświadczyć spotkania z innym i swoją pamięcią bez gotowych odpowiedzi"[35];

– potencjał prognostyczny[36];

– poczucie przyspieszonego czasu[37];

– radykalizm kontekstowy[38];

– najszerszy zakres intertekstualny[39] i „intermedialny – literacko-muzyczno-kinematograficzny"[40];

– „międzyczasowe echo różnych chronotopów"[41];

---

[29] Û. Golodnìkova, *Ukraïns'ka nova drama: vìd destrukcìï do stvorennâ novoï estetiki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ", nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2017, № 12, s. 52.

[30] Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 76, 78.

[31] Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 78.

[32] O. Bondareva, *Kriterìï formuvannâ ta perspektivi doslìdžennâ sučasnih dramaturgìčnih antologìj v Ukraïnì. Sučasna filologìčna nauka: aktual'nì pitannâ ta vektori rozvitku: kolektivna monografìâ*, vìdp. za vipusk M. V. Mamič. L'vìv-Torun': Lìga-Pres, 2021, s. 317; Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 77–78.

[33] Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 78–79.

[34] Ž. Bortnìk, *Monodrama: pravo na total'nij monolog*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ", nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2018, № 13, s. 183.

[35] O. Kogut, *Arhetip volì: proêkcìâ Majdanu*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ", nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 145.

[36] N. Mìrošničenko, *Vìd dìagnostičnoï do prognostičnoï modelì drami. Ukraïns'kij kontekst*, w: Kurbasìvs'kì čitannâ: nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 89–90, 92, 94.

[37] N. Mìrošničenko, *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ": nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 35–36.

[38] N. Mìrošničenko, Vìd dìagnostičnoï do prognostičnoï modelì drami. Ukraïns'kij kontekst, w: Kurbasìvs'kì čitannâ: nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 88.

[39] N. Mìrošničenko, *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ": nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 37–38.

[40] Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 81.

[41] Ê. Vasil'êv, *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 81.

– konfrontacja „rzeczywistości i wirtualności, prawdy i fałszu”[42];
– dbałość o „teatr w teatrze”[43].

Wszystko to daje podstawy do rozważenia nieodwracalnych artystycznych transgresji gatunku dramatu rewolucyjnego w kontekście współczesnej Ukrainy, jako że sam gatunek, dzięki swojej innowacyjności i łatwości transformacji, otrzymuje nową jakość i nowe życie, co – ponadto – jest aktualne w kontekście toposu Majdanu jako nowego typu rewolucyjnego oporu terytorium Ukrainy w warunkach rosyjskiej agresji 2022 r.

Bibliografia

Babìj L., *De mìsce dlâ tìlesnoï pam`âtì v publìčnomu diskursì?*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”. nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 93–103.

Bìlec'kij O.Ì., *Poetika drami*, w: *Teorìâ drami v ìstoričnomu rozvitku: Hrestomatìâ*, Zag. red. ì peredm. O.Ì.Bìlec'kogo, Kiïv: Mistectvo, 1950, s. 9–64.

Bondareva O., *Kriterìï formuvannâ ta perspektivi doslìdžennâ sučasnih dramaturgìčnih antologìj v Ukraïnì. Sučasna fìlologìčna nauka: aktual'nì pitannâ ta vektori rozvitku: kolektivna monografìâ*, vìdp. za vipusk M. V. Mamič. L'vìv-Torun': Lìga-Pres, 2021, s. 300–326.

Bondareva, *Mìf ì drama u novìtn'omu lìteraturnomu kontekstì: ponovlennâ strukturnogo zv`âzku čerez žanrove modelûvannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006, 512 s.

Bortnìk Ž., *Monodrama: pravo na total'nij monolog*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”, Nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2018, № 13, s. 183.

Èjzenštejn S., *Edinaâ (Mysli ob istorii sovetskoj kinematografii)*, w: Èjzenštejn S., Izbrannye stat'i, Moskva: Iskusstvo, 1956, s. 77–88.

Flad K., *Političeskij mif. Teoretičeskoe issledovanie*, Per. z angl. Moskva: Progress-Tradiciâ, 2004, 264 s.

Golodnìkova Û., *Ukraïns'ka nova drama: vìd destrukcìï do stvorennâ novoï estetiki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”, nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2017, № 12, s. 44–57.

Gricenko O.A., *„Svoâ mudrìst'”: Nacìonal'na mìfologìâ ta “gromadâns'ka relìgìâ” v Ukraïnì*, Kiïv: Ukraïns'kij centr kul'turnih doslìdžen', 1998, 184 s.

Kogut O., *Arhetip volì: proêkcìâ Majdanu*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”, nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 139–152.

Labìrint ìz krigi j vognû: antologìâ aktual'noï drami. Revolûcìâ gìdnostì ì gìbridna vìjna, uporâd. Neda Neždana, Oleg Mikolajčuk-Nizovec', Kiïv: Smoloskip, 2019, 432 s.

Majdan. Do ì pìslâ: antologìâ aktual'noï drami, Kiïv: Svìt znan', 2016, 256 s.

Mìrošničenko N., *Vìd dìagnostičnoï do prognostičnoï modelì drami. Ukraïns'kij kontekst*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”: nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 84–97.

Mìrošničenko N., *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”: nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 32–50.

Nimmo D., Combs J.E., *Subliminal Politics: Myths and Mythmakers in America*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980, 256 p.

[42] N. Mìrošničenko, *Neomìfologìâ revolûcìï ì transformacìâ strukturi drami*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”: nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 35.

[43] O. Bondareva, *Mìf ì drama u novìtn'omu lìteraturnomu kontekstì: ponovlennâ strukturnogo zv`âzku čerez žanrove modelûvannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006, s. 389–410; N. Mìrošničenko, *Vìd dìagnostičnoï do prognostičnoï modelì drami. Ukraïns'kij kontekst*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ”: nauk. vìsnik, Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. s. 35.

Polìŝuk Â., *Reaktivnìst' lìteraturi*, Kiïv: Akademvidav, 2016, 192 s.
Počepcov G.G., *Semiotika*, Moskva: Refl-buk, Kiev: Vakler, 2002, 432 s.
Pučkov A., *Trivkij trollìng` trikstera: Metadramaturgìâ Oleksandra Kornìjčuka*, Kiïv: DUH Ì LÌTERA, 2021, 608 s.
Sverbìlova T., Skorina L., *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta ìstorìâ dramaturgìï u postatâh*, Čerkasi 2007, 234 s.
Vasil'êv Ê., *P`êsi ukraïns'kih dramaturgìv pro gìbridnu vìjnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasìvs'kì čitannâ" nauk. vìsnik. Kiïv: NCTM ìm. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 71–83.
Veselovs'ka G., *Metod âk stil', a stil' âk metod: formal'nì pošuki v teorìï ta praktycì socrealìstičnoï dobi (1930–1950)*, w: *Ukraïns'kij teatr XX stolìttâ*, Redkol.: N.Kornìênko ta ìn., Kiïv: LDL 2003, s. 276–320.

GATUNKI – ZNAKI (SWOICH?) CZASÓW **TEMATY** I KONTEKSTY NR 12 (17) /2022

doi: 10.15584/tik.2022.14

Data nadesłania:5.05.2022
Data recenzji: 19.08.2022, 5.11.2022

Dlaczego zwierzęta? *Poemat o miejskiej rzeźni* jako narracja zookrytyczna

Andrzej Juchniewicz
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-7037-9907

Why Animals? *The Poem about an Urban Slaughterhouse* as a Zoocritical Narrative

Abstract: The article's author proposes a zoocritical reading of Tadeusz Śliwiak's *Poem about the Urban Slaughterhouse* and poems from other volumes in which animals appear. The basic assumption is an attempt to notice in the volume from 1965 threads testifying to ecological sensitivity, which anticipated the subsequent development of ecological literature. The author, taking into account the poems created since the 60s of the twentieth century, postulates the recognition of Śliwiak as a poet who shows a tendency to include not only people but also animals in the "community of the wounded". The emotion that allows us to build a new order based on care and responsibility is the humiliation experienced by the poet during his stay in the city slaughterhouse during the Second World War. What testifies to the persistent return of memories from that period is the metaphor of the "scar of memory", appearing in many poems. The author of the article argues that long-term observation of the mass death of animals could have been a traumatic experience for the poet.

Keywords: Tadeusz Śliwiak, ecology, post-anthropocentrism, violence against animals, memory scars

Słowa kluczowe: Tadeusz Śliwiak, ekologia, postantropocentryzm, przemoc wobec zwierząt, blizny pamięci

Być w oku cyklonu

Opublikowany w 1965 r. *Poemat o miejskiej rzeźni* Tadeusza Śliwiaka okazał się tomem przełomowym nie tylko dla samego autora[1], którego

[1] Jak wspominał poeta we *Wstępie* do *Poezji wybranych*: „Po pierwszym wydaniu ukazał się on jeszcze drukiem sześciokrotnie, a także doczekał się kilkunastu inscenizacji teatralnych". Zob. T. Śliwiak, *Od autora*, w: T. Śliwiak, *Poezje wybrane*, wstęp i wybór Autora, posłowie J. Pieszczachowicz, Warszawa 1988, s. 8. O wysokiej randze tomu świadczy również komentarz Andrzeja Kaliszewskiego: „*Poemat o miejskiej rzeźni*, najwybitniejszy chyba tom Śliwiaka i jeden z najlepszych w polskiej poezji powojennej, epatuje nas konkretem

krytycy zaczęli uznawać za twórcę o ugruntowanej pozycji w latach sześćdziesiątych XX w.[2], poruszającego problemy istotne ze względu na pamięć o mającym miejsce dwadzieścia lat wcześniej ludobójstwie europejskich Żydów, lecz również dla rozwijających się z zawrotną szybkością studiów nad zwierzętami[3] i zielonych studiów filologicznych[4].

W 1991 r. Jan Pieszczachowicz pisał o niewielkim zainteresowaniu krytyków poezją Śliwiaka:

> Poezja Tadeusza Śliwiaka przez wiele lat stosunkowo mało zajmowała naszych wpływowych krytyków. Zabrakło omówienia jego twórczości nawet w takim almanachu, jak *Debiuty poetyckie 1944–1960*. Właściwie dopiero esej Artura Sandauera pt. *Poezja tragicznego ładu* zajął się szerzej twórczością, która zyskała sobie dużą popularność u czytelników, o czym świadczą wydawcy i księgarze. Przeszła na przestrzeni ćwierćwiecza znaczącą ewolucję, wydoroślała, stała się spójną, choć wielowątkową całością. Spowodowała to spokojna, nie poddająca się zmiennym fluidom mody, konsekwencja samego poety. Inni wymuszali czasami uwagę krytyki i czytelników głośnymi okrzykami i efektownymi woltami; Śliwiak – zawsze poważny, choć nie stroniący od ironii i humoru – stał nieco na uboczu, pozostał wierny swojemu widzeniu, które z latami pogłębiał i poszerzał[5].

Nieobecność poezji Śliwiaka w kompendiach poświęconych literackim reprezentacjom starości, związkom człowieka i ekosfery, a także poetykom imaginatywnym świadczy o wykluczeniu autora *Odmroczeń* na wielu polach. Prześlepienie nowatorstwa Śliwiaka w zakresie krytyki ludzkiej hegemonii i interioryzacji światopoglądu ekokrytycznego okazuje się szczególnie dojmujące w momencie pojawiania się kolejnych publikacji poświęconych literaturze czytanej z wykorzystaniem narzędzi, jakie oferują studia nad zwierzętami. Poezję Śliwiaka z lat sześćdziesiątych XX w. należy uznać za proekologiczną i anonsującą problemy dotąd niedostrzegane, pozostające poza horyzontem zainteresowań historyków literatury.

Od 2009 r., kiedy Piotr Sobolczyk opublikował artykuł *„Ty jesteś krowa a ja Żyd". Tadeusza Śliwiaka Holocaust zwierząt*[6], sytuacja, o której pisał

---

i ekspresją". Zob. A. Kaliszewski, *Daleko od Montmartre'u (o poezji Tadeusza Śliwiaka)*, w: tegoż, *Wieczna gra. Artykuły i szkice*, Kraków 2009, s. 179.

[2] Rafał Watrowski w *Nie dokończonym rękopisie* pisze: „Rok 1965 przynosi *Poemat o miejskiej rzeźni*. Oprócz utworu tytułowego, nad którym autor pracował w latach 1962–1963, tomik zawiera w drugiej części (*Przejście przez Morze Czerwone*) szereg wierszy poświęconych procesowi transformacji doświadczeń okresu wojny na światopogląd, określony determinantami egzystencjalizmu oraz teleologii. *Poemat* zapewnia Śliwiakowi ustaloną pozycję w świecie literackim i pozostaje do dziś jednym z ważniejszych dokonań poetyckich lat sześćdziesiątych". Zob. R. Watrowski, *„Pytającemu o godzinę powiedzieć prawdę i zapłakać z nim". Tadeusz Śliwiak i jego poezja*, w: T. Śliwiak, *Nie dokończony rękopis*, Poznań 2002, s. 9.

[3] Zob. A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016; A. Filipowicz, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk 2017; A. Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.

[4] Zob. A. Ubertowska, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020.

[5] J. Pieszczachowicz, *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Łódź 1991, s. 357.

[6] P. Sobolczyk, *„Ty jesteś krowa a ja Żyd". Tadeusza Śliwiaka Holocaust zwierząt*, „Pogranicza" 2009, nr 5, s. 28–40.

Pieszczachowicz, zmieniła się diametralnie[7] ze względu na pojawienie się nowych studiów transdziedzinowych (m.in. zookrytyki[8]) i wypracowanie nowych koncepcji interpretacyjnych z obszaru nowej humanistyki.

Biorąc pod uwagę wrażliwość autora *Dotyku* na los zwierząt hodowlanych[9], można uznać *Poemat o miejskiej rzeźni* za tekst objawiający potencjał zookrytyczny i jeden z ważniejszych dla nowych subdyscyplin. W tomie z 1965 r. poeta przedstawił masowość śmierci zwierząt i spreparował sposób myślenia dziecka powtarzającego twierdzenia dorosłych.

W poezji Śliwiaka zwierzęta nie tylko stały się pełnoprawnymi bohaterami, lecz również uzyskały autonomię. Poza tym poeta zakwestionował dotychczasowy porządek, kreując sytuacje odbiegające od schematu postępowania przeciwko zwierzętom, oraz zrozumiał, że cierpią one podobnie jak ludzie.

Do momentu podjęcia w Polsce badań nad narracjami o zwierzętach *Poemat o miejskiej rzeźni* był komentowany kilkukrotnie[10], jednak żaden z badaczy nie zwrócił uwagi na to, że pierwsze utwory wchodzące w skład tomu z 1965 r. poeta zamieścił w *Co dzień umiera jeden bóg* z 1959 r. Po opublikowaniu go Śliwiak wracał do tematu dzieciństwa w rzeźni w kolejnych tomach. Kilkuletnie przebywanie w bliskim sąsiedztwie zakładu zabijającego na masową skalę zwierzęta okazało się dla młodego chłopaka, którym w momencie rozpoczęcia wojny był poeta, doświadczeniem transformacyjnym. Można by za Pieszczachowiczem próbować poszukiwać awersu opisanej sytuacji i zaakcentować determinację „budowania mitycznego domu w miejsce utraconego"[11], jednak sytuacja, w jakiej znalazł się Śliwiak, pozwala na rozszerzenie katalogu zjawisk traumatogennych dla człowieka

[7] Zob. K. Niesporek, *Zagłada zwierząt i ludzi. Lektura „Poematu o miejskiej rzeźni" Tadeusza Śliwiaka*, „Porównania" 2021, nr 2, s. 167–187.

[8] Zob. P. Krupiński, *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy*, Warszawa 2021, s. 7–18.

[9] Zob. É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014.

[10] Głosy krytyków zebrali i skomentowali Piotr Sobolczyk i Andrzej Kaliszewski. Zob. P. Sobolczyk, *„Ty jesteś krowa a ja Żyd"*..., s. 33; A. Kaliszewski, *Daleko od Montmarte'u*..., s. 173–174.

[11] Krytyk pisał: „Lata okupacji spędził przyszły poeta w służbowym mieszkaniu rodziców, zlokalizowanym na terenie rzeźni miejskiej we Lwowie, gdzie ojciec pracował jako kierowca, ratując w ten sposób siebie i rodzinę przed aresztowaniem przez hitlerowców. Zatrudniano tam skazanych na zagładę Żydów z obozu Janowskiego we Lwowie. Zabijanie ludzi i zwierząt nasuwało obraz tragicznej wspólnoty wszystkich żywych stworzeń. Sielanka dzieciństwa została utopiona we krwi, zabarwiającej całą rzeczywistość. Świat utracił niewinność, natura ludzka ujawniła mroczne i ponure zakamarki, ale jednocześnie wzmogła się tęsknota za nieskażonymi, pierwotnymi źródłami życia. Między piekłem historii, rozpętanym przez człowieka, a azylem ładu przyrody – nierzadko dwuznacznym – usytuował Śliwiak swoją poetycką krainę, gdzie uparcie buduje mityczny dom w miejsce utraconego, usiłując zakorzenić w bycie wygnańca z raju, skazanego na wieczną wędrówkę ku światłu, co przebłyskuje tu i ówdzie w jego wierszach". Zob. J. Pieszczachowicz, *Między naturą a historią*, w: T. Śliwiak, *Poezje wybrane*, wstęp i wybór Autora, posłowie J. Pieszczachowicz, Warszawa 1988, s. 163.

i włączenie do niego sytuacji oglądania zwierzęcej śmierci. Jak dotąd krytycy zwracali uwagę na wątki genocydu w poezji Śliwiaka. Kaliszewski, wyliczając grupę wierszy osnutych wokół doświadczeń mogących uchodzić za „blizny pamięci" i zestawiając je z utworami Jerzego Harasymowicza, stwierdza, że poeta:

> Stosuje przemiennie podobny ton elegijny, to znów balladowy. Istotna jednak różnica polega na wysunięciu przez Śliwiaka na plan pierwszy motywów spalonego domu, pogorzeliska, a także matki czy siostry rozpaczającej, bratobójstwa, racji moralnych, przy jednoczesnym ograniczeniu motywów kulturowych, historycznych i religijnych (tak charakterystycznych dla poezji Harasymowicza)[12].

Istotnym *novum* może okazać się próba rozszerzenia „wspólnoty zranionych". Na trop interpretacyjny sugerujący, że oglądanie masowej śmierci zwierząt mogło zasadniczo wpłynąć na poetę, wskazują nie tylko rozproszone w różnych tomach poetyckich wiersze, w których pojawia się fraza „blizny pamięci", lecz również komentarz Śliwiaka z 1975 r.:

> Oglądałem okrucieństwo, przemoc i „przemysłową śmierć" zwierząt. Wszystko to, poszerzone o wymiar toczącej się wojny – kojarzyło się z losem ludzi mordowanych w obozach i rozstrzeliwanych na ulicach i placach miast. Zdarzenia te pozostawiły w mojej świadomości trwałe blizny pamięci. Stały się emocjonalnym i dramatycznym tworzywem dla tej ważnej pozycji w moim dorobku literackim[13] [podkr. – A.J.].

Poeta przed rewolucją ekokrytyczną w Polsce próbował zmienić *status quo* i zaakcentować autonomię zwierząt, a także poznał upokorzenie – jedno z najbardziej dojmujących uczuć, które zrodziło się w wyniku obserwacji śmieci zwierząt zadawanej przez ludzi.

Sobolczyk twierdzi, że *Poemat o miejskiej rzeźni* nie może być argumentem potwierdzającym wegetariańskie przekonania autora *Kolczugi*; nie można traktować go również jako utworu dydaktycznego, którego waga wiązałaby się z pasją moralizatorską. Ważniejsze niż poszukiwanie argumentów za słusznością wyboru diety wegetariańskiej (lub wegańskiej) jest dostrzeżenie innej strategii, wynikającej z obserwacji procesu podziału pracy w rzeźni. Poeta akcentuje masowość śmierci zwierząt, precyzję mistrzów, a także ich poczucie władzy:

> [...]
>
> czymże jest jego sztuka
> wobec sztuki mistrzów
> tych w fartuchach sztywnych od zaschniętej krwi
> wobec ich ruchów pewnych
> nie rozpisanych na głosy spoconego tłumu
>
> tu śmierć nie ma czasu
> na strojenie się w wieńce z róż

[12] A. Kaliszewski, *Daleko od Montmartre'u...*, s. 180.

[13] T. Śliwiak, *Wstęp*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp T. Śliwiak, Warszawa 1975, s. 9–10.

chodzi milcząca po hali
dogląda roboty

siedemset piętnaście
siedemset szesnaście…
wagowy śliniąc ołówek sufluje
swej rachunkowej książce
wysokość uboju

[…][14]

To, co zapamiętał Śliwiak, można zestawić ze słowami Henry'ego Mance'a, który zatrudnił się w rzeźni dobrowolnie. Do jego zadań należało taśmowe obdzieranie zwierząt ze skóry:

Moja pierwsza reakcja na rzeźnię nie miała nic wspólnego z etyką ani legalnością tego procederu. Dotyczyła władzy – naszej władzy nad zwierzętami. Zwierzęta w jednej chwili były żywymi, czującymi istotami, a dziesięć minut później – zbiorem kawałków mięsa. Byliśmy dwoma tuzinami mężczyzn bez większych kwalifikacji i przeszkolenia, a jednak mieliśmy władzę, żeby tego dokonać. Mogliśmy to robić wolni od jakiegokolwiek prawdziwego nadzoru czy refleksji. W zbiorowej działalności rzeźni wszelkie poczucie indywidualnej odpowiedzialności szybko idzie w zapomnienie. Na pewno trudniej jest pogardzać Kartezjuszem za przekonanie, że zwierzęta są zasadniczo odmienne od ludzi, albo dziewiętnastowiecznymi woźnicami za przeciążanie koni pracą, kiedy widać, jak ochoczo manipulujemy zwierzętami dzisiaj. W ubojni miłość to odległa emocja[15].

Strategią, o której była mowa, jest nadanie *Poematowi o miejskiej rzeźni* statusu utworu przełomowego w sposobie konstruowania nowej wizji wspólnoty. Jej członkami miałyby być również zwierzęta. Śliwiak dostrzegł, że negatywne doświadczenia, które pozostają w pamięci, mogą być generatorem zmian, jednak by to się stało, konieczny jest demontaż słownika, według którego to, co ludzkie, orbituje wokół kategorii i pojęć uznawanych za pożądane, natomiast to, co zwierzęce, pozostaje niechciane. W poezji Śliwiaka krytyce poddane zostaje to, do czego zdolny jest człowiek (utwory te publikowane są po 1965 r., a więc dacie premiery *Poematu o miejskiej rzeźni*, można więc traktować je jako korespondujące ze światopoglądem ekokrytycznym), dlatego by udowodnić, że twórczość Śliwiaka ma potencjał zookrytyczny, należy brać pod uwagę nie tylko tom, który uczynił z niego cenionego poetę, lecz również inne tomy poetyckie.

Poemat o miejskiej rzeźni można traktować jako narrację o potencjale krytycznym, jednak skonstatowanie, że zwierzęta cierpią, boją się, odczu-

[14] T. Śliwiak, *Poemat o miejskiej rzeźni*, w: tegoż, *Poemat o miejskiej rzeźni*, Kraków 1965, s. 7–8. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam skrótem PMRZ. Po skrócie podaję numer strony. Pozostałe tomy oznaczam kolejno skrótami: C (*Co dzień umiera jeden bóg*, Kraków 1959), WG (*Wyspa galerników*, Kraków 1962), CM (*Czytanie mrowiska*, Warszawa 1969), RP (*Ruchoma przystań*, Kraków 1971), ZW (*Znaki wyobraźni*, Kraków 1974), WW (*Wiersze wybrane*, Warszawa 1975), O (*Odmroczenia*, Kraków 1982), PW (*Poezje wybrane*, Warszawa 1988).

[15] H. Mance, *Jak kochać zwierzęta w świecie człowieka*, przeł. N. Radomski, Poznań 2022, s. 69.

wają niepokój, byłoby niewystarczające. Poezję Śliwiaka, w której pojawiają się zwierzęta i nawiązania do doświadczenia dorastania w rzeźni, należałoby uznać za projekt zoofilologiczny[16], na który składają się niemetaforyczne odczytanie frazy „blizny pamięci", a także próba ustanowienia nowego ładu opartego na „śladzie współczucia"[17]. Warunkiem jego zaistnienia jest dostrzeżenie ludzkiej destrukcyjności, braku poszanowania zwierzęcej autonomii i upokorzenia, które w poezji Śliwiaka dotyczy zarówno ludzi (oskarżenia o grzech zaniechania pomocy), jak i zwierząt (traktowanie zwierząt w sposób nieludzki, a więc nieakceptowalny wobec ludzi).

Biorąc pod uwagę wiersze sondujące cierpienie zwierząt, należałoby uznać autora *Dłużników nadziei* za jednego z prekursorów refleksji nad uznaniem ich za równych człowiekowi w powojennej poezji polskiej[18]. Nowatorstwo Śliwiaka dotyczy widocznych w jego poezji strategii, które powodują zmianę perspektywy i sposobu myślenia o ludziach i zwierzętach. Używając słowa „prekursorski", mam na myśli nie tyle wartościowanie poezji Śliwiaka, co dostrzeżenie nowego sposobu opisu relacji ludzi i zwierząt, który zdobył uznanie wraz z rozwojem *animal studies*.

Śliwiak przewidział, że człowiek nie będzie mógł dłużej bagatelizować skutków stosowania przemocy wobec zwierząt i hierarchizować życia istot skazanych na „niewidzialność". W jego poetyckim projekcie najważniejsza okazuje się perspektywa świadka-uczestnika opisywanych wydarzeń. Przygląda się pracownikom rzeźni i samemu procederowi oraz bierze udział w pozyskiwaniu m.in. mleka. W *Poemacie o miejskiej rzeźni* pojawia się ironiczna trawestacja *Apostolskiego symbolu wiary* i procedury aktu spowiedzi:

> przemykam się pod waszymi ciepłymi brzuchami
> w pustym wiadrze
> niosę dla was ulgę
> jak więzienny spowiednik
> każdej z was powtarzam
> mleka odpuszczenie

[16] Piotr Krupiński, zarysowując możliwości subdyscypliny, pisze: „Podążając za/ze zwierzętami zamieszkującymi tekst, niejednokrotnie przekonywalibyśmy się, jak bardzo są one «bogate-w-świat», w pełni zdolne do odczuwania cierpienia i radości, lęku i spełnienia. Wgląd w zwierzęcą stronę doświadczenia dokonywałby się za pomocą różnych literackich metod i środków (nie wykluczając nieuchronnej? antropomorfizacji), ale wspólny dla różnych poetyk byłby wysiłek, by jak najsugestywniej odtworzyć sposób zwierzęcego postrzegania świata. Świata «bogatego-w-zwierzęta»". Zob. P. Krupiński, *Co się śni zwierzętom?...*, s. 15.

[17] Określenie to zaproponował Marc Bekoff. Zob. tenże, *Manifest zwierząt. Sześć powodów, żeby okazywać więcej współczucia*, przeł. A. Pluszka, Warszawa 2019, s. 28.

[18] Choć ustalanie prekursorstwa w kwestii widzialności zwierząt w powojennej poezji polskiej może okazać się problematyczne, to jednak żaden z innych tomów nie wywołał tak żywych dyskusji i nie zwrócił uwagi krytyków na kwestię cierpienia zwierząt. Warto dodać, że Józef Czechowicz przed wojną opublikował wiersz *śmierć*, w którym wygłosowy wers brzmiał: „krowy na zabicie są". Zob. A. Jarzyna, *Post-koiné...*, s. 227–228.

ciała ćwiartowanie
żywot mleczny
finis

(PMRZ, s. 12)

Jej pojawienie się determinowane jest określonym sposobem postrzegania zwierząt jako dostarczycieli niezbędnych produktów:

to tylko rzeźnia
krówko żuj
jasno
już jutro będziesz w chłodni
mięso na stół
na mydło łój
a róg na guzik do mych spodni
to rzeźnia rzeźnia

(PMRZ, s. 6)

Wyznanie grzechów przyjmuje w poezji Śliwiaka szczególną formę, która wykracza poza wyliczenie zaniedbań i aktów hegemonii człowieka (zadawanie im bólu, odmawianie statusu istot odczuwających ból, narażanie ich na sytuacje stresowe, pozbawianie ich życia w uwłaczających warunkach). Śliwiak postuluje utworzenie wspólnoty ludzi i zwierząt opartej na upokorzeniu. Jak dotąd o wpływie tej emocji na kondycję społeczeństw pisał Avishai Margalit. Proponuję odczytać wiersze Śliwiaka, w których pojawia się metafora „blizn pamięci", wykorzystując ustalenia Margalita, jednak rozszerzając jej zakres. Interesować mnie będzie, czy upokorzenie może być fundamentem relacji ludzi i zwierząt i w jaki sposób Śliwiak oddaje siłę tej emocji w poezji. Wspomniane już „blizny pamięci" są gwarantem właściwego przeżycia zwierzęcej śmierci (interioryzacji tego wydarzenia), a także skonfrontowania się nie tylko z masowym procederem, lecz również z wpisaną w naturę ludzką skłonnością do przemocy.

„Choć raz nie być człowiekiem"[19]

Mimo że poezja Śliwiaka sytuuje się w kręgu poetyk imaginatywnych[20], nie można zarzucić poecie uproszczeń w sposobie opisywania zwierząt. Liczba wierszy, w których pojawiają się zwierzęta, niewątpliwie świadczy o jego wrażliwości. W przypadku autora *Chityny* trudno o wyjaśnienia motywowane np. światopoglądem lewicowym, zdobytym wykształceniem

[19] W śródtytule wykorzystuję frazę Tadeusza Śliwiaka z wiersza *Ryba*.

[20] Zob. m.in. A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję" i „równanie"*, Kraków 1998; A. Jarzyna, *Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź–Kraków 2017.

lub wiedzą etologiczną. Poszukując odpowiedzi na pytanie o to, co spowodowało, że poeta pozostał wierny światopoglądowi ekokrytycznemu, należałoby powrócić do najmłodszych lat poety. To właśnie dzieciństwo spędzone w rzeźni wyczuliło poetę na gatunkowe nierówności i doprowadziło do powstania *Poematu o miejskiej rzeźni*. Geneza tomu wiąże się z poznaniem prawdy o człowieku i przebywaniem w bliskiej odległości zwierząt umierających w rzeźni. Impulsem zmian była wczesna inicjacja, o której wspomina poeta w pierwszym wierszu tomu: „Uczyłem się życia/ od śmierci/ wcześniej widziałem/ nóż w ręce rzeźnika/ niż pastucha z kijem" (PMRZ, s. 5). Jak podkreśla Pieszczachowicz:

> Bohater owych wierszy [wchodzących w skład *Poematu o miejskiej rzeźni* – dop. A.J.] nabywa tam [w rzeźni – dop. A.J.] kompleksu winy i grzechu, co zamienia się w obsesyjne pragnienie odzyskania czystości ducha oraz ciała, odkupienia nieokiełznanej żądzy zabijania, którą człowiek skaził ład przyrody[21].

Poemat o miejskiej rzeźni nie jest jedynym tomem, w którym pojawia się zagęszczenie wątków animalnych. Zwierzęta uzyskują w poezji Śliwiaka status istnień autonomicznych. Nawet jeśli poeta stosuje koncept znany z wiersza *Radość pisania* Wisławy Szymborskiej z 1967 r., to jednak uwaga czytelnika skupia się nie tyle na metapoetyckiej refleksji, ile na zwierzęciu, „które padło w lesie":

> Wiersz o zwierzęciu
> które padło w lesie
> długo sobą pisały mrówki
> zanim doszły
> do bieli jego odsłoniętej kości
> Teraz ty pochylony
> nad czystą kartką papieru
> czytasz ten biały wiersz o śmierci
> a pod szumiącym drzewem wyobraźni
> staje znowu gotowe do ucieczki zwierzę
>
> (DN, s. 30)

Śliwiak sugeruje, że poezja za sprawą wyobraźni pozwala na kreowanie sytuacji, które okazują się z perspektywy wrażliwego na los zwierząt czytelnika dalekie od niewinności i wymagają krytycznego namysłu.

Można założyć, że zwierzę było ofiarą polowania, chociaż poeta nie wskazuje jasno, z jakiego powodu ono „padło". Delikatna sugestia o gotowości do ucieczki jest jednak czytelną aluzją do sytuacji ekstremalnej, w której zwierzę musi wykazać się szybkością i refleksem. Śliwiak daje do zrozumienia, że poezja może nosić znamiona aktu interwencyjnego (wiersz nie powstałby, gdyby nie fakt, że sytuacja w nim opisana nie należy do wyjątków[22]) i komentować zastany porządek (nawet jeśli jej domeną jest balansowanie na granicy przyzwoitości). Być może autor *Solizmanu* wystawia cierpliwość czytelnika

[21] J. Pieszczachowicz, *Między naturą a historią*..., s. 164.

[22] H. Mance, *Jak kochać zwierzęta w świecie człowieka*...

na próbę, skoro zwierzę egzystuje „pod szumiącym drzewem wyobraźni". Wiersz ***[inc. *Wiersz o zwierzęciu*] inicjuje dyskusję nad celowością tematyzowania śmierci w wyniku polowania. Jego rolą jest wywołanie gniewu, ponieważ nie zostały dopełnione warunki konieczne do ochrony innego życia. Anita Jarzyna, komentując *Radość pisania*, stwierdza:

> Szymborska polemizuje z horacjańską tradycją – mówi, iż tego rodzaju topiczne obrazy nie są niewinne, zwierzęcą metaforą należy posługiwać się ostrożnie. Opowiadając się, podobnie jak Grochowiak, za zmianą metajęzyka, wskazuje nieoczekiwane rejestry naznaczone przemocą, poniekąd wyprzedza posthumanistyczną refleksję w Polsce i w polszczyźnie[23].

W poezji Śliwiaka temat przemocy wobec zwierząt można uznać za koronny. Jednak nie zawsze poeta wykorzystuje koncepty bazujące na wiedzy powszechnej (biel kości uruchomiła wielostopniową grę, której elementami są zarówno nazwa wiersza bez rymów, jak i konstrukcja oksymoroniczna „biały wiersz o śmierci"). Jeśli w poprzednim tekście można dosłyszeć lingwistyczne koncepty, to kolejny poeta rozwija w trybie anegdotycznym. Najważniejsza w nim okazuje się niepozorna sytuacja, która urasta do zdarzenia mającego niebagatelne znaczenie dla podmiotu. To od tego, w jakie interakcje wejdzie podmiot z innymi aktantami, zależy jego dalszy rozwój. W *Rybie*, wierszu pochodzącym z tomu *Wyspa galerników*, przemoc została w sferze potencjalności:

W rybnym sklepie
kupiłem przerażonego karpia
ładna sztuka
powiedział sprzedawca cuchnący tranem
zabić – pytał z uśmiechem
nie trzeba nie trzeba
kupiłem go razem z jego rybim życiem
moje jest jego poruszanie pyszczkiem
i prężenie płetw
i cekiny łusek

poszedłem nad Wisłę
rzuciłem rybę do wody
ludzie patrzyli
rysowali kółka na zdumionych czołach
jakby nie wolno mi było
choć raz nie być człowiekiem

(WG, s. 26)

W drugiej strofie chwilowa transformacja kondycji podmiotu okaże się kluczowa, jednak poeta rozpoczyna od dookreślenia karpia. Jest on „przerażony", zaś sam zakup (podmiot zdaje sobie sprawę z posiadania władzy nad zwierzęciem) traktować można jako pierwszy stopień do uratowania mu życia. W finale wiersza dochodzi do rozmontowania przynależnych

[23] A. Jarzyna, *Post-koiné*..., s. 24.

człowiekowi i zwierzęciu cech *à rebours*. Fraza „Choć raz nie być człowiekiem", umieszczona jako koda wiersza, świadczy o chęci porzucenia schematycznego (z perspektywy oczekującej publiczności) działania, mającego na celu uśmiercenie ryby. Śliwiak dowodzi, że właśnie ono jest wpisane w ludzką kondycję. Samą scenę wypuszczania ryby do wody obserwowali gapie, a więc gest darowania życia zwierzęciu obarczony był możliwością usłyszenia niepochlebnych komentarzy.

Wiersz *Ryba*, opierający się na puencie, można uznać za jeden z ważniejszych w poezji Śliwiaka, ponieważ poeta przyznaje, że bycie człowiekiem obciążone jest wiedzą o jego nieludzkich (a więc przeczących uzurpowanej hegemonii ze względu na wyjątkowość) praktykach. Kondycja nie bycia człowiekiem daje przywilej zachowania się wbrew określonym regułom, a także stworzenia (chwilowej) relacji z drugą, bezbronną istotą. Poeta akcentuje również, że doszło do spotkania gatunków, które nie powinny w hierarchii ważności zajmować różnych pozycji.

W *Rybie* dochodzi do apologii spotkania „szarego człowieka" z rybą, która, jak ustalili naukowcy, odczuwa ból i pod względem wyposażenia w receptory bólowe nie różni się od człowieka[24]. W poezji Śliwiaka pojawia się kilka wierszy metapoetyckich, w których zwierzęta przestają być ozdobnikami. W jednym z nich, zatytułowanym *Być poetą*, pisze on:

> Niczego nie przeoczyć
> wypatrzyć w wysokim niebie
> obrączkę na nóżce gołębicy
>
> Znać ale nie zdradzić
> miejsca gdzie się rodzi
> mokre szczurze szczenię
>
> (PW, s. 84)

Śliwiaka interesuje istnienie poszczególne, dlatego postuluje on nie tylko solidarność ze zwierzętami narażonymi na „szowinizm gatunkowy" (np. szczurami), lecz również wnikliwość w sposobie ich obrazowania. Detal (obrączka na nóżce gołębicy) jest nie mniej ważny niż ujęcia akcentujące masowość zwierzęcej śmierci:

> Wyświecone są szyny bocznicy
> jadą jadą krowy do rzeźni
> jedzie jedzie mięso na wschód
> jadą jadą żołnierze żołnierze
> wraca mięso ze wschodu i gips[25]
>
> (PMRZ, s. 11).

[24] Zob. H. Mance, *Jak kochać zwierzęta*..., s. 157.

[25] W przywołanym fragmencie o liczebności krów świadczy dwukrotne powtórzenie słów „jadą" oraz „jedzie". Poza tym Śliwiak zrównuje ludzi i zwierzęta, sugerując w piątym wersie, że wracające ze wschodu mięso jest „mięsem armatnim".

W książce *Co się śni zwierzętom?* Piotr Krupiński dokonał podziału poezji ze względu na przewagę jednej z dwóch perspektyw obserwacji zwierząt. Pierwszą określić można jako makroskopową. Jej rolą jest dostrzeganie zwierzęcych fenomenów (np. lotu nietoperza), natomiast druga perspektywa (obserwacja zwierząt w skali mikro) pozwala na dostrzeżenie tego, co decyduje o indywidualizacji każdego gatunku. Badacz pisze:

> W ich wypadku [tekstów, w których użyta została perspektywa mikro – dop. A.J.] mówić możemy o swego rodzaju ćwiczeniach z mikrologii: tym razem to widziane z bliska, a nawet z bardzo bliska ciało nietoperza, jego futro czy „nakrochmalona" błona skrzydeł, służą autorkom i autorom za impuls do skupionego „studium przedmiotu"[26].

Zarówno w *Rybie* (WG, s. 26), *Czytaniu mrowiska* (CZM, s. 9), *Psach* (O, s. 55–56), *Krecie* (O, s. 57) poeta dostrzega zwierzęcą poszczególność. W jego wierszach rzadko pojawiają się zwierzęta uznawane za egzotyczne. Częściej decyduje się na sportretowanie istnienia drobinowego, które łatwo przeoczyć. Być może to właśnie obawa o stracenie z oczu gatunków sąsiadujących z człowiekiem sprawiła, że w bestiarium Śliwiaka pojawiają się mrówki, krety i ryby.

Ze sporządzonego tu pobieżnie rejestru wierszy wyłania się wizerunek autora *Wyspy galerników*, który nie został uchwycony przez krytyczki i krytyków. Jego ekokrytyczny światopogląd manifestuje się w poezji w sposób dyskretny. Śliwiak nie tworzy narracji naprawczych, wychylonych w przyszłość. Zależy mu na obnażeniu mechanizmów przemocy i zakwestionowaniu pozycji człowieka jako hegemona. *Poematu o miejskiej rzeźni* nie można traktować jako tomu, który zamyka okres ekokrytycznych fascynacji poety. Biorąc pod uwagę częstotliwość powracającej w twórczości Śliwiaka frazy „blizny pamięci", można uznać, że to właśnie stosunek człowieka do zwierząt wywarł na poecie niezatarte piętno. Doświadczenie bycia obserwatorem śmierci krów (i cieląt) dało asumpt do napisania kilku wierszy, w których przeszłość nie jest definitywnie zamknięta:

Niech pamięć
nie obklęcza kapliczek blizn
w tym co czynimy
niech ma swoje ręce

Pamięć jest światłem trwającego dnia
jest mądrością przyszłości
nieśmy ją p r z e d s o b ą[27]

(*Niech pamięć*, O, s. 27)

To co wiemy o sobie
nie opuści nas nigdy

[26] P. Krupiński, *Co się śni zwierzętom?...*, s. 183.
[27] Podkreślenie Tadeusza Śliwiaka.

złożone skrzydła
nie uspokoją wiatru
Nie opłatek
ale sól
zszywa nasze rany
Nie wgnieżdżajmy się zbyt chciwie w sen
on tylko na krótko
wybacza nam opuszczone powieki

(*Znaki obecności*, O, s. 19)

Oba wiersze zamieszczone zostały w tomie *Odmroczenia* z 1982 r. i można uznać, że dotyczą wydarzeń z czasów ostatniej wojny, a więc koncepcyjnie wiążą się z *Poematem o miejskiej rzeźni*. „Kapliczki blizn" i „sól [która] zszywa nasze rany" to tylko niektóre z metafor sugerujących, że Śliwiak zinterioryzował obrazy z rzeźni. Ich rozproszenie, a także uporczywe powracanie świadczy o doniosłości tematu śmierci zwierząt[28]. Należy zadać pytanie o celowość pojawiających się w twórczości poety metafor blizn. Można założyć, że powiązanie poezji i blizny ma w przypadku Śliwiaka szczególne znaczenie. Stawką spotkania tego, co tekstualne i somatyczne, jest konstruowanie wspólnoty opierającej się na poczuciu upokorzenia.

Poezja i emocje przypomniane

Jednym z rzeczników poezji jako szczególnej formy komunikacji jest Margalit, a jego koncepcja „emocji przypomnianych" wyjaśnia fenomen powrotów tematu wojny w twórczości Śliwiaka. By w pełni dowieść zasadność jej aplikacji w tym konkretnym przypadku, należy skonstatować za Margalitem, jak wielkie znaczenie w życiu człowieka odgrywają emocje, które filozof przeciwstawia nastrojom. Badając pamięć epizodyczną, dotyczącą zdarzeń i przedmiotów umieszczonych w czasie, wypracowuje on teorię wyjaśniającą, w jaki sposób emocje z przeszłości wpływają na kondycję wspólnoty i pozwalają forsować wizje przyszłości opartej na odpowiedzialności i trosce. Pisząc o etyce pamięci, ma on jednak na myśli nie tyle to, co zdarzyło się w przeszłości i ludzi związanych z tymi wydarzeniami, lecz emocje towarzyszące konkretnym wydarzeniom, przy czym należy zaznaczyć, że interesują go emocje negatywne wiążące się z urazem psychicznym, ponieważ: „Pamiętamy fizyczny ból niezwykle intensywnie, ale nie potrafimy przeżyć go ponownie. Rzadko natomiast przypominamy sobie zniewagę, nie przeżywając jej na nowo"[29].

[28] A. Kaliszewski, *Daleko od Montmartre'u*..., s. 180.

[29] A. Margalit, *Emocje przypomniane*, przeł. T. Kunz, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015, s. 74.

Margalit, zdając sobie z sprawę z potencjału poezji jako działania skupionego na „sztuce słowa" i silnie ingerującego w bieg życia bez względu na dystans, jaki dzieli przeżywane na nowo wydarzenia od chwili obecnej, zwraca uwagę na konieczność kultywowania polityki negatywnej, ponieważ

> zwalczanie okrucieństwa i poniżenia jest kwestią pilniejszą od budowania i krzewienia dobrobytu. Dlatego polityka godnościowa powinna być postrzegana raczej jako negatywna niż pozytywna. Nie powinna zajmować się tym, w jaki sposób działające instytucje mogą wzmacniać poczucie godności każdego człowieka, wynikające z samego faktu bycia człowiekiem, ale powinna raczej pytać, jak zapobiegać przypadkom upokarzania ludzi. Wydaje się, że w odniesieniu do kwestii ludzkiej godności zwrot negatywny w polityce jest absolutną koniecznością[30].

Rozpatrując literacką koncepcję życia, Margalit pisze o konieczności przybrania przez nią sensownej i spójnej formy, co wiązałoby się z możliwością przeżycia swojego życia jeszcze raz:

> Sensowne życie to życie obdarzone pamięcią refleksyjną, a nie złożone z przemijających bez śladu doznań i doświadczeń. To życie, które przybiera formę opowieści godną dobrego *Bildungsroman*. W takim ujęciu ponowne przeżywanie ostatnich dziesięciu lat bez żadnych towarzyszących temu dodatkowych refleksji to jak konieczność ponownego czytania tego samego rozdziału spowodowana omyłką drukarską: żadnego rozwoju, żadnego głębszego samorozumienia, żadnych korzyści[31].

Margalit nadaje przeżywanym ponownie emocjom szczególne funkcje: integrującą to, co zaszło w przeszłości, w celu wyciągnięcia wniosków przez doświadczoną jednostkę, a także uświadamiającą zakres ludzkiego zaangażowania, które generują pamiętane emocje. To drugie działanie wiąże się z uaktywnieniem emocjonalnego zaangażowania. Jego podstawą jest etyka (fundująca, w przeciwieństwie do moralności, jego silniejszy stopień), choć, jak przyznaje filozof: „[ż]ycie w świecie emocjonalnego zaangażowania wiąże się z ryzykiem. Ryzyko to ostatecznie warto podjąć, ale jest to mimo wszystko ryzyko. Wspólnota etyczna podejmuje wysiłek przekształcenia przygodnych emocji występujących w społeczeństwie w uczucia troski i opiekuńczości"[32]. Tymi emocjami mogą być: solidarność w czasach próby, sprzeciw wobec wspólnego wroga, choć również: alienacja, obojętność i wyobcowanie, które sprzyjają erozji wspólnoty etycznej.

Upokorzenie, któremu Margalit poświęca szczególną uwagę jako emocji moralnej, motywującej zachowanie człowieka nie poprzez to, w jaki sposób ten jej doświadcza, lecz poprzez to, w jaki sposób ją zapamiętał, definiowane jest najprościej jako traktowanie ludzi w sposób nieludzki[33].

Wywiera ono niezatarte wrażenie na doświadczającym: „Rany powstałe na skutek zniewagi i upokorzenia krwawią jeszcze długo po zabliźnieniu się fizycznych zranień"[34]. Margalit dowodzi, że upokorzenie nie jest jednym

[30] Tamże, s. 70.
[31] Tamże, s. 86.
[32] Tamże, s. 93.
[33] Tamże, s. 74.
[34] Tamże, s. 75.

z wielu doświadczeń, które po dłuższym czasie zostaną przepracowanie i nie wpłyną na jakość życia, ponieważ

pamięć upokorzenia jest krwawiącą raną, której istotą jest jego ponowne przeżywanie. Dlaczego pamięć upokorzenia jest równoznaczna z powtórnym jego przeżywaniem? Upokorzenie nie jest po prostu jednym więcej życiowym doświadczeniem, takim jak, dajmy na to, zawstydzenie. Jest doświadczeniem formacyjnym. Sprawia, że postrzegamy samych siebie jako osoby upokorzone, tak jak klęska w realizacji zadania, które ma dla nas duże znaczenie, sprawia, że postrzegamy siebie jako nieudaczników. Upokorzenie w mocnym znaczeniu tego słowa, upokorzenie jako atak na nasze człowieczeństwo, wpływa w decydujący sposób na naszą samoocenę. Możemy próbować zbagatelizować to doświadczenie, aby uniknąć przeżywania go na co dzień. Jeżeli jednak pamiętamy o doznanym upokorzeniu i w dalszym ciągu uznajemy je za upokorzenie, to prędzej czy później prawdopodobnie przeżyjemy je ponownie[35].

Gdy Margalit pisze: „jestem przekonany, że dobra poezja jest najlepszym przykładem przywoływania dawnych emocji w znaczeniu ich ponownego przeżywania"[36], ma na myśli poezję, która nie zasadza się na koncepcji przyjemności[37], lecz wizję „poezji jako upokorzenia rozpamiętywanego we wzburzeniu. Upokorzenie, w przeciwieństwie do rustykalnych wzruszeń Wordswortha, jeśli powraca we wspomnieniu, to w formie ponownego, żywego doznania"[38].

Jako pierwszy na formułę „blizn pamięci" w twórczości Śliwiaka zwrócił uwagę Andrzej Kaliszewski[39], jednak poza wyszczególnieniem konkretnych wydarzeń, które poeta określił tym mianem, nie podjął próby powiązania powrotów poszczególnych epizodów z doświadczeniem bycia upokorzonym, mającym decydujące znaczenie zarówno dla Śliwiaka, jak i dla forsowanej przez niego wizji wspólnoty.

Poezja Śliwiaka może uchodzić za egzemplifikację tezy Margalita ze względu na jej wizualny potencjał i rezygnację z prób określenia kondycji podmiotu *expressis verbis*; emocje sprzężone są z obrazem i unaoczniane w taki sposób, jakby zostały odczute przez dziecko (co również koresponduje z założeniami Margalita[40]). Ich frenezji nie można odmówić sugestywności,

[35] Tamże, s. 83.

[36] Tamże, s. 78.

[37] Filozof pisze o przyjemności w kontekście świata ludzkiego: „Przez przyjemność Wordsworth rozumie czystą biblijną energię, a nie zaledwie uprzejme ukontentowanie. Według niego zasada przyjemności stwarza «nagą i przyrodzoną godność człowieka». Dlatego też poezja wyrażająca silne – rozpamiętywane oraz przeżywane – wzruszenia i kierująca się zasadą przyjemności jest manifestacją ludzkiej godności. Wordsworth wierzył, że właśnie przyjemność w pełnym znaczeniu tego słowa jest tym, co stwarza ludzką godność" (tamże, s 75–76).

[38] Tamże, s. 76.

[39] A. Kaliszewski, *Daleko od Montmartre'u*..., s. 178, 180. Zob. również S. Stabro, *Tadeusz Śliwiak*..., s. 55–56.

[40] Margalit pisze: „Aby przeżyć raz jeszcze ów strach, muszę przywołać z pamięci jakieś żywe obrazy dawnego ostrzału, takie jak szukanie schronienia albo świst pocisków. Muszę wskrzesić dawne doznania za pomocą żywych i intensywnych doznań doświadczanych obecnie – we śnie lub na jawie" (tenże, *Emocje przypomniane*..., s. 81).

na przykład wizja płonącego lasu zawarta w wierszu *Wojna* wykracza poza standardowe obrazy nieprzerwanie pracującego zakładu, dając przedsmak katastrofy, której rozmiary paraliżują Śliwiaka (świadczy o tym zamykająca poniższy fragment figura popielejącego[41] podmiotu):

wszystkie trzy hale – wołowa wieprzowa cielęca
chłodnia o jednej ścianie całej z kafli szklanych
płuczkarnia flaków skład skór kopiec czarnej soli
wszystko się pali czerwonym płomieniem
a brama tu żelazna i przez ową bramę
wielką bramę i zawsze szeroko otwartą
ludzie pędzą zwierzęta rzeźne pokrzykując
a oczy zwierząt czerwone od ognia

uciekam do lasu ale przez gałęzie
widzę jeszcze ten pożar więc uciekam dalej
i staję przed tartakiem
wszystkie jego szopy
w ogniu
przez góry trocin przebiega dreszcz iskry
a piły rozpędzone obracają się dalej
nieprzerwanie na deski
tną zrąbany las

stoję nad wodą w obu dłoniach ściskam
po garści popiołu
i tak popieleję

(CM, s. 63)

Pamiętając o nierozerwalnym związku śmierci Żydów i zwierząt w *Poemacie o miejskiej rzeźni*, można założyć, że w *Wojnie* umieszczenie zwierząt na pierwszym planie nie unieważnia zasadności wskazywania na eksterminację Żydów, której echa powracają w twórczości Śliwiaka kilkukrotnie. Poecie nie można zarzucić podtrzymywania antropocentrycznego porządku, mimo że wiersze, w których tytułach pojawia się słowo „wojna", sondują ludzkie doświadczenie (*Ludzie z wojny*, W, s. 65–66; *Opowieść żołnierza*, W, s. 70; *Wariant wojny*, RP, s. 65; ocierający się o banał *Wrześniowy rapsod*, ZW, s. 13–14). Na przeciwległym biegunie znajdują się *Pamięć września* (W, s. 69), *Pieśń po czereśni* (ZW, s. 54), *Pomniki koni* (WW, s. 94), a także *Buty* (W, s. 72), w których akcentuje poeta nie-ludzką

[41] Jacques Derrida pisze: „Niemniej jednak bez-grunt tej niemożliwości może *mieć miejsce* – jest to absolutna ruina lub popiół, jest to zagrożenie, które trzeba *pomyśleć*, a także, dlaczegóż by nie, ponownie wyegzorcyzmować. Wyegzorcyzmować – tym razem nie po to jednak, aby odpędzić widma, lecz przyznać im prawa, to znaczy spowodować, że tym razem powrócą żywe, powrócą jako zjawy, które nie są już zjawami, lecz tymi innymi przybyszami, których trzeba przyjąć z uwagi na pamięć lub obietnicę gościnności – choć nigdy nie można być pewnym, że uobecnią się jako tacy" (tenże, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 279).

perspektywę. Równie ważny jest fragment wiersza *Odbicia*, w którym o pożądanym kierunku przemian (od świata „maszynistycznego" do ludzkiego poprzez zwierzęcy, który jest jednak najważniejszy, bo to z niego wywodzi się gest wylizywania inicjowany w momentach przełomowych, np. podczas zranienia, porodu zwierząt) świadczy fraza: „Mario mam zawiązane szczęki mięśniem gniewu/ z broni pancernej wyrwałem rękę moją z korzeniami/ liżę ją/ palcom przywracam kształt ludzki" (WW, s. 29).

Najlepsze efekty uzyskuje Śliwiak w wierszach, które wprowadzają jednostkową perspektywę. Świadczą one o opowiedzeniu się za tym, co prywatne, a nie publiczne, i czego nie można przekuć w ideologiczne slogany. Metafora „blizn pamięci" pojawia się w wierszu *Archeologia*, a jej wariant („Unieśmy wysoko pamięć tamtych dni/ Pamięć całą w bliznach") we *Wrześniowym rapsodzie* z tomu *Znaki wyobraźni* (1974), jednak w wierszu z *Czytania mrowiska* (1969) dochodzi do zespolenia refleksji o pamięci i obrazu pustego domu, który skrupulatnie omówili krytycy[42]:

> [...]
> Myślałem dom mój stanie drzwi okna i dach
> myślałem – jabłoń w sadzie – jej kwiat cień i owoc
> Nie ma domu – nie będzie – jest tylko kryjówka
> przed ogniem przed stadem przed
> I ty jesteś ze mną – doglądamy naszych
> okaleczeń wciąż nowych – dotykamy blizn pamięci
> [...]
>
> (CM, s. 13)

Pamiętając o długotrwale oddziałującym uczuciu upokorzenia, o którym pisał Margalit, można założyć, że najczęściej komentowany wiersz Śliwiaka – *Dom* zakończony poliptotonem („Przyszedłem dom zobaczyć/ nie powiem nikomu/ że byłem nie zastałem/ nie ma domu w domu") reprezentuje nie tylko model poezji nostalgicznej, charakterystycznej dla pokolenia, które musiało zmierzyć się z konsekwencjami powojennych zmian terytorialnych[43], lecz również wiąże się z fragmentem biografii ujawnionym w *Poemacie o miejskiej rzeźni* (poeta pracował nad wierszem *Dom* w tym samym czasie, co nad tomem z 1965 r.). Upokarzający jest fakt, że w domu Śliwiaka, który powinien konotować bezpieczeństwo i stabilność, mordowano zwierzęta i zmuszano

[42] S. Stabro, *Tadeusz Śliwiak*..., s. 56–57; A. Kaliszewski, *Wieczna gra*..., s. 177–178; R. Watrowski, *„Pytającemu o godzinę powiedzieć prawdę i zapłakać z nim"*..., s. 19.

[43] O wierszu Śliwiaka pisał Marian Kisiel, akcentując wiedzę, która konieczna jest do zrozumienia „gorzkiej pointy": „W wierszu Śliwiaka nie mówi się o wojnie, o czerwonej dżumie, nie przywołuje się dramatu wysiedlenia. To wszystko mieści się w owej niepisanej wiedzy, którą czytelnik sam w sobie nosi. Niezależnie jednak od tej wiedzy: pusty dom jest engramem, którego z własnego życia, własnej pamięci, własnej psychiki nie da się wyrzucić" (tenże, *„Utracone" i „odzyskane". O dwóch wierszach Floriana Śmieji*, w: tegoż, *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*, Katowice 2015, s. 84). Zob. również: tenże, *Lwów: dom pusty* „Śląsk" 2000, nr 12, s. 49.

do pracy Żydów skazanych na śmierć. Pragnienie zobaczenia dość stereotypowego domu wiąże się ze szczegółem lwowskiej biografii[44].

Niewątpliwie doznaną przez Śliwiaka krzywdą, której echa powracają w jego poezji, jest niemożność zapobieżenia śmierci zwierząt, a także przyjęcie funkcji pomocnika: „przemykam się pod waszymi ciepłymi brzuchami/ w pustym wiadrze/ niosę dla was ulgę/ jak więzienny spowiednik/ każdej z was powtarzam/ mleka odpuszczenie/ ciała ćwiartowanie/ żywot mleczny/ finis" (PMRZ, s. 12). Ciepłota ciał krów zaświadcza o przynależności do międzygatunkowej wspólnoty wbrew ironicznej parafrazie *Apostolskiego symbolu wiary*, która sprowadza ich istnienie do roli przysmaku. Samooskarżenie pojawia się także w *Upokorzeniu* – wierszu bardziej skondensowanym, jednak niepozbawionym detali. Nie pozwalają one zapomnieć o produktywności rzeźników wykorzystujących każdą część ciała zwierząt. Prośba o odwrócenie zwierciadeł wynika z obawy przed ujrzeniem siebie w grupie pomocników[45] (jest więc wariantem samooskarżenia pojawiającego się w *Mleku*):

Skórę wołu mokrą i cuchnącą
posypaną grubą czarną solą
nałożyli na grzbiet
muszę ją nosić długo
aż wyschnie i zesztywnieje

odwróćcie wysokie zwierciadła
idzie upokorzony

(WG, s. 35)

Wiersz *Upokorzenie*, mimo że wiąże się tematycznie z utworami z *Poematu o miejskiej rzeźni*, nie został do niego włączony (poeta zamieścił go w *Wyspie galerników* z 1962 r.).

Warto poczynić jeszcze jedną uwagę, pamiętając o wyobraźniowym potencjale poezji Śliwiaka, która uwiarygodni dotychczasowe próby zaaplikowania teorii „emocji przypomnianych" Margalita. Pisze on m.in. o dwóch rodzajach wyobraźni:

> Wyobraźnia może jednak oznaczać dwie różne rzeczy: zdolność wywoływania z pamięci wyobrażeń, a tym samym myślenia o rzeczach, których w tej chwili nie ma, ale które istnieją lub istniały, oraz zdolność stwarzania mocą fantazji rzeczy nieistniejących. Pamięć jest ograniczona realnym charakterem przeszłości. Wyobraźnia, w drugim z podanych tutaj znaczeń, takiego ograniczenia nie zna. Odtwarzanie obrazów z przeszłości wymaga sięgania pamięcią ku temu, co nieobecne, lecz nie wymyślania tego, co nigdy się nie zdarzyło[46].

[44] Ten kierunek interpretacji wiersza sugeruje Katarzyna Niesporek. Zob. taż, *Dom. O jednym wierszu Tadeusza Śliwiaka*, w: *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, Kraków 2017, s. 227.

[45] Warto dodać, że upokarzające jest dla człowieka obleczenie w taką jeszcze „mokrą i cuchnącą" skórę – półprodukt kaletniczy.

[46] A. Margalit, *Emocje przypomniane*..., s. 90.

Margalit pisze o konieczności postawienia komentatorom poezji konkretnego zadania: „Wciąż czeka na nas zadanie odczytania w niemetaforyczny sposób metafor mówiących o emocjonalnych ranach i bliznach oraz o ponownym przeżywaniu zranienia"[47]. Podkreśla zasadność czytania poezji w sposób akcentujący silny związek między zdarzeniem z przeszłości a reakcją na nie w chwili obecnej. Badacz, zastrzegając, że twórczość poetycka nie powinna być powtórnym przeżywaniem dawnego wzruszenia, lecz stwarzaniem nowego wzruszenia, podobnego do pierwotnego, zwraca uwagę na warsztatową biegłość poetek/poetów. Stawką teorii Margalita jest próba powtórnego zmierzenia się z emocją, która pojawiła się w przeszłości i przełożenia jej na język poezji. Mechanizm, o którym pisze Margalit, pozwala na obdarzenie jej większym zaufaniem w kwestii sondowania przeszłości i transformowania przyszłości w oparciu o „blizny pamięci" powstałe w przeszłości niż prozę i dramat.

Stwierdzenie Margalita: „Długi czas można skutecznie powstrzymywać się przed rozpamiętywaniem bolesnych wspomnień, ale w pewnym momencie wspomnienia powracają, niekiedy ze wzmożoną intensywnością"[48], wyjaśnia długotrwały proces powstawania *Poematu o miejskiej rzeźni*. Jego pierwsze fragmenty zostały włączone do tomu *Co dzień umiera jeden bóg* z 1959 r. (*Czerwone sieci*, *Pastorałka czerwonobutych* oraz *Targowica zwierząt* z nieznacznymi modyfikacjami[49]), w *Wyspie galerników* pojawia się już druga część tomu z 1965 r., natomiast część pierwsza powstaje w latach 1962–1963.

Poemat o miejskiej rzeźni mógłby ukazać się po *Wyspie galerników* (1962), a przed *Żywicą* (1964), jednak poeta nie zdecydował się na ten krok. Wydawał on fragmenty tomu z 1965 r. w kolejnych książkach poetyckich. Można postawić pytanie o zasadność takiego działania: dlaczego poeta zwlekał z publikacją tomu do 1965 r.?

Być może odpowiedzią na postawione pytanie jest twierdzenie Margalita o tym, że w pewnym momencie bolesne wspomnienia powracają, niekiedy ze wzmożoną intensywnością. Poeta przygotowywał kolejne części i uznał, że dwadzieścia lat po zakończeniu wojny może opublikować tom autobiograficzno-rozliczeniowy.

Biorąc pod uwagę teorię Margalita, można zrekonstruować próbę periodyzacji twórczości Śliwiaka. Próba wyszczególnienia przez Kaliszewskiego kilku faz w twórczości Śliwiaka[50] okazuje się chybiona. Badacz uznaje *Poemat o miejskiej rzeźni* za szczytowe osiągnięcie trzeciego okresu pisarstwa (według niego *Wyspa galerników* miałaby zamykać drugi). Inaczej wyznaczył te granice Rafał Watrowski[51] i jego propozycja okazuje się

[47] Tamże, s. 78.

[48] Tamże, s. 82.

[49] To jedyny gotowy przed 1965 r. utwór, który znalazł się w pierwszej części *Poematu o miejskiej rzeźni*.

[50] A. Kaliszewski, *Daleko od Montmartre'u*..., s. 173.

[51] R. Watrowski, *„Pytającemu o godzinę powiedzieć prawdę i zapłakać z nim"*..., s. 15. Zob. również A. Sandauer, *Poezja tragicznego ładu (Rzecz o Tadeuszu Śliwiaku)*, w: tegoż, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 474.

w pełni zasadna; krytyk zalicza wszystkie tomy wydane do 1965 r. (a więc również *Poemat o miejskiej rzeźni*) do wczesnego etapu twórczości autora *Chityny*. Rozkład cezur zaproponowany przez Watrowskiego pokrywa się z tezą Margalita. Potrzeba powrotu do przeszłości i skonfrontowania się z emocjami przypomnianymi następowała stopniowo. Od końca wojny do wydania *Poematu o miejskiej rzeźni* minęło dwadzieścia lat, które upłynęły Śliwiakowi na cyzelowaniu tomu z 1965 r. i pracy artystycznej. Bolesna przeszłość nigdy później nie manifestowała się z taką intensywnością, jednak poeta konsekwentnie powracał w poezji do okresu, w którym zamieszkiwał rzeźnię. Robił to w sposób dyskretniejszy, lecz nie mniej sugestywny.

* * *

Poemat o miejskiej rzeźni oraz wiersze o zwierzętach objawiają potencjał zookrytyczny i ekokrytyczny. Być może koncepcja „emocji przypomnianych" Margalita zbyt mocno akcentuje konieczność budowania wspólnoty ludzkiej, wykluczając zwierzęta. Jednak w przypadku Śliwiaka, który widział masową śmierć zwierząt, jej zaaplikowanie okazuje się zasadne z dwóch powodów. Po pierwsze, mimo że upokorzenie dotyczy człowieka, poeta rozszerza wspomnianą wspólnotę, a po drugie, Margalit dowartościowuje poezję, która może stać się medium spajającym wspólnotę. Przypadek Śliwiaka, będącego świadkiem czyjegoś cierpienia, pozwala na zweryfikowanie tezy filozofa dotyczącej rodzajów działań generujących upokorzenie (filozof zakładał, że najbardziej skrajnym przykładem jest torturowanie człowieka). Śliwiak już w latach sześćdziesiątych XX w. uznał zwierzęta za ofiary, a powracające w jego poezji „blizny pamięci" sugerują, że doznał traumy. Jak twierdzi Margalit:

> Przez bliznę rozumiem ślady, które doznana trauma zostawia w psychice mimo rozmaitych prób ich zaleczenia. Język traumy i okaleczenia stosuje się przede wszystkim do sfery cielesnej, terminy te są jednak w sposób tak naturalny i powszechny przenoszone na poziom psychiki, że kategorialne rozróżnienie między sferą fizyczną a psychiczną ulega zatarciu[52].

„Blizny pamięci" świadczą o tym, że poeta, sondując własne reakcje na obserwowaną sytuację, uznał zwierzęta za równe sobie. Ich emancypacja odbywa się niemal we wszystkich jego tomach, lecz katalizatorem wdrażania światopoglądu ekologicznego było świadkowanie masowej śmierci zwierząt.

Bibliografia

Baratay É., *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014.

Barcz A., *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.

[52] A. Margalit, *Emocje przypomniane*..., s. 79.

Bekoff M., *Manifest zwierząt. Sześć powodów, żeby okazywać więcej współczucia*, przeł. A. Pluszka, Warszawa 2019.
Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.
Filipowicz A., *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk 2017.
Jarzyna A, *Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź–Kraków 2017.
Jarzyna A., *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.
Kaliszewski A., *Daleko od Montmartre'u (o poezji Tadeusza Śliwiaka)*, w: tegoż, *Wieczna gra. Artykuły i szkice*, Kraków 2009.
Kisiel M., *Lwów: dom pusty*, „Śląsk" 2000, nr 12, s. 49.
Kisiel M., *„Utracone" i „odzyskane". O dwóch wierszach Floriana Śmiei*, w: tegoż, *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*, Katowice 2015.
Krupiński P., *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy*, Warszawa 2021.
Mance H., *Jak kochać zwierzęta w świecie człowieka*, przeł. N. Radomski, Poznań 2022.
Margalit A., *Emocje przypomniane*, przeł. T. Kunz, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.
Niesporek K., *Dom. O jednym wierszu Tadeusza Śliwiaka*, w: *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, Kraków 2017.
Niesporek K., *Zagłada zwierząt i ludzi. Lektura „Poematu o miejskiej rzeźni" Tadeusza Śliwiaka*, „Porównania" 2021, nr 2, s. 167–187.
Pieszczachowicz J., *Między naturą a historią*, w: T. Śliwiak, *Poezje wybrane*, wstęp i wybór Autora, posłowie J. Pieszczachowicz, Warszawa 1988.
Pieszczachowicz J., *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Łódź 1991.
Sandauer A., *Poezja tragicznego ładu (Rzecz o Tadeuszu Śliwiaku)*, w: tegoż, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981.
Sobolczyk P., *„Ty jesteś krowa a ja Żyd". Tadeusza Śliwiaka Holocaust zwierząt*, „Pogranicza" 2009, nr 5, s. 28–40.
Stabro S., *Tadeusz Śliwiak – powrót poety*, „Hybrydy" 2015, nr 26, s. 53–57.
Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję" i „równanie"*. Kraków 1998.
Śliwiak T., *Co dzień umiera jeden bóg*, Kraków 1959.
Śliwiak T., *Wyspa galerników*, Kraków 1962.
Śliwiak T., *Poemat o miejskiej rzeźni*, Kraków 1965.
Śliwiak T., *Czytanie mrowiska*, Warszawa 1969.
Śliwiak T., *Ruchoma przystań*, Kraków 1971.
Śliwiak T., *Znaki wyobraźni*, Kraków 1974.
Śliwiak T., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1975.
Śliwiak T., *Wstęp* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp T. Śliwiak, Warszawa 1975.
Śliwiak T., *Odmroczenia*, Kraków 1982.
Śliwiak T., *Od autora*, w: T. Śliwiak, *Poezje wybrane*, wstęp i wybór Autora, posłowie J. Pieszczachowicz, Warszawa 1988.
Śliwiak T., *Poezje wybrane*, Warszawa 1988.
Ubertowska A., *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020.
Watrowski R., *„Pytającemu o godzinę powiedzieć prawdę i zapłakać z nim". Tadeusz Śliwiak i jego poezja*, w: T. Śliwiak, *Nie dokończony rękopis*, Poznań 2002.

doi: 10.15584/tik.2022.15
Data nadesłania: 22.04.2022
Data recenzji: 28.08.2022, 5.09.2022

Analiza genologiczna podcastu kryminalnego na wybranych przykładach

Beata Dul
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0001-8545-4455

The Genre Anasysis of True-Crime Podcasts based on Selected Examples

Abstract: This article studies in detail two examples of the so-called 'true-crime podcasts', following the genological analysis scheme introduced by Maria Wojtak in her *Introduction to Genology*. It addresses not only their textual aspect, but also the audial part. In a broader perspective, this article attempts a systematic investigation of the 'podcast' in the genological context (as a relatively new and still dynamically evolving notion, it lacks a genre template) and its correlations within the mediasphere.

Keywords: genre analysis, podcast, true-crime podcast

Słowa kluczowe: genologia, analiza genologiczna, podcast, podcast true-crime

Historia podcastu sięga 2004 r. – wówczas to dziennikarz Bob Hammersley wprowadził nazwę „podcasting" na określenie „nowego bumu w amatorskim radiu"[1]. Stworzony przez niego neologizm stanowi połączenie słowa iPod i *broadcast* – dotyczy zatem nośnika, za pomocą którego można odsłuchiwać audycje *on demand* (na żądanie). Podcasting ujrzał światło dzienne jako forma pliku dźwiękowego, który każdy zainteresowany użytkownik może pobrać z Internetu, zapisać, skopiować i odsłuchać na urządzeniu odtwarzającym muzykę[2]. W odróżnieniu od radia, które nadaje swoje programy o określonej godzinie, podcast można odsłuchać w dowolnym czasie. Co więcej, nie obowiązują żadne zasady tworzenia tego medium – podcasterem może być każdy, kto posiada sprzęt do nagrywania mowy (w obecnych czasach jest to każdy telefon typu smartfon) i podstawowy program do obróbki dźwięku. Być może jest to właśnie powód, dla

[1] G. Stachyra, *Podcasting jako technologia audio. Perspektywy rozwoju*, „Studia Medioznawcze" 2017, nr 1 (68), s. 29–41.

[2] U. Doliwa, A. Chyczewska, F. Grobelski, R. Łatacz, *Podcasting w Polsce – próba analizy zjawiska*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2020, nr 1(15), s. 37–54.

którego podcasty są tak popularne. W 2021 r. Polska przodowała w rankingach popularności podcastów, plasując się w pierwszej dziesiątce. Od stycznia do czerwca 2021 r. zainteresowanie podcastami w naszym kraju wzrosło o 300% w porównaniu do pierwszego półrocza poprzedniego roku, jak podaje Voxnest, właściciel jednej z największych platform hostingowych dla podcastów[3]. Na platformie Spotify znajduje się obecnie ponad milion różnych podcastów z całego świata, z czego ponad 400 to treści publikowane przez Spotify. W kwestii popularności podcastów nie bez znaczenia pozostaje trwająca od 2019 r. pandemia Covid-19 – okres miesięcznej całkowitej izolacji w Polsce wymusił zmianę nawyków i sposobów uczestniczenia w kulturze oraz sprawił, że chętniej sięgamy do materiałów zamieszczanych w Internecie.

Podcasting jako technologia audio ze swoją krótką, kilkudziesięcioletnią zaledwie historią, wyraźnie wyodrębnia się z macierzystego radia, stając się jednocześnie dla niego konkurencją. Jak zauważa Grażyna Stachyra, współczesne radio ulega „dematerializacji", gdyż nie kojarzy się już z odbiornikiem radiowym, a źródłem internetowym, co niejako wymusza zmianę podejścia do tego gatunku podcastu i rozszerza je o analizę nawyków i doświadczeń użytkowników[4]. Podcast nie musi być tylko odsłuchiwany, ale może być również oglądany. Wielu podcasterów decyduje się na publikację swoich treści nie tylko na platformie służącej do odsłuchiwania dźwięku, ale zarówno dźwięku, jak i obrazu jednocześnie. Uzupełniają swoje nagrania audio o materiały fotograficzne, poszerzając tradycyjne rozumienie podcastu[5].

Ze względu na publiczny charakter podcastu, jego schematyzację, możliwość odtwarzania, dostępność, rosnącą multimedialność i intermedialność wypowiedzi podcast jawi się jako gatunek medialny[6]. Istotną sprawą jest jego tematyka, bowiem w zależności od zagadnienia podcasty przyjmują inną formę. Popularny serwis internetowy Spotify dzieli je na wiele kategorii, jak: podcasty edukacyjne, dokumentalne, filmowe, książkowe, komediowe, związane z fitness i zdrowym odżywianiem czy dotyczące gier wideo. W każdym z tych typów znajdują się audycje z unikatowym podejściem na gruncie zarówno realizacji (montaż, dźwięk), jak i treści (wywiady, audycje autorskie), które zależą od tematyki i funkcji. Z tego powodu podcasty mogą przybierać różne formy: audiobloga (formy

[3] *Popularność podcastów rośnie w zawrotnym tempie! Spotify prezentuje najnowsze dane*, Aktualności Spotify, https://spotify.prowly.com/105096-popularnosc-podcastow-rosnie-w-zawrotnym-tempie-spotify-prezentuje-najnowsze-dane (dostęp: 25.04.2022).

[4] G. Stachyra, *Perspektywy badania współczesnej genologii radiowej,* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Polonica" 2017, nr 1 (39), s. 49–50.

[5] O wpływie zarówno miejsca publikacji, jak i kanału informacji i nośnika na poetykę gatunków zob. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, *Podstawowe pojęcia oraz problemy dotyczące rodzajów i gatunków dziennikarskich*, w: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka i język*, Warszawa 2006, s. 13–36.

[6] J. Fras, *O typologii wypowiedzi medialnych i dziennikarskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 75.

dźwiękowego pamiętnika, w którym autor dzieli się swoimi refleksjami), reportażu, wywiadu, wykładu, a nawet felietonu.

Poniższa praca stanowi próbę przyjrzenia się podcastowi na gruncie analizy genologicznej tekstu zaproponowanej przez Marię Wojtak, z uwzględnieniem wszystkich paradygmatów, które można przypisać do analizowanych przykładów[7] – w myśl stwierdzenia, że „przedmiot badań łączy te dwie dyscypliny [genologię dziennikarską i medialną] z innymi nurtami badawczymi, przede wszystkim genologią literacką"[8]. W swoim artykule Wojtak zastrzega, że proponowany przez nią model analizy genologicznej opiera się na rozumieniu gatunków jako tworów abstrakcyjnych, które są zorganizowane wewnętrznie we wzorcach obejmujących płaszczyzny takie jak: struktura (relacje tekstów między segmentami), aspekt poznawczy (sposób prezentacji), pragmatyka (relacje nadawczo-odbiorcze), stylistyka (cechy ekstralingwistyczne determinowane strukturą, odpowiadający im zbiór środków stylistycznych)[9]. Takie strukturalistyczne podejście do podcastu pozwoli na bliższe przyjrzenie się temu tekstowi kultury.

Jak pokazują rozmaite rankingi, do najczęściej słuchanych podcastów należą właśnie te o tematyce kryminalnej[10]. Ze względu na ich wciąż rosnącą popularność w mediach masowych postanowiłam poddać je analizie genologicznej, ograniczając się do dwóch odcinków polskich podcastów o tematyce *true-crime* – czyli dotyczących autentycznych wydarzeń. Jest to *Kryminatorium* Marcina Myszki i *Piąte: Nie zabijaj* Justyny Mazur. Ich spójność tematyczna pozwoli skupić się na analizie podcastu każdego z twórców.

Justyna Mazur, #6 Kobieta z Isdal, „Piąte nie zabijaj – Droga po kres", podcast

Odcinek pt. *Kobieta z Isdal* powstał we współpracy z platformą EmpikGo specjalizującą się w gromadzeniu e-booków i audiobooków oraz udostępnianiu tych treści użytkownikom w ramach subskrypcji. Z tego powodu początek odtwarzanego pliku zawiera zaproszenie ze strony EmpikGo do wysłuchania odcinka. Następnie pojawia się już ramówka samej autorki:

Nazywam się Justyna Mazur i jestem autorką podcastu kryminalnego „Piąte: Nie zabijaj". Dla EmpikGo przygotowałam ośmioodcinkową, specjalną serię pod tytułem „Droga po kres",

[7] M. Wojtak, *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze" 2014, 16/3, s. 63–71; M. Wojtak, *Analizy genologiczne*, w: M. Wojtak, *Wprowadzenie do genologii*, Lublin 2019, s. 205–209.

[8] M. Wojtak, *Wprowadzenie do genologii*..., s. 94.

[9] M. Wojtak, *Genologiczna analiza tekstu*..., s. 64.

[10] Jeden z takich rankingów ukazuje analizowane w artykule podcasty w pierwszej dziesiątce najpopularniejszych podcastów w Polsce w 2022 r.: https://nano.komputronik.pl/n/najlepsze-polskie-podcasty/

w której opowiem wam o najbardziej fascynujących mnie zagadkach kryminalnych z Polski i ze świata. Wszystkie z nich miały miejsce w podróży, z dala od domu. Zapraszam was w tę tajemniczą drogę, która zaprowadzi nas w bardzo różne rejony, pokazując, jak różne mogą być przyczyny zaginięć oraz śmierci[11].

Takie wprowadzenie, o jasno zarysowanym kodzie nadawczo-odbiorczym, znajduje się na początku każdego odcinka tej serii. To ważne, gdyż dzięki temu użytkownik aplikacji, wybierając dowolny, interesujący go podcast, może przy okazji poznać cel i wizję autorki. Odcinków jest osiem, wszystkie łączy motyw drogi, co zawęża tematykę analizowanych spraw. Znajdują się one na platformie, która wymaga subskrypcji, i są dostępne dla zalogowanych użytkowników abonamentu premium w serwisie Empik. Poza tym nie są dostępne w bezpłatnej wersji w Internecie – stanowią przykład rozwoju podcastu w kierunku komercjalizacji.

Autorka zajmuje się podcastingiem od 2018 r., ma zatem pewne doświadczenie w tej dziedzinie. Zaczynała od podcastu *Słuchowisko. Pogadajmy o życiu,* który nagrywa obecnie równolegle do założonego w 2019 r. *Piąte: Nie zabijaj.*

Wstęp podcastu *Piąte: Nie zabijaj. Droga po kres* z jednej strony jednoznacznie odnosi się do pierwowzoru (dzięki któremu autorka zyskała popularność), zawężając tematykę analizowanych przez nią historii do takich, które wydarzyły się w trakcie podróży. Wyznanie autorki w czołówce: „[opowiem] o najbardziej fascynujących mnie zagadkach kryminalnych z Polski i ze świata" sugeruje, że relacjonowane przez nią historie są subiektywnym wyborem, co już na wstępie sugeruje realne zaangażowanie podcasterki. Należałoby zadać sobie w tym miejscu pytanie: czy podcasty stanowią bardziej potrzebę podzielenia się swoimi zainteresowaniami z odbiorcami (można wtedy rozumieć podcasting jako połączenie pasji i pracy zarobkowej), czy może ich tematyka jest związana z panującymi w danym momencie trendami, w związku z aktualnymi nastrojami społecznymi? Wraz ze zmianą motywacji z subiektywnej na obiektywną zmienia się sposób postrzegania zarówno samego podcastu, jak i podcastera, mamy więc do czynienia z zamiłowaniem do uprawiania samego podcastingu, z doborem tematu na zasadzie reporterskiej. By odpowiedzieć na te pytania, potrzebne są dalsze badania, czym jest podcasting w ogóle.

Już na samym początku odcinka *Kobieta z Isdal* autorka opowiada o swoich motywacjach w związku z wyborem zagadnienia:

> Są takie historie, które wywołują w nas bardzo mocne emocje. Sprawa, którą dzisiaj Wam opowiem, wywarła na mnie olbrzymie wrażenie. W przeciwieństwie do innych spraw poznałam ją bardzo późno. Najpóźniej ze wszystkich spraw, o których opowiadam w tym

[11] Treść tej wypowiedzi, podobnie jak innych przytoczonych w tej analizie, zostały przeze mnie spisane ze słuchu. Wszelkie znaki interpunkcyjne, oprócz zastosowania zasad poprawności, mają na celu oddanie cech wypowiedzi autora – do takich można zaliczyć choćby wykrzykniki, które zostały postawione w miejscach charakterystycznej modulacji głosowej podcastera.

podcaście[12]. To, co zafascynowało mnie w tej sprawie najbardziej, to niezliczona ilość tajemnic kryjących się za kolejną tajemnicą, kolejnym sekretem, za kolejnym znakiem zapytania. Kim była kobieta, która w latach siedemdziesiątych pewnego listopadowego dnia została znaleziona na odludziu, w Norwegii? Co więcej, jej ciało zostało znalezione w Dolinie Śmierci. Czy to przypadkowe miejsce? Zapraszam was na odcinek, w którym poznacie historię kobiety z Isdal.

Nie chcę na tym etapie odnosić się bezpośrednio do warstwy językowej wypowiedzi, która w wersji zapisu ujawnia pewne błędy (o czym wspomnę później). To, co pokazuje przytoczony fragment, to bez wątpienia subiektywizm przy doborze tematu oraz wątek emocjonalny, klaryfikujący intencje o wydźwięku: „ten temat jest tak wstrząsający, że muszę wam go opowiedzieć". Można stwierdzić, że ujawnia się w tym kobiecy sposób opowiadania historii – nastawiony na uczucia i emocje, na przeżywanie i współodczuwanie, nie zaś na sensację. Sformułowanie „Sprawa, o której dzisiaj wam opowiem" stanowi sygnał gatunkowy, że mamy do czynienia z opowieścią.

Postawione pytania retoryczne zachęcają do wysłuchania historii i poznania odpowiedzi. W tym krótkim wstępie autorka zawarła esencję opracowywanego tematu, skupiając się ponadto na aspekcie metafizycznym realiów opowieści. Popularna nazwa „Dolina Śmierci" brzmi bardziej tajemniczo niż oficjalna Isdalen.

Na gruncie realizacji można dostrzec intencjonalność autorki i nastawienie na odbiorcę, którym jest wielbiciel historii z gatunku *true-crime*. Świadczy o tym nie tylko przytoczony wyżej fragment, ale również ten, w którym wymienia ona elementy bagażu ofiary:

> I tak mam wrażenie, że wymieniłam bardzo dużo bagażu kobiety, ale – uwierzcie mi – że to jest cała bardzo, bardzo długa lista, nie będę jej czytać, bo pewnie bym Was zanudziła. Przeczytałam tylko te rzeczy, które można w jakiś sposób zidentyfikować.

oraz pod sam koniec:

> Dajcie znać, co sądzicie o tej historii, jestem bardzo ciekawa waszej opinii. Dla mnie to taka historia trochę inna, wyłamująca się z tego schematu podróży. Tutaj ewidentnie była to jakaś podróż z ukrytym celem [...]. Jest to też taka historia, która fascynuje, że można zginąć w pracy, wykonując jakąś misję.

Bezpośredni zwrot do słuchaczy w drugiej osobie liczby mnogiej nie tylko skraca dystans, ale co więcej – świadczy o spontaniczności wypowiedzi. Intonacja głosowa i tok wywodu innych partii odcinka nie różni się od sposobu opowiadania historii w innych miejscach (wyjątkiem jest tu wymienianie rzeczy i przedmiotów, które w oczywisty sposób trudno jest zapamiętać i trzeba przeczytać je z kartki). Głos jest bardzo ważnym aspektem do rozważań nad analizą podcastu. Jest to jednocześnie zmienna, na którą autor nie ma wpływu – może jedynie zmieniać tembr głosu i sposób mówienia. To, czy podoba się nam głos danego autora, czy też nie, może wpływać na odbiór

[12] Mówiąc „w tym podcaście" autorka ma na myśli cały cykl *Droga po kres* nagrany dla EmpikGo. W analizie rozróżniam kategorię „odcinka" (pojedynczej części większej całości) od podcastu (grupy odcinków).

i wybór podcastu, którego chcemy słuchać – jest to najważniejszy aspekt w twórczości *audio,* nie mamy bowiem do czynienia z odbiorem obrazu.

Podcast jest wciąż rozwijającym się, szeroko rozumianym gatunkiem, który nie został dotąd skodyfikowany, bo ze względu na swoją formę może reprezentować zbiór różnych gatunków. Każdy podcaster przekazuje swoje treści, korzystając z pewnych wzorców gatunkowych i adaptując je na potrzeby podcastu. Tak jest w przypadku odcinka Justyny Mazur – autorka postarała się, by narracja jej opowieści była jak najbardziej przejrzysta i nie pozostawiała niedomówień. Można zaproponować następujący plan:

1. Wskazanie czasu i miejsca znalezienia zwłok ofiary.
2. Informacja o świadkach, którzy znaleźli denatkę (mężczyzna z dziećmi).
3. Dokładny opis miejsca znalezienia zwłok wraz z ich opisem.
4. Odczytanie raportu techników wraz z zadaniem pierwszych pytań o przyczynę śmierci.
5. Informacje o raporcie z sekcji zwłok i jego wyniku.
6. Zwrot w sprawie – informacje o walizce znalezionej na dworcu.
7. Próba ustalenia tożsamości na podstawie przedstawionych poszlak.
8. Przedstawienie świadków – wszystkich, którzy widzieli wcześniej denatkę; na tej podstawie przedstawienie opisu jej zachowań w różnych sytuacjach.
9. Pochówek kobiety z Isdal i zamknięcie sprawy.
10. Wznowienie sprawy po latach na podstawie nowych poszlak – przedstawienie najnowszych wyników badań.
11. Wnioski autorki – subiektywna interpretacja oficjalnych teorii dotyczących pochodzenia kobiety znalezionej w Isdal.
12. Prośba autorki o *feedback* ze strony słuchaczy, pożegnanie ze słuchaczami.

Przedstawiona przez autorkę historia nie jest skomplikowana, nie zawiera nagłych zwrotów akcji, przeciwnie – stawia więcej pytań niż daje odpowiedzi. W takiej sytuacji chronologiczne podejście do opowieści pozwala na czynne słuchanie – odbiorca może sam pobawić się w detektywa, odpowiadać na przytaczane pytania czy wątpliwości śledczych, interpretować je na bieżąco. Podcasterka pozwala sobie na własną opinię pod koniec odcinka oraz zachęca do zainteresowania się sprawą. Radzi, by nie deprecjonować siły Internetu i prywatnych amatorskich śledztw (szczególnie w sytuacjach, w których tak ważną rolę odgrywa czas). Jej opowieść miejscami ma charakter dydaktyczny. Tłumaczy określenia z zakresu medycyny sądowej, jak „pozycja boksera", w której znajdowała się ofiara po odnalezieniu (charakterystyczny układ zwęglonych zwłok, jakby ofiara „broniła się" przed ogniem), podróże denatki określa jako nietypowe, zwracając uwagę, że kobiety w tamtych czasach rzadko podróżowały samotnie. Opisuje również realia lat siedemdziesiątych XX w. jako okres „zimnej wojny" oraz „walki szpiegów", co może nie być oczywiste szczególnie dla młodszych słuchaczy.

Cechą charakterystyczną tego odcinka jest jego zakończenie. Pojawia się prośba o podzielenie się swoją opinią. Odbiorca dostaje tym samym informację, że autorka liczy się z jego zdaniem na temat wysłuchanej opowieści:

> Dajcie znać, co sądzicie o tej historii, jestem bardzo ciekawa waszej opinii. Dla mnie to taka historia trochę inna, wyłamująca się z tego schematu podróży. Tutaj ewidentnie była to jakaś podróż z ukrytym celem [...]. Jest to też taka historia, która fascynuje, że można zginąć w pracy, wykonując jakąś misję [...]. Dajcie znać, co sądzicie i jak zwykle stosuję się do Was z apelem, żebyście uważali na siebie. Bądźcie bezpieczni i do usłyszenia.

Sposób, w jaki słuchacze odbierają podcasty, jest bardzo ważny dla każdego twórcy. Wielu z nich zaprasza odbiorców swojej twórczości do dyskusji na portalach społecznościowych. To, na co warto zwrócić uwagę w końcowej wypowiedzi Justyny Mazur, to zwrot „Bądźcie bezpieczni". Autorka ma pełną świadomość, że opowiadane przez nią historie nie są fikcyjne, ale wydarzyły się naprawdę, w efekcie prosi słuchaczy o uważność. Podsyca tym samym strach i budzi świadomość odbiorcy, że zło może czaić się za rogiem. Takie zdanie, powtarzane przez twórcę w każdym podcaście w tym samym miejscu, służy za rodzaj podpisu. Sformułowanie „do usłyszenia" przywodzi na myśl audycje radiowe i typowy sposób żegnania się dziennikarza ze słuchaczami.

Jak już wcześniej wspomniano podczas analizy, warstwa językowa wypowiedzi zawiera pewne błędy składniowe czy frazeologiczne, które ujawniają się szczególnie w przypadku zapisu słowa mówionego. Skupiając się na przytoczonych powyżej fragmentach, warto wymienić takie błędy, jak: „bardzo mocne emocje" (błąd łączliwości leksykalno-semantycznej), „zaprowadzi nas w bardzo różne rejony, pokazując, jak różne mogą być przyczyny zaginięć" (powtórzenie) oraz w zdaniu: „Dla mnie to taka historia trochę inna" (szyk wyrazów). Nie są to jednak częste i rażące błędy i nie wpływają one na odbiór odcinka. Wynikają bardziej z faktu, że mamy do czynienia ze spontaniczną, niewyreżyserowaną wypowiedzią, niż z braków w zakresie kompetencji językowej.

Istotnym aspektem podcastu jest muzyka, jednak nie znaczy to, że każdy twórca musi korzystać ze ścieżki dźwiękowej. W przypadku analizowanego odcinka *Kobieta z Isdal* mamy do czynienia z dwoma utworami, które wzajemnie się dopełniają. Jeden z nich stanowi rodzaj czołówki odcinka – pojawia się po krótkim wstępie autorki informującym o temacie. Wstęp ma zaciekawić odbiorcę i rozbudzić jego wyobraźnię, a czołówka – dać czas do rozważań. Muzyka stanowi element motywu, dzięki któremu cykl odcinków staje się rozpoznawalny i kojarzony z jednym autorem. Takim drugim elementem jest utwór stanowiący rodzaj akompaniamentu do opowieści autorki. Jest stonowany, jego zadaniem jest nie angażować zbytnio słuchacza, wprowadzić odpowiedni nastrój niepewności, ale nie grozy.

Przeanalizowane powyżej elementy mogą stanowić szablon do analizy podcastów ze zwróceniem uwagi na te należące zarówno do spektrum genologii, jak i cech charakterystycznych zjawiska podcastingu. Zwracając

uwagę na warstwę tekstualną odcinka, która nie stanowi o całości aspektów, jakie należy przeanalizować w kontekście podcastów, można dostrzec cechy świadczące o powiązaniach z gatunkami takimi, jak opowiadanie czy nawet kronika kryminalna. Za opowiadaniem przemawia sposób prowadzenia narracji (narrator pierwszoosobowy snujący opowieść w charakterze ustnej relacji), barwność opisów, logiczna chronologia narracji. Ze względu na temat nie można wykluczyć kroniki kryminalnej, która oprócz charakteru informacyjnego stanowi także rozrywkę „z dreszczykiem". Odcinek ten zawiera ponadto elementy reklamy sponsora, ale również autoreklamy twórczyni.

Marcin Myszka, #175 Tajemnicze zbrodnie. Spalone szczątki kobiety z doliny, „Kryminatorium", podcast

Marcin Myszka uznawany jest za pierwszego podcastera w Polsce, który zajął się tematyką *true crime*[13]. Posiada bogaty dorobek – w 2015 r. założył swój pierwszy kanał na YouTube *Niediegetyczne,* na którym opracowywał i przedstawiał pierwsze sprawy kryminalne. Trzy lata później powstało *Krymiantorium*, które można było usłyszeć w wersji radiowej w RMF FM, a następnie na platformie EmpikGo pod tytułem *Kryminatorium. Zbrodnie, które wstrząsnęły światem*. W swojej pracy wykorzystuje materiały prasowe, niekiedy odwiedza archiwa i miejsca zbrodni.

Warto zauważyć, że Marcin Myszka jest profesjonalnym podcasterem, który stworzył własną markę. To twórca aktywny w mediach społecznościowych, zaś jego podcastów można posłuchać nie tylko na YouTube, ale również na najbardziej znanych platformach podcastowych, jak Spotify, Apple Podcasts i Google Podcasts. Tematyka jego odcinków jest dość obszerna, w zależności od zainteresowań. Zajmuje się sprawami takimi, jak historia wielkich napadów, śledztwa w PRL, dzieli omawiane sprawy na te, które wydarzyły się w Polsce, jak i za granicą.

Twórczość Marcina Myszki stanowi pewien eksperyment. Nie należy do typowych reprezentacji swojego gatunku, w których słychać tylko głos narratora. Jego nagrania mają formę słuchowiska, które oscyluje na granicy audioserialu. Z tym ostatnim zresztą autor ma wiele wspólnego: w maju 2021 r. wydał audioserial o polskim Kubie Rozpruwaczu; przy jego tworzeniu współpracował z dwójką lektorów, którzy odczytywali odpowiednio protokoły z przesłuchań mężczyzn i kobiet.

Cały odcinek *Kryminatorium. Spalone szczątki kobiety z doliny* można podzielić na trzy części: pierwsza z nich to wstęp, druga to opis sprawy, a trzecia – zakończenie. Niestety na poziomie wstępnych ustaleń sposobu

[13] P. Gzyl, 2020, *Empik Go zaprasza do wysłuchania „Kryminatorium. Zbrodnie, które wstrząsnęły światem"*, https://dziennikpolski24.pl/empik-go-zaprasza-do-posluchania-kryminatorium-zbrodnie-ktore-wstrzasnely-swiatem/ar/c13-15015392 (dostęp: 25.04.2022).

realizacji nie ma mowy o określeniu kwestii gatunkowych. Na wstępie odcinka mamy do czynienia z ramówką autora – pojawia się tytuł serii, do której należy odcinek: *Kryminatorium*. Kwestie warstwy dźwiękowej przytoczę pod koniec analizy. Sam wstęp jednak można podzielić na kilka części – ramówka, wstęp autora do sprawy, przywitanie się ze słuchaczami oraz reklama. We wstępie autor nie tylko zarysowuje sprawę, ale zachęca do wysłuchania opowieści, mówiąc, że jest to jedna z najpopularniejszych skandynawskich zagadek kryminalnych, używa nawet w tym kontekście słowa „klasyk gatunku *true crime*". Opis podsumowuje niepoprzedzonym żadną pauzą przedstawieniem swojej osoby: „Ja nazywam się Marcin Myszka, a to moje Kryminatorium".

W drugiej części wstępu odnajdujemy element, który można nazwać „lokowaniem produktu" lub po prostu płatną reklamą – podcaster, wykorzystując swoje zasięgi oraz niejako autorytet jako niekwestionowany znawca gatunku *true crime* w Polsce, poleca nowo wydaną książkę:

> Ale zanim przejdziemy do naszej tajemniczej historii z Norwegii, chcę Wam powiedzieć w kilku słowach o bardzo ciekawej książce, która właśnie pojawiła się na polskim rynku. Czasami pytacie mnie o lektury, które polecam. Proszę bardzo! To jedna z nich. Zakładam, że wśród Was jest wiele osób zainteresowanych tematem medycyny sądowej. No proszę, nie mówcie, że tak nie jest! To jest coś niezwykłego. To, ile informacji można uzyskać z badania zwłok, to zawsze mnie zaskakuje. Dlatego polecam Wam książkę „Siedem wieków śmierci" wydawnictwa Insignis. Jej autorem jest Richard Shepherd. To wybitny brytyjski patomorfolog. Niezwykle znana postać. Właściwie całe życie spędził blisko zmarłych. Można powiedzieć, że śmierć to jego codzienność. […] Autor opowiada nam o okolicznościach każdej ze spraw i krok po kroku wyjaśnia, jakie decyzje podjął i co na temat zdarzenia powiedziało mu ciało. Dodam jeszcze tylko, że to już druga pozycja doktora Shepherda, która pojawiła się na polskim rynku. Wcześniejszą książkę, bestseller o tytule „Niewyjaśnione okoliczności" połknąłem właściwie w jeden wieczór, więc tym bardziej ucieszyłem się na wieść o kontynuacji. Przypominam tytuł raz jeszcze: „Siedem wieków śmierci". Zachęcam do lektury. Książka jest już dostępna w sprzedaży, a link do jej zakupu znajdziecie w opisie tego materiału.

Cała wypowiedź zajmuje ponad 2 minuty na 36 minut całego odcinka. Wraz z wstępem daje to ponad 3 minuty słuchania – czyli tyle, co przeciętna piosenka. Reklama zaprezentowana przez Marcina Myszkę jest zbudowana z poprawnych gramatycznie zdań, z elementami dynamizacji wypowiedzi (są to zdania zakończone przeze mnie w zapisie wykrzyknikiem). Odbiorca ma wrażenie, że odsłuchuje tekst, który został przez autora wcześniej skomponowany i zapisany. To, co jednak najbardziej zwraca uwagę słuchacza, to komercjalizacja. Choć książka jest związana z tematyką *true crime* – opowiada bowiem o pracy patomorfologa – to nie jest to publikacja samego autora *Kryminatorium*. Marcin Myszka stosuje różne chwyty retoryczne, aby zachęcić do kupna książki – zakłada, że skoro odbiorcy jego podcastów interesują się tematyką kryminalną, to na pewno siostrzana dyscyplina – patomorfologia i medycyna sądowa również zainteresują słuchaczy. Dodatkowym argumentem za tym, by sięgnąć po książkę, jest stosunek autora do niej – zwraca uwagę, że cieszy się na jej wydanie, bo wcześniejszą publikację Shepherda sam „połknął właściwie w jeden wieczór".

Po takim wstępie następuje część właściwa – sama opowieść. Już na samym jej początku można zwrócić uwagę na charakterystyczny sposób prowadzenia narracji. Autor bardzo dużo miejsca poświęca na budowanie napięcia. Rozbudowuje norweską legendę o dolinie Isdal i pogłębia ją. W narracji Marcina Myszki pojawia się nie tylko postać drwala i opis jego spacerów z córkami po dolinie, ale również postać babci – reprezentacji mądrości, która doskonale zna opowieści lokalnych mieszkańców i w przeciwieństwie do swojego syna-sceptyka uważa, że legendy mają w sobie ziarno prawdy. Marcin Myszka nie rozbudowuje przesadnie rodzinnego wątku. W rzeczywistości za sprawą postaci autor stara się przybliżyć przyszłe miejsce zbrodni. Dzięki więzi, jaką zaczynamy budować z bohaterami, zaczynamy czuć to samo, co oni, i tym samym zdajemy sobie sprawę, że każdy z nas mógłby być w położeniu dziewczynek, które odnajdują ciało kobiety. Dodatkowe budowanie napięcia poprzez „obudowanie" doliny warstwą legendarną to nasycanie historii niesamowitością – wszystko po to, by odpowiednio sterować wyobraźnią słuchacza i jego emocjami. Ten krótki fragment nie podaje żadnych szczegółów sprawy, jest dobrze skonstruowanym opowiadaniem „z dreszczykiem":

> Gdy tamtego chłodnego, niedzielnego poranka wychodzili z domu, nikt z nich wówczas nie przypuszczał, że już niedługo ta nieoficjalna nazwa doliny stanie się bardziej trafna niż kiedykolwiek.

W dalszej części autor płynnie przechodzi do szczegółów sprawy i właściwie już od informacji o przybyciu śledczych na miejsce zbrodni mamy do czynienia z reportażem. Plan tej części odcinka można przedstawić następująco:

1. Przybycie śledczych na miejsce zbrodni.
2. Szczegółowa sekcja zwłok.
3. Przegląd hipotez i pytań dotyczących śmierci kobiety.
4. Wnioski z badania szczęki ofiary i próba identyfikacji: hipoteza o szpiegu.
5. Odnalezienie bagażu kobiety na stacji.
6. Zeznania świadków i opis wyglądu kobiety.
7. Próba określenia tożsamości ofiary.
8. Rozkodowania tajemniczej notatki z bagażu kobiety.
9. Zamknięcie śledztwa i pogrzeb kobiety.
10. Wznowienie śledztwa po latach i odtajnienie akt sprawy.
11. Nowe szkice i nowy portret denatki, dodatkowe badania szkliwa z jej szczęki.
12. Pojawienie się nowego świadka po latach.
13. Próba racjonalnego wyjaśnienia śmierci kobiety wskutek nagłego pożaru.
14. Podsumowanie historii.

W tym dość szczegółowym planie nie zostało uwzględnione zakończenie ze względu na jego brak powiązań z samą historią przedstawioną przez autora. Zakończenie, podobnie jak początek, należy poddać analizie osobno.

Na przykładzie tego planu można zauważyć, że zarówno Marcin Myszka, jak i Justyna Mazur podobnie przedstawili tę samą historię. Posługiwali się tokiem chronologicznym wypowiedzi, z małymi wariacjami i dodatkami ze strony autora *Kryminatorium*. Do tych dodatków należy zaliczyć hipotezę o kobiecie z Isdal jako szpiegu, potwierdzaną przez podcastera za sprawą narracji, opisów i wielu niewiadomych w śledztwie, a także nastroju całego opowiadania – aury tajemniczości podsycanej przez wprowadzone postaci lektorów czytających raporty ze sprawy. Podcaster trzyma się faktów i unika spekulowania. Dodatkowo wprowadza nagły zwrot akcji w swojej opowieści – na samym końcu, kiedy już odbiorca utwierdza się w przekonaniu, że denatka była szpiegiem, Myszka wyciąga asa z rękawa w postaci hipotezy najrzadziej poruszanej przez twórców. Tłumaczy, że śmierć kobiety z Isdal była tylko fatalnym zbiegiem okoliczności: w obliczu ataku padaczki połknęła sporą ilość tabletek i aby przeczekać atak, zapaliła papierosa, który zajął jej ciało posmarowane łatwopalną maścią na egzemę. Ta wiarygodna hipoteza może stanowić dla słuchacza wstęp do dalszych rozmyślań.

Na szczególną uwagę zasługuje zakończenie, na które składa się wzmianka o książce Richarda Shepherda, obszernie reklamowanej na początku. Dla ułatwienia zakupu publikacji podcaster zamieszcza w opisie swojego odcinka link do sklepu internetowego (co rozwiewa wątpliwości dotyczące faktu, że jest to reklama). Ponadto, podczas pożegnania ze słuchaczami Marcin Myszka informuje o stałym terminie zamieszczania nowych odcinków w różnych aplikacjach podcastowych, co stanowi element autoreklamy. Co znamienne, na trzecią (i ostatnią) część zakończenia składa się bibliografia – spis wybranych publikacji, które wykorzystywał podczas pracy nad odcinkiem. Daje to możliwość nie tylko samodzielnego przyjrzenia się źródłom, ale również potwierdza wiarygodność historii opowiedzianej w podcaście.

Zarówno wstęp, jak i zakończenie odcinka jasno dają do zrozumienia, że odbiorcami podcastów Marcina Myszki są nie tylko wielbiciele jego twórczości, ale również osoby poszukujące rzetelnych informacji na temat danej sprawy. Jakkolwiek nie raziłaby komercjalizacja za sprawą zamieszczonej w odcinku reklamy, wiele osób może usłyszeć o książce i zadecydować o jej kupnie. Zagadnienia reklamy i marketingu w podcastach stanowią jednak zupełnie inny obszar analizy.

Jak już zauważono na samym wstępie, na styl wypowiedzi autora składają się poprawnie skonstruowane zdania, które nie rażą błędami stylistycznymi czy gramatycznymi. Modulacja głosowa przypomina bardziej styl lektora niż opowiadaną historię (jak to było w przypadku odcinka Justyny Mazur). W przeciwieństwie również do wcześniej analizowanego odcinka mamy świadomość, że historia opowiadana przez Marcina Myszkę jest skierowana do szerokiego grona odbiorców. Być może za sprawą tembru głosu i dobrego akcentu lub wskutek idealnego dopracowania i zaplanowania szczegółów dźwiękowych odcinek ten mógłby być emitowany w radiu jako słuchowisko. Na przeciwnym biegunie jest podcast Justyny Mazur, który

sprawia wrażenie bardziej intymnego – skierowanego do tego słuchacza, który akurat w tym momencie poświęca jej odcinkowi uwagę.

Warstwa dźwiękowa również nie pozostaje bez znaczenia – jest ona bardzo rozbudowana. Myszka stawia się jedynie w roli narratora głównej opowieści – części takie, jak odczytywanie raportów z oględzin miejsca zbrodni czy ustalenia policji dotyczące miejsc, w których przebywała denatka, są odczytywane przez dwóch dodatkowych lektorów. Ich wypowiedzi są osadzone w innym niż narratora środowisku. Dla przykładu, jeśli przytaczano raport z sekcji czy opis zawartości bagażu, w tle słychać odgłosy maszyny do pisania. Wyreżyserowana wypowiedź medialna szefa grupy śledczej została zmodyfikowana tak, że przypomina telefoniczną rozmowę lub stare nagranie. Tło muzyczne do wypowiedzi narratora również jest bardzo zróżnicowane i w zależności od treści odpowiednio zdynamizowane, stanowi ogólną ilustrację muzyczną. Słuchacz wpada w pułapkę już na samym początku, podczas zagłębiania się w opowieść o drwalu i jego córkach. Stopniowo wzrasta napięcie do momentu, aż po opisie wyglądu zwłok słyszymy w tle dziewczęcy krzyk. W ten sposób obraz wytworzony w naszej wyobraźni nadąża za warstwą tekstową i prowadzi do dreszczu emocji. Ten świadomy, reżyserski zabieg pokazuje dobitnie, że oprócz elementu informacyjnego, tekstowego, celem jest wytworzenie u słuchacza całych scen, wskutek wyreżyserowanej warstwy dźwiękowej (*sound design*). Intencja autora jest jasna, *infotainment* zostało wzbogacone o nastrój grozy, do którego miłośnik podcastów *true-crime* będzie chciał wracać.

Odcinki Myszki i Mazur różnią się między sobą głównie ze względu na mnogość gatunkową. Główna część jest czymś więcej niż tylko opowiadaniem, bo stanowi bardzo przemyślaną formę reportażu z elementami audioserialu. Jej osią jest narracja podcastera, który nadaje odcinkowi rytm. Prezentuje charakterystyczny styl autora z dbałością o elementy zaskoczenia – odbiorca może bardzo dobrze znać opowiadaną historię, ale odsłuchać ją dla samej formy przedstawienia tematu. Dykcja zarówno narratora, jak i pobocznych lektorów pozostaje bez zarzutu. Dynamizują oni swoje wypowiedzi, co pomaga odbiorcy w skupieniu swojej uwagi. Obecność reklamy i autoreklamy może z jednej strony powodować zniecierpliwienie, a z drugiej – budować dodatkowe napięcie. Cechą podcastu jest jednak to, że niechciany fragment można przewinąć i przejść bezpośrednio do interesującej nas warstwy opowieści.

Konkluzje

Powyższa analiza wykorzystuje scenariusz analizy gatunkowej proponowanej przez Wojtak[14] z pewnymi zmianami, gdyż brak dostępnego

[14] M. Wojtak, *Genologiczna analiza tekstu…*, s. 63–71.

wzorca gatunkowego podcastu uniemożliwia analizę sygnałów gatunkowych. Z tego powodu dopiero inne elementy, jak: segmentacja tekstu, relacje pomiędzy poszczególnymi segmentami, pragmatyka tekstu (relacje nadawca – odbiorca), sposób prezentacji oraz analiza stylistyczna pozwoliły zauważyć, że każdy odcinek podcastu ma dominantę gatunkową. Należy podkreślić przyjęte przeze mnie rozróżnienie pojęć „podcast" i „odcinek". Słowo „podcast" funkcjonuje bowiem w kulturze masowej zarówno jako określenie cyklu powiązanych tematycznie odcinków jednego autora, jak i pojedynczego odcinka z cyklu. Potrzebne jest więc ujednolicenie terminu „podcast", najlepiej jako cyklu odcinków.

Taka konkretyzacja badanych zagadnień – pomimo faktu, iż analizowane przeze mnie odcinki należą zaledwie do ułamka podcastów o tematyce kryminalnej – pozwala na tak małej liczbie przykładów wysnuć pewne wnioski na gruncie analizy gatunkowej. W obrębie podcastów kryminalnych ujawnia się centrum gatunkowe zbudowane na bazie opowiadania (budowanie narracji zawierającej wstęp, rozwinięcie i zakończenie), co jednak nie stanowi reguły, jak można to zauważyć na przykładzie Marcina Myszki i jego odcinka o charakterze reportażu (który wprowadza „aktorów" i wywołuje nie tylko wrażenie uczestnictwa w relacji, ale przede wszystkim obiektywizmu wypowiedzi). Niezależnie od dominanty gatunkowej w obrębie analizowanych odcinków pojawiają się również elementy reklamy i autoreklamy.

Omówiona liczba odcinków nie jest jednak wystarczająca, aby jednoznacznie wskazać cechy podcastu, które wyróżniałyby go jako odrębny gatunek. Dalsze badania wymagają pogłębionej analizy pełnych cykli odcinków z równoczesnym zwróceniem uwagi na ich różnorodność tematyczną (podcasty naukowe, muzyczne, edukacyjne itd.).

Celem podcastu jest rozrywka, jednak nie należy bagatelizować jego funkcji informacyjnej. W świecie zdominowanym przez treści internetowe, które na pierwszym miejscu stawiają na sensację, a na drugim na warstwę językową, jest bardzo ważne, by twórcy podcastów odznaczali się sprawnością językową, tym bardziej że dzięki niej zyskują odbiorców. W przypadku odcinka Mazur odbiorca może mieć wrażenie, że tekst jest odczytywany, jednak obecność improwizatorskich wtrąceń dynamizuje jej narrację. Marcin Myszka tworzy spójne i wyreżyserowane dzieła, występuje w roli narratora-lektora, który prowadzi słuchacza przez sprawę. Wszelkie błędy stylistyczne i lapsusy językowe są bardziej rażące przy braku dynamizacji wypowiedzi i intonacji głosowej sugerującej odczytywanie przygotowanego tekstu. Tym, na co warto zwrócić uwagę w przypadku analizy tego medium, jest kwestia muzyki, która w zależności od realizacji może być tłem do opowiadania lub ważnym elementem reportażu, służącym do wykreowania u odbiorcy oczekiwanych obrazów, a także pomocą przy uwolnieniu narastającego napięcia.

Tempo rozwoju podcastingu pokazuje, jak dynamiczne i popularne jest to zjawisko, oraz jak bardzo rozpowszechnione w obecnych czasach

wśród odbiorców. To dopiero początek – ciągły rozwój technologii audio oraz szeroka dostępność narzędzi dla przyszłych podcasterów pokazuje, że każdy może publikować swoje treści w Internecie i zyskiwać słuchaczy. Technologia audio pozostawia szerokie pole do realizacji nawet najśmielszych zamierzeń, bo pozwala na włączenie odbiorcy w swoją grę i za sprawą dźwięku wykreowanie niezliczonych obrazów.

Bibliografia

Doliwa U., Chyczewska A., Grobelski F., Łatacz R., *Podcasting w Polsce – próba analizy zjawiska*. „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2020, 1(15).

Fras J., *O typologii wypowiedzi medialnych i dziennikarskich,* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.

Stachyra G., *Podcasting jako technologia audio. Perspektywy rozwoju*, „Studia Medioznawcze" 2017, 1 (68).

Stachyra G., *Perspektywy badania współczesnej genologii radiowej,* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Polonica" 2017, nr 1 (39).

Wojtak M., *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze" 2014, 16/3.

Wojtak M., *Wprowadzenie do genologii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019.

Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., *Podstawowe pojęcia oraz problemy dotyczące rodzajów i gatunków dziennikarskich*, w: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka i język*, Warszawa 2006.

Netografia

Aktualności Spotify, 2020. *Popularność podcastów rośnie w zawrotnym tempie! Spotify prezentuje najnowsze dane*, https://spotify.prowly.com/105096-popularnosc-podcastow-rosnie-w-zawrotnym-tempie-spotify-prezentuje-najnowsze-dane (dostęp: 25.04.2022).

Buchkovska M., *Najpopularniejsze polskie podcasty – TOP 10 podcastów po polsku*, https://nano.komputronik.pl/n/najlepsze-polskie-podcasty/

Gzyl P., *Empik Go zaprasza do posłuchania „Kryminatorium. Zbrodnie, które wstrząsnęły światem"*, 2020 https://dziennikpolski24.pl/empik-go-zaprasza-do-posluchania-kryminatorium-zbrodnie-ktore-wstrzasnely-swiatem/ar/c13-15015392 (dostęp: 25.04.2022).

Mazur J., *O Autorze,* https://patronite.pl/JustynaMazur (dostęp: 25.04.2022).

doi: 10.15584/tik.2022.16
Data nadesłania: 22.05.2022
Data recenzji: 15.07.2022, 14.08.2022

Geneza horroru jako gatunku

Anastasija Trofymenko
Uniwersytet imienia Borysa Hrinczenki w Kijowie, Ukraina
ORCID: 0000-0001-8424-7518

The Origin of Horror as a Genre

Abstract: This article examines the origin of horror as a genre within the cluster of all horror literature genres. The structure of genological-typological evolution of these genres has been analysed. It has been proven that horror, due to its specificity, should be referred to this group of genres which are realized in literature on the basis of genre memory.

Keywords: genre, origin, horror, genre memory, genological-typological evolution

Słowa kluczowe: gatunek, geneza, horror, pamięć gatunku, ewolucja genologiczno-typologiczna

Literatura grozy ma dość ciekawą i złożoną matrycę gatunkową, która rozwija się i ewoluuje systematycznie od wieku XVIII do współczesności. Utwory w nurcie horroru przez długi czas nie miały własnej utrwalonej postaci pozwalającej określić je jako reprezentację gatunku o ugruntowanej chronotopizacji i pamięci genologicznej. Długo znajdowały się na pograniczu kilku gatunków jako swoisty chwyt stylistyczny, dla oddania/stworzenia specyficznego rodzaju strachu. Badając, jak gatunek horroru przedstawiany jest w krytyce literackiej, napotkać można szereg problemów. W niniejszym tekście temat prezentowany jest ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy ukraińskiej, z niewielką domieszką pokrewnych badań rosyjskich i wypowiedzi z anglojęzycznej literatury krytycznej. W związku z charakterem wywodu nieuniknione są częste przeskoki w chronologii zdarzeń ze względu na omawiane przykłady ewolucji poszczególnych składników gatunku.

Po pierwsze, ukraińscy badacze literatury grozy nie wyróżniają gatunku horroru jako niezależnej formacji gatunkowej. Zamiast tego termin *horror* jest używany w znaczeniu ogólnym, tj. na oznaczenie całej przestrzeni literatury grozy, ze wszystkimi jej gatunkami, metagatunkami[1] i podga-

[1] W niniejszej pracy pojęcie *metagatunek* odnosi się do tej współczesnej odmiany horroru, która odwołuje się np. do *Zamczyska w Otranto* H. Walpole'a lub innych najdawniejszych „powieści grozy". W szerszym znaczeniu to typ gatunku zawierający w sobie wcześniejszy prototyp gatunkowy.

tunkami, bez jasnej definicji terminu *horror* lub z wskazaniem *horroru* jako 'środka stylistycznego stosowanego przez pisarzy grozy dla wywołania w dziele atmosfery napięcia, skutkującego pojawieniem się „lęku poznawczego" poprzez użycie gotyckiej atrybucji „chronotopu zamkowego" i fabularyzację tekstu'.

Po drugie, literaturoznawstwo ukraińskie dysponuje ograniczoną liczbą prac, które poświęcone są lub skupiają się na aspekcie badania i ujawniania funkcjonalnych cech gatunku horroru. Wiele analiz ukraińskich badaczy gatunku horroru koncentruje się na analizach przekładoznawczych; najczęściej badany jest aspekt odpowiedniości tłumaczenia, jego celowości i dokładności przekazu oryginalnego tekstu dzieła. Ponadto, w literaturoznawstwie powszechnym prezentowany jest szeroki zakres prac na ten temat, zwłaszcza w studiach angielskich, amerykańskich i niemieckich. Większość badaczy tego typu literatury podkreśla dużą złożoność opisu jej genezy, ponieważ dotychczas nie wypracowano jednolitego podejścia do okoliczności jej stworzenia, a to w istocie jest najważniejszą kwestią w studiach nad wskazanym tematem.

Po trzecie, wraz z nadejściem epoki modernizmu w kulturze artystycznej zauważalny jest wpływ kryzysu cywilizacyjnego. Dla autorów modernistycznych charakterystyczne staje się mieszanie różnych gatunków w ramach jednego dzieła, lekceważenie kanonu gatunkowego i poszukiwanie nowych międzygatunkowych eksperymentów. Z kolei autorzy postmodernistyczni odrzucają kanon jako ogólną matrycę, dążąc do eklektyzmu, asystemowości i braku kanonu jako takiego. Prowadzi to do bezwzględnego przemieszania i zrównania pojęć granic między tym czy innym gatunkiem, co stwarza istotne problemy w identyfikacji dominacji elementów poszczególnych gatunków w strukturze jednego dzieła w całościowej projekcji. Preferowane przez autorów takie konstruowanie/strukturyzowanie dzieł stwarza trudności badaczom, którzy dążą do ujednolicenia klasyfikacji i opisu jasnej struktury matrycy danego gatunku, w niniejszej pracy – analizy horroru jako gatunku.

Literaturę masową charakteryzuje skupienie się na kanonie schematów fabularnych, który obejmuje dość szeroki zakres generowanych klisz, epigonii, atrybucji itp., co nie jest typowe dla literatury elitarnej, gdzie ważna jest również kwestia protofabuły[2], ale tylko jako tła dla nowych symbolicznych i semantycznych płaszczyzn opowieści. Każdy gatunek literatury masowej istnieje jako element systemu – stwierdza Tetiana Bowsuniwśka w recenzji monografii Sofii Fiłonenko *Literatura masowa w Ukrainie: dyskurs/gender/gatunek* z 2011 r.[3]. Fenomen literatury masowej jest odzwierciedle-

[2] Tu *protofabuła* rozumiana jest jako ahistoryczna relacja z wybranych najważniejszych wydarzeń leżących u podstaw właściwej opowieści w utworze. W szerszej perspektywie pojęcie to może odnosić się do podobnego zabiegu w obrębie każdego gatunku literackiego i dzieł audiowizualnych.

[3] Por.: S.O. Filonenko, *Masova literatura v Ukraïnì: dyskurs / ǵender / žanr*, Donec'k LANDON-XXI, 2011, 211 s.

niem społeczno-psychologicznego i moralno-etycznego modelu istnienia jednostki w określonym kontekście historycznym i najróżniejszych sferach.

Fenomen literatury grozy można z powodzeniem odnieść do literatury formularnej, charakteryzującej się strukturą konwencji narracyjnych wykorzystywanych w dużej liczbie utworów[4]. Kwestię zdefiniowania pojęcia gatunku dla literatury masowej można wyrazić w kategoriach dominacji w twórczości pewnych atrybucji gatunkowych, mających na celu stworzenie u czytelnika horyzontu oczekiwań, których niezmienność można prześledzić na przestrzeni lat. Atrybucja gatunkowa w kontekście ewolucji gatunku literatury masowej ma tendencję do rozmaitych przekształceń, które mogą obejmować dowolne elementy strukturalne od jednostek stylistycznych dzieła po aparat kategoryczny dzieła.

Na przykładzie gatunku horroru można prześledzić te transformacyjne modyfikacje, które realizują się we fluktuacjach owego gatunku – od personifikacji jako elementu stylistycznego w literaturze „gotyckiej" do rzeczywistej stałej gatunkowej z jej elementami gatunkotwórczymi i stylistycznymi.

Większość zagranicznych badaczy literatury grozy, m.in.: Deric D. Johnson, Sunand Tryambak Joshi, Mark Castle, Marcus Klassen, Noel Carroll, Howard Phillips Lovecraft, Dominic Strinati, Tzvetan Todorov, Dolf Zillman i in. oraz niewielka liczba ukraińskich i rosyjskich naukowców, takich jak Olga Artemiewa, Jewgenij Żarynow, Tamara Tymoszenkowa i in. proponuje datowanie narodzin tego gatunku od wydania w roku 1764 powieści Horacego Walpole'a *Zamczysko w Otranto* (ang. *The Castle of Otranto*). Powodem tego było wskazanie przez autora w podtytule utworu jako „powieści gotyckiej", co w pierwotnym znaczeniu zaczęto wykorzystywać do identyfikowania literatury, w której używano chronotopu „średniowiecznego zamku", co z czasem stało się jej nieodłącznym atrybutem.

W szczególności w literaturze powszechnej używany jest termin *literatura grozy*, który został wprowadzony przez Noela Carrolla w roku 1920[5]. Termin ten wykorzystuje się do określenia całej palety literatury grozy, która obejmuje gatunki literatury gotyckiej, niezależnie od strony formalnej utworu. Leksemu *horror*, na określenie odrębnego gatunku, używa Howard Lovecraft[6]. Definiując ten gatunek, posługuje się nieco zapożyczonym przez Ann Radcliffe wyobrażeniem, że horror to ignorowanie wyjaśnień lub czysto irracjonalne wyjaśnianie opisywanych scen (sytuacji, wydarzeń), co dodatkowo wzmacnia atmosferę tajemniczości, która powinna wzbudzać lęk. Sofia Fiłonenko w monografii *Masowa literatura w Ukrainie: dyskurs, płeć, gatunek* nie podaje jasnych wskazówek w rozróżnianiu konkretnych cech gatunkowych, jednakże wskazuje przynależność każdego z nich do

[4] Por.: J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, 1976. 336 p.

[5] Por.: N. Caroll, *The philosophy of Horror*, N.Y. 1996, p. 256.

[6] Por.: H. P. Lovecraft, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, w: H. P. Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada*, przeł. M. Płaza, Poznań: Vesper, 2016.

wspólnej grupy „gatunków adrenalinowych", wyznacza ich homogeniczność, cytując Roberta Lewisa Stevensona: „Treścią powieści tego typu jest niebezpieczeństwo, strach – tą emocją, którą niedbale wtłacza się w nich; a postacie są zarysowane tylko na tyle, by wzbudzać świadomość niebezpieczeństwa i wywoływać współczucie przemieszane ze strachem"[7].

Według samego Noela Carrolla literatura grozy wyraża się w takiej jednostce, jak *horror artystyczny* (*arthorror*), która powstała wyłącznie w celu zaspokojenia potrzeb receptywnego oddziaływania na czytelnika w obrębie gatunku. Ogólnie rzecz biorąc, badacz w tej definicji podkreśla znaczenie emocjonalnego oddziaływania na czytelnika. W końcu celem wytworu artystycznego ma być stworzenie pewnego horyzontu oczekiwań czytelnika jeszcze przed ujawnieniem się głównego konfliktu w dziele. Jednym z elementów kształtowania horyzontu oczekiwanego w literaturze grozy będzie materialna atrybucja obrazów, postaci i chronotopu rozwijającego się w tle utworu.

Hanna Łeszczenko podkreśla potrzebę rozpoznania w tekście lęku wzmacnianego opisem rozwoju wydarzeń, bo reakcją nań jest tworzenie u czytelnika stanu poznawczo-afektywnego[8]. Howard Lovecraft nazywa ten stan po prostu lękiem poznawczym, ale Hanna Łeszczenko nieco szerzej opisuje tę kategorię, dodając trzy główne reakcje poznawczo-emocjonalne: „perspektywa-zawieszenie", „retrospekcja-zainteresowanie", „uznanie--zawstydzenie"[9]. Widać więc, że realizacja stylistycznego komponentu 'strachu' wymaga zaangażowania niejawnego czytelnika, jednakże według N. Carrolla główną realizacją są punkty fabuły, które wywołują niepewność czytelnika w finale dzieła. Zdaniem badacza to właśnie ta niejasność finału, graniczącą z przeczuciami w oczekiwaniu na wydarzenia, przyczynia się do ogólnego napięcia wskutek percepcji lęku po lekturze[10].

Warto zauważyć, że problematyka pamięci genologicznej (rozwoju genetycznego i typologicznego) z punktu widzenia badań nad gatunkami horroru jest dość istotna dla zrozumienia procesu kształtowania się tych elementów wyróżniających, które przyczyniły się do powstania odgałęzienia modyfikacyjnego powieści gotyckiej, tworząc gatunek horroru. Devendra P. Varma uwypukla bogactwo genetycznych i typologicznych początków powieści gotyckiej: „Powieść gotycka czerpie inspirację z burzliwego ścierania się wielu nurtów"[11], co wskazuje na akumula-

[7] S.O. Fìlonenko, *Masova lìteratura v Ukraïnì*..., op. cit., c. 86.

[8] G.V. Leŝenko, *Kategorìâ napruženostì v anglomovnomu gostrosûžetnomu opovìdannì: lìngvokognìtivnij aspekt*, disertacìâ na zdobuttâ stupenâ doktora fìlologìčnih nauk, Harkìv 2018, 457 s.

[9] G.V. Leŝenko, *Kategorìâ napruženostì v anglomovnomu*..., op. cit., c. 25.

[10] Por.: N. Caroll, *The philosophy of Horror*..., *op. cit.*

[11] D.P. Varma, *The Gothic flame: being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*, London, Arthur Barker, 1976, p. 3.

cyjny charakter tego typu literatury, który można dostrzec w swoistej intertekstualności[12] między formami gatunkowymi literatury grozy a odgałęzieniami modyfikacyjnymi. To pozwala w dalszych badaniach wskazywać na obecność pamięci gatunkowej wewnątrz zbioru horrorów, bezpośrednio w gatunku horroru.

Kanonu gotyckiego można doszukiwać się w tradycyjnych atrybucjach grozy, wielkich starych zamkach, stabilnych formułach opisu antagonistów (przypisywanych im elementach wizerunkowych, ubiorach, manierach), atrybucji gamy kolorów dzieła, skłonności do pewnych form opowiadania. Horror czerpie najważniejsze inspiracje z romantyzmu – to pociąg do kultu nocy, zastrzyk emocjonalnego strachu w fabule dzieła i skłonność do przedstawiania spraw irracjonalnych. Na bazie tego fundamentu horror buduje własne, ustalone formuły.

Do pierwszej połowy XVIII w. podjęto już wstępne próby ustalenia komponentów poetyki „gotyckiej". Przed pojawieniem się w roku 1764 wspomnianej wyżej pierwszej „gotyckiej" powieści H. Walpole'a, gatunek *Ghost Story* istniał w literaturze angielskiej, syntetyzując małą formę prozy, która była charakterystyczna dla epickich dzieł folklorystycznych i popularnych motywów zaczerpniętych z folkloru o „mistycznych stworach", „zjawach" i „duchach". Jednym z najwyrazistszych przedstawicieli tego gatunku jest Daniel Defoe, spod którego pióra wyszedł m.in. pamflet *Prawdziwa historia pojawienia się ducha pani Veal w dzień po jej śmierci przed panią Bargrave w Canterbury 8 września 1705 roku* (ang. *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal the Next Day after Her Death to One Mrs. Bargrave at Canterbury the 8th of September 1705*). W 1762 r. w Anglii ukazał się utwór Thomasa Lelanda *Longsword, hrabia Salisbury* – pierwsza próbka angielskiej powieści historycznej, w której wykorzystano już elementy „gotyckiego" stylu: chronotop zamku, wydarzenia rozgrywające się w średniowiecznych twierdzach, klasztorach itp., motywy „tajemnicy pochodzenia bohatera" i „przywrócenia praw spadkobiercy", które później stały się klasycznym chwytem powieści „gotyckiej"; tworzenie klimatu ponurych przeczuć, tajemnicy i grozy, czyli „gotyckiej" atmosfery.

Powieść gotycka jako hybryda „seryjnego" średniowiecznego romansu rycerskiego (zapomnianego w epoce oświecenia) i opowieści o współczesności z wyraźną fabułą (ang. *novel*) zyskuje własny zestaw kodowych pojęć, metafor, obrazów, schematów fabularnych. Ihor Kaczurowskyj stwierdza, że „Rozwój tej powieści, zwanej także «powieścią grozy», trwa w latach rozkwitu romantyzmu, a następnie triumfalnie przechodzi przez twórczość realistów, impresjonistów, symbolistów i ekspresjonistów"[13]. Analizując grupę dzieł wydanych pod wpływem powieści *Zamczysko w Otranto*, która

[12] Rozumianej jako znajdowanie się „pomiędzy", bez wyraźnego ciążenia ku konkretnej formie gatunkowej.

[13] I. Kačurovs'kij, *Generika ì arhìtektonìka. Zasadi naukovogo literaturoznavstva. Žanri novogo pis'menstva*. Kiïv. Kiêvo-Mogilâns'ka akademìâ, 2008, c. 61.

zrobiła prawdziwą furorę, łatwo można wywnioskować, że była ona inspiracją dla wielu pisarzy. Pojawiają się autorzy tacy, jak: Clara Reeve i jej *Stary angielski baron* (ang. *The Old English Baron*); Anna Letizia Barbald i jej *Sir Bertrand*. Zestawienie powyższych dzieł pozwala na stwierdzenie, że *Zamczysko w Otranto* było próbą połączenia dwóch szkół powieści gotyckiej – *Gothic Romance* i powieści grozy, czyli *Horror Romance*.

Przez długi czas głównym celem „literatury grozy" nie była realizacja zamysłu autorskiego i techniki fabularnej, ale uzyskanie takiego poziomu emocjonalnego, który tworzył atmosferę bezgranicznej i niezrozumiałej grozy wobec nieznanych sił. Dopiero w XVIII w. połączone literackie doświadczenie tematów i obrazów „nadprzyrodzonych", „strasznych" zostało zrealizowane w tradycji „gotyckiej", która utrwaliła strukturę kompozycyjną, poetykę i semantykę artystyczną „gotyckiego" tekstu[14]. Tak oto horrorem na początku XIV w. określa się uczucie obrzydzenia, pod koniec XIV w. słowo to jest używane dla oznaczenia emocji strachu. U schyłku XVIII w. tym słowem od ang. *horror* – 'groza, odrętwienie', zaczęto oznaczać element powieści gotyckiej.

Jednym ze stałych elementów gatunku horroru stała się typizacja użytego rodzaju grozy. W instrumentarium autorów horrorów zgromadzono szeroki arsenał doświadczeń z tym komponentem. W czasach rozkwitu horroru twórcy gatunku starali się łączyć jego irracjonalizm z różnymi formułami potęgowania strachu. W horrorze nastąpił aktualny do dziś podział na dwie gałęzie, „sentymentalną" i „frenetyczną", które wyznaczają dwa radykalnie odmienne podejścia do realizacji „artystycznego horroru". O ile *Tajemnice zamku Udolpho* (ang. *The Mysteries of Udolpho*, 1794) oraz *Italczyk albo konfesjonał czarnych pokutników* (ang. *The Italian*, 1796) Ann Radcliffe odwoływały się do atmosfery zmysłowości, budząc „wyższy lęk", o tyle *Mnich* (ang. *The Monk*, 1796) Matthew Gregory'ego Lewisa czy *Wathek: opowieść arabska* (fr. *Vahtek*, 1782) Williama Thomasa Beckforda opierały się na opisie obrzydliwości upadku w grzechu i wizualnej grozy.

Tradycja stylistyczna „gotyku" w XIX w. wkracza w nowy etap rozwoju, który tworzy kilka głównych prekursorskich kierunków: dzieła romantyczne, w których realizowane są elementy poetyki „gotyckiej" z zestawem motywów (na przykład utwory George'a Noela Gordona Byrona, Percy Bysshe'a Shelleya i in.); kontynuacja tradycji gatunkowej i poetyki „gotyckiej", które przekształcane są w powieści „gotyckie" (np. powieści Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* (ang. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) czy Charlesa Roberta Maturina *Melmoth wędrowiec* (ang. *Melmoth the Wanderer*, 1820); wykorzystanie elementów poetyki „gotyckiej" do tworzenia nowych gatunków romantycznych (np. utwory *Waverley, czyli Sześćdziesiąt lat temu* (ang. *Waverley or, This*

[14] Por.: V.È. Vacuro, *Gotičeskij roman v Rosii*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2002, s. 8.

sixty years since, 1814), *Klasztor* (ang. *The Monastery*, 1820) i in. Waltera Scotta); romantyczno-realistyczne (np. *Wichrowe Wzgórza* (ang. *Wuthering Heights*, 1847) Emily Jane Brontë, pseud. Ellis Bell), powieści realistyczne (np. twórczość Charlesa Dickensa).

Okres od 1820 do 1872 charakteryzuje się ukształtowaniem powieści gotyckiej w formie stabilnego gatunku oraz niknącym impulsem gotyckim, który odchodząc od tradycji powieści gotyckiej, zaczyna namnażać rozgałęzienia gatunkowe. W tym czasie następuje rozwój i popularyzacja gatunków „małej" prozy – opowiadań „gotyckich", noweli, opowieści pisarzy-romantyków, realistów i neoromantyków (W. Scott, G. G. Byron, M. Shelley, W. M. Thackeray, C. Dickens, J. Eliot, W. Collins, B. Stoker i in.).

Tutaj można zacząć śledzenie fenomenu literatury masowej i ugruntowania się tego gatunku. Według krytyka literackiego Davida Johnsona, który we wstępie do pierwszego rozdziału zbioru *Popularne i kanoniczne* definiuje kulturę masową jako łączącą w sobie szereg popularnych opowieści i form zrozumiałych dla banalnego tłumu filistrów, tekstów literackich kierujących się zasadami formułowości i powielania klisz[15], autorzy-romantycy byli wyczuleni na głębokie zmiany polityczne i gospodarcze w czasie szybkiego postępu technologicznego i powstawania społeczeństwa konsumpcyjnego. To właśnie w tej epoce autorzy „neogotyccy" jako jedni z pierwszych dostrzegli niebezpieczeństwo w wiedzy niekontrolowanej, wolnej od elementów etycznych i estetycznych.

Następuje więc przemiana rodzaju lęku, który będzie wywoływany w nowych utworach, co stanie się podstawą do ukształtowania kanonu gatunkowego dla późniejszego gatunku horroru. Współcześni autorzy „neogotyccy" uformowali oczekiwanie strachu przed terroryzmem i wojną totalną, zachwiał się tu również obraz własnego domu jako opoki, a także bezgranicznego zaufania do nauki antropologicznej. Edmund Burke w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757), poszukując cech „piękna" i „estetyki", dowodził, że poczucie „piękna" i „wzniosłości" powstaje ze strachu (*terror*) i ciemności (*darkness*)[16]. Widzimy więc, że teoretycy końca XVIII w. w objaśnieniach systemu estetyki dzieła koncentrowali się na gotyckim charakterze dzieła, co nadaje mu tragicznego brzmienia.

W ten sposób horror zmienia się z chwytu stylistycznego w gatunkowy element klimatu powieści gotyckiej. Horror w połączeniu z suspensem jest elementem maksymalnego zagęszczenia negatywnych kolorów i dużej psychoemocjonalnej koncentracji przeżyć związanych z motywacją działań i zachowań postaci. Horror zyskuje też główną ze swoich immanentnych właściwości, które z czasem przeobrażają się w element gatunkowy –

[15] Por.: D. Johnson, *Popular and the Canonical: Debating Twentieth-Century Literature 1940–2000*, Routlegue, 2005.

[16] Por.: E. Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, the fourth edition. London: printed for R. and J. Dodsley in Pall-mall, 1764, p. 27.

to aureola tajemnicy, zagadkowości, która będzie tworzona za pomocą suspensu, stanowiącego technikę wielogatunkową. To również stworzenie pewnych warunków dla fabuły, dających bohaterom możliwość działania wbrew normom moralnym i etycznym społeczeństwa.

Devendra Varma mówi o „rojalizmie w gotyku". Twierdzi, że ideologia jest ważnym składnikiem powieści gotyckiej, ale nie jest myślą centralną i niekoniecznie *stricte* polityczną. Dowodzi, że jest to raczej kwestia roli i miejsca człowieka w tym złożonym systemie[17]. W związku z popularnością powieści gotyckich w XIX w. w literaturze grozy następuje znaczny rozwój klisz gatunkowych, co jest oznaką literatury masowej, o czym wspomniano już wcześniej. Literatura grozy przeżywa największą popularność na przełomie XVIII i XIX w., gdy trafia w gusta czytelników i staje się rozrywką dla autorów o różnym stopniu talentu, dzięki czemu pojawiają się tzw. groszowe okropności – teksty niskiej próby. Rzecz jasna, jak stwierdza Fred Botting, te okropności już nie straszą. Gotyccy złoczyńcy, zjawy stały się banałem, zmniejszyła się ich zdolność do ucieleśniania i uzewnętrzniania lęków. Pozostały raczej śladami wewnętrznych scen i konfliktów[18].

W końcu lat trzydziestych XIX w. zaczyna powstawać nowy rodzaj powieści. Przyjęło się uważać, iż rewolucja przemysłowa, potężna technologizacja ze swymi owocami stworzyła warunki do transformacji przemysłowej, a także odpowiednią przestrzeń literacką. To dzięki twórczości Howarda Lovecrafta w horrorze utwierdza się przeorientowanie stosunku odwzorowania rzeczywistości w tkance tekstu z pośrednio realistycznego z elementami fikcji na kategorię projektowania odbicia hiperrzeczywistości. Głównym problemem w dziełach H. Lovecrafta jest także poszukiwanie prawdziwej i fałszywej rzeczywistości. To w przyszłości doprowadzi do pojawienia się *fabulacji* w tekstach grozy (fragmentacja i nieliniowość fabuły). Odbicie hiperrzeczywistości stanie się podstawą do konstruowania artystycznej przestrzeni w tekstach większości autorów horrorów. Na przykład Stephen King tworzy własną hiperrzeczywistość z własną historią, geografią, wiadomościami, wierzeniami i prawami działania elementów mistycznych i fantastycznych.

W pierwszej połowie XIX w. literatura grozy zaczęła poszerzać swoje granice skupienia/niszowości. Będąc dla większości krajów europejskich egzotycznym tłem w artystycznym kadrowaniu ponurego obrazu Anglii, tradycja gotycka oddziałuje na stylistyczną, tematyczną i gatunkową wymianę wzajemną między literaturami narodowymi. Przemieszanie rozgrywa się zatem z udziałem elementów ludowych, czyli folklorystycznych wyobrażeń o okropnościach, gdyż dla większości narodowości okropność łączy się z lokalną tradycją (cechy ballad fantastycznych w poezji ludowej). Na przykład powieść *Diable eliksiry* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815) Ernsta

[17] Por.: D.P. Varma, *The Gothic flame : being a history…*, *op. cit.*

[18] Por.: F. Botting, *Gothic*, London–New York: Routledge, 1996, p. 7.

Theodora Hoffmanna jest niczym innym, jak reminiscencją *Mnicha* (*The Monk*, 1796) Matthew Gregory'ego Lewisa. Pierwsza opublikowana nowela Edgara Allana Poe, *Metzengerstein* (1832), jest równie trafnym przykładem korelacji gatunków. *Metzengerstein* łączy w sobie cechy angielskiego gotyku i niemieckiego czarnego romantyzmu.

Według Mariny Frołowy proza gotycka i poezja preromantyzmu oraz romantyzmu dały „stuleciu tłumu" masowy gatunek literatury grozy, czyli horror[19]. Popkultura XX w. wchłonęła popularne gotyckie obrazy z przeszłości: cmentarz, noc, księżyc, uschłe drzewa, sowy, nietoperze, wrony, szkielety, duchy, czarownice. Wskrzeszenie tradycji powieści gotyckiej w języku angielskim w XX w. centrum literatury przenosi do Ameryki. To nie przypadek, stwierdza z kolei Olga Artemiewa, że „horror uważany jest za kamień węgielny amerykańskiej kultury"[20]. W XX w. gotycka obrazowość zostanie sprowadzona do nowego rodzaju strachu. Będzie to odwołanie do ciemnej strony nowoczesności, w której człowiek jest zagrożeniem dla samego człowieka, dlatego centralną staje się kwestia zaufania człowieka do człowieka, co jest bardziej charakterystyczne dla amerykańskiego kanonu. Pojawia się więc nowy gatunek już z zakresu literatury grozy, a mianowicie thriller, w którego centrum znajduje się tajemnicze, brutalne morderstwo lub opis stanu emocjonalnego osoby z zaburzeniami psychicznymi (paranoja schizofreniczna, np. w noweli E. A. Poe *Człowiek tłumu*).

Horror przechodzi kolejną modyfikację w warstwie realizacji stylistyki dzieła – to stworzenie ponurej atmosfery irracjonalnej tajemnicy, ignorującej logiczne wyjaśnienie wydarzeń. Taki element stylistyczny dość skutecznie ujawnia się w thrillerze, gdzie ma na celu zaintrygowanie i zaangażowanie czytelnika nie tylko w receptywną psycholekturę[21] tekstu, ale także wspólną grę w poszukiwaniu prawdziwego motywu morderstwa, zwykle nie do znalezienia. Do połowy XIX w. literaturę grozy znamionuje stabilizacja nowo opracowanych repertuarów gatunkowych, takich jak „opowieści o duchach" (*Ghost story*), a przedstawiciele gatunku to m.in. Joseph Sheridan Le Fanu i w latach późniejszych – Montague Rhodes James.

Oprócz form prozatorskich utrwalają się również formy poetyckie, kontynuujące estetykę gotyckiej wiktoriańskiej Anglii. Przedstawicielami gotyku poetyckiego są tzw. poeci jezior, a wśród nich: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey i in.

Z początkiem literackiej epoki modernizmu powieść odradza się w postaci obiektu antykwarycznego, co przejawia się w utworach Oscara Wilde'a, Brama Stokera, Arthura Maichena, Charlesa Dickensa *Tajemnicy*

[19] Por.: M.V. Frolova, *Tropičeskaâ gotika, ili indonezijskaâ literatura užasov. Rasskazy Ugorana Prasada*: doklad na V Meždunarodnoj naučnoj konferencii «Vostočnye čteniâ. religii. kul'tury. literatury», Moskva 2018.

[20] O.È. Artem'eva, *Èvolûciâ èstetičeskoj modeli žanra „horror" v amerikanskom kino*: dis. ... kand. mis-tectvoznavstva : 17.00.06. M., 2010, s. 74.

[21] Tu *psycholektura* to czytanie/deskrypcja tekstu z pogłębioną refleksją psychologiczną.

Edwina Drooda (ang. *The Mystery of Edwin Drood*, 1870), powieściach Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* (ang. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) oraz Henry'ego Jamesa *Dokręcanie śruby* (ang. *The Turn of the Screw*, 1898). Pojawienie się tego okresu zwiastuje nową modyfikację w literaturze grozy – wreszcie horror kształtuje się jako gatunek mający własne wzorce gatunkowe i matrycę tekstową, przechodząc modyfikację od metody stylizowanego zagęszczania atmosfery, aż po typizację formy grozy powieści gotyckiej.

Groza współczesnego horroru nie jest związana z dysfunkcją naturalnego porządku rzeczy, ale z granicami ludzkiej zdolności do myślenia i rozumienia tego, co widzialne. Howard Lovecraft natomiast dopełnia tu grozę uświadomienia sobie przez człowieka całkowitej daremności jego prób wyrażenia w jakiś sposób tego, co widział, grozy pustki korelatu między człowiekiem a światem. Gatunek horroru jest spadkobiercą kanonu gotyckiego i romantyzmu, absorbując główne punkty orientacyjne gatunku na drodze do stworzenia własnej matrycy. Kanonu gotyckiego można doszukiwać się w tradycyjnych dla horroru atrybucjach, wielkich starych zamkach, stałych formułach opisu antagonistów (szkicowanie ich elementów wizerunku, stroju, zachowania), używaniu w dziele odpowiedniej kolorystyki, skłonności do pewnych form opowiadania. Jak już wspomniano, horror osadzony jest głęboko w estetyce romantyzmu – kulcie nocy, wzmaganiu poczucia strachu w fabule dzieła, pociągu do tego, co pozarozumowe. Na podstawie tego fundamentu horror buduje własne, ustalone formuły. Jednym ze stałych elementów gatunku horroru jest typizacja użytej formy grozy. Najważniejszą rzeczą dla twórców gatunku horroru jest stworzenie nadprzyrodzonego outsidera, w którym bohater może coś dostrzec lub nie, na podstawie swojej intuicji.

Po I wojnie światowej zauważalna stała się tendencja do stosowania gotyckich i horrorowych formuł strachu, zmieszanych z korespondującym z nimi terrorem i elementami *science fiction*. Znani, poczytni autorzy tego okresu to Ambrose Beers, William Hope Hodgson, John Russell, Charles Edward Montague, Arthur Maichen, Herbert Wells i in. Po II wojnie światowej literatura grozy doświadczyła potężnej perturbacji w obrębie korelatu gatunkowego, a konkretnie – typizacji horroru[22]. Ludzie przeciążeni przemocą i wyczerpani tematem bratobójstwa stają się niechętni do przyjmowania obecnych w literaturze formuł fizjologicznego horroru. Gatunek terroru zatrzymuje się na chwilę, za to horror wkracza na scenę. Rośnie pragnienie nieokreślonej grozy. Szybko pojawiają się nowe tematy związane ze strachem przed zimną wojną. Chronotop utworów jest przeładowany piekielnymi przestrzeniami i atrybucyjnymi postaciami. Autorzy

[22] Tu pojęcie *korelat gatunkowy* odwołuje się do jednego z pojęć, zjawisk itp. wzajemnie od siebie zależnych w ramach typizacji horroru, ale w szerszej perspektywie odnosi się do podobnej zależności w obrębie danego gatunku.

stają przed zadaniem umiejętnego operowania dostępnymi narzędziami literatury grozy. Czytelnika interesują znane od dawna wątki, obrazy i postacie w nowoczesnym tle.

Tym samym w dobie modernizmu literatura grozy wzmacnia standaryzację w elementach matrycy gatunkowej dzieł grozy, tworząc szereg przetworzonych atrybucji, klisz językowych, klisz fabularnych, narzędzi gatunkowych poszerzających granice masowej produkcji tego rodzaju dzieł, co sprzyja poprawieniu jakości końcowej wersji drukowanej.

Ogólnie rzecz biorąc, literaturę grozy XIX w. można opisać jako wzburzoną falę tematyczną, ponieważ w tym czasie różnorodność tematyczna rośnie i szybko się zmienia. Z kolei grupy tematyczne gatunków pozostają stabilne. Dla horroru charakterystyczne są takie oto grupy tematów: mistycyzm, pojawienie się wirusów, to, co nadprzyrodzone, wampiry, wilkołaki. Dominują przy tym podgatunki horroru naturalnego, kosmicznego i cyberhorroru. Wiek XIX charakteryzuje się obrazami antropomorficznej grozy „cielesnej" zmieszanej z przemocą, przesłuchaniem, anatomizacją ciała, stając się nową przestrzenią strachu, ciążącą do kanonów gatunku grozy, stopniowo odchodzącą od tradycji gotyckiej, szybko wchłaniającą wszelkie cechy wszystkich odmian literatury grozy. To uruchamia sekwencję wyodrębnienia się tego gatunku w dziełach literackich XIX w.

Bibliografia

Artem'eva O.È., *Èvolûciâ èstetičeskoj modeli žanra „horror" v amerikanskom kino*: dis. ... kand. mis-tectvoznavstva : 17.00.06. M., 2010, 176 s.

Bahtin M.M., *Sobranie sočinenij*, t. 3: *Teoriâ romana (1930–1961 gg.)*, Moskva: Âzyki slavânskih kul'-tur, 2012. – 880 s.

Berk E., *U filosofs'komu doslìdžennì pro pohodžennâ naših ìdej pìdnesenogo ta prekrasnogo*, Moskva, 1979, 704 s.

Botting F., *Gothic*, London–New York: Routledge, 1996, 128 p.

Burke E., A *philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, the fourth edition, London: printed for R. and J. Dodsley in Pall-mall, 1764, 342 p.

Carroll N., *The Philosophy of Horror : or, the Paradoxes of the Heart*. N. Y. : Routledge, 1996, pp. 272.

Cawelti J.G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, 1976, pp. 336.

Fìlonenko S.O., *Masova lìteratura v Ukraïnì: dyskurs / g`ender / žanr*, Donec'k LANDON-XXI, 2011, 211 s.

Frank F.S., *Through the pale door: a guide to and through the American Gothic*. N.Y.: Greenwood Press, 1990, pp. 140.

Frolova M.V., *Tropičeskaâ gotika, ili indonezijskaâ literatura užasov. Rasskazy Ugorana Prasada*: doklad na V Meždunarodnoj naučnoj konferencii «Vostočnye čteniâ. religii. kul'tury. literatury», Moskva 2018.

Gudmanân A. G., Ìvanova A. O., *Geneza ta žanrovì osoblivostì lìteraturi žahìv pozicìï sučasnoï nauki pro pereklad*. Kiïv, NAU, 2017, s. 13–17.

Harčuk R.B., *Sučasna ukraïns'ka proza: Postmodernij perìod*. Kiïv, 2008.

Johnson D., *Introduction to part 1*, in: *The Popular and the Canonical. Debating Twentieth-Century Literature. 1940–2000*, ed. by D. Johnson. Routledge, 2005. p. 3–12.

Kačurovs'kij Ì., *Generika ì arhìtektonìka. Zasadi naukovogo lìteraturoznavstva. Žanri novogo pis'menstva*. Kiïv. Kiêvo-Mogilâns'ka akademìâ, 2008, 376 s.

Leŝenko G.V., *Kategorìâ napruženostì v anglomovnomu gostrosûžetnomu opovìdannì: lìngvokognìtivnij aspekt*, disertacìâ na zdobuttâ stupenâ doktora fìlologìčnih nauk, Harkìv 2018, 457 s.

Lìteraturoznavčij slovnik-dovìdnik, za red. R. T. Grom'âka, Û. Ì. Kovalìva, V. Ì. Teremka. – K.: VC «Akademìâ», 2006. – 752 s.

Lotman Û.M., *Semiosfera: Kul'tura i vzryv. Vnutri myslâŝih mirov. Stat'i. Issledovaniâ. Zametki* / Û. M. Lotman. – SPB.: Isk-vo SPB, 2000. – 704 s.

Lovecraft H.P., *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, w: H.P. Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada*. Przełożył Maciej Płaza. Poznań: Vesper, 2016.

Timošenkova T.M., *«D'âvoliada» Stivena Kinga i Mihaila Bulgakova*. Včenì zapiski Harkìvs'kogo gumanìtarnogo unìversitetu «Narodna ukraïns'ka akademìâ». 1999. T. 5, s. 396–411.

Vacuro V.È., *Gotičeskij roman v Rosii*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2002, 543 c.

Varma D.P., *The Gothic flame: being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*, London, Arthur Barker, 1976, pp. 205.

doi: 10.15584/tik.2022.17

Data nadesłania: 4.05.2022
Data recenzji: 15.08.2022, 8.10.2022

Przywołania i deskrypcje ruin w dzienniku podróży Walerii Tarnowskiej do Italii

Bożena Mazurkowa
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0003-3546-6583

References to and Descriptions of Ruins in the Travel Journal by Waleria Tarnowska to Italy

Abstract: The main part of this study is preceded by information on the subject of dynamically increasing, since the beginning of the 18th century, participation of Polish women from wealthy houses in social life. It can be confirmed by, among others, their travels abroad to e.g. Italy with its rich resources in the form of works of art including those preserved from ancient times being of great interest then. In the main stream of investigation the author focuses on the preserved French travel journal (*Mes voyages*) of the journey that Waleria from the Stroynowskis Tarnowska undertook to Italy in years 1803–1804 with her husband Jan Feliks and her father Walerian. The analytical and interpretational considerations refer to the fragments concerning the buildings observed by the countess during her Italian journey, which were to a various degree damaged by the power of time or human activity and that was indicated by singled out synonymous terms used for ruins. The crucial aspect of this reflection is concretisation of Tarnowska's impressions depicted in descriptions from close contact with antique and modern edifices, not too rarely preserved in a remnant form. According to the author of this study references to and descriptions of ruins in the analysed journal are the expression of not a genuine passion but rather of the influence of contemporary fashion for ancient times and great curiosity for the world during the first journey abroad and the will to see and then record in writing all that was required to see during this Italian trip. They also prove psychologically conditioned perception of wors of art.

Keywords: Waleria Tarnowska, travel journalling, ruins, enlightenment, Italy

Słowa kluczowe: Waleria Tarnowska, podróżopisarstwo, ruiny, Oświecenie, Italia

W gronie wojażerów, którzy w dobie oświecenia wyruszyli z terenów Rzeczypospolitej na europejskie szlaki prowadzące do Francji i Włoch, a także do Szwajcarii, Holandii i Anglii, znalazły się również kobiety z kręgów magnaterii i bogatej szlachty. Obok innych form aktywności – takich między innymi jak organizacja festynów, dworskich teatrów, prowadzenie salonów gromadzących artystów oraz ludzi pióra bądź otwartych spotkań towarzyskich o podobnym charakterze, a ponadto działalność mecenasow-

ska i klientalna, literacka oraz filantropijna, zainteresowania polityczne czy przedsięwzięcia charytatywne w ramach loży adopcyjnej – wyprawy te stanowiły spektakularny przejaw dynamicznie wzrastającego w XVIII w., zwłaszcza od drugiej połowy stulecia, udziału w życiu społecznym Polek z zamożnych domów, w tym również ze środowisk ówczesnej finansjery[1]. Wielomiesięczne wojaże kobiety zwykle podejmowały w gronie osób bliskich, niekiedy także przy udziale służby. Do wyjazdów skłaniała je chęć poznania świata, korzystania za granicą z licznych i różnorodnych form rozrywki oraz nawiązania lub podtrzymania interesujących kontaktów towarzyskich. Powodem bywały również pasje artystyczne i kolekcjonerskie, wpływ konkretnych lektur lub inne względy osobiste[2]. Z wielkim zaciekawieniem polskie podróżniczki odwiedzały, cieszącą się od XVI w. niesłabnącym zainteresowaniem nie tylko naszych rodzimych, ale także europejskich wojażerów, Italię z przebogatymi zasobami dzieł sztuki (zwłaszcza architektury, rzeźby i malarstwa), w tym również zachowanych w różnym stanie starożytności mających walor cennych zabytków[3]. Do wyraźnego wzrostu zainteresowania pozostałościami kultury antycznej bez wątpienia znacząco przyczyniły się zintensyfikowane prace wykopaliskowe na terenach starożytnych miast Herkulanum (1738) i Pompeje (1748), które podobnie jak Stabie w roku 79 n.e. uległy zniszczeniu po erupcji Wezuwiusza[4]. Okre-

[1] Zob. m.in. A. Aleksandrowicz, *„Błękitne soboty" Marii Wirtemberskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 3, s. 3–36; taż, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998; U. Głowacka-Maksymiuk, *Dwór księżnej Aleksandry Ogińskiej jako ośrodek życia kulturalnego*, „Szkice Podlaskie" 2002, t. 10, s. 9–16; A. Jakuboszczak, *Sarmacka dama Barbara Sanguszkowa (1718–1791) i jej salon towarzyski*, Poznań 2008; A. Ziontek, *Siedlecki dwór artystyczny Aleksandry Ogińskiej*, w: *Małe miasta. Społeczność*, red. M. Zemło, Lublin 2011, s. 247–270. Zob. także: L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 145–146, 173, 201–202; *W kręgu patronatu kobiecego w XVII–XVIII wieku*, red. B. Popiołek, U. Kicińska, A. Penkała-Jastrzębska, A. Słaby, Kraków 2018; B. Popiołek, *Dobrodziejki i klienci. Specyfika patronatu kobiecego i relacji klientalnych czasach saskich*, Warszawa 2020.

[2] Zob. m.in. rozprawy Magdaleny Partyki (*Pierwiastek osobisty w oświeceniowych dziennikach podróży*, s. 109–130), Agaty Roćko (*Polski* Grand Tour *„dam modnych"*, s. 133–150), Bożeny Mazurkowej (*Nowy* Grand Tour *w świetle „Mes voyages" Walerii Tarnowskiej*, s. 153–182) i Katarzyny Jagiełło-Jakubaszek (*Portrety polskich dam jako pamiątka ich Wielkiej Podróży*, s. 187–198) w tomie: *Polski* Grand Tour *w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, Warszawa 2014. Zob. także M. E. Kowalczyk, *Polki w Wenecji w drugiej połowie XVIII wieku. Zapiski z podróży Teofili z Radziwiłłów Morawskiej i Katarzyny z Sosnowskich Platerowej*, „Italica Wratislaviensia" 2014, nr 5, s. 317–337; taż, *Zagraniczne podróże Polek w epoce oświecenia*, Łomianki 2019.

[3] Zob. M. E. Kowalczyk, *Obrazy Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym XVIII wieku*, Toruń 2005, zwłaszcza s. 91–283; A. Roćko, *Podróże oświeconych śladami antyku*, w: *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. T. Chachulski, Warszawa 2012, s. 213–251.

[4] Typy europejskich wojaży polskich podróżników zainteresowanych materialnymi pozostałościami starożytności wyodrębnia Agata Roćko w rozprawie *Podróże oświeconych śladami antyku…*, s. 219–220.

ślając Italię mianem stałego i ważnego punktu na mapie podróży naszych rodzimych wojażerów w wieku XVIII, Małgorzata Ewa Kowalczyk zauważa:

Odwiedzano ją, by poszerzać horyzonty – zarówno estetyczne, jak i światopoglądowe, zaspokoić potrzeby duchowe i aspiracje intelektualne oraz dla samej przyjemności zwiedzania. Kraj starożytnych pamiątek i świętych miejsc chrześcijan był niekwestionowanym centrum kultury, sztuki i nauki nowożytnego świata. Wybierał się tam każdy, kto pragnął dotrzeć do źródeł europejskiej cywilizacji[5].

Te spostrzeżenia badaczki współgrają z gruntownymi rozpoznaniami, jakie w odniesieniu do Italii i szerzej – do zjawiska italianizmu, poczyniła Olga Płaszczewska, w uogólnionej konkluzji stwierdzając, iż akcentowana moc oddziaływania na inne kultury po XVI w.

przesunęła się na bardziej złożoną ideę Włoch, czyli specyficznego „muzeum" kultury, osadzonego dodatkowo w atrakcyjnej przestrzeni natury[6].

W takim też duchu włoskie tereny bogate w zabytki i inne atrakcje kulturowe polskie podróżniczki przemierzały w dobie oświecenia utartymi szlakami, upowszechnionymi przez popularne wówczas przewodniki. W drugiej połowie XVIII w. wojaże takie odbyły i udokumentowały w diariuszowych relacjach między innymi Teofila Konstancja z Radziwiłłów Morawska (1773–1774) oraz Katarzyna z Sosnowskich Platerowa (1785–1786)[7]. W pierwszych dekadach następnego stulecia Italię odwiedziła także Waleria ze Stroynowskich Tarnowska (1782–1849). Swoje doświadczenia i wrażenia z tej wyprawy hrabina utrwaliła w dzienniku podróży, który zatytułowała *Mes voyages*[8]. Nadała mu formę listów do pozostawionej w kraju

[5] M. E. Kowalczyk, *Polki w Wenecji w drugiej połowie XVIII wieku…*, s. 317–318. Według Olgi Płaszczewskiej, o niezmiennej w czasie fascynacji Italią świadczy również ujawniająca się we wszystkich literaturach w językach narodowych niesłabnąca na przestrzeni wieków „atrakcyjność Włoch i piśmiennictwa włoskiego jako tematu artystycznego" (*Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 261).

[6] O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki…*, s. 267.

[7] Zob. T. K. z Radziwiłłów Morawska, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, wstęp i oprac. B. Rok, Wrocław 2002; K. z Sosnowskich Platerowa, *Moja podróż do Włoch. Dziennik z lat 1785–1786*, wstęp i oprac. M. E. Kowalczyk, przekł. z j. franc. A. Pikor-Półtorak, Łomianki 2013.

[8] Dwa foliowane, oprawne w skórę, ozdobione złoceniami zeszyty z zapiskami Walerii Tarnowskiej z podróży do Włoch jeszcze do niedawna należały do zasobów Biblioteki Jagiellońskiej (*Mes voyages*, rkps przyb. nr 121, 122/52). Na podstawie umowy użyczenia w depozyt dziennik i inne materiały z rodzinnych zbiorów hrabiów Tarnowskich w Dzikowie 18 listopada 2015 r. przekazane zostały na rok (do 30 grudnia 2016 r.) do Muzeum Historycznego Miasta Tarnobrzega. Aneksem z 31 grudnia 2016 r. umowę tę przedłużono na czas nieokreślony. Od 26 maja 2020 r. relacja hrabiny z włoskiej podróży, dziesięć tomów jej późniejszych dzienników i inne materiały znajdują się w prywatnych zbiorach rodzinnych Marii i Jana Tarnowskich. Za informacje te dziękuję pani mgr Bożenie Staszczak z tarnobrzeskiego muzeum. W wersji oryginalnej dziennik hrabiny ukazał się drukiem w dwu częściach. Zapiski od 5 października 1803 do 23 maja 1804 r. wraz z notami wydał prawnuk hrabiny: *Journal du voyage en Italie de la comtesse Valérie Tarnowska (1803–1804)*, publié par G. Mycielski, „La Revue de Pologne" 1924–1925, nº 1, s. 23–53; nº 2, s. 149–178; nº 4, s. 484–513; 1925–1926, nº 1, s. 61–114;

dziewięciomiesięcznej, urodzonej 24 stycznia 1803 r., córeczki Rozalii, której zadedykowała swoją relację[9]. I właśnie epistolarne zapisy podróżne hrabiny będą przedmiotem dociekań w dalszych rozważaniach. Uwaga skupi się na fragmentach, które dotyczą obserwowanych przez autorkę dziennika w trakcie włoskiego wojażu budowli w różnym stopniu zniszczonych siłą czasu lub wskutek działalności człowieka.

Pierwsza zagraniczna podróż, w którą starannie wykształcona i utalentowana córka podkomorzego buskiego wyruszyła na początku października 1803 r. wraz z mężem Janem Feliksem (1777–1842) i ojcem Walerianem (1759–1834), „któremu dla zdrowia powietrze włoskie było nakazane"[10], pierwotnie miała prowadzić do Paryża, jednak ze względu na ujawnione już na wyjeździe sprawy rodzinne małżonkowie ograniczyli wędrówkę do terenów Italii. Na długo przygotowywany wojaż, zainicjowany i sfinansowany przez Stroynowskiego, Tarnowscy wyruszali głównie w celach turystycznych i z racji planów założenia prywatnej kolekcji dzieł sztuki, aczkolwiek w przypadku hrabiny ważne było także staranie najbliższego otoczenia, przede wszystkim męża i ojca, o ukojenie atrakcyjnymi doświadczeniami podróżnymi jej smutku i bólu po śmierci pierwszego dziecka – dwuletniego Kazimierza (zmarł w marcu 1803 r.)[11] – a także potrzeba oderwania przewrażliwionej, pogrążonej w depresji matki od spowodowanej tą tragedią nadopiekuńczej, niemal chorobliwej opieki nad córeczką Rozalią.

---

n° 3, s. 281–339. Druga część relacji (od 25 maja do 29 czerwca 1804 r.) wraz z komentarzami hrabiny została opublikowana współcześnie: V. Tarnowska, *Mes voyages (1804)*, 2e part., éditée et annotée par M. Wilczyńska, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej" 1989, t. 39, s. 35–75. Przed kilku laty drukiem ukazał się polski przekład podróżnej relacji hrabiny (*Moje podróże*, Tarnobrzeg 2019). Tłumaczenie przygotowane przez Monikę Chwałek-Oczkowską, pozbawione jakichkolwiek objaśnień i komentarzy do tekstu, w wielu miejscach odchodzi od zapisów we francuskiej relacji. Z tego względu polskie wersje cytowanych w rozprawie fragmentów dziennika podróży Walerii Tarnowskiej podawane są w translacji sporządzonej przez Bożenę Sęk w roku 2012. W lokalizacji przytoczeń wyodrębnionych w rozprawie podane są numery zeszytów rękopisu oraz kart w ich obrębie *recto* lub *verso*. Natomiast po cytatach niewyodrębnionych tytuł dziennika zastępuje skrót MV.

[9] Zob. B. Mazurkowa, *Listowne rozmowy z córką w dzienniku podróży Walerii Tarnowskiej*, w: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*, t. 5: *Stulecia XVI–XIX. Perspektywa historycznoliteracka*, red. P. Borek, M. Olma, Kraków 2015, s. 303–330. W zmienionej wersji rozprawa stanowi drugą część (*Listowne rozmowy matki z córką*) obszernego studium zatytułowanego *Perspektywa „wielkiego świata" i żywioł osobisty w relacji Walerii Tarnowskiej z podróży do Włoch*, w: tejże, *Z potrzeby chwili i ku pamięci… Studia o poezji i prozie oświecenia*, Warszawa 2009, s. 271–335. Język relacji sporządzonej przez hrabinę po francusku ma niewątpliwe walory artystyczne, dzieło to w ścisłym znaczeniu, przy uwzględnieniu kryteriów i wyznaczników *stricte* genologicznych, nie jest jednak „podróżą literacką". Por. O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki…*, s. 254–255.

[10] [L. Siemieński], *Wspomnienie pośmiertne dwóch matron polskich: Anny hrabiny Małachowskiej i Walerii hrabiny Tarnowskiej*, Kraków 1852, s. 13.

[11] Odnotował to Kajetan Koźmian w biografii hrabiego: *Rys życia Jana Feliksa hrabiego Tarnowskiego*, Lwów 1842, s. 13.

Podróż rozpoczęta w Dzikowie pod Tarnobrzegiem – i tam też zakończona w lipcu 1804 r.[12] – po przemierzeniu rodzimych terenów (od Tarnowa przez Kraków, Cieszyn – aż po Ołomuniec) wiodła utartym już w drugiej połowie XVIII w. szlakiem[13] przez: Wiedeń, Wenecję, Padwę, Weronę, Bolonię, Loreto i Rzym do Neapolu, natomiast w drodze powrotnej prowadziła powtórnie przez Wieczne Miasto, a następnie przez: Pizę, Florencję, Padwę, Genuę, Mediolan i ponownie przez Wiedeń – aż do rodzinnego gniazda Tarnowskich. Jak wynika z ustaleń Kazimiery Grottowej, małżonkowie bardzo starannie przygotowali się do tej wyprawy, zapoznając się z licznymi publikacjami, które między innymi zawierały opisy Italii[14]. Wielce pomocna była dla nich także zawarta we francuskiej korespondencji księdza Juliana Antonowicza relacja z odbytej przez niego rok wcześniej (1802–1803) podróży do Włoch[15].

W dzienniku z włoskiego wojażu Waleria Tarnowska najwięcej uwagi poświęciła oglądanym w Italii obrazom oraz rzeźbom. Spośród tamtejszych zasobów sztuki najbardziej ciekawiły ją bowiem właśnie dzieła pędzla i dłuta, aczkolwiek te drugie w nieco mniejszym zakresie[16]. Powodem takich wyborów były nie tylko jej indywidualne zainteresowania, upodobania estetyczne oraz artystyczne i kolekcjonerskie ambicje obojga małżonków[17], lecz także związane z tym plany zakupu w czasie zagranicznego wojażu artefaktów do rodzinnych zbiorów, które ostatecznie w części sfinansował podkomorzy buski[18]. Niezależnie od wskazanych preferencji w dzienniku hrabiny odnajdujemy także liczne adnotacje dotyczące gmachów, które oglądała z oddali lub z większą uwagą zwiedzała w czasie włoskich wędrówek – w tym również zachowane w różnym stanie dzieła zaprojektowane przez antycznych i nowożytnych architektów.

W swoich zapiskach z wędrówek po Italii Waleria Tarnowska mianem ruiny bądź ruin najczęściej określa budowle wprawdzie w różnym stopniu zniszczone, ale co najmniej w części, we fragmentach ocalałe („ruine",

[12] Zmieszczoną na końcu relacji podróżnej (MV, z. 2, k. 59r) dedykację dla męża hrabina dopisała w Dzikowie znacznie później – ok. 1806 r. Zob. komentarz w edycji: V. Tarnowska, *Mes voyages (1804)*..., s. 75.

[13] Zob. M. E. Kowalczyk, *Obraz Włoch w piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*..., s. 109–119.

[14] Zob. K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)*, Wrocław 1957, s. 36.

[15] Tamże, s. 26–33.

[16] Zob. tamże, s. 37–54; K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 1–2, Warszawa 2001 – t. 1, s. 110–118; t. 2, *passim*; taż, Grand Tour *i włoska rzeźba w Polsce końca XVIII i początków XIX wieku*, w: *Polski* Grand Tour..., s. 253–255. Zob. także dopełnione przywołaniami obszernych fragmentów relacji Walerii Tarnowskiej rozważania Małgorzaty Wrześniak w książce: *Florencja-muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Kraków 2013, s. 198–210.

[17] W przypadku obojga małżonków na „jednakie zamiłowanie nauk i sztuk pięknych" powoływał się Kajetan Koźmian, *Rys życia Jana Feliksa hrabiego Tarnowskiego*..., s. 11.

[18] K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich*..., s. 12–15.

„ruines", „délabrements"). Ogólnie sygnalizują to lub szczegółowo konkretyzują deskrypcje obserwowanych obiektów. W adnotacjach polskiej arystokratki synonimicznymi określeniami ruin wielokrotnie są także różnie określane pozostałości, szczątki („restes", „vestiges") dawnych gmachów w opisowych formach niemal zawsze odnotowane w podróżnej relacji z podziwem i zachwytem. Sygnałem zniszczeń lub spustoszeń są też uwagi na temat budowli zachowanych gorzej od innych obiektów, które zostały wskazane w adnotacjach w celach porównawczych. Natomiast pozostałości po obiektach niemal całkowicie zburzonych hrabina nazywa gruzami, gruzowiskiem czy rumowiskiem („débris"). Przykładem nagromadzenia wskazanego typu określeń w rozbudowanej deskrypcji jest sporządzony przez Walerię Tarnowską opis przechadzki po rzymskim Forum Romanum. Oto fragment tej relacji:

Comme il est intéressant ce Forum Romanum! Comme il est plein de grands souvenirs! Il s'étend au pied du Capitole où l'on voit la Roche Tarpéienne. En descendant de ce grand Capitole, vous avez en face le bel Arc de Septime Sévère, dont on vient de déterrer une moitié et par où passait Voie Sacré, route des triomphateurs Romains dont on voit encore quelques vestiges. De là quelle foule d'anquités! Vous avancez, entouré de toutes parts de ces monuments vénérables: les trois colonnes à demi enfouies, reste du Temple de Jupiter Tonnant, celui de la Concorde dont le vestibule subsiste encore en entier; celui de Mars, aujourd'hui église de St-Luc; celui de Saturne, de Jupiter Conservateur, d'Antonin et Faustine, de Jupiter Stator dont on ne voit que trois belles colonnes corinthiennes en marbre de Paros; [...] les ruines de l'odieux palais de Néron; les troic arcs du Temple de la Paix dont la seule colonne qui en soit restée orne la place de Ste-Marie Majeure; [...] et enfin le plus grand, les plus beau de tous les monuments antiques: le fameux Colisée, ou Amphithéâtre de Vespasien. Moins consevé que celui de Vérone, les est encore plus beau, infiniment plus vaste, plus élevé, reste, et témoignage d'une grandeur presque inconcevable.

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 24v–25r

Jakże ciekawe jest Forum Romanum! Ileż tam znacznych pamiątek! Rozciąga się u stóp Kapitolu, gdzie widać Skałę Tarpejską. Schodząc z wysokiego Kapitolu, masz na wprost piękny Łuk Septymiusza Sewera, który odkopano ostatnio do połowy. Pod nim przebiegała Święta Droga rzymskich wodzów odbywających triumf – tu i ówdzie widać jej resztki. A dalej ileż starożytności! Idziesz otoczona zewsząd prastarymi pamiątkami: tu na poły zakopane trzy kolumny, tam pozostałości Świątyni Jowisza Gromowładnego, Świątyni Zgody, której westybul zachował się w całości; Świątynia Marsa, dzisiaj kościół Świętego Łukasza; Świątynia Saturna, Jowisza Conservatora, Antonina i Faustyny, Jowisza Statora, z której pozostały jedynie trzy piękne kolumny korynckie z marmuru paryjskiego; [...] ruiny wstrętnego pałacu Nerona; trzy łuki Świątyni Pokoju, z której jedyna ocalała kolumna zdobi dziedziniec kościoła Matki Bożej Większej; [...] i wreszcie największy, najwspanialszy ze wszystkich starożytnych zabytków: osławione Koloseum, czyli amfiteatr Wespazjana. Gorzej zachowany niż amfiteatr w Weronie, wciąż jest piękny, znacznie większy, wyższy – to pozostałości po nieogarnionej wprost wielkości i jej świadectwo.

Waleria Tarnowska zawarła w tej obszernej adnotacji długą listę w różnym stanie zachowanych, częściowo odsłoniętych dzięki wykopaliskom lub zrujnowanych starożytności, wśród których przeważają budowle sakralne. W dalszej części tejże relacji z jednej zaledwie, i to niezbyt długiej, prze-

chadzki, dała zarazem do zrozumienia, że oglądała wówczas znacznie więcej cennych pamiątek odległej przeszłości Rzymu.

W przeważającej części adnotacji polska podróżniczka uchwyciła ruiny w takim właśnie tradycyjnym „kadrze antycznym". Zasadniczo poddawała je interpretacji estetycznej, postrzegając jako samoistne źródło określonych przeżyć[19]. O wrażeniach, jakich hrabinie dostarczał w Italii bliski kontakt z antycznymi budowlami, nierzadko zachowanymi w formie szczątkowej, a także z nowożytnymi gmachami, na których czas również odcisnął destrukcyjne piętno, świadczą dotyczące ich określenia w sporządzonych deskrypcjach. W końcowej części adnotacji z 25 grudnia 1803 r. (MV, z. 1, k. 31v), po relacji z udziału w uroczystej mszy bożonarodzeniowej, którą celebrował papież wraz z asystującymi mu kardynałami, „ładną ruiną" („jolie ruine") nazwała usytuowane w pobliżu rzymskiego kościoła Matki Boskiej Większej („l'église Sante-Marie Majeure") pozostałości budowli sakralnej, którą w antyku wzniesiono na cześć bogini Minerwy („les restes du Temple de Minerva Medica"). Dodała przy tym, iż nieopodal zachowała się resztka świątyni Wenery i Kupidyna oraz fragment antycznego wodociągu (*Aqua Claudia*), zbudowanego w Rzymie w czasach cesarza Klaudiusza („On voit près de là un reste do celui de Vénus et Cupidon, et l'Aqueduc de l'Eau Claudia").

Jak zauważa Grażyna Królikiewicz, szczególnego kompleksu zagadnień estetycznych dostarcza architektura w ruinie:

> Zrujnowanie ujawnia i podkreśla walory przestrzenno-konstrukcyjne budowli, silniej łączy ją z otoczeniem, nadaje jej bardziej charakter scenerii czy wręcz – pejzażowi[20].

O trafności tej opinii świadczą te adnotacje w dzienniku Walerii Tarnowskiej, w których autorka eksponuje krajobrazowe walory obserwowanych z dystansu zniszczonych obiektów. Do sugestywnych i urzekających widoków wybrzeża Zatoki Neapolitańskiej, podziwianych 13 stycznia w czasie morskiej wycieczki, Polka zaliczyła między innymi obserwowane z pewnego oddalenia architektoniczne szczątki na przylądku Posillipo. W adnotacji zwróciła też uwagę na destrukcyjne oddziaływanie morskich fal na drugi z wymienionych obiektów:

> Rien de plus beau que le ravissant coup d'oeil dont on jouit à quelque distance du rivage. Nous avons doublé hier le cap du Pausilippe et tous les points de vue pittoresques qu'offre ce joli bord nous ont enchanté tour à tour en passant lentement sous nos yeux. Entre autres les ruines du palais de la reine Joanne et celles de bâtiment appelé, on ne sait pourquoi, l'Ecole de Virgile; on n'en voit plus que de très faibles restes que la mer détruit journellement.
>
> V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 37v

Trudno o coś piękniejszego od uroczych widoków, którymi cieszy się oko w pewnej odległości od brzegu. Przepływaliśmy wczoraj opodal przylądka Posillipo i podziwialiśmy wszystkie malownicze widoki na tym ślicznym wybrzeżu, gdy wolno się przesuwały przed

[19] Zob. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 10, 23.

[20] Tamże, s. 10–11.

nami. Między innymi ruiny pałacu królowej Joanny i budowli zwanej nie wiedzieć czemu „Szkołą Wergiliusza”[21]; widać już tylko nędzne jej resztki, które morze co dzień bardziej niszczy.

Należy dodać, że hrabina, którą cechował dojrzały zmysł obserwacyjny, krytycznie odnosiła się do nieco naiwnych zachwytów, jakimi zagraniczni podróżnicy obdarzali w Italii wszelkie materialne ślady odległej przeszłości – bez głębszej refleksji nad ich rzeczywistą wartością, co interesownie wykorzystywała miejscowa ludność, wiedząc o nadzwyczajnym zainteresowaniu wojażerów szczątkami starożytności. Polka tak pisała o tych nagannych praktykach obserwowanych w trakcie wędrówek po Italii:

Quelques ruines, beaucoup trop vantées par des voyageurs enthousiastes, voilà les restes des maisons de compagne des Cicéron, des Scipion, des César, des Lucullus; et ces faibles débris servent de retraite à quelques mariniers, quelques pêcheurs, à de pauvres familles de mendians. Pouzolles, Baïess, Cûmes, Bauli, Misène, tous ces endroits offrent une foule de débris, d'un intérêt souvent imaginaire, car sûrement beaucoup de ces ruines antiques sont baptisées à plaisir par les modernes.

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 39r

Parę ruin zanadto opiewanych przez zapalonych podróżników – tyle zostało z wiejskich posiadłości Cycerona, Scypiona, Cezara, Lukullusa; walące się resztki służą jako schronienie paru marynarzom, nielicznym rybakom, żebrzącym rodzinom nędzarzy. Pozzuoli, Baje, Kume, Bauli [dziś: Bacoli], Miseno, w każdym z tych miejsc znajdzie się niejedno gruzowisko o wydumanej często wartości, z pewnością bowiem współcześni wiele starożytnych ruin z upodobaniem preparują.

Natomiast gdy hrabina sama zwracała uwagę na jakieś pozostałości antycznych budowli, to zazwyczaj wybór ten dopełniała wartościującymi określeniami oraz opisem wrażeń i emocji, jakie towarzyszyły jej podczas zwiedzania. W datowanej 17 stycznia 1804 r. relacji z wędrówki po nadmorskich terenach położonych na południowy zachód od Neapolu odnotowała między innymi:

Celles de la Piscina Mirabilis et de deux prétendus temples de Vénus et de Mercure, mieux conservés que les autres, m'ont plû devantage. Ils ne sont plus comme autrefois inondés par la mer, et l'on y arrive à pied sec. On montre à Baoli un tombeau à d'Agrippine dont on ne voit presque plus rien, mais on frémit en fixant cette rive où ont retenti ces terribles paroles: «Frappe ce ventre qui a porté Néron».

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 39r

Najbardziej podobały mi się pozostałości *Piscina Mirabilis* i dwóch rzekomych świątyń Wenus i Merkurego, zachowane lepiej niż inne. […] W Bauli pokazują grób Agrypiny i choć właściwie nic już z niego nie zostało, czuje się dreszcz, patrząc na brzeg, świadka strasznego

[21] Jak wskazuje Katarzyna Gołąbek, „Najwcześniejszy ze znanych dotychczas tekstów wzmiankujących o założeniu przez Wergiliusza szkoły w Neapolu, *Les faicts merveilleux de Virgile*, pochodzi prawdopodobnie z pierwszej ćwierci XVI w. […] Obecnie szkołą Wergiliusza nazywa się miejsce położone na wybrzeżu Zatoki Neapolitańskiej około 9 km w linii prostej na południo-zachód od Neapolu w punkcie, w którym stać miała pierwotnie świątynia Fortuny lub Wenus” (*Anonimowa relacja z podróży do Neapolu z około 1568 r.*, „Studia Źródłoznawcze” 2014, t. 52, s. 156).

matkobójstwa, na brzeg, na którym rozbrzmiały te okropne słowa: „Uderz to łono, które nosiło Nerona".

Miejsce niemal obowiązkowe, które w Italii odwiedzali podróżnicy zainteresowani i zafascynowani antykiem, stanowiły ruiny Pestum. Z racji starożytniczych zainteresowań Walerii Tarnowskiej nie dziwi więc jej wizyta w tych usytuowanych na północ od Neapolu pozostałościach powstałej w VII w. p.n.e. kolonii greckiej miasta Sybaris[22]. W obszernej adnotacji, datowanej w piątek 24 lutego o godz. 2 po południu, hrabina szczegółowo, w egzaltowanym tonie opisała w dzienniku pobyt w przestrzeni antycznych świątyń, w pełni potwierdzając powszechną opinię, iż znajdujące się tam starożytności są nadzwyczajnie ciekawe. Kierując swoje myśli i uczucia do pozostawionej w kraju córeczki, w ekstatycznym niemal uniesieniu relacjonowała przeżycia, jakich doświadczyła pośród urzekających ją starożytnych budowli sakralnych:

assise dans un des temples de Paestum, entourée des ruines de la Grèce et de Rome, et pénétrée d'un sentiment presque religieux d'admiration pour le génie et la puissance qui ont conçu et exécuté des chefs-d'œuvre d'architecture dont je contemple les restes magnifiques avec un muet étonnement. Quoi de plus beau que ces trois temples? Quoi de plus grand, de plus majestueux, que celui-ci qui est le plus grand des trois? […] Et ces ruines sont réellement admirables. Elles consistent en trois temples, dont les deux plus petits, quoique très beaux, sont un peu plus endommagés que le plus grand, qui est entre les deux, et dont la simple et grande architecture vous étonne autant qu'elle vous enchante.

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 45r

Siedząc w jednej ze świątyń w Pestum w otoczeniu greckich i rzymskich ruin, przepełniona niemal religijnym podziwem dla geniuszu i siły, że poczęły i zrealizowały takie arcydzieła sztuki budowlanej, na których wspaniałe pozostałości spoglądam w oniemieniu. Czyż jest coś piękniejszego od tych trzech świątyń? Czyż jest coś większego, bardziej majestatycznego od największej z nich? […] A ruiny te są doprawdy godne podziwu! Tworzą je trzy świątynie, w tym dwie mniejsze, aczkolwiek nader ładne, są nieco gorzej zachowane niźli największa, która stoi między nimi i której prosta wzniosła architektura w równej mierze zdumiewa i zachwyca.

Relacjonując w dzienniku oglądanie z bliska lub obserwowanie z oddali w różnym stanie zachowanych budowli sprzed wieków, Waleria Tarnowska często dopełniała deskrypcję zwięzłymi określeniami wartościującymi, które nie tyle przybliżają wygląd tych budowli, ile raczej wrażenie, jakie wywarły na niej te obiekty. Powtarzające się w zapiskach dość ogólne określenia dotyczące ruin, postrzeganych przez hrabinę jako urocze, piękne, malownicze bądź śliczne elementy krajobrazu lub obiekty zaniedbane, niszczejące, źle utrzymane, z jednej strony ujawniają estetyczny aspekt postrzegania przez nią tych budowli, a z drugiej – jednoznacznie wskazują na pozytywną waloryzację lub zaniepokojenie brakiem właściwego zabezpieczenia cennych zabytków.

[22] Zob. A. Abramowicz, *Dzieje zainteresowań starożytniczych w Polsce*, cz. 2: *Czasy stanisławowskie i ich pokłosie*, Wrocław 1987, s. 37–41.

Hrabina wspomniała między innymi o starożytnym Rzymie, „którego pysznym pozostałościom chrześcijaństwo zapewnia przetrwanie" („à qui le christianisme assure la durée de leur restes pompeux", MV, z. 1, k. 61v). Zachowana w Mediolanie starożytna kolumnada zwana Colonne di San Lorenzo, będąca częścią budowli z III w., to według Polki „piękna pozostałość po antycznej świątyni Herkulesa" („beau reste d'un ancien temple d'Hercule", MV, z. 2, k. 45r). W adnotacji, która dotyczy odbytej 2 marca długiej wędrówki pieszej po okolicznych terenach Terraciny, hrabina nadmieniła między innymi o ruinach dawnej kolonii rzymskiej w położonym na skraju Lacjum w niewielkim miasteczku Minturno, które z długimi akweduktami i amfiteatrem z pewnej odległości prezentowały się nadzwyczaj malowniczo („Les ruines de Montara, ses longs aqueducs, son amphithéâtre, présentent dans un certain éloignement, le coup d'œil le plus pittoresque", MS, z. 1, k. 47). W czasie tej marszruty uwagę Polki przyciągnęły także widoczne z ładnie usytuowanego nad brzegiem morza mola w Gaecie, „łaźnie jednego z wiejskich domów Cycerona, ruiny nadzwyczajnie interesujące i tak źle utrzymane" („A molo di Gaeta, agréablement situé au bord de la mer, nous avons vu les bains d'une des maisons de compagne de Cicéron, ruines si intéressantes et bien mal entretentues", MV, z. 1, k. 47v). Dwa dni później na trasie między Velletri a Wiecznym Miastem „nader malownicze" wydały się hrabinie „ruiny grobowca uważanego przez gmin za miejsce pochówku Horacjuszy i Kuriacjuszy" („Sur le chemin sont les ruines très pittoresques d'un tombeau nommé par la vulgaire celui des Horace et des Curiace", MV, z. 1, k. 48r), a obejmując refleksją swoje dotychczasowe wędrówki, stwierdziła wówczas: „Wszędzie po drodze pełno jest pozostałości dawnego Rzymu" („Cette route est pleine des restes de l'ancienne Rome", MV, z. 1, k. 48v). Podobna myśl towarzyszyła jej w trakcie zwiedzania 9 marca tego, co przetrwało z bogatego niegdyś rzymskiego pałacu Matteich, z rzeczy godnych uwagi, według hrabiny, oferującego wówczas podróżnikom już tylko roztaczający się w oddali wspaniały widok:

L'œil embrasse de là une étendue qui se prolonge jusqu'à la mer et tout ce pays est comme semé de ruines antiques qui rendent son aspect aussi curieux que pittoresque.

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 49r

Z pałacu ogarniasz wzrokiem obszar ciągnący się aż do morza, a cała okolica usiana jest starożytnymi ruinami, które jej nadają wygląd równie ciekawy jak malowniczy.

Ogromne wrażenie wywarła na Tarnowskiej wizyta w Tivoli położonym w rzymskiej prowincji. W obszernej, szczegółowej relacji nazwała to miasto „krainą pięknych ruin" („le pays des belles ruines", MV, z. 1, k. 54r), dokumentując pochlebną opinię licznymi przykładami budowli, które mimo zniszczeń ożywiły w niej głębokie pokłady pozytywnych emocji i doznań estetycznych. Oto fragment wpisu z 28 marca 1804 r., przybliżający odczucia towarzyszące Polce w trakcie zwiedzania w Tivoli pozostałości po architektonicznym kompleksie, który zbudowano w latach 118–134 na polecenie cesarza Hadriana i nazwano jego imieniem:

On arrive – on court à la Villa Adrienne. Ce ne sont que des restes, des vestiges. Mais quels restes! Voilà donc les maisons de campagne qu'il fallait au maître des Romains. C'est une ville entière. Il serait difficile de bien peindre l'effet charmant que produisent ces ruines imposantes, couronnés d'une foule de plantes rampantes qui leur donnent l'aspect le plus pittoresque. Les plus belles par leur grandeur ou leurs formes, c'est le Théâtre, le Pœcile d'Athènes, le Temple des Stoïciens, le Palais Impérial, le Canope ou Temple de Serapis, et les quartiers des soldats. Mais encore une fois, l'effet majestueux qu'elles produisent doit être senti mais ne peut se décrire. L'imagination échauffée erre sur la grandeur, les vertus, et les vices d'Adrien.

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 54r

Po przybyciu pierwsze kroki kieruje się do Willi Hadriana. To tylko pozostałości, resztki, ale za to jakie! Oto jakich wiejskich willi/domów potrzebował władca Rzymian. To całe miasto. Trudno by odmalować urocze wrażenie, jakie wywierają te imponujące ruiny oplecione gęstwą roślin pnących, które nadają im nadzwyczajnie malowniczy wygląd. Najpiękniejsze ze względu na wielkość albo formę to teatr, malowany Portyk Ateński, świątynia stoików, Pałac Cesarski, Kanopos, gdzie świątynia Serapisa, i kwatery żołnierzy. Powtórzę wszakże: wprawiają w zachwyt majestatem, niepodobna jednak tego wrażenia opisać. Rozpalona wyobraźnia błądzi, przywołując wielkość, cnoty i wady Hadriana.

Tam też na drodze prowadzącej do kompleksu kaskad Waleria Tarnowska z zaciekawieniem oglądała „nędzne resztki czegoś doprawdy radującego oko. Podobno był to – jak stwierdziła – wiejski dom Horacego" („Sur le chemin des cascatelles on voit de faibles restes qu'on ne fixe point sans plaisir. C'est là, dit-on, qu'était la maison d'Horace", MV, z. 1, k. 54r). A wracając myślą do kaskady Aniene, hrabina zwróciła uwagę na urokliwe usytuowanie naprzeciwko owego wodospadu „świątyni Sybilli albo Westy, której eleganckie ruiny znacznie powiększają radość z oglądania tego widoku" („le charmant vis-à-vis du Temple de Sibylle ou de Vesta dont les ruines élégantes ajoutent beaucoup à l'agrément de ce coup d'œil", MV, z. 1, k. 54v).

W relacji z pobytu w Tivoli Waleria Tarnowska wspomniała również o widzianych tam nowożytnych ruinach, które, jak stwierdziła, „nie są równie ciekawe, lecz trudno im odmówić uroku" („Elles n'offrent point autant d'intérêt, mais elles n'en sont pas dépourvues", MV, z. 1, k. 54v). Opinia ta dotyczyła stanu, w jakim zachowała się willa Hipolita d'Est (1509–1572). Z rozkazu kardynała imponujący gmach został całkowicie przebudowany ogromnym kosztem w czasie, gdy decyzją papieża Juliusza III był on zarządcą Tivoli. Według Walerii Tarnowskiej, wspaniały pałac utracił swoją niegdysiejszą świetność, wszystkie jego ozdoby były zniszczone – w opłakanym stanie, toteż zasługiwał wówczas na uwagę jedynie ze względu na swoje położenie („cette superbe villa qu'on ne va plus voir que pour situation, tous ses autres ornaments étant aujourd'hui dans un état de délabrement pitoyable", MV, z. 1, k. 54v).

W odróżnieniu od wielu innych podróżników przemierzających w epoce szlaki Italii Waleria Tarnowska bez szczególnego entuzjazmu czy zachwytu zrelacjonowała zwiedzanie odsłoniętych dzięki wykopaliskom pozostałości po Herkulanum i Pompejach. Pod datą 15 stycznia 1804 r. hrabina odnotowała w dzienniku:

Nous avons fait hier tournée à Portici, Herculanum et Pompeia. Ce petit voyage est intéressant, mais il est triste; à tout moment, sur ce chemin malheureux, vos regards rencontrent les ruines, partout une désolation cruelle vous rappelle le voisinage de ce terrible Vésuve. [...] On a été obligé de combler la plus grande partie de ce qu'on avait découvert d'Herculanum, crainte de nuire aux bâtiments de Portici, situé juste au-dessus. Il ne reste donc à voir de cette malheureuse ville enterrée que quelques débris d'un théâtre, à peine reconnaissable. On y descend par un escalier commode et on y voit de côté et d'autres quelques bouts de corridors, creusés dans la lave, qui a toute la dureté du roc. Nos immenses souterrains de Wieliczka donnent en grand une idée juste de ce que les restes des ruines d'Herculanum sont en petit, de sorte que c'est plus triste que curieux.

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 37v, 38r

Objechaliśmy wczoraj Portici, Herkulanum i Pompeje. Krótka podróż była owszem, interesująca, lecz posępna; po drodze przez te nieszczęsne okolice co rusz oko natrafia na gruzy i ruiny, wszędzie okrutne spustoszenia przypominają o sąsiedztwie strasznego Wezuwiusza. [...] Większość tego, co odkryto w Herkulanum, musiano zasypać w obawie przed uszkodzeniem budynków w Portici położonym powyżej. Z nieszczęsnego tego pogrzebanego pod ziemią miasta obejrzeć można jedynie nieliczne pozostałości teatru, ledwie rozpoznawalne. Schodzi się do nich po wygodnych stopniach, po obu stronach widać resztki korytarzy wydrążonych w lawie mającej twardość kamienia. Rozległe podziemia w naszej Wieliczce dają z grubsza wyobrażenie o ruinach Herkulanum, tyle że w miniaturze, tak że w sumie raczej to smutne niźli ciekawe.

Podobnie jak inni podróżnicy polska arystokratka doceniała efekty prac odsłaniających fragmenty zabudowy Herkulanum, ale o zwiedzaniu tych miejsc i oglądaniu ocalonych w części obiektów pisała z dużą powściągliwością oraz wyraźnym przygnębieniem i smutkiem. Zwróciła też uwagę na realne zagrożenie, jakie dla Portici wzniesionego na terenie starożytnego miasta zalanego błotem wulkanicznym mogło stanowić zbytnie poszerzenie obszaru wykopalisk.

Przywołania i deskrypcje ruin w zapiskach Walerii Tarnowskiej z podróży do Italii są wyrazem autentycznego uznania dla mistrzostwa budowniczych sprzed wieków. Nie odbiegają one jednak w niczym od znamiennego dla czasów oświecenia zainteresowania starożytnością, której materialne pozostałości niezmiennie wzbudzały zachwyt zwiedzających. W zapiskach hrabiny, podobnie jak w dziennikach Polek, które odwiedziły Italię w drugiej połowie XVIII w. – Teofili Konstancji Morawskiej i Katarzyny z Sosnowskich Platerowej, w opisach ruin zarówno antycznych, jak i nowożytnych budowli nie występują inne odniesienia kulturowe[23]. W jej deskrypcjach nie ujawniają się też inne perspektywy estetycznego wartościowania oraz interpretacji uległych zniszczeniom materialnych śladów przeszłości historycznej.

Na starożytnicze zainteresowania Walerii Tarnowskiej znacząco oddziałała wspomniana już podróżna korespondencja księdza Juliana Antonowicza, który w listach z włoskiego wojażu z autentyczną pasją i praw-

[23] Zagadnieniom tym poświęcam uwagę w rozprawie: *Odniesienia do ruin w zapisach Polek z podróży do Italii w dobie stanisławowskiej*, złożonej do zbiorowego wydawnictwa.

dziwym entuzjazmem pisał o zwiedzanych w Italii rzymskich zabytkach. W przypadku wychowawcy męża hrabiny fascynacja kulturą i sztuką antyku miała podłoże w gruntownej znajomości dziejów starożytnych, w tym zwłaszcza dokonań ówczesnych artystów[24]. Natomiast córka podkomorzego buskiego, mimo starannego wykształcenia, nie miała takiej wiedzy. W jej przypadku bardzo licznie odnotowane w dzienniku zwiedzanie i podziwianie ruin antycznych budowli było wyrazem nie tyle autentycznej pasji, ile raczej oddziaływania ówczesnej mody na starożytności, jak również wielkiej ciekawości świata w czasie pierwszej podróży zagranicznej i chęci obejrzenia, a następnie utrwalenia w zapisach tego wszystkiego, co w czasie włoskiego wojażu należało zobaczyć. O takich właśnie uwarunkowaniach zainteresowania hrabiny pozostałościami antycznych budowli czytelnie świadczy refleksja, którą podzieliła się z córeczką w dzienniku 13 kwietnia 1804 r. – w przeddzień wyjazdu z Rzymu w drodze powrotnej:

Je ne t'ai point nommé une par une la foule d'antiquités romaines que l'on parcourt ici tous les jours. Il faut les voir toutes, car tout le mond les voit, et que d'ailleurs elles ont l'intérêt du souvenir. Mais comment décrire des choses sur lesquelles, pour la plupart, il n'y a rien à dire?

V. Tarnowska, *Mes voyages*, z. 1, k. 65r

Nie wspomniałam Ci nawet o zatrzęsieniu starożytności rzymskich, które codziennie tu widzimy. Trzeba je wszystkie zobaczyć, wszyscy je bowiem oglądają, a poza tym to ciekawe pamiątki. Jakże Ci jednak opisać rzeczy, o których w większości nie ma co powiedzieć?

Należy przy tym podkreślić, że w zapiskach Walerii Tarnowskiej odniesień do ruin jest nieporównanie więcej niż w dziennikach podróży Teofili Konstancji Morawskiej i Katarzyny Platerowej. Adnotacje hrabiny są też znacznie obszerniejsze i zawierają więcej informacji o wyglądzie obserwowanych i zwiedzanych budowli, a w niektórych przypadkach także o charakterze zniszczeń, jakim uległy te zabytki. W odróżnieniu od poprzedniczek dla Walerii Tarnowskiej kontakt z uległymi zniszczeniom pozostałościami materialnej kultury minionych czasów był bardzo silnym doświadczeniem oraz przeżyciem emocjonalnym i duchowym. Jej refleksje z tym związane nie wykazują oddziaływania określonych tendencji kulturowych, wyraźnie zmieniającego się już na początku XIX w. postrzegania ruin w powiązaniu z nasilającym się wpływem gotycyzmu. Nie przejawiają też symptomów „melancholii ruin" ani charakterystycznych akcentów „romantycznej nostalgii ruin"[25], lecz mają indywidualne uwarunkowanie. Wynikają bowiem ze specyfiki nadmiernej uczuciowości hrabiny oraz cechujących się nadwrażliwością jej uwarunkowań osobowościowych. Znalazło to wyraz w licznych deskrypcjach przybliżających silne wrażenia i emocje autorki dziennika podczas zwiedzania ruin zwłaszcza starożytnych gmachów. Jednoznacznie świadczą o tym określenia bardzo pochlebnie

[24] Zob. K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich*..., s. 26–33; por. także: A. Roćko, *Podróże oświeconych śladami antyku*..., s. 243.

[25] G. Królikiewicz, *Terytorium ruin*..., s. 12–13.

wartościujące owe doznania, w jej przypadku wynikające też z motywowanego psychologicznie odbioru dzieł sztuki[26], a zwłaszcza malarstwa, które już po połowie XVIII w. usamodzielniło ruiny jako przedmiot estetyczny, eksponując wizualne walory budowli zniszczonych siłą czasu – uczuciową „wymowność" ruin, ich „smutek" i „poetyckość"[27].

Różnice w postrzeganiu rzymskich ruin przez Walerię Tarnowską i dwie Polki, które odwiedziły Italię w drugiej połowie XVIII w., wynikają z osobistych upodobań, zainteresowań oraz lektur autorek dzienników, z ich estetycznej wrażliwości, a także z kulturowych preferencji środowisk, w których się wychowały i funkcjonowały. Dość obrazowo problem ten ujęła córka podkomorzego buskiego w datowanej 28 marca 1804 r. relacji ze zwiedzania architektonicznego kompleksu Willi Hadriana w Tivoli: „I oto zabytki owe stają się mniej lub bardziej interesujące zależnie od tego, czy ogląda się je z głową mniej lub bardziej rozpaloną" („C'est ainsi que ces objets deviennent plus ou moins intéressants, selon qu'on les contemple avec une tête plus ou moins froide…", MV, z. 1, k. 54r).

Emocjonalny i estetyczny aspekt zawartych w dzienniku Tarnowskiej obrazów ruin oglądanych w trakcie włoskiego wojażu wynikał zasadniczo ze znamiennego dla hrabiny uczuciowego i duchowego przeżywania kontaktu z dziełami różnych dziedzin sztuki. Kilkakrotne akcentowanie w dzienniku malowniczości tych widoków oraz ich scenerii było wyrazem artystycznej wrażliwości Polki. Ujęcia te nie zawierają jednak symptomów aury współtworzonej przez elementy tajemniczości i grozy ani melancholijnych, nastrojowych akcentów właściwych dla estetyki gotycyzmu, nie wykazują też znamiennej dla tego zjawiska rewaloryzacji przeszłości historycznej[28], mimo że rozwiązania artystyczne o takim charakterze badacze obserwują w literaturze i kulturze polskiej już od połowy XVIII w., a liczniejszą reprezentację uzyskują one w pierwszych dekadach następnego stulecia[29]. Stonowane pokrewieństwo z estetyką znamienną dla gotycyzmu sentymentalnego i estetyzującego, który czerpał inspiracje z obcych wzorców, wykazuje natomiast pióro Marii Wirtemberskiej jako autorki narracyjnego dzieła *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*[30],

[26] Jak zauważa Małgorzata Wrześniak: „Największą uwagę Walerii zwracały obrazy, których wyraz duchowy lub temat wywoływał podniosłe idee. Największą przyjemność budziły w Walerii obrazy wyrażające uczucie pobożności, dobroci i niewinności. […] Wartość moralna sztuki przewyższać miała jej formalną stronę" (*Florencja-muzeum*…, s. 210).

[27] G. Królikiewicz, *Terytorium ruin*…, s. 22.

[28] Zob. Z. Sinko, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia – Polska)*, „Roczniki Humanistyczne" 1978, t. 22, nr 9, s. 24–29; taż, *Gotycyzm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2 poszerzone i poprawione, Wrocław 1991, s. 158.

[29] Zob. rozprawy w monografii zbiorowej: *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*, red. P. Pluta i M. Cieński, Warszawa 2020.

[30] M. Wirtemberska, *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*, z rękopisów oprac. i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978. Zob. uwagi na temat tej

które powstało w czasie podróży, jaką księżna odbyła do Włoch i Szwajcarii (1816–1818) kilkanaście lat po powrocie do kraju Walerii Tarnowskiej z wojażu do Italii.

Bibliografia podmiotowa

Tarnowska W., *Mes voyages*, Biblioteka Jagiellońska, rkps przyb. nr 121, 122/52.

Bibliografia przedmiotowa

Teksty

Morawska T. K. z Radziwiłłów, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, wstęp i oprac. B. Rok, Wrocław 2002.

Platerowa K. z Sosnowskich, *Moja podróż do Włoch. Dziennik z lat 1785–1786*, wstęp i oprac. M. E. Kowalczyk, przekł. z j. franc. A. Pikor-Półtorak, Łomianki 2013.

Wirtemberska M., *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*, z rękopisów oprac. i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978.

Opracowania

Abramowicz A., *Dzieje zainteresowań starożytniczych w Polsce*, cz. 2: *Czasy stanisławowskie i ich pokłosie*, Wrocław 1987.

Aleksandrowicz A, *„Błękitne soboty" Marii Wirtemberskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 3, s. 3–36.

Aleksandrowicz A., *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998.

Aleksandrowicz A., *Maria Wirtemberska (1768–1854)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1996, s. 653–683.

Głowacka-Maksymiuk U., *Dwór księżnej Aleksandry Ogińskiej jako ośrodek życia kulturalnego*, „Szkice Podlaskie" 2002, t. 10, s. 9–16.

Gołąbek K., *Anonimowa relacja z podróży do Neapolu z około 1568 r.*, „Studia Źródłoznawcze" 2014, t. 52, s. 149–160.

Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830, red. P. Pluta i M. Cieński, Warszawa 2020.

Grottowa K., *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)*, Wrocław 1957.

Hass L., *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982.

Jagiełło-Jakubaszek K., *Portrety polskich dam jako pamiątka ich Wielkiej Podróży*, w: *Polski* Grand Tour *w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, Warszawa 2014, s. 187–198.

Jakuboszczak A., *Sarmacka dama Barbara Sanguszkowa (1718–1791) i jej salon towarzyski*, Poznań 2008.

Kowalczyk M. E., *Obraz Włoch w piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*, Toruń 2005.

stricte literackiej odsłony podróży, w której narracja pozostaje pod silnym wpływem powieści Anatola Sterne'a: A. Aleksandrowicz, *Maria Wirtemberska (1768–1854)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1996, s. 665–666. W czasie dwuletniego wojażu księżna prowadziła też nieregularne, fragmentaryczne zapiski diariuszowe, niejednokrotnie przypominające podręczny notatnik. Zob. taż, Dziennik podróży po Włoszech oraz zapiski z podróży, 1816–1824, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, rkps-6114-I t.2.

Kowalczyk M. E., *Polki w Wenecji w drugiej połowie XVIII wieku. Zapiski z podróży Teofili z Radziwiłłów Morawskiej i Katarzyny z Sosnowskich Platerowej*, „Italica Wratislaviensia" 2014, nr 5, s. 317–337.

Kowalczyk M. E., *Zagraniczne podróże Polek w epoce oświecenia*, Łomianki 2019.

Koźmian K., *Rys życia Jana Feliksa hrabiego Tarnowskiego*, Lwów 1842.

Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

Mazurkowa B., *Listowne rozmowy z córką w dzienniku podróży Walerii Tarnowskiej*, w: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*, t. 5: *Stulecia XVI–XIX. Perspektywa historycznoliteracka*, red. P. Borek, M. Olma, Kraków 2015, s. 303–330.

Mazurkowa B., *Nowy* Grand Tour *w świetle „Mes voyages" Walerii Tarnowskiej*, w: *Polski* Grand Tour *w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, Warszawa 2014, s. 153–182.

Mazurkowa B., *Perspektywa „wielkiego świata" i żywioł osobisty w relacji Walerii Tarnowskiej z podróży do Włoch*, w: tejże, *Z potrzeby chwili i ku pamięci… Studia o poezji i prozie oświecenia*, Warszawa 2009, s. 271–329.

Mikocka-Rachubowa K., *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 1–2, Warszawa 2001.

Mikocka-Rachubowa K., Grand Tour *i włoska rzeźba w Polsce końca XVIII i początków XIX wieku*, w: *Polski* Grand Tour *w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, Warszawa 2014, s. 243–257.

Partyka M., *Pierwiastek osobisty w oświeceniowych dziennikach podróży*, w: *Polski* Grand Tour *w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, Warszawa 2014, s. 109–130.

Płaszczewska O., *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

Popiołek B., *Dobrodziejki i klienci. Specyfika patronatu kobiecego i relacji klientalnych w czasach saskich*, Warszawa 2020.

Roćko A., *Podróże oświeconych śladami antyku*, w: *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. T. Chachulski, Warszawa 2012, s. 213–251.

Roćko A., *Polski* Grand Tour *„dam modnych"*, w: *Polski* Grand Tour *w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, Warszawa 2014, s. 133–150.

[Siemieński L.], *Wspomnienie pośmiertne dwóch matron polskich: Anny hrabiny Małachowskiej i Walerii hrabiny Tarnowskiej*, Kraków 1852.

Sinko Z., *Gotycyzm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2 poszerzone i poprawione, Wrocław 1991, s. 158–163.

Sinko Z., *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia – Polska)*, „Roczniki Humanistyczne" 1978, t. 22, nr 9, s. 23–43.

W kręgu patronatu kobiecego w XVII–XVIII wieku, red. B. Popiołek, U. Kicińska, A. Penkała-Jastrzębska, A. Słaby, Kraków 2018.

Wrześniak M., *Florencja – muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Kraków 2013.

Ziontek A., *Siedlecki dwór artystyczny Aleksandry Ogińskiej*, w: *Małe miasta. Społeczność*, red. M. Zemło, Lublin 2011, s. 247–270.

doi: 10.15584/tik.2022.18

Data nadesłania: 8.03.2022
Data recenzji: 18.08.2022, 3.09.2022

Teatralizacje Cypriana Norwida

Kazimierz Braun
University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki
ORCID: 0000-0003-1217-4561

Cyprian Norwid's Use of Theatricality

Abstract: The article investigates selected uses of theatricality by the poet and playwright Cyprian Norwid (1821-1883). Based on his previous works on theatricality, among others, his book *Theatricality of Life. Practices and Startegies* (A. Marszałek, Toruń 2020), as well as his numerous publications on Norwid, Kazimierz Braun focuses on four, especially evident, cases of Norwid's bringing theatricality into play in his life. They are discussed in the chapters of the article: *Norwid on Horseback, Norwid Without a Coat, Norwid in a Cap "Konfederatka", Norwid as Dalang*. (The latter chapter compares Norwid with an Indonesian Dalang, who is a "total" artist of theatre). Each case of use of theatricality by Norwid brought about a significant literary output such as poems, dramas, short stories and letters.

Keywords: Cyprian Norwid, Maria Kalergis, Dalang, theatricality, mask

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, Maria Kalergis, Dalang, thetralizacja, maska

Wprowadzenie

Teatralizacja stosowana jest – świadomie i nieświadomie – celem uzewnętrzniania, ujawniania, manifestowania, upubliczniania, komunikowania ukrytych w każdym człowieku dążeń do nadania ekspresji swojej duchowości, swemu „ja", do przekraczania w ten sposób samego siebie. I odwrotnie – teatralizacja może służyć do zakrywania rzeczywistości, podawania się za kogoś innego, przekazywania innym swego nieprawdziwego wizerunku. Obie te motywacje są podskórnym nurtem aktorstwa i w ogóle teatru, obie też leżą u podstaw teatralizacji.

Jest i trzecia ważna funkcja teatralizacji – ta skierowana jest do wewnątrz: człowiek posługujący się teatralizacją sam siebie obsadza w jakiejś roli społecznej, towarzyskiej, zawodowej czy politycznej. Wzbudza w ten sposób w sobie przekonanie, że rolę tę może pełnić, że staje się tym kimś – wyobrażonym, wymarzonym. A to prowadzi do przemiany jego duchowości i wpływa na jego postępowanie. W tym wypadku, posługując

się teatralizacją, człowiek niejako projektuje siebie samego – dla siebie samego materializuje swoje marzenia, tęsknoty, pożądania, a także lęki.

Ogólnie, teatralizacja jest ważnym, cennym i powszechnie stosowanym tworzywem i sposobem komunikowania się ludzi pomiędzy sobą we wszelkich dziedzinach życia. Teatralizację można wykryć we wszystkich kulturach na przestrzeni wieków. Stosowano ją w procesach komunikacyjnych wszędzie i zawsze. W niektórych kulturach torowała ona niejako drogę do narodzenia się teatru, pozostając jednak nadal istotnym elementem kultury.

Teatralizując swoje zachowania, działania, sposób wysławiania się oraz wygląd, człowiek ujawnia zarówno to, co pozostałoby zakryte, jak też to, co zakryte, komunikuje. Komu? Po pierwsze, samemu sobie. Po drugie, otoczeniu, innym ludziom – rodzinie, bliskim, środowisku, rodakom; dzisiaj, dzięki Internetowi – nawet wszystkim mieszkańcom „światowej wioski", jak nazwał rodzaj ludzki Marshal McLuhan.

Młody mężczyzna biorący udział w ceremonii zaślubin pozostaje sobą, ale postępuje w nakazany daną tradycją lub religią sposób, wygłasza nie swoje przecież teksty, wykonuje określone gesty – teatralizując w ten sposób swoje zachowanie. Zakodowuje w ten sposób i umacnia w sobie samym fakt, że w wyniku tej ceremonii zmienia się jego status społeczny i rodzinny, podejmuje nowe obowiązki i zobowiązania, a zarazem komunikuje te przemiany kobiecie, którą poślubia, swojej i jej rodzinie, swemu środowisku, krajowi. Gdy w takiej ceremonii biorą dzisiaj udział jacyś „celebryci" – komunikat rozesłany zostaje bardzo szeroko. Podobnie, ta kobieta bierze również udział w teatralizacji, która wpływa na nią samą oraz ma funkcje komunikacyjne.

Teatralizacja jest więc tworzona i stosowana poprzez użycie różnych środków wyrazowych w różnych dziedzinach życia, w celach zarówno samoidentyfikacji jednostek, jak też amplifikacji komunikacji społecznej. Teatralizacja jest elementem widowiskowym, wizualnym, dramatycznym, akcyjnym, aktorskim – dodanym to codziennych, zwykłych, normalnych wydarzeń, działań, akcji, czynności, zachowań i wypowiedzi[1].

W życiu codziennym, prywatnym człowiek pozostaje sobą, niczego i nikogo nie udaje, nic nie „odgrywa" – gdy jest sam lub w swoim kółku rodzinnym, w swoim środowisku. W teatrze aktor gra postać sceniczną, a nie siebie – choć różne mogą być „odległości" dzielące aktora od postaci: od aktorstwa bardzo osobistego, w którym aktor praktycznie narzuca swoją osobowość granej postaci, aż do całkowitej przemiany psychologicznej i zewnętrznej, kiedy to aktor gra postać zupełnie odmienną od siebie samego. W teatralizacji natomiast człowiek pozostaje sobą. Przybiera jednak pewne elementy postaci, jako która chce się przedstawić – i sobie samemu, i innym. „Gra" więc jakąś „rolę" – społeczną, rodzinną, zawodową, poli-

[1] Por. K. Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, Toruń 2020, s. 58. W tejże książce obfita bibliografia na temat teatralizacji. Także: tenże, *Teatralizacja: pogranicze życia i teatru*, „Tematy i Konteksy", 2017, nr 7 (12), s. 44–57.

tyczną itp. Poprzez teatralizację człowiek może starać się wyeksponować, ukazać siebie w jak najbardziej korzystnym świetle, albo też zakamuflować, ukryć ciemne strony swego charakteru.

W teatralizacji występują „zwykli" ludzie, którzy tak jak przed podjęciem swoich „ról", a także po zakończeniu ich „grania", prowadzili i będą prowadzić swoje codzienne, normalne życie prywatne, rodzinne czy zawodowe; ludzie, po prostu, tacy, jacy są – o określonym wieku, płci, pochodzeniu społecznym, wykształceniu, wykonujący określone zajęcia, praktykujący swoje zawody, mający swoje życie duchowe oraz swoje właściwości psychiczne i fizyczne[2].

Teatralizując swoje działania, ubiór, charakteryzację, ruch człowiek nakłada maskę. Nakłada dosłownie – jak w dorocznym karnawale weneckim, jak na każdym balu maskowym, albo metaforycznie – dodając jakieś elementy do swego życia codziennego, normalnego. Założenie maski – dosłowne czy metaforyczne – identyfikuje człowieka jako kogoś innego dla niego samego, a zarazem jest komunikatem wysyłanym na zewnątrz.

Wprowadzenie przez Norwida tłumu ludzi w maskach do *Za kulisami*[3], dowodzi, że głęboko przemyślał on znaczenia, jakie niesie posłużenie się maską. W *Za kulisami* wszyscy goście balowi mają maski – z wyjątkiem jednego, Omegitta. I wszyscy oni są nosicielami fałszu, a on jeden, niezamaskowany, jest głosicielem prawdy.

Historia teatralizacji uczy, że ludzie posługiwali się nią i posługują nadal (bodaj coraz bardziej intensywnie i częściej w obecnych czasach) w celu intensyfikowana komunikatów wysyłanych do innych, kształtowania i sterowania tymi komunikatami, a równocześnie w celu określania samych siebie, tworzenia postaci, swojego wizerunku (*image*). Służą do tego określone zachowania, gesty, sposoby mówienia, ubiór, charakteryzacja itd.

Posługując się teatralizacją, człowiek może komunikować innym, że jest jakąś postacią, choć w rzeczywistości nią nie jest. Najprostszy przykład: prezydent wychodzi rano w niedzielę z kościoła, napotyka dziecko i gładzi je po głowie. A w rzeczywistości człowiek ten jest ateistą, popiera zabijanie dzieci. Jednak dla siebie samego, a także dla obserwującej go kamery przedstawia się jako pobożny i dobry ojciec, kochający dzieci.

Wykreowana postać może z jednej strony ujawniać, upubliczniać to, co wewnętrzne i co pozostałoby nieujawnione, a z drugiej strony to właśnie ukrywać. Może manifestować wewnętrzną prawdę człowieka i może być sposobem na podawanie kłamstwa za prawdę. Zarazem, podejmowanie teatralizacji, w tym tworzenie postaci, może mieć wpływ na samego człowieka, który „gra" tę postać: sam może nabierać przekonania, że naprawdę jest jakąś wyobrażoną czy też wymarzoną przez siebie postacią.

[2] Por. K. Braun, *Teatralizacja życia*..., s. 72.

[3] Oczywistym skojarzeniem są maski używane w czasie tzw. pandemii lat 2020. Identyfikują one ludzi, którzy poddali się, lub zostali przymusowo poddani, zarządzeniom. Nie będę jednak tego skojarzenia rozwijał.

O ile teatr rodzi się i istnieje zawsze i tylko jako bezpośrednia międzyludzka interakcja, o tyle teatralizacja, choć najczęściej także jest procesem komunikacyjnym między dwojgiem ludźmi (częściej między dwoma grupami), to jednak może być powoływana jako działanie samotnego człowieka, który wytwarza ją dla samego siebie, a jeśli i dla innych, to bez warunku, że muszą być przy tym obecni. O ile więc teatr to sztuka dziejąca się „teraz"[4], o tyle teatralizacja to procedura w czasie nieograniczona.

Teatralizacja, w przeciwieństwie do teatru, może zatem zaistnieć nie tylko jako proces międzyludzki, ale jako akt autoekspresji człowieka. W tym drugim wypadku podjęcie teatralizacji, w tym „zagranie" jakieś postaci, nie musi być komunikowane na bieżąco, choć ma potencjał komunikacyjny, ale może zostać zakomunikowane komuś przy tym akcie nieobecnemu, przebywającemu gdzieś daleko, i może dokonać się w innym czasie.

Norwid na koniu

„Kazałem konia przyprowadzić i ruszyłem za miasto przez Brandenburską Bramę, gdzie jest tak zwany Ogród. Dżdżysty wieczór i prozaiczne błoto – gołe drzewa i cichość (nie taka jak to kiedyś wracając konno z Wezuwiusza) nic mi ani przypomnieć, ani naprzód przewidzieć, ani zapomnieć nie kazała. Błądziłem tu i ówdzie, zmęczyłem konia i wróciłem"[5]. Tak pisał Norwid w liście do Marii Trębickiej z początku stycznia 1846 r.

Jeszcze wcześniej, na początku listopada 1845 r. Norwid jeździł konno po Berlinie właśnie z Trębicką, która w czasie jednej z takich przejażdżek spadła z konia i złamała rękę – co notuje „arcy-sumienny" (jakby powiedział Norwid) kronikarz jego życia, Juliusz W. Gomulicki[6].

A jeszcze wcześniej, w maju 1845 r., jechali konno, wtedy we trójkę, bo była tam także Maria Kalergis, na wycieczkę, której celem był Wezuwiusz[7]. Tę właśnie wycieczkę wspomina Norwid w cytowanym przed chwilą liście. Przemieszkiwali wtedy w Neapolu. Na wycieczkę wybrali się pewnie powozem, aby zwiedzać okolicę. Najpierw pojechali do Herculanum – z Neapolu to tylko kilkanaście kilometrów. Potem mieli jechać dalej na południe – do Pompei, a na koniec do Sorrento.

Ale, zapewne właśnie w Herculanum, wynajęli konie, aby podjechać pod zbocze Wezuwiusza. Stamtąd trzeba było już iść ścieżką wydeptaną w czarnym, wulkanicznym pyle, w którym zapadały się buciki pań i buty

[4] Por. *„Teatr Teraz!"* – cz. I w książce: K. Braun, *Nowy teatr na świecie, 1960–1970*, Warszawa 1975.

[5] T. 8, s. 26–27. List datowany przez Wydawcę: *[Berlin: d.2 [–3] stycznia [1846]*. Uwaga: cytując poniżej to wydanie, będę podawał: PW, tom, stronę.

[6] Według: J. W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości,* PIW, Warszawa 1976, s. 49.

[7] Tamże, s. 48.

eleganckiego młodzieńca, aby dotrzeć do skraju krateru. A może jednak mieli nadal na nogach buty do konnej jazdy?

Weszli na samą górę. Pewnie nastąpiły chwile zadumy – gdy zaglądali do głębokiej, przerażającej swoją martwotą i czernią, kolistej rany ziemi. Potem zejście tą samą ścieżką. I znów na koń, aby wrócić do Herculanum.

Wszyscy troje jeździli konno. To należało do umiejętności szlacheckiego dziecka, mimo że wszyscy troje większość swego życia spędzili w miastach – Norwid i Trębicka w Warszawie, Kalergis w Warszawie i Petersburgu. Trębicka zresztą, jak świadczy o tym upadek z konia w Berlinie, nie była pewnie zbyt biegła w tej sztuce. Natomiast Norwid zapewne dobrze czuł się w kulbace. Warto o tym pamiętać, gdy natrafia się w jego utworach na jezdnych – w *Krakusie, Wandzie, Zwolonie*. Wiersz wprowadzający do *Za kulisami* kończy się zapowiedzą wyprawy konnej:

> Wolę wsiąść na koń z jakim drabem, który,
> Prócz ze swoimi, nierad bywać z nikim,
> Historii nie zna, ni architektury,
> Milczy jak pomnik, sam będąc *pomnikiem*!
>
> Na dwu-krańcowe wolę ruszyć szlaki
> Krajów i dziejów, gdzie *przestrzeń* granicą.
> *Granica*? – czasem... i gdzie, z nad kulbaki
> Patrząc, firmament cały?... okolicą![8]

Takie skojarzenia mogły przyjść pod pióro komuś, kto rzeczywiście nieraz jeździł konno. Norwid miał wtedy, już będąc na emigracji, kontakty – mowa o latach 1842–1852 – w środowiskach polskich ziemian, w tym arystokratów – Krasińscy, Potoccy, Braniccy. Zapewne chciał się wykazać równą im kulturą zachowań i umiejętnościami, a jazda konna była tu wyrazistym znakiem. Zapewne chciał też w ten właśnie sposób imponować Marii Kalergis. On był organizatorem i przewodnikiem w czasie konnej wycieczki do stóp Wezuwiusza.

Cyprian Norwid i Maria Kalergis poznali się we Florencji w czasie wieczerzy wigilijnej, 14 grudnia 1844 r., w polskim gronie – a może „odpoznali się" (Norwid używał tego wyrażenia[9]), bo prawdopodobnie spotkali się kilka lat wcześniej po raz pierwszy, przelotnie w Warszawie. W każdym razie wtedy właśnie zetknęli się przy jednym stole – dwoje młodych, przystojnych ludzi. Ona miała wtedy 21 lat, on – 22. Byli więc, prawie, rówieśnikami. Norwid zakochał się w niej natychmiast, głęboko i beznadziejnie.

Maria Kalergis była pół Rosjanką i pół Polką, córką hrabiego Fryderyka Karola Nesselrode, Niemca w służbie rosyjskiej, dowódcy warszawskiego korpusu carskiej żandarmerii, gdzie dosłużył się stopnia generała, i Polki, Tekli Nałęcz-Górskiej. Jej rodzice rozeszli się, gdy Maria miała sześć lat. Od tego czasu wychowywała się w Petersburgu, w domu ojcowskiego brata

[8] PW, t. 4, s. 459–460.

[9] Tak mówi Magdalena w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, PW, t. V, s. 238, 246.

stryjecznego, Karola Roberta Nesselrode, kanclerza i ministra spraw zagranicznych Imperium Rosyjskiego. Oczywiście, miała piastunki i nauczycielki domowe – w tym francuskiego, niemieckiego, włoskiego, gry na fortepianie. W wieku lat 17 została wydana za mąż za greckiego milionera i carskiego urzędnika, Jana Kalergisa, ale już od drugiego roku małżeństwa była z nim w separacji, acz formalnie nierozwiedziona, dzięki czemu miała praktycznie nieograniczone zasoby finansowe. Nosiła jego nazwisko, które zresztą sama wymawiała, i było wymawiane i pisane z francuska i z francuskim akcentem na ostatniej sylabie: Calergi (Kalerdżi).

Modnym obyczajem, w latach 1840, podróżowała po Europie z „damą do towarzystwa", Marią Trębicką, córką generała Stanisława Trębickiego, który został zabity przez powstańców w nocy 29 listopada 1830 r., gdy nie chciał się do nich przyłączyć, opowiadając się za Rosjanami.

Obracała się w najwyższych sferach towarzyskich. Z czasem zebrała „dwór" wielbicieli złożony z licznych wybitnych europejskich artystów, takich jak Franz List, Richard Wagner, Heinrich Heine, Hans Bülow czy Alfred de Musset, oraz mężów stanu, wśród których byli francuski generał Louise-Eugène Cavignac (niechlubnie wsławiony krwawym stłumieniem paryskiej rewolucji w czerwcu 1848 r.), oraz cesarz Francuzów Napoleon III. Miała z nimi romanse – rzeczywiste, a także, zapewne, plotkarsko przesadzone. Piękna, inteligenta i wysoko wykształcona muzycznie, była uzdolnioną i podziwianą pianistką. Władała kilkoma językami. Była szczodrobliwą filantropką.

Norwid nie miał u niej żadnych szans. Ona była wysoko urodzona i bogata. On był biednym, początkującym poetą i malarzem.

Jednakże to nie zraziło zrazu młodego artysty. Zaczął zalecać się niej. We Włoszech ofiarowywał jej swe usługi jako znawca sztuki, przewodnik po miastach, zabytkach, muzeach i przewodnik turystyczny – przypomniałem tę wycieczkę w okolice Neapolu. Grał dla niej rolę znakomicie znającego swe rzemiosło *cicerone*.

W ciągu kilku następnych lat Norwid jeździł za tą kobietą po Europie – pamiętajmy: to były dopiero pierwsze lata kolejnictwa, nadal kursowały dyliżanse, a każda taka podróż, czy to koleją żelazną, czy gościńcem, była i bardzo męcząca, i kosztowna. Jednak młody artysta, z reguły bez grosza, starał się zbliżyć do damy w Rzymie, w Wenecji, w Berlinie, w Paryżu. Nadaremno. Pośrednio tylko jakoś przybliżał się do niej, obficie korespondując o niej z jej towarzyszką, Marią Trębicką. Każdy list Norwida do Trębickiej zawiera w podtekście westchnienia za Kalergis, choć w tekście ogranicza się tylko do krótkich o niej wzmianek.

Nie mogąc być z nią, czy choć blisko niej, zaczął wpisywać ją w poezje. Tak interpretuje Juliusz W. Gomulicki *Marmur-biały*[10]: „Wiersz [...] o podwójnym adresie: pozornym (Grecja, wyjątkowo niewdzięczna dla swych wielkich ludzi) i ukrytym (Maria Kalergis, ówczesna wielka miłość

[10] PW, t. 1, s. 100–101.

Norwida, łącząca «marmurowe» kształty, wyjątkową biel ciała oraz fiołkową barwę oczu z równie marmurową twardością serca oraz niewdzięcznością okazywaną swym wiernym wielbicielom)"[11]. Podobnie, odczytując głęboko zakodowany „adres" – a adresatką wydaje się tu Maria Kalergis – można też interpretować wiersz *Italam! Italam!*[12]

Niebawem zaczął także Norwid wpisywać Marię Kalergis w dramaty. Powstała cała seria jej portretów – mniej lub bardziej zakamuflowanych, wyidealizowanych, a także skarykaturyzowanych. W pierwszym okresie jego twórczości dramaturgicznej to *Noc tysiączna druga*. (Do pozostałych jeszcze wrócę).

Jednoaktówka ta, napisana prozą w 1850 r., jest utworem wręcz żartobliwym, którego akcja oparta jest na nieporozumieniu (jak w tradycyjnej komedii), a postaci potraktowane z ironią, ale bez złośliwości. Jest tam romantyczny poeta[13], Roger, którego inna postać dramatu, Doktor, charakteryzuje pobłażliwie: „Jeden z tych wariatów, albo raczej zbolałych, których *ludzie dobrzy* starają się leczyć pośmiewiskiem, jeśli potrącaniem niepodobna... a o których rozsądni mówią «dziecię czasu»!... a których kochają ci, co serio cierpieli już na świecie..."[14] – to autoportret samego Norwida, naszkicowany tutaj ciepło, miło i sympatycznie, co znacząco kontrastuje z wieloma innymi, dramatycznymi, lub wręcz ponurymi, obrazami samego siebie, które odnajdujemy w niektórych jego wierszach, a zwłaszcza w listach. Drugą postacią centralną jest tajemnicza Dama podróżująca po Włoszech – przypominająca Marię Kalergis. Poza nią jest Doktor, opiekun i towarzysz podróży Damy, a wreszcie i zabawny oberżysta, Lucio, którego sam Norwid określiłby zapewne jako postać „buffo"[15].

Postać Rogera opatrzona jest uwagą autorską: „Można zmienić imię Roger na inne stosownie brzmiące". Należałoby rzeczywiście dokonać takiej zmiany, bowiem ten młody człowiek to Polak, poeta, nieszczęśliwy kochanek, podróżnik udający się właśnie z Włoch na północ, do Polski. Pochodzi on z „Czarnolesia", a nazwa tego miejsca jest naturalnie przekształconą formą „Czarnolasu", gniazda rodzinnego i domu Jana z Czarnolasu, to znaczy Jana Kochanowskiego, wielkiego polskiego poety renesansowego. Ponieważ ów Roger jest w pewnej mierze *alter ego* Norwida, więc ustawia on swego bohatera, a w podtekście samego siebie, jako sukcesora czy też nowe wcielenie Kochanowskiego.

Dama jest zapewne Polką – w każdym razie jedzie w stronę Polski. Jest kobietą w wieku raczej młodym, ale nieokreślonym. Jest rozwódką

[11] PW, t. 2, s. 346 (*Metryki i objaśnienia* Wydawcy).

[12] PW, t. 1, s. 77–78.

[13] Por. W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.

[14] PW, t. 4, s. 117.

[15] Norwid używał tego określenia – np. we *Wstępie* do *Pierścienia Wielkiej-Damy*, PW, t. 5, s. 186 – w taki właśnie sposób określił komedie Aleksandra Fredry. W *Aktorze* Werner w dialogu z Elizą mówi: „Co do myśli o serio i buffo, to mniemam..." PW, t. 4, s. 419.

– właśnie niedawno uzyskała rozwód. Przypomnijmy, że praktycznie rozwódką była Kalergis – acz formalnie nierozwiedziona, jednak żyjąca w separacji. Dama jest przy tym osobą kulturalną, wykształconą i wrażliwą; zapewne bogatą arystokratką – jej znajomą w Neapolu jest jakaś „księżna Olimpia”[16].

Co uderza w przedstawieniu tych dwóch postaci i w sposobnie poprowadzenia całej akcji, to usytuowanie młodego poety i podróżującej damy na tym samym poziomie. W strukturze dramaturgicznej są sobie równi. To właśnie wydaje się najważniejszym podtekstem tej sztuki: Norwid ustawia swoją autorską postać jako równorzędnego partnera Damy. Dążenie do obcowania z ukochaną osobą na tym samym, równym poziomie musiało być głęboko zakodowane w sercu Norwida, co – zdaje się – jest potwierdzone zapisaną po latach kwestią Eginei skierowaną do Tyrteusza: „Tyrte! zdaje mi się, że wzrostem stałam ci się równą – pojrzyj?!... zdaje mi się, że i szerokością ramion moich stałam się na razie równą tobie –”[17].

Do tego właśnie aspirował Norwid w kontaktach z Marią Kalergis – przy pomocy przeróżnych zabiegów starał się jej dorównać, wejść na ten poziom kulturowy, środowiskowy, towarzyski, na którym żyła ona. Tam się wspinał jako błyskotliwy rozmówca, jako znakomity znawca sztuki, jako doświadczony *cicerone*, a także jako dobry jeździec. Te wszystkie zbiegi były nieudane. Odległość towarzyska była za wielka, a finansowa absolutnie nieprzekraczalna.

Finał *Nocy tysięcznej drugiej*, który sugeruje połączenie się poety z damą, jest projekcją nigdy niespełnionego marzenia Norwida. Nie pomogły umiejętności jeździeckie.

Norwid bez płaszcza

Wsiadając 29 listopada 1852 r. w Paryżu do pociągu do Dunkierki, Cyprian Norwid nie miał na sobie zimowego płaszcza, tylko swój elegancki garnitur, w ręku zaś mały tłumoczek, w którym był jeden przedmiot: modlitewnik otrzymany kiedyś od Marii Kalergis. W kieszeni miał wszystkiego dwie gwinee. Następnego dnia rano przybył do Dunkierki. Odpłynął z niej statkiem 3 grudnia rano i po dziesięciogodzinnej podróży przybył do Londynu późnym wieczorem. W poniedziałek 13 grudnia 1852 r. odpłynął z portu Gravensend u ujścia Tamizy na statku „Margaret Evans” zmierzającym do Nowego Jorku.

Norwid swój wyjazd do Ameryki wykoncypował, zainscenizował, odegrał, uteatralizował – dla samego siebie.

[16] Korzystam tutaj z: K. Braun, *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida*, Rzeszów 2020, s. 174–175.

[17] PW, 4, s. 499–500.

Bardzo wiele czynników jego życia osobistego na pomysł tego wyjazdu go naprowadzało, i to przez stosunkowo długi czas, choć ostateczną decyzję podjął dość nagle. Popchnął go do wyjazdu stan zdrowia, sytuacja osobista – duchowa i materialna, psychiczna i towarzyska, oraz, co bardzo ważne, sytuacja jako pisarza.

Był rzeczywiście słabego zdrowia, bardzo mocno nadwyrężonego miesięcznym pobytem w więzieniu pruskim w Berlinie 1846 r., w tym tygodniem w okropnych warunkach. Tam nabawił się postępującej głuchoty. W jego listach pojawiają się od tamtego czasu częste wzmianki o chorobach, bólach, cierpieniach, niedomaganiach, konieczności leczenia, a wreszcie o śmierci[18].

Jako człowiek głęboko religijny czuł się bezradny w sytuacji mnożących się ataków na Kościół, w tym na Papiestwo, oraz zrozpaczony postępującą laicyzacją społeczeństw Zachodu.

Został osierocony przez matkę, gdy miał cztery lata, i przez ojca, gdy miał lat czternaście; był odcięty od rodzeństwa, którego trudności życiowe ogromnie go przejmowały, ale nie miał żadnego sposobu, aby okazać pomoc.

Jako pisarz był często oceniany bardzo negatywnie, nawet wyśmiewany, przez krytyków, pisarzy, literaturoznawców. W cennym dziele *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości* Mieczysław Inglot zebrał różne negatywne wypowiedzi o Norwidzie, opatrując je celnymi tytułami[19]. Oto kilka przykładów. Jan Koźmian: *Poeta kapryśnej formy*; anonim: *Pretensjonalność stylu*; Andrzej Edward Koźmian: *Zmanierowany stylista, Ciemność i próżnia, Szaleństwo stylu*; Franciszek Wężyk: *Pod znakiem rozczarowania*; Kajetan Koźmian: *Kryzys zaufania*; tenże: *Szał i głupstwo*; Jan Klaczko: *Wzory wydymanej nicości.*

Jako emigrant, w okresie poprzedzającym wyjazd do Ameryki, zdążył poróżnić się z Adamem Mickiewiczem (w 1848 r.) i Zygmuntem Krasińskim (w 1851 r.). (Dodam od razu, że z oboma się potem pojednał). Zerwał także na długi czas nici łączącego go z księciem Adamem Czartoryskim i środowiskiem Hotelu Lambert. Przez wielu uznawany był za hardego samotnika i niewiele też nawiązał szczerych przyjaźni. Wiadomo było, że jest właściwie stale bez grosza i często prosi ludzi o pożyczki – więc i z tego powodu był omijany.

Niepowodzeniem zakończyła się jego próba zaistnienia dla publiczności francuskiej w dziedzinie sztuk pięknych – w 1851 r. jury Paryskiej Wystawy Artystycznej odrzuciło przedstawiony przez niego rysunek piórkiem[20].

Swoje biedy i udręki zebrał we wstrząsającym katalogu spisanym w końcu 1850 r., to jest po tylko ośmiu latach poza krajem:

FAKTA.
Jako zdrowie i siła – głuchota.

[18] PW, t. VIII. Zwłaszcza listy oznaczone przez J. W. Gomulickiego numerami 60, 70, 77, 82, 96, 117, 187.

[19] M. Inglot, *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, Warszawa 1983, s. 97–106.

[20] Według: J. W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik*..., s. 70.

Jako członek Ojczyzny – wszystkie odrzucone rękopisma.

Jako wspomnienia – sąd, że nie jestem dość idealnym przyjacielem.

Jako Kościół-czynny-wojujący – to, co z tym sposobem eskamotowania wiary Chrystusowej stanie się.

Jako familia – bracia na tułactwie, z których starszy opuszczony przez krewnego i *zdradzony* w interesach swoich najhaniebniej.

Jako małżeństwo – to, żem był kochany i *zaręczony*, ale – jak Juliusz mówi: „pfu! *Odebrałem list, że za mąż idzie"* – a potem, jak ten jej majątek stracił i opuścił ją – pisze mi bilecik z przypomnieniem miłości swojej.

Jako społeczeństwo – to, że społeczeństwo polskie jest najlichsze, tak jak naród polski jest najpierwszy, i że tym sposobem sama znakomitość szwankuje, bo jej zawsze do pokrycia lichości używamy i to, co jest wzniosłego, na szlafrok lichego się przerabia – i stąd nie ma nic.

Jako znajomości i stosunki – to, że za niedługi przeciąg czasu *zrażę je wszystkie, stracę je wszystkie – bo w nagłych* tylko *i ostatecznych* potrzebach zawzywając pomocy ich, nie mogę naturalnie normalnym odbywać to sposobem – krojem konwencjonalnie słusznym. Tak, jak np. człowiek przejechany na ulicy, kiedy go do znajomych progów pobliskich wnoszą, nie może nie być zabłoconym i skrwawionym[21].

Do tej listy trzeba dodać uświadomienie sobie przez Norwida, że jego miłość do Marii Kalergis została odrzucona. Przeżywał to jako katastrofę.

Takie samooceny i takie nastroje narastały w nim jeszcze niespełna dwa lata od zestawienia tych *Faktów* – przez ten czas dojrzewał do decyzji wyjazdu do Ameryki. A może raczej do tego, aby dramatycznie, wręcz tragicznie, „zagrać" postać wygnańca politycznego[22], człowieka wypędzonego, wręcz wyszczutego ze swojego środowiska literackiego, emigranta nieprzyjętego do swego grona przez emigrację, mężczyzny odrzuconego przez ukochaną kobietę.

Tak zapewne można wytłumaczyć jego wręcz dziwaczne postępowanie: nie przygotował sobie w ogóle gruntu, kontaktów w Ameryce, na przykład przez zaopatrzenie się w jakieś listy polecające. Nie zgromadził jakiegoś, choćby skromnego, „kapitału zakładowego"; po prostu wyjechał praktycznie bez pieniędzy (już przypomniałem – miał w kieszeni dwie gwinee); wiemy, że był stale bez grosza, ale przecież na taki wyjazd powinien był jednak coś niecoś zgromadzić, choćby pożyczyć, co robił wielokrotnie. Nie wziął nawet ciepłego ubrania, mimo że wyjeżdżał z Paryża, gdy już miało się ku zimie. Tę tendencję Norwida zauważył już wcześniej Teodor Iwanowski, pisząc do Marii Trębickiej z prośbą o opiekę nad Norwidem, który „czerpie przyjemność z rujnowania sobie zdrowia i powolnego zabijania się"[23],

Nie posunął się do tego, by „Rozpacznym czynem skończyć żywot chory"[24], jak to rozważał Juliusz Słowacki w *Beniowskim*, ale, niewątpliwie

[21] PW, t. VIII, s. 111–112 – tak w liście do Augusta Cieszkowskiego z listopada 1850 r.

[22] Acz jeszcze wtedy Norwid nie był formalnie „wygnańcem" z punktu widzenia zaborczych władz rosyjskich, które mu ten status formalnie nadały w 1855 r.

[23] Według: J. W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik*..., s. 49.

[24] J. Słowacki, *Beniowski*, księga 4.

zrozpaczony, „rzucił się w Ocean" – jak napisał niebawem w poetyckim liście z Ameryki[25]. Równało się to całkowitemu usunięciu się z życia, jakie do tej pory prowadził; zerwaniu z ludźmi, jacy go otaczali, i licznymi nieprzyjaznymi, i z tymi kilkoma „dobrymi duchami", z którymi miał jeszcze kontakt. Oddalał się od Europy, od Polski na otchłanną wręcz odległość.

Przetworzył swój wyjazd w materię dramatycznego, widowiskowego zdarzenia. Włożył na siebie kostium – nie kładąc na siebie ciepłego płaszcza. Odciął się od swego dotychczasowego życia. Odepchnął ludzi. Zerwał z całą swoją przeszłością.

Dla kogo uteatralizował w ten sposób swój wyjazd? Po pierwsze, dla samego siebie. Do kogo wysyłał komunikat o zmuszeniu go wyjazdu, o swoim tak strasznym skrzywdzeniu, że aż musiał wyjechać do Ameryki? Także, po pierwsze, do siebie.

Po drugie, nie mógł jednak nie pragnąć, aby wiadomość o jego wyjeździe dotarła do niechętnych mu kręgów polskiej emigracji, do prześladujących go w kraju krytyków, a wreszcie i do tej, z której niezrozumieniem kiedyś się zderzył.

Aby podjąć tak poważną, zasadniczą decyzję, która miała zaważyć na całym jego dalszym życiu, aby przekonać samego siebie, że musi tę decyzję wykonać i jakoś ją unieść, a był to ciężar wielki – on, artysta, poeta, wrażliwiec, egocentryk – musiał ją uczynić materią osobistego dramatu i samemu w nim wystąpić. Patrząc na to z zewnątrz, z perspektywy czasu, rozpoznajemy w tym teatralizację.

Norwid w konfederatce

Na znanej fotografii Cyprian Norwid stoi w studio fotograficznym w czapce konfederatce na głowie. Widzimy mężczyznę w średnim wieku, szczupłego, proporcjonalnie zbudowanego. Ma dużą głowę, bujne włosy; wygolone policzki otacza starannie przystrzyżona broda, wąsy ma także przystrzyżone. Fotografia, jest, oczywiście, czarno-biała, ale można przypuszczać, że mężczyzna ubrany jest na czarno – w długą czamarę, spodnie, buty z wąskimi nosami. Na szyi ma czarny fontaź ujmujący biały kołnierzyk. Wiemy, że już w Warszawie nazywano go „wykwintnisiem", a potem zawsze ubierał się na co dzień starannie i elegancko, mimo że rujnowało go to finansowo, bo przecież żył stale w biedzie, a w Nowym Jorku i pod koniec życia w Paryżu wręcz w nędzy. Minę ma poważną, wręcz marsową. Patrzy w dal. Prawą rękę wsadził w zanadrze czamary gestem znanym z niezliczonych portretów Napoleona.

Fotografia pochodzi z roku 1862. Tak ubierało się wielu manifestantów antyrosyjskich w Warszawie w 1861 r., a już za rok tak mieli się często

[25] *Pierwszy list co mnie doszedł z Europy,* PW, t. I, s. 217.

ubierać powstańcy roznieconego w 1863 r. powstania styczniowego. A takie konfederatki nosili sto lat wcześniej konfederaci barscy.

Ta fotografia „się nie podobała" (jak stwierdziła), szanownej damie Łucji Rautenstrachowej, której przesłał ją Norwid. Napisała do niego surowo i złośliwie:

> Bóg Ci dał pędzel, dłuto, pióro, lecz z samej Twej budowy można widzieć, że cię do karabeli ani nawet do rogatywki nie przeznaczył, i dlatego ta buńczuczna na fotografii mina zdała mi się anomalią artystyczną – jakby mi kto przedstawił Danta zajadającego kiełbasę z czosnkiem lub Pigmaliona w palonych butach i strzelbą na plecach[26].

Norwid poczuł się głęboko dotknięty listem damy i odpowiedział jej, a zapewne i innym krytykom, po swojemu – wierszem – *Dlaczego w konfederatce*, przenosząc niejako swoją prywatną fotografię na forum publiczne, wprowadzając ją w szerszy obieg kulturowy.

1
Kończy się Era starego oręża,
Czas jej ucieka;
Nie człowiek dziś już kuty dla oręża;
Oręż – dla człeka.

2
Za to i rycerz nie lada gwałtownik,
Lecz ów, co czeka;
I niekoniecznie atletą pułkownik;
Prędzej kaleka! –

3
Amarantową włożyłem na skronie
Konfederatkę,
Bo jest to czapka, którą Piast w koronie
Miał za podkładkę.

4
I nie dbam wcale, że już zapomniano,
Skąd ona idzie?
Ani dlaczego spospolitowano
Tę rzecz – o ! wstydzie.

5
A jednak widać, że znam klejnot wielki
Rzeczpospolitéj,
Skoro przenoszę ponad wieniec wszelki –
Z baranka wity! [27]

W lapidarnych, jakby wystukanych biciem serca wersach, Norwid formułuje jasne diagnozy: „Nie człowiek dziś już kuty dla oręża; / Oręż – dla człeka". – „I niekoniecznie atletą pułkownik; / Prędzej kaleka!". Poetycko wywodzi

[26] PW, t. IX, s. 531 (*Metryki i objaśnienia* Wydawcy).
[27] PW, t. I, s. 369, 370.

konfederatkę z głębin historii Polski, włączając ją w ten sposób w długi pochód pokoleń: „Bo jest to czapka, którą Piast w koronie / Miał za podkładkę". A na koniec wyraża swoją dumę z włożenia na głowę konfederatki, celebrując ją w ten sposób i nobilitując: „A jednak widać, że znam klejnot wielki Rzeczpospolitéj".

Analizując reakcję pani Rautenstrachowej na fotografię Norwida w konfederatce, można, z jednej strony, podziwiać jej spostrzegawczość, bo istotnie mężczyzna stojący w studiu fotograficznym nie jest na pewno „atletą" (jak potem w wierszu Norwida), ale raczej artystą, intelektualistą, ale z drugiej strony, jej recenzja wydaje się powierzchowna. Pani Rautenstrachowa odnosi się tylko do tego, co widzi na zewnątrz, nie sięgając do tego, co wydaje się komunikatem nadanym z głębi wnętrza pozującego.

Na tej fotografii Norwid jest bowiem „on, a nie on" – jak mówi Hrabia Jerzy w *Aktorze*[28], rozglądając się po gościach w teatralnej kawiarni. Jest zarówno sobą, jak pewną postacią, którą wykreowuje.

To był on. Dziedzic polskiej tradycji wywodzącej się od Piasta, tradycji wielkiej i godnej, tradycji wojen, walk o wolność, powstań. Był z tą tradycją związany i świadomie, i uczuciowo. Jakże pięknie i przejmująco zwrócił się do rodaków-emigrantów, przemawiając w 1846 r. w Brukseli na obchodach rocznicy powstania listopadowego: „Ziomkowie! – a szczególniej Wy, którzyście krwią własną, niby żywym promieniem, połączeni z ziemią pobojowisk: Wy to czujecie w drżeniu nici od ran Waszych idącej do oddalonych mogił Polski…"[29].

Z tradycji walk wolnościowych wciąż szczególne miejsce w narodowej pamięci zajmowała konfederacja barska – i takie właśnie czapki – konfederatki – nosili jej uczestnicy. To była szlachetna i patriotyczna spuścizna konfederacyjna. Bo była i druga, tradycja hańby i zdrady, konfederacji targowickiej. Norwid, oczywiście, odwoływał się do konfederacji barskiej. Aby to zamanifestować, włożył na głowę konfederatkę. Tak, to był on. To była jego prawda – prawda tradycji, do której się odwoływał, jego przekonań politycznych, jego widzenia historii Polski, a w tym historii utraty niepodległości i heroicznych prób jej odzyskania, a wreszcie i wartości, za którymi się opowiadał. Wolność była z nich najpierwszą.

Ale to był też nie on. Bowiem, aby jakoś uzewnętrznić, zamanifestować, a na dodatek utrwalić ten swój określony wizerunek, sfotografował się w konfederatce. I dzięki temu na fotografii pojawiła się postać konfederaty – obrońcy najlepszych narodowych tradycji, poważnego i surowego, śmiało patrzącego w przyszłość. Dodając konfederatkę do swego codziennego, zawsze eleganckiego, stroju i wyglądu, zakomunikował samemu sobie oraz osobom, którym swą fotografię przekazał, że jest konfederatą. Przypisał się w ten sposób do określonej tradycji, wybrał określone war-

[28] PW, t. IV, s. 343.
[29] PW, t. VII, s. 7.

tości. Wykreował pewną postać. Zagrał ją dla siebie samego i zagrał ją do kamery, planując, niewątpliwie, pokazanie tej fotografii innym, a zatem zakomunikowanie takiego właśnie swego obrazu. Ten komunikat, nadany prawie półtora wieku temu, dociera do nas dzisiaj – oto potęga, skuteczność teatralizacji.

Tak, bo fotografując się w konfederatce, Norwid sięgnął po środki właściwe teatralizacji. Właśnie przy ich pomocy przypisał się do określonej tradycji oraz przesłał na zewnątrz komunikat, kim jest. Przyjął postawę i nadał swej twarzy wyraz, jaki – w jego przekonaniu – winna przybrać postać konfederaty. I włożył na głowę czapkę będącą powszechnie rozpoznawalnym znakiem wizualnym – konfederatkę.

Fotografia w konfederatce to bardzo wyrazisty dowód rzeczowy skłonności Cypriana Norwida do teatralizowania swego wyglądu, swego ubioru, swoich działań, swojego postępowania.

Norwid jako Dalang

Dalang to artysta indonezyjskiego Teatru Cieni, zwanego Wayang[30]. Działając za podświetlonym od tyłu ekranem, na którym widzowie widzą tylko cienie, Dalang, sam jeden, operuje w widowisku kilkudziesięcioma płaskimi lalkami i udziela im swego głosu. Lalki są postaciami dramatów – zazwyczaj jedno przedstawienie złożone jest z kilku sztuk. Ich teksty Dalang sam napisał – z reguły wykorzystując starożytne baśnie ludowe, albo też zaadaptował istniejące dramaty. Co więcej, sam sporządził z drewna i skóry wszystkie lalki, którymi operuje i w których imieniu mówi.

W ten sposób indonezyjski Dalang jest najbardziej kompletnym, „zupełnym" (wprowadzam to słowo, pamiętając o Norwida dążeniu do stworzenia postaci „kobiety zupełnej") artystą teatru na całym globie: pisze dramaty, rzeźbi postaci (lalki), komponuje i reżyseruje całe przedstawienie, w czasie którego operuje swymi postaciami, mówiąc w ich imieniu.

Dramatopisarz teatru kultury Zachodu także, naturalnie, tworzy tekst, którego materią jest życie postaci – ich konflikty i działania oraz ich mowa. Ale dramatopisarz najczęściej sam nie występuje na scenie i nie gra jakiejś postaci – choć od tej reguły historia teatru zna, i to wspaniałe wyjątki tych, którzy sami występowali na scenach: od Ajschilosa, poprzez Szekspira i Moliera, do Goethego i Bogusławskiego, a wreszcie do Richarda Foremanna. Gdy w teatrze Zachodu pojawił się nowoczesny reżyser, zaczęło się zdarzać, że był także dramatopisarzem i reżyserował sztuki lub scenariusze, które sam stworzył – powstała w tej dziedzinie mocna tradycja, której mistrzami byli Vsievołod Meyerhold, Luigi Pirandello, Emil Burian, Bertolt

[30] Por. K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000, s. 193–194.

Brecht, Robert Wilson, Włodzimierz Staniewski i inni, i inni. Oni, z kolei, nie występowali w swoich przedstawieniach.

Cyprian Norwid był dramatopisarzem wedle zachodnioeuropejskiej tradycji i wzorców. Pisał dramaty. Wprowadzał w nie postaci sceniczne. Budował akcje, napinając między tymi postaciami konflikty i wprowadzając je w dramatyczne zdarzenia. Obdarzał je kwestiami i monologami. Sięgał jednak dalej i szerzej. Dokładnie wyobrażał sobie widowiska i zapisywał to w didaskaliach, reżyserując je w swojej wyobraźni.

Czy sam chciał także w swoich dramatach występować jako aktor? Można przypuszczać, że miał i takie marzenia. Wiemy bowiem, że w pewien sposób aspirował do aktorstwa, czego dowodem są jego występy recytatorskie oraz wystąpienia publiczne. Lubił recytować i słuchacze wysoko oceniali jego recytacje – przyjmowanie honorariów za recytacje w paryskich salonach reperowało jego, zawsze „pod kreską", budżet. Umiał też przemawiać. Był doskonałym, porywającym słuchaczy, oratorem. Jego mowy, a także wykłady, spotykały się z żywym przyjęciem. Zazwyczaj pozytywnym.

Tu warto przypomnieć, że choć aktorem Norwid nie był, to – jak wiemy – ogromnie interesował się teatrem, miał przyjaciół w sferach teatralnych, m.in. przyjaźnił się i korespondował z Józefem Komorowskim, z którym znał się zapewne jeszcze z Warszawy. A gdy Komorowski odwiedził go w Paryżu, zadedykował mu swą rozprawkę *Widowiska w ogóle uważane*. Śledził losy i karierę Heleny Modrzejewskiej. Jako dramatopisarz pracował przecież w materii tworzenia postaci scenicznych – do grania ich przez aktorów. I miał pełną możność wpisywania siebie w tworzone postaci. I czynił to. Zapewne więc w swej wyobraźni występował sam na scenach w swoich dramatach, grając tworzone przez siebie postaci. W ten sposób teatralizował samego siebie.

Stawał się w ten sposób – choć tylko potencjalnie, bo przecież nie aktualnie – teatralnym twórcą „zupełnym". Jako dramatopisarz – pisał dramat, wprowadzając weń postaci; modelował je szczegółowo. Jako reżyser – na scenie swej wyobraźni operował tymi postaciami jak marionetkami, wpisując w swoje dramaty bardzo szczegółowe, liczne i konkretne didaskalia, jakby również reżyserował przedstawienie. Podpowiadał w ten sposób aktorom interpretacje poszczególnych kwestii, kreślił ruch i gest postaci oraz ich czynności, opisywał przestrzeń. Zapowiadał w ten sposób naturalizm w dramacie, który miał nadejść dopiero jakieś dwie dekady później. Jako aktor, choć tylko w wyobraźni – identyfikował się z niektórymi ze swoich postaci i w ten sposób grając daną postać – grał samego siebie. (Dlatego też nasunął mi skojarzenie z indonezyjskim Dalangiem[31]).

Badacze dramatów Norwida słusznie wskazywali, że wpisał w nie – właściwie we wszystkie – Marię Kalergis i Marię Trębicką. Ja sam pisałem

[31] Oglądałem przedstawienia Wayang; zaprzyjaźniłem się z występującym w nich Dalangiem w czasie pobytu w Japonii w 1979 r.

o tym wielokrotnie[32]. Istotnie, Dama w *Nocy tysięcznej drugiej,* Hrabina Palmyra, Hrabina Harrys w *Pierścieniu Wielkiej-Damy,* Lia w *Za kulisami*, Eginea w *Tyrteju,* Kleopatra w *Cezarze i Kleopatrze* oraz Julia *w Miłości czystej u kąpieli morskich* to „różno-względnie" nakreślone (jak mówił Norwid) portrety Marii Kalergis. Towarzyszki tej, zawsze centralnej, postaci – Marta w *Palmyrze*, Magdalena w *Pierścieniu*, Eroe *w Kleopatrze i Cezarze*, Marta w *Miłości czystej* – na różne sposoby odnoszą się do Marii Trębickiej, *Dame de compagnie* Kalergis. Zauważmy przy tym, że brak pary takich postaci kobiecych w *Aktorze*.

Ten trop badań nad postaciami dramatów Norwida wymaga rozwinięcia. Pozwoli zrozumieć lepiej i te dramaty, i samego ich autora.

Przypuszczenie, że Norwid sam siebie wpisywał w niektóre postaci swoich dramatów, oraz, w konsekwencji, mógł sobie wyobrażać, że sam je gra na scenach, podtrzymuje jego proza. W ogromnej większości swych noweli i opowiadań autor jest narratorem, sam bierze udział w relacjonowanych zdarzeniach, dialoguje z innymi ich uczestnikami[33]. Wskazuje to na takie same, jak w dramatach, dążenie do osobistego uczestniczenia w akcji, włączanie siebie samego do grona biorących w niej udział postaci. Co więcej, Norwid starał się także „reżyserować" czytelników – co wyraźnie widać, oglądając jego rękopisy: te różne rodzaje czcionki, posługiwanie się kolorowymi kredkami, niekonwencjonalnie stawiane znaki przestankowe. Wyraźna jest tu „Reżyserska ręka Norwida" – jak to sformułowała Irena Sławińska[34].

Już była okazja – w tym artykule, powyżej – zidentyfikować młodego poetę w *Nocy tysięcznej drugiej*, jako *alter ego* autora.

W *Palmyrze* występuje podobna postać. To także artysta. Nie poeta, wszakże, ale muzyk – pianista i nauczyciel gry na fortepianie, o imieniu Rizzio. To też postać autorska. Można przypuszczać, że Norwid wyobrażał sobie siebie samego grającego w tej sztuce Rizzia. Są bowiem w *Palmyrze* dwa wyraziste tropy autobiograficzne: namiętne dążenie artysty do zdobycia serca kochanej kobiety, która pozostaje wszakże zimna, oraz sugestia – nie rozwinięta, bowiem sztuka nie została ukończona – przeniesienia uczucia z pani domu na jej powiernicę, z Palmyry na Martę – bowiem Marta niespodziewanie oświadcza swą miłość artyście – i ucieka, a on, pochłonięty myślą o zbliżającej się rozmowie z Palmyrą, nawet tego jakby nie zauważa. Gdy jednak uświadomi sobie fiasko swoich zabiegów o Palmyrę, może zwróci się do Marty? Nie wiemy tego, bowiem rękopis sztuki urywa się nagle.

[32] Por. m.in. Z. Czajkowski, *Przyjaźnie i miłości Norwida. Rzecz bez przypisów*, Warszawa 1998; D. Wojtasińska, *O koncepcji kobiety „zupełnej" w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016; K. Braun, *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida…*; tenże, *Kobiety w dramatach Norwida*, „Pamiętnik Literacki", Londyn, t. LXII.

[33] Tak jest w następujących utworach: *Bransoletka, Cywilizacja, Stygmat, „Ad leones", Tajemnica Lorda Singelworth, Menego*. W pierwszej osobie pisane są wspomnieniowe *Czarne kwiaty*, a także wiele innych tekstów.

[34] I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.

Taka perspektywa pozostaje jednak otwarta. A tak właśnie było w życiu Norwida: odrzucony przez Marię Kalergis, zwrócił się do Marii Trębickiej. I ona zresztą także go odrzuciła.

Następnym „selfie" Norwida jest Hrabia Jerzy w *Aktorze* – to młody arystokrata, który dotknięty bankructwem podejmuje pracę zarobkową – zostaje aktorem. Norwid przedstawia przemianę Jerzego z arystokratycznego lekkoducha w człowieka pracy jako nobilitację. W jego usta wkłada przetłumaczony przez siebie samego słynny monolog Hamleta „Być albo nie być". No właśnie – przecież dokonując tego tłumaczenia, czytał ów monolog wielokrotnie po angielsku, a potem przepowiadał go sobie po polsku. Więc „grał" Hamleta – dla samego siebie. A ponieważ do teatru chodził bardzo rzadko[35], nie mając pieniędzy na bilety, więc pewnie także dlatego teatr był obiektem jego marzeń, podobnie jak aktorstwo. Uznawał przy tym teatr za ważny, efektywny, skuteczny środek wpływania na społeczeństwo.

O tym właśnie przekonany bohater *Za kulisam,* Omegitt, wystawił w czasie balu karnawałowego swą sztukę, *Tyrtej.*

Omegitt, tak jak i Jerzy w *Aktorze*, jak Szeliga w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, jest hrabią – czyżby i takie było także marzenie Norwida? Omegitt jest mędrcem i podróżnikiem, a przede wszystkim dramatopisarzem i poetą – w usta swego bohatera, Tyrteusza, włożył potężny wiersz o losie poety (Omegitt jest w *Za kulisami* autorem *Tyrteja*):

> I ów, co boski duch na dziejów karty
> Bierze – jak orzeł na skrzydła
> Słońce – – Poeta! czemuż nie pożarty
> Przez lwy?... lecz stłoczon od bydła...

I dalej:

> Cedr nie ogrody, lecz pustynie rodzą:
> Próżnia – kołyską olbrzyma...
> – Eginej!... *wielcy poeci przychodzą,*
> *Gdy poetów wielkich nie ma...*[36]

Norwid wpisuje wyraziście sam siebie w tę postać, wikłając ją w czerpane również ze swego własnego życiorysu dwa konflikty.

Po pierwsze, Omegitt stara się wpłynąć na współczesne sobie społeczeństwo Europy, uleczyć je, otrzeźwić – wytykając mu fałsz, ateizm, degradację moralną. W tym zderzeniu ponosi całkowitą porażkę. Pozostaje niezrozumiany. Jego dramat „wyświstano". Jego wołanie o odnowę moralną napotyka całkowitą obojętność, nawet drwiny. Brzmią w tym, jakże osobiste, nuty.

Po drugie, Omegitt, przedstawiając – jako dramatopisarz – ukochanej przez siebie kobiecie, Lii, postać sceniczną Eginei, bohaterki swej sztuki –

[35] Doświadczenia teatralne Norwida sumiennie wylicza Tomasz Miłkowski w swojej precyzyjnie udokumentowanej książce *Teatr Norwida*, Toruń 2013, s. 13–18.

[36] PW, t. 3, s. 494, 495.

kobiety wiernej, zdecydowanej na największe poświęcenia dla ukochanego mężczyzny, testuje ją w ten sposób. Zaprosił Lię do obejrzenia swej sztuki. Była jednym z jej widzów. Wynik testu okazał się całkowicie negatywny: Lia nie tylko nie pójdzie w ślady Eginei, którą widziała na scenie, ale po prostu zerwie z niefortunnym i skrytykowanym autorem. W tej sytuacji Omegitt postanawia w ogóle usunąć się, odgrodzić, wyjechać, przepaść. Takie też myśli nachodziły Norwida, gdy decydował się wyjechać do Ameryki.

Taka była też pewnie jego ostania za życia myśl, gdy – wedle relacji – odwrócił się do ściany na swoim łóżku, mamrocząc „Przykryjcie mnie lepiej"[37]. Tę ostatnia prośbę, a może skargę umierającego Norwida pięknie i wzruszająco rozważa jego biograf, Józef Fert: „Czy to była cicha prośba do bliźnich o odrobinę czułości, gdy już imała się go zimna dłoń śmierci?"[38] W każdym razie było to ostateczne odsunięcie się od ludzi. Okazało się odsunięciem od życia.

Tyrteusz – poeta, wybraniec bogów, przywódca – bohater sztuki napisanej przez Omegitta, jest nie mniej niż sam Omegitt postacią autobiograficzną. Tak, jak się stało w życiu Norwida – doznaje on porażki w życiu publicznym. Ale, tak jak się to malowało w jego marzeniu – znajduje zrozumienie, akceptację i odwzajemnioną miłość kobiety, którą ukochał. Tyrteusz desygnowany zostaje przez Wyrocznię Delficką na przywódcę. Można podejrzewać, że Norwid pragnął również podjąć i pełnić rolę przywódczą zarówno w królestwie polskiej literatury, jak też w środowisku polskiej emigracji w krajach Zachodu. Na obu polach spotkał się z odrzuceniem – tak jak Tyrteusza odrzuciła Sparta, do której był posłany. Gdy się przyglądać tej bohaterskiej postaci, to uderza jeszcze, że Tyrteusz jest przy tym kulawy i jedno oko ma zaciemnione. Wydaje się to również – głęboko i paradoksalnie zakodowaną – nicią autobiograficzną, którą Norwid związał się z Tyrteuszem. Oto on sam był przystojny, proporcjonalnie zbudowany, poruszał się z gracją. Ale, aby ukryć swoje wpisanie się w Tyrteusza, przedstawił go jako kalekę.

Warto tu przypomnieć „apolog" Norwida, który zanotował Mieczysław Geniusz: „Był garbus, który przez cały rok zwyczajny chował się przed światem, tak iż go nikt nie znał; ale zjawiał się podczas karnawału i zdobywał ogromne powodzenie u tłumu, który mówił, że on tak znakomicie gra rolę garbusa jak nikt na świecie. A gdy się karnawał kończył, on znów chował się przed światem"[39]. Chował się, aby nikt nie zobaczył, że on naprawdę jest garbusem, nie gra garbusa w czasie karnawału, on nim jest.

Zastosował tu Norwid szczególny sposób kodowania przekazywanych treści: zakrywania, kamuflowania, zaciemniania (o „ciemność" był nieraz oskarżany) po to, aby te treści tym jaśniej wyłożyć. Posługiwał się tym

[37] J.W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik*..., s. 148.
[38] J. F. Fert, *Życie Cypriana Norwida*, Kielce 2020, s. 85.
[39] PW, t. 11, s. 499.

właśnie sposobem, wpisując siebie samego, takiego jakim był, w tworzone postaci sceniczne. Sam się w nich obsadzał, ale – potencjalni – widzowie sztuk, w których te postaci działały, nie miały się nigdy dowiedzieć, że to właśnie on.

Mak-Yks w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* to także, w pewnej mierze, autoportret Norwida[40]. Istotnie, tę postać Norwid ustawił bardzo blisko samego siebie. Mak-Yks jest poetą (jak Norwid), jest człowiekiem wrażliwym i mądrym (jak Norwid), a przy tym dumnym i niezależnym (jak Norwid). Jego postawa oraz słowa – poetyckie oświadczenie miłości – wywierają na traktującej go do tej pory zimno kobiecie tak wstrząsające wrażenie, że ofiarowuje mu swoją rękę. Mak-Yks, tak jak Omegitt, i jak Tyrteusz, jest nierozumiany przez społeczeństwo. Obudzona w kochanej kobiecie miłość zada się otwierać przed nim ścieżkę wyjścia z ciemnego labiryntu[41]. Warto wskazać jeszcze jeden motyw autobiograficzny – oczywisty i konkretny – jaki odnajdujemy w postaci Mak-Yksa: głód. W ciągu całego dnia, w którym toczy się akcja sztuki, poeta nic nie jadł od samego rana aż do wieczora, co jest jedną ze sprężyn poruszających zdarzenia dramatyczne III aktu sztuki. Wiemy, że sam Norwid często chodził głodny zarówno po Paryżu, jak też po Nowym Jorku, po Londynie. Ale, podobnie jak Mak-Yks, starał się to ukrywać przed otoczeniem.

W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* jest i druga postać, w której Norwid-reżyser obsadziłby samego siebie. A „reżyserował" tę sztukę przy swoim biurku, gdy miał dokładnie 51 lat. To Szeliga – właśnie – mężczyzna w średnim wieku. Był on kiedyś wielbicielem Hrabiny Marii, a teraz pragnie przypomnieć jej siebie i swoje uczucie. Można przypuszczać, że Norwid nigdy nie wyrzucił z siebie wspomnień o Marii Kalergis i ciągle marzył, że ona go sobie jeszcze przypomni. Tak się nigdy nie stało. W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* Szeliga natrafia na obojętność Hrabiny Marii. Zachęcony przez jej powiernicę, Magdalenę, zda się przenosić na nią swoje uczucia. I to też jest wątek autobiograficzny: zrażony obojętnością Marii Kalergis, Norwid przeniósł swe uczucia na Marię Trębicką. W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* Szeliga zyskuje przychylność Magdaleny; otwiera się możliwość ich związku. Norwida natomiast, gdy oświadczył się jej listownie, Trębicka odrzuciła. (Już to przypomniałem, mówiąc o Rizziu i Marcie w *Palmyrze*). Więc i ten wątek jest swoistą projekcją bardzo osobistego marzenia, aby było inaczej.

W *Kleopatrze i Cezarze* marzenia Norwida zostają niejako podniesione, przestrojone na potężny ton historii. Autoteatralizacja dokonuje się na wielkiej scenie, gdzie grana jest tragedia.

Nie ma najmniejszej wątpliwości, że królowa Egiptu w tej sztuce to kolejny, tutaj zmonumentalizowany, portret Marii Kalergis. O ile Hrabina

[40] K. Braun, *Przewodnik*..., s. 163.

[41] Jak wiadomo, na temat zakończenia *Pierścienia Wielkiej-Damy* trwa dyskusja interpretatorów – na tym miejscu nie ma potrzeby jej referować.

Harrys w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* zda się namalowana przez impresjonistę, barwami delikatnymi, jakby prześwietlonymi promieniami zachodzącego słońca, o tyle Kleopatra w *Kleopatrze i Cezarze* jest dziełem ekspresjonisty, który zderza ze sobą kontrastujące kolory, posługuje się ogromnymi maźnięciami pędzla, dodaje fakturę, ziarno, grubość. Kleopatra to w rezultacie prawie doskonała „kobieta zupełna" – skomplikowana, wielokolorowa, i „dobra" i „zła", i delikatna i brutalna, i szczodrobliwa i zaborcza, i wykalkulowana i szalona.

Tropiąc teatralizacje Norwida, trzeba jednak skupić uwagę na Cezarze. To modelowy „mężczyzna zupełny". Jest on silny, zdecydowany i stanowczy. Jest mądry i rozważny. Jest wodzem, politykiem, oratorem, pisarzem. Poddaje się też uczuciom: tkliwej miłości w kontakcie z Kleopatrą, oburzenia i gniewu, gdy karci Egipcjan, którzy chcąc wkupić się w jego łaski, zamordowali bezbronnego Pompejusza. Rozdarty pomiędzy miłością do Kleopatry a obowiązkiem stanu – porzuca kochankę i wraca do Rzymu.

Właśnie poczucie obowiązku najsilniej łączy Norwida ze stworzoną przez niego postacią Cezara. Norwid miał bardzo silne, głębokie poczucie obowiązku. Jego sformułowanie „Ojczyzna to wielki, zbiorowy obowiązek"[42] wyryte jest w spiżu polszczyzny. Gdy nie znalazł miejsca w Ameryce i pragnął wrócić do Europy, a nie znajdował na to środków, tak pisał: „Zapytuję nareszcie wszystkich, których prosiłem, których szukałem, do których kołatałem, azali mniemają, iż pożyteczna jest, abym tu pozostał, i azali nie ma służby takiej, w której bym obowiązku mojego moralnego ku pokrzepieniu sił dopełnić nie mógł?"[43]

Tworząc postać Cezara, grając ją w teatrze swojej wyobraźni, upominał się Norwid po raz kolejny – i po raz kolejny bezskutecznie – o umożliwienie mu wypełniania obowiązków wobec ojczyzny, wobec narodu, wobec narodowej literatury.

W *Miłości czystej u kąpieli morskich*, ostatnim dramacie Norwida, również znajdziemy jego samego. To Feliks, znowu młody poeta, jak Mak-Yks – ale, o ile tamten był poważny i najpoważniej był też traktowany przez autora, o tyle ten jest zupełnie niepoważny, jest lekkoduchem, zostaje obśmiany. Może Norwid po latach tak właśnie spojrzał na swoje młodzieńcze zaczadzenie miłosne?

Paralela Feliksa z Mak-Yksem jest oczywista, a i cała ta jednoaktowa sztuka zda się parodią *Pierścienia Wielkiej-Damy*. O ile *Pierścień* jest tragedią („tragedią-białą"), ma ton głęboki, poważny, „serio" (jak mawiał Norwid), o tyle *Miłość czysta u kąpieli morskich* jest lekką komedią – satyryczną, złośliwą wobec rozgrywających ją postaci. W *Pieścieniu* jest czworokąt: Hrabina, Magdalena, Szeliga, Mak-Yks. Tak samo w *Miło-*

[42] PW, t. 7. s. 209. *Memoriał o Młodej Emigracji,* datowany przez Wydawcę: 1850/51.

[43] PW, t. 8, s. 219. List do O. Aleksandra Jełowickiego i O. Piotra Semenki, datowany w Nowym Jorku w maju 1854 r.

ści: Julia, Marta, Erazm, Feliks. Czytając *Miłość*, ma się wrażenie, że cztery postaci protagonistów *Pierścienia* stoją przed krzywymi lustrami i oglądają swoje wykrzywione, pokręcone, zdefektowane odbicia. Julia to karykatura Hrabiny Harrys. Marta to zdegradowana do roli głupiej sensatki Magdalena. Erazm, bufon i pedant zajął miejsce poważnego i szlachetnego Szeligi. Trzpiotowaty Feliks to spłycony Mak-Yks. I w tej komedyjce pojawia się, po raz kolejny, autobiograficzny wątek przeniesienia uczuć z jednego obiektu miłości na drugi. To właśnie Feliks – odbity w krzywym lustrze Mak-Yks – najpierw, jak sądzi, kocha się w Julii, a potem zaczyna się fascynować Martą. Mak-Yks by tego nie zrobił. Norwid by tego nie zrobił.

Podsumowanie

Cyprian Norwid posługiwał się teatralizacją. Czynił tak z różnych powodów, na różne sposoby, w różnych celach. Teatralizacją określał, umacniał, niejako malował (był przecież malarzem) siebie samego dla siebie samego. Teatralizacją wysyłał komunikaty do otoczenia, do społeczeństwa polskiego, do polskiej emigracji, do kobiety, którą kochał. Albo artykułował w ten sposób, kim naprawdę jest, i manifestował swoją wewnętrzną prawdę, albo też starał się przedstawić innym jako ktoś, kim być pragnął.

Wykreowywał postać bogatego panicza na koniu – wybierając się na wycieczki jeździeckie sam i w towarzystwie pięknych pań. A przecież nie był już wtedy nawet ziemianinem, był biedny, konie musiał wynajmować. Ta teatralizacja skierowana była przede wszystkim na zewnątrz. W literaturze zaowocowała dramatem *Noc tysięczna druga*, a przede wszystkim obfitą epistolografią.

Do wewnątrz, do samego siebie skierował teatralizacyjny akt sfotografowania się w czapce – konfederatce, umacniając sam siebie w przekonaniu, że jest duchem wolnym, człowiekiem niezłomnych zasad. Taki też komunikat nadawał także do znajomych w kraju i na emigracji: otom jest konfederata, tradycjonalista, patriota, wolnościowiec. Ta jego „persona" i ta jego postawa opromienia wiersz *Na zapytanie: Czemu w konfederatce. Odpowiedź*, a także liczne inne utwory literackie, nekrologi, przemówienia oraz rzeźbione przez niego medale pamiątkowe.

Nie mogąc doprowadzić do wystawienia w jakimś teatrze którejś ze swoich sztuk, nie będąc aktorem – tworzył dramaty tak, aby były one pełnymi widowiskami, reżyserował je w swojej wyobraźni i sam – w swojej wyobraźni – wstępował na sceny, identyfikując się z postaciami, które wyposażał w swoje własne cechy, w których materializował swoje marzenia. Stawał się – acz tylko *in spe* – „zupełnym" artystą teatru.

Jeden z wyróżnionych tu aktów teatralizacyjnych Norwida – wypłynięcie do Ameryki w zimie bez ciepłego płaszcza, prawie bez grosza w kieszeni,

bez niczego, po prostu – Norwid skierował zapewne, przynajmniej początkowo, tylko do siebie samego. „Zagrał" dla siebie całkowite ogołocenie, wręcz unicestwienie. Potem dopiero ten jego akt zaczął być szeroko komunikowany. Został uwieczniony w literaturze wierszami, jak *Pierwszy list, co mię doszedł z Europy, Moja piosenka II*[44] – to jeden z najpiękniejszych polskich wierszy. Niech zamknie te rozważania:

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba
Podnoszą z ziemi przez uszanowanie
Dla *darów* Nieba…
Tęskno mi Panie…
*
Do kraju tego, gdzie winą jest dużą
Popsować gniazdo na gruszy bocianie,
Bo wszystkim służą…
Tęskno mi Panie…
*
Do kraju tego, gdzie pierwsze ukłony
Są – jak odwieczne Chrystusa wyznanie:
„Bądź pochwalony!"
Tęskno mi Panie…
*
Tęskno mi jeszcze i do rzeczy innej,
Której już nie wiem, gdzie leży mieszkanie,
Równie niewinnej…
Tęskno mi Panie…
*
Do bez-tęskonty i do bez-myślenia,
Do tych, co mają *tak za tak – nie za nie* –
Bez światło-cienia…
Tęskno mi Panie…
*
Tęskno mi owdzie, gdzie któż o mnie stoi?
I tak być musi, choć się tak nie stanie
Przyjaźni mojej!…
Tęskno mi Panie…

Ten wiersz jest prosty, szczery, idzie wprost z serca autora – „bez kłamstwa" – „w prawdzie nagiej"[45]. Nie ma w nim żadnego udawania. Nie ma w nim teatralizacji.

Bibliografia

Wszystkie cytaty z dzieł Norwida zaczerpnięte z: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976.

Braun K., *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida,* Rzeszów 2020.

[44] PW, t. 1, s. 223–224.
[45] PW, t. 1, s. 218.

Braun K., *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie,* Toruń 2020. Tutaj obfita bibliografia na temat teatralizacji.
Braun K., *Teatralizacja: pogranicze życia i teatru*, „Tematy i Konteksy", 2017, nr 7 (12), s. 44–57.
Czajkowski Z., *Przyjaźnie i miłości Norwida. Rzecz bez przypisów,* Warszawa 1998.
Fert J. F., *Życie Cypriana Norwida,* Kielce 2020,
Gomulicki J. W., *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości,* Warszawa 1976,
Inglot M., *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, Warszawa 1983,
Miłkowski T., *Teatr Norwida*, Toruń 2013,
Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski,* Warszawa 2005.
Sławińska I., *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
Wojtasińska D., *O koncepcji kobiety „zupełnej" w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016.

doi: 10.15584/tik.2022.19

Data nadesłania: 3.03.2022
Data recenzji: 10.07.2022, 25.07.2022

„Dusza moja była pełna skarbów bożych od dawna, lecz nie było w niej miłości". Owoce medytacji Juliusza Słowackiego[1]

Paulina Duszyca
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
ORCID: 0000-0003-1546-9891

"My Soul Has Been Full of God's Treasures for a Long Time, but There Was No Love in it." Fruits of Juliusz Słowacki's Meditation

Abstract: The article focuses on the meditative aspect of Juliusz Słowacki's spiritual transformation and discusses the fruits of his meditative attitude. The poet's correspondence became the main research material in the deliberations and findings. The work analyses successively such qualities and derivatives of the poet's meditative lifestyle as: inner joy and delight, submission to God's drawing action, spiritual indifference, but also such actions and activities, the specificity and essence of which turn out to be the result of a meditative act. By isolating and examining these particular effects of the act of meditation, we once again agree to the research opinion of Ewa Szczeglacka-Pawłowska that the poet fully deserves to be called *homo meditans*. The poet's spiritual transgression has been described many times, however, placing it in the light of meditation allows us to extract new meanings from the issue.

Keywords: Juliusz Słowacki, Christian meditation, correspondence, the spiritual transformation of Słowacki

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, medytacja chrześcijańska, korespondencja, duchowa przemiana Słowackiego

Nim przystąpi się do rozważań nad jakościami medytacyjnymi obecnymi w późnym etapie biografii Juliusza Słowackiego, nieodzowne jest skreślić choć kilka akapitów na temat obecności zjawiska medytacji w literaturoznawstwie. Semantyczna różnorodność, która towarzyszy pojęciu medytacji, może wprawiać badacza w zakłopotanie, szczególnie wówczas, gdy to zjawisko zechce on prześledzić właśnie w kontekście literaturoznaw-

[1] Niniejszy artykuł jest przetworzonym fragmentem pracy magisterskiej *„Dusza się moja zamyśla głęboko…" Juliusz Słowacki jako homo meditans* (napisanej pod kierunkiem dr hab. Moniki Kuleszy), która została obroniona 30 czerwca 2020 r. na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II.

czym. Jednak pośród uczonych nie brakowało takich, którzy podjęli się tego zadania. Jednym z nich był Stanisław Dąbrowski, który poczynił istotne spostrzeżenie, że medytacja jest „zachowaniem realizującym się w słowie, zatem kształtującym się w wypowiedzi", co daje wyraźną podstawę do tego, by rozważyć obecność medytacji w literaturze[2]. Tym samym badacz w swej pracy *Medytacja (Studium genologiczne)* zapoczątkował długi i wciąż trwający proces transpozycji zjawiska medytacji na grunt literaturoznawczy.

Cenne są także refleksje Teresy Kostkiewiczowej, która w pracy *Medytacja – wstępne spostrzeżenia i uwagi*, obok ważnych konstatacji dotyczących samego zjawiska medytacji, podkreśliła, że językowość doświadczenia medytacyjnego, próby jego opisu, są tym, co medytację wyróżnia spośród pokrewnych jej sposobów aktywności, choćby takich jak modlitwa myślna[3]. I można by dodać, że tym samym ujęzykowienie medytacji uzasadnia i warunkuje jej obecność na gruncie literaturoznawczym.

Istotne refleksje na temat medytacyjnych jakości obecnych w utworach literackich poczynił także Wojciech Kudyba w artykule *Medytacje Norwida*[4]. Uczony, analizując wiersz Norwida *Do Najświętszej Marii Panny. Litania*, zaproponował, by w odniesieniu do utworów będących zapisem medytacyjnych przeżyć zastąpić sytuację liryczną obrazem sytuacji medytacyjnej. Kudyba postulował także, by w miejsce bohatera lirycznego wprowadzić kategorię *homo meditans*, mianem tym określając kogoś, kto poprzez akt medytacji będzie starał „wznieść się ku Bogu i w sposób najgłębiej osobisty powierzyć mu swoje życie"[5]. Jak doprecyzował badacz, „*homo meditans* jest człowiekiem wiary i modlitwy. Kimś, kto przekracza siebie, by skierować swą egzystencję ku perspektywie eschatologicznej"[6].

Warto nadmienić, że Kudyba (za wskazaniem Hansa Ursa von Balthasara) jako istotną cechę medytacji chrześcijańskiej, a tym samym dyspozycję *homo meditans*, wymieniał „orientację wobec Słowa Bożego". Jak wyjaśniał badacz, „Słowo" należy rozumieć tu bardzo szeroko – „nie tylko jako Pismo Święte, ale także słowa modlitw, a nawet dzieła kultury

[2] S. Dąbrowski, *Medytacja (Studium genologiczne)*, cz. I–II, „Przegląd Humanistyczny" 1989, z. 4–5, s. 66.

[3] T. Kostkiewiczowa, *Medytacja – wstępne spostrzeżenia i uwagi*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010, s. 14–15.

[4] Por. W. Kudyba, *Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.

[5] Tamże, s. 44–46. Problematykę odbicia medytacji w poezji poruszali również: K. Dybciak, *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów [b.d.w.]; Z. Zarębianka, *Medytacja znaczeń. O specyfice dykcji poetyckiej Karola Wojtyły*, w: tejże, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008; taż, *Doświadczenie medytacyjne w wierszach Thomasa Mertona*, w: tejże, *Czytanie sacrum…*; taż, *Śmierć przekroczona – meditatio mortis Karola Wojtyły*, w: tejże, *Czytanie sacrum…*; taż, *Promieniowanie myśli, promieniowanie ducha*, „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 2792.

[6] W. Kudyba, dz. cyt., s. 46.

i natury"[7]. *Homo meditans* właśnie poprzez Słowo, a ściślej mówiąc, medytację nad Nim, będzie starał się o „wzniesienie się ku Bogu" i zawierzenie mu swego życia[8]. Tym, co charakteryzuje *homo meditans*, jest postawa modlitewna, gdyż, jak podkreślił Kudyba, to właśnie modlitwa jest początkiem i końcem medytacji[9].

Co ważne, jako cechę dystynktywną, umożliwiającą rozpoznanie utworu medytacyjnego, badacz wyodrębnił przeżycie medytacyjne – wieloaspektowe, choć uchwytne i dające się opisać[10]. Poprzez język dokonuje się bowiem obiektywizacja aktu medytacji, co „zakłada też uniwersalność i intersubiektywne znaczenie medytacyjnych treści"[11]. Po tych istotnych dla literaturoznawstwa ustaleniach na temat werbalizacji doświadczenia medytacyjnego trzeba jednak powiedzieć i to, że „medytacja jest przede wszystkim doświadczeniem wewnętrznym, duchowym, a w literaturze, dziełach plastycznych lub muzyce znajduje jedynie wyraz i konkretyzację"[12].

I tak Ewa Szczeglacka-Pawłowska w pracy *Medytacja – kontemplacja – samoświadomość. Juliusz Słowacki „Dusza się moja zamyśla głęboko..."* celnie skonstatowała: „medytacji nie można zamknąć w ramach gatunku literackiego, w obrębie określonej religii, światopoglądu"[13]. W pełni korespondują z tym wnioski Moniki Kuleszy: „w medytacji ważne jest przede wszystkim jej doświadczenie. Werbalizacja doświadczenia medytacji nie jest zaś konstytutywna dla tego zjawiska"[14]. Dlatego też uzasadnione wydaje się poszukiwanie śladów medytacyjnych jakości i przeżyć nie tylko w twórczości artystycznej, lecz także w biografii, życiu konkretnej jednostki. Zachętą do takich poszukiwań stają się słowa Szczeglackiej-Pawłowskiej, która podkreśliła, że medytacja „to żywa relacja określonej osoby wobec szeroko pojętej egzystencji, postawa, jaką zająć może w kontakcie z tym, co człowieka przekracza, tym, co dla niego samego, w jego ocenie pozostaje tajemnicą"[15].

Dla rozważań czynionych w niniejszej pracy, której bohaterem jest Juliusz Słowacki, wyjątkowo ważkie wydaje się również stwierdzenie Szczeglackiej-Pawłowskiej z przywołanej już pracy *Medytacja – kontemplacja – samoświadomość...*:

> Poetą medytującym (*homo meditans*) z pewnością był Słowacki, można spojrzeć na jego późną lirykę w świetle zjawiska medytacji. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że medytacja odbywa się „poza" liryką, poza dyskursem, jest doświadczeniem wewnętrznym człowieka,

[7] Tamże, s. 45–46.

[8] Por. tamże.

[9] Por. tamże.

[10] Por. tamże, s. 44–45.

[11] T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 16.

[12] M. Kulesza, *Słowacki medytacyjny. Późny etap życia i liryki Juliusza Słowackiego w świetle medytacji*, Lublin 2017, s. 68.

[13] E. Szczeglacka-Pawłowska, *Medytacja – kontemplacja – samoświadomość. Juliusz Słowacki „Dusza się moja zamyśla głęboko..."*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna...*, s. 170.

[14] M. Kulesza, dz. cyt., s. 69.

[15] E. Szczeglacka-Pawłowska, dz. cyt., s. 171.

w języku znajduje jedynie wyraz, konkretyzację, ale język nie jest w stanie oddać całego złożonego procesu medytacji, a także tajemnicy, z którą człowiek obcuje i która towarzyszy przeżyciu medytacyjnemu[16].

Równie znaczące jest inne stwierdzenie Szczeglackiej-Pawłowskiej: „Modlitwa Słowackiego, jego medytacyjna postawa wobec bytu jest tak naturalna jak oddychanie, mówienie, odczuwanie"[17]. Te słowa kierują badawczą uwagę na postać samego Słowackiego i jego doświadczenie medytacji, a także na drogę, którą poeta przebył, by stać się *homo meditans*.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że Słowacki „medytacyjny" jest obecny w badaniach literaturoznawczych od dłuższego czasu. Już bowiem Czesław Zgorzelski (za Andrzejem Boleskim[18]) wybrane późne liryki Słowackiego określił jako utwory medytacyjno-kontemplacyjne[19].

Ważnym rozwinięciem interesującej nas problematyki jest monografia Moniki Kuleszy *Słowacki medytacyjny. Późny etap życia i liryki Juliusza Słowackiego w świetle medytacji*. Badaczka, przyglądając się biografii poety i poszukując w niej płaszczyzn, które pozwalałyby określić Słowackiego jako *homo meditans*, wyodrębniła kilka postaw dozwalających mówić o medytacyjnym stylu życia poety. Są to: pogłębiona i regularna lektura (medytacja) Pisma Świętego, wewnętrzne wyciszenie doprowadzone do stałej, wewnętrznej dyspozycji, metafizyczna perspektywa życia oraz praca nad sobą, przejawiająca się w ciągle podejmowanym trudzie ćwiczeń duchowych (medytacji)[20].

Kulesza na wiele sposobów udokumentowała, że „Słowacki medytował Pismo Święte i był w tym zaprawiony". Jak wskazała badaczka, medytacyjny styl życia, który poeta regularnie praktykował, nie tyle odmienił otaczającą go rzeczywistość, co pozwolił percypować ją inaczej, zobaczyć codzienne sprawy w odmiennym świetle. Przejawiało się to przede wszystkim w zmianie uprzednio egotycznej postawy Słowackiego wobec bliźnich, większej otwartości na drugiego człowieka, wrażliwości na jego potrzeby. Ważnym przeżyciem egzystencjalnym okazały się też chwile samotności poety, które nie służyły poszukiwaniu „świętego spokoju", lecz stały się przestrzenią przemyśleń, którymi pisarz pragnął dzielić się z innymi. Praca nad

[16] Tamże, s. 172.

[17] Tamże, s. 170.

[18] Zob. A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*, Łódź 1949, s. 49–66 (rozdział zatytułowany *Życie wewnętrzne*).

[19] Por. C. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 184. Były to następujące utwory: *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają…*; *Gdy noc głęboka wszystko uśpi i oniemi…*; *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi…*; *Jak dawniej – oto stoję na ruinach…*; *Dusza się moja zamyśla głęboko…*; *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie…* Por. tamże. Choć medytacja i kontemplacja to osobne procesy, jednak „granice pomiędzy tymi procesami są płynne, a przejście trudne do uchwycenia", stąd określenie utworów jako medytacyjno-kontemplacyjne. Por. E. Szczeglacka-Pawłowska, dz. cyt., s. 169.

[20] Por. M. Kulesza, dz. cyt., s. 124–181.

sobą w przypadku Słowackiego przejawiała się przede wszystkim w ciągle podejmowanym trudzie medytacji, egzystencjalnego skupienia, a także pokonywaniu swoich wad i uprzedzeń[21].

Jak wskazała Kulesza, przywołując różnorodne konteksty zjawiska medytacji: „Słowacki w swej odrębnej i indywidualnej duchowej drodze odkrył i przyswoił na własny użytek wiele reguł będących nieodmiennymi i stałymi prawdami duchowości chrześcijańskiej, czym wpisał się w chrześcijański nurt doświadczeń medytacyjnych"[22].

Choć, jak wskazuje na to dotychczasowy stan badań, Słowacki w pełni zasługuje na miano *homo meditans*, to kłopotów nastręcza ustalenie ram chronologicznych okalających jego medytacyjny styl życia. Wielu badaczy postawę medytacyjną i jej zaistnienie wiąże z ostatnimi latami życia poety, niemniej trudno wskazać moment początkowy i ustalić z całą pewnością, od kiedy Słowacki zaczął medytować lub kiedy dokładnie przemienił się w *homo meditans*. Zdaniem Kuleszy „w odniesieniu do medytacyjnej postawy artysty obserwować możemy raczej proces dorastania do niej i pracę wkładaną w utrzymanie w sobie tej dyspozycji"[23]. Jak skonstatowała badaczka: „trudno zatem wskazać jakąś wyraźną granicę stanowiącą zaczątek medytacyjnego etapu w życiu Słowackiego, jednakże można spokojnie stwierdzić, że medytacyjne dyspozycje towarzyszyły poecie do ostatnich dni"[24].

Po raz kolejny wiążące okazują się także uwagi Szczeglackiej-Pawłowskiej, która zauważyła, że doświadczenie medytacji „nie jest bierne, rodzi się z wewnętrznej pracy, wysiłku poznawczego, nie mniejszego niż każdy wysiłek badania i odkrywania struktury świata"[25]. Zatem przemiana następująca pod wpływem regularnej medytacji jest procesem, nie następuje nagle, lecz wymaga czasu.

Dotykając tematyki duchowej biografii Słowackiego, nie sposób nie ustosunkować się także do obszernie skomentowanej przez uczonych problematyki

[21] Por. tamże, s. 124–150.

[22] Tamże, s. 180. Warto tu dookreślić, dlaczego badaczka osadziła Słowackiego w nurcie medytacji chrześcijańskiej. Kulesza stwierdziła: „warunkiem zrozumienia medytacyjnej wypowiedzi jest nie tylko jej rozbiór, ale także uwzględnienie całego kontekstu warunkujących ją doświadczeń i sytuacji kulturowych" (M. Kulesza, dz. cyt., s. 180). To właśnie zachodnie chrześcijaństwo jest kręgiem kulturowym najbliższym poecie. Takie postępowanie badawcze uzasadniają zarówno rozważania Dąbrowskiego, jak i Kostkiewiczowej dotyczące medytacji. Jak zauważył Dąbrowski, medytacja, choć jest aktem głęboko indywidualnym, to jest także warunkowana przez kulturę i doświadczenia osoby medytującej (por. S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 68). Z kolei Kostkiewiczowa podkreśliła, że trudno rozpatrywać medytację w oderwaniu od uwarunkowań związanych z miejscem jej uprawiania (por. T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 9). Dlatego też chrześcijańska medytacja, jako bliska kręgowi kulturowemu poety, stanowi główny punkt odniesienia dla niniejszej pracy. Warto nadmienić, że Słowackiemu bliska była również tradycja prawosławna i greckokatolicka, jednakże problematyce tej należałoby poświęcić osobne badania, których rozległość znacznie przekracza ramy artykułu.

[23] M. Kulesza, dz. cyt., s. 125.

[24] Tamże.

[25] E. Szczeglacka-Pawłowska, dz. cyt., s. 170.

badawczej, jaką jest tzw. „Słowacki mistyczny”[26]. Rozważania czynione na temat „Słowackiego medytacyjnego” nie podważają w żadnym razie dotychczasowych ustaleń badaczy i nie stanowią badawczej kontrpropozycji dla owego obszaru badań. Są raczej próbą ich dopełnienia, oświetlenia duchowych doświadczeń Słowackiego z innej strony. Ważne jest bowiem stwierdzenie, że „nie każde duchowe doświadczenie Boga jest od razu przeżyciem mistycznym (kontemplacyjnym) i że w wielu wypadkach bardziej adekwatny do doświadczeń duchowych Słowackiego będzie termin «medytacja»”[27].

Można by w tym miejscu zadać pytanie, czy warto zatem podejmować ponownie zagadnienie Słowackiego medytacyjnego, skoro, jak wskazują na to najistotniejsze stanowiska badawcze, nie ma wątpliwości, że poetę można określić mianem *homo meditans*. Warto jednak pamiętać, że „trudno jest wyłonić jedne i stale obowiązujące właściwości postawy medytacyjnej, gdyż nie jest ona sztywnym repertuarem zachowań, zatem różne aspekty tej postawy w poszczególnych etapach życia poety mogły przybierać rolę wiodącą, w innym zaś okresie ulegać wyciszeniu”[28]. Tak więc głębia postawy medytacyjnej nie pozwala na wyłonienie jedynych i sztywno obowiązujących cech obligatoryjnych. Kusi zatem ponowne przyjrzenie się późnemu etapowi życia Słowackiego pod kątem nieopisanych jeszcze postaw, które dopełniałyby jego sylwetkę w roli *homo meditans*. Warto także nadmienić, że o ile krąg kilkunastu wierszy Słowackiego o charakterze medytacyjnym (wybrany i skomentowany przez Boleskiego i Zgorzelskiego, Szczeglacką-Pawłowską i Kuleszę) nie ulegnie raczej poszerzeniu, o tyle korespondencja poety ciągle dostarcza nowych odsłon pozwalających na wzbogacanie refleksji o medytacyjnej postawie poety.

Główną metodą badawczą, zastosowaną w artykule, jest analiza korespondencji Słowackiego i zestawienie wybranych jej fragmentów z wypowiedziami i doświadczeniami mistrzów życia duchowego i znawców problematyki medytacji chrześcijańskiej. Analogiczną metodę zastosowała już Ewa Hoffmann-Piotrowska w badaniach nad doświadczeniami mistycznymi Słowackiego. Uczona podkreśliła, że „szczególnie pomocne w rozumieniu mistyka jest czytanie go przez pryzmat doświadczenia innego mistyka, pokrewnego w doświadczenia wewnętrzne. I takie czytanie może stać się szczególnie inspirujące jako kontrpropozycja metodologiczna wobec analizy scjentycznej, dopominającej się o obiektywizm”[29]. Dodać należy,

[26] Ten zespół zagadnień cieszył się dużym zainteresowaniem pośród badaczy, czego owocem jest oddzielna literatura przedmiotu. Spośród obszernego stanu badań należy wymienić przede wszystkim takie prace, jak: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981; *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2012.

[27] M. Kulesza, dz. cyt., s. 125.

[28] Tamże.

[29] E. Hoffmann-Piotrowska, *W ustach jest otwór duszy… Szkice o romantykach i mistykach*, Warszawa 2012, s. 147.

że „osoba medytująca «czytana» i «sprawdzana» przez drugą to przecież właśnie dążenie do zobiektywizowania problemu"[30]. Ponadto warto zaznaczyć, że medytujący, podobnie jak mistyk, skupia się nie na oryginalności przekazu, lecz na jego jakości[31].

Trzeba w tym miejscu zauważyć, że korespondencja Słowackiego obfituje w wiele passusów dotyczących jego przeżyć duchowych, i tym samym stanowi godny obszar badawczych poszukiwań. Należy wspomnieć, że poetyka listów Słowackiego ewoluowała stopniowo, z biegiem czasu czyniąc je coraz bardziej autentycznym zapisem przeżyć poety. Zatem w niniejszej pracy opisy wewnętrznych, duchowych doświadczeń zawartych w korespondencji Słowackiego postaram się czytać w kluczu jakości właściwych dla medytacji, posiłkując się odpowiednią literaturą z zakresu literaturoznawstwa i teologii.

Owoce medytacji. Wielu mistrzów duchowości podkreślało istotny i przemieniający wpływ, jaki medytacja ma na życie człowieka. Warto jednak z całą mocą zaznaczyć, że akt medytacyjny, aby przynosił owoce, musi być praktykowany regularnie i z zaangażowaniem osoby medytującej[32]. Gdy owe wymogi zostają spełnione, wówczas medytacja pozwala człowiekowi otworzyć się na rzeczywistość, głęboko doświadczyć samego siebie[33], a także umożliwia ujrzenie rozmaitych wydarzeń z życia w innym, nowym świetle.

Jeśli akt medytacji jest czyniony z oddaniem i regularnością, człowiek medytujący odczuwa wewnętrzny pokój, radość, czystość myśli, rzeską lekkość, a nawet „ciepło serca" czy „zachwycenie umysłu"[34]. Uprawiając medytację przez dłuższy czas, „czujemy się oderwani od ludzkiego zgiełku, poznajemy słodycz życia wewnętrznego, jesteśmy pewni bliskości Boga, jak również Jego miłości do nas"[35]. Działanie medytacji kształtuje całe życie człowieka, pozwala mu odkryć własne wewnętrzne i niepowtarzalne piękno, co z kolei umożliwia jednostce otwarcie się na bliźniego, na wspólnotę, na otaczający świat[36].

Warto zaznaczyć, że owocem medytacji powinno być nie tyle lepsze samopoczucie, co przede wszystkim czyn. Na to zagadnienie swą badawczą uwagę zwrócił Dąbrowski, podkreślając, że medytacja musi przemieniać

[30] Por. M. Kulesza, dz. cyt., s. 19. Warto w tym miejscu przytoczyć też inną uwagę badaczki: „Gdy zestawić natomiast naturę przeżyć medytacyjnych poety z opisami doświadczenia medytacyjnego wielkich świętych i osób z kręgu duchowości chrześcijańskiej, dostrzec można tu zdumiewającą wspólnotę, mimo przedziału czasowego, jaki dzielił Słowackiego od żywotów tych postaci i częstokroć braku znajomości ich pism przez poetę". Tamże, s. 20.

[31] Por. E. Hoffmann-Piotrowska, dz. cyt., s. 145.

[32] Por. T. Merton, *Kierownictwo duchowe i medytacja*, tłum. W. Grzybowski, Kraków 1996, s. 60–68.

[33] Por. E. Szczeglacka-Pawłowska, dz. cyt., s. 174.

[34] Por. J. Bereza, *Medytacja z ojcem Serafinem*, Poznań 2010, s. 42–43.

[35] Tamże, s. 42.

[36] Por. J. B. Lotz, *Wdrożenie w medytację nad Nowym Testamentem*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1985, s. 27–29.

nie tylko myślenie jednostki, ale przede wszystkim jej życie. Jak zaznaczył uczony, w akcie medytacyjnym ważny jest aspekt perlokucyjny – konkretny czyn, działanie, jakie podejmie jednostka[37]. Dąbrowski otwarcie stwierdził, że proces medytacyjny powinien prowadzić „do aktów woli, do decyzji i postanowień"[38], które poprzemy konkretnym postępowaniem. Można zatem uznać, że roztropne działanie, jakie podejmuje się w wyniku medytacji, jest jej najdoskonalszym owocem.

Owocna medytacja ma wpływać na życie człowieka, porządkując i przeobrażając świadomość, osobowość i przede wszystkim jego działalność[39]. Zmienia się nie tylko on sam, ale także jego postępowanie i dotychczasowy stosunek do bieżących czy nawet przeszłych spraw. Przemiana, choć następuje stopniowo i powoli, wydaje się na tyle znacząca, że zauważyć ją może nie tylko sam medytujący, ale także osoby z jego otoczenia.

Wewnętrzna radość i zachwycenie. Do najbardziej zauważalnych owoców medytacyjnego stylu życia poety należy zmiana jego stosunku do Boga, a także rozrzewnienie duchowe oraz poczucie wewnętrznego pokoju i radości. Jak już wspominano, nie sposób wskazać granicznej daty, kiedy to Słowacki mógł zacząć praktykowanie medytacyjnego stylu życia, jednak korespondencja poety z lat czterdziestych XIX w. zaczyna obfitować w wyznania świadczące o przekonaniu o Bożej opiece, a także w zapewnienia o nowo odkrytym szczęściu życia duchowego. Doświadczana przez Słowackiego głębia istnienia okazała się obszarem, którego wielkiej wartości poeta stał się pewny. W obliczu doznań życia wewnętrznego dawne światowe rozrywki straciły dla Słowackiego wszelki powab, o czym pisał w liście z grudnia 1847 r.:

> Obaczysz jak ja skromnie żyję w mieście, obaczysz ciche życie moje, uczujesz muzykę teraźniejszych uczuć i myśli moich, które są do piosenki wiejskiej na fletni granej podobne... Wcale nie światowe i modne. Obaczysz to wszystko i może i nad tym będziesz cierpiała, widząc że ja równo na eleganckie, jak na zmysłowe ponęty patrzę bez współczucia żadnego, ale spodziewam się, że uczujesz wewnętrzną moją wesołą i rozradowaną duszę (II, 158)[40].

Dla dandysa, którym Słowacki swego czasu był, słowa „modny" i „światowy" stanowiły kluczowe pojęcia w postrzeganiu rzeczywistości, rozmaitych zabaw i samego siebie. Zaś w przywoływanym fragmencie listu z grudnia 1847 r. poeta zapewniał swą matkę, iż ciche i skromne życie w zupełności mu wystarczało i że zaniechał pogoni za tym, co modne i wiel-

[37] Por. S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 76–77.

[38] Tamże, s. 91. Podobnie na wartość czynu w procesie medytacyjnym zwracał uwagę Wacław Świerzawski, stwierdzając, że medytacja ma na celu „zrealizowanie w czynie tego, co tkwiło w duchu". W. Świerzawski, *Medytacja chrześcijańska. Teoria i praktyka*, Sandomierz 1996, s. 59.

[39] Por. tamże, s. 78.

[40] Przytaczając fragmenty listów Słowackiego, korzystam z *Korespondencji Juliusza Słowackiego* w opracowaniu Eugeniusza Sawrymowicza, t. 1 i 2, Wrocław 1962. W nawiasie umieszczam numer tomu (cyfra rzymska) oraz stronę (cyfra arabska).

kopańskie. Ta zupełna odmiana zaskakuje, lecz z całą pewnością można ją uznać za przejaw medytacyjnego stylu życia, gdyż porzucenie światowych w swej istocie rozrywek jest niemal naturalną konsekwencją medytacyjnego aktu. Jak zauważył biegły w arkanach medytacji Johannes Lotz:

> Im bardziej mianowicie dojrzewa on [medytujący – P. D.] ku wewnątrz i w głąb, tym wyraźniej czuje, że z wielu rzeczy, które poprzednio wydawały mu się niezbędne, może bez żadnej szkody zrezygnować. To i owo przestaje go interesować i zadowalać, odpada od niego samo z siebie i zaczyna go nawet nudzić. Stawszy się innym człowiekiem, dziwi się on, że kiedyś mogło mu na tylu rzeczach zależeć[41].

Zatem Słowacki, dzięki medytacyjnemu stylowi życia, stopniowo obojętniał na sprawy, które dawniej szalenie go zajmowały, a pomimo to czuł się autentycznie szczęśliwy. Poeta napisał w sierpniu 1844 r.:

> A jednak jeżeli ty prawdziwie szczęścia mego żądasz, to powinnaś mi wierzyć teraz, kiedy mówię, żem jest pełen jakiejś wewnętrznej radości, która się czasem aż w głosie moim tonem śpiewu przebija, jak gdyby coś we mnie śpiewało, girlandami tonów rzucając przez błękity. W sile ducha mojego jest coś, co by chciało się porwać i unosić jak dziecko w przestrachu śmiejące się, bo pewne opieki. (II, 52)

Porzucenie światowych rozrywek i zmiana sposobu życia wyraźnie świadczą o owocnie przeżytych medytacjach, ponieważ akt medytacyjny wyraża:

> [...] przejście od życia wrażeniowego do myślowego, od przeżyć zewnętrznych do wewnętrznych, od reaktywnego życia emocjonalnego do pogłębionego życia uczuciowego sprzężonego z intelektem, od przeżyć niezwiązanych do scalonych[42].

Słowackiego zatem przestało zajmować pełne blichtru światowe życie, które swego czasu miało dla niego niemały powab, zaś jego uwagę zaczęło angażować doświadczenie wewnętrznej głębi. Wskazywać to może na fakt, że poeta rozsmakował się w medytacyjnym stylu życia[43]. Ponadto, jak skonkludowała Kulesza, komentując przywołany fragment listu (II, 52), stan duchowego opanowania, jaki Słowacki osiągnął „w patrzeniu na «eleganckie jak i na zmysłowe ponęty» można także określić głębokim wewnętrznym spokojem, który jest nie tyle cechą temperamentalną, co wypracowaną wskutek życia medytacyjnego postawą"[44].

Wczytując się w kolejne zdania cytowanego fragmentu listu (II, 52), nietrudno zauważyć, iż Słowacki odczuwał wielką wewnętrzną radość, a także pokładał zupełną ufność w Bogu, z głębokim przekonaniem o Jego miłości i opiece nad sobą. Jak podkreślił Jan Bereza, mnich biegły w sztuce medytacji, są to odczucia towarzyszące owocnej, a więc czynionej z odda-

[41] J. B. Lotz, dz. cyt., s. 126.

[42] W. Słomka, dz. cyt., s. 43.

[43] Badaczka stwierdziła także, że u Słowackiego „powierzchowność i łatwość życia ustąpiły [...] na rzecz poszukiwań tego, co jest głębią". M. Kulesza, dz. cyt., s. 145.

[44] Tamże, s. 173.

niem medytacji, uprawianej przez dłuższy czas[45]. Zakonnik podsumował: „czujemy się oderwani od ludzkiego zgiełku, poznajemy słodycz życia wewnętrznego, jesteśmy pewni bliskości Boga, jak również Jego miłości do nas"[46].

Niemniej należy pamiętać, że odczucia towarzyszące medytacji nie są jej jedynym owocem i miarą zaangażowania w nią, jakkolwiek wewnętrzny pokój i radość towarzyszące medytacyjnym doświadczeniom są jednymi z pierwszych i łatwo zauważalnych skutków medytacji. Jednak aby się przemienić i dojrzeć do stałej postawy medytacyjnej, potrzeba dużo czasu, ponieważ doskonałość i miłość to „delikatne rośliny, które najlepiej rosną tam, gdzie mają mnóstwo czasu na dojrzewanie"[47]. Należy zatem podkreślić, że wewnętrzne rozradowanie Słowackiego to tylko jeden z pierwszych spośród wielu owoców medytacyjnego stylu życia poety.

Poddanie się przyciągającemu działaniu Boga. Mistrzowie medytacji wskazują, że w medytacyjnym przeżyciu człowiek doświadcza swej egzystencjalnej kruchości i małości, co w konsekwencji prowadzi go do zawierzenia się Bogu, który dla medytującego staje się spełnieniem wszystkich wcześniejszych tęsknot[48]. W korespondencji Słowackiego nie brakuje świadectw pokładania głębokiej ufności w Bogu, zawierzenia Mu swojego losu i zdania się na Niego.

Gdy wczytamy się w poszczególne passusy listów poety, natrafimy tam na relacje poświadczające odczucie duchowej pełni, a także zupełne zaufanie Stwórcy. W lutym 1848 r. poeta pisał do matki: „Nie mam nic, w czym by mi teraz ludzie pomogli – w Bogu ufam i Jemu polecam serce twoje, aby je uleczył, jeślim je zranił" (II, 167). W podobnym tonie poeta pisał do rodzicielki w maju 1848 r.: „Bóg cierpliwości żąda ode mnie, a prowadzi ciągle kroki moje – i opiekuje się mną w każdej godzinie" (II, 185). Pozwala to przypuszczać, że Słowacki przekonany był o czuwaniu nad nim Bożej Opatrzności i to Bożemu kierownictwu z pełnym zaufaniem się poddawał. Swą ufność Bogu posunął tak daleko, iż gotów był odczytywać Bożą mądrość nawet w niespełnianiu modlitewnych próśb człowieka. W jego liście do matki z grudnia 1847 r. czytamy:

> A to pisałem ci dlatego, abyś i w tym razie, najdroższa, wiedziała, że ile razy Bóg nie spełnia naszej ziemskiej modlitwy, to tylko dlatego, że mędrszy od nas i wszystko wiedzący, i czujący nas w sobie, wie, iż się o rzeczy złe dla nas modlemy. (II, 157)

W przytoczonym fragmencie widoczna jest pokora Słowackiego – niegdyś dumny poeta, wadzący się z Bogiem, stał się człowiekiem uznającym Bożą wyższość i mądrość. Dojrzał także do przekonania, że to Bóg wie, co jest dla człowieka najlepsze, bowiem przenika On przeszłość i przy-

[45] Por. J. Bereza, dz. cyt., s. 40.
[46] Tamże, s. 42.
[47] T. Merton, dz. cyt., s. 91.
[48] W. Kudyba, dz. cyt., s. 45.

szłość i zawsze zabiega o dobro powierzającej się mu istoty, która nie jest w stanie poznać wszystkich konsekwencji swojego działania. Zdaniem Kostkiewiczowej, to dzięki medytacji docieramy do „sensu, który obejmuje zarówno wiedzę o przedmiocie medytacji uzyskaną w trakcie jej przebiegu, jak i wiedzę podmiotu o sobie samym, skutkującą także samopoznaniem i zmianą, jaka pod wpływem tej wiedzy zachodzi w medytującym"[49]. Ten „sens" można zaobserwować w przywołanym fragmencie listu – Słowacki dzięki medytacyjnemu stylowi życia poznawał Boga, był przekonany o Jego wszechwiedzy i pragnieniu dobra dla niego samego.

Słowa w podobnym tonie poeta skreślił w liście do matki w marcu 1848 r.:

> Nieraz ty zapewne teraz przed Bogiem na kolanach pytasz się Go, jakimi On drogami swoją świętą sprawę prowadzi. Ufasz teraz zapewne w obronę Jego i widzisz, jak często innymi drogami, niż były nasze zamiary, spełnia nasze życzenia. (II, 172)

Słowacki darzył Boga nie tylko niezachwianym zaufaniem, lecz wykazywał się także otwartością na Boże działanie, która to postawa jest ważną i dystynktywną cechą aktu medytacyjnego[50]. Duchową transgresję Słowackiego poświadcza najlepiej fakt, iż z osoby, która prosiła Boga o spełnienie jedynie swych egotycznych zamierzeń (jak choćby słynna jego prośba o wielką sławę), poeta przemienił się w istotę słuchającą, która chce, a także potrafi usłyszeć Boże wezwanie[51]. To właśnie akt medytacji czyni z człowieka istotę nasłuchującą i otwartą na Boga, inicjuje także możliwość odpowiedzi na Jego zawołanie.

Biegły w arkanach życia duchowego Lotz podkreślił, że „medytacja tylko wtedy jest autentyczna, jeśli na przyciągające Boże działanie odpowiada oddaniem, w którym stawką jest bez zastrzeżeń wszystko"[52]. Przytoczone słowa mnicha zaskakująco korespondują z duchowym wskazaniem Słowackiego, który tak pisał do matki w marcu 1848 r.: „Teraz proszę ciebie, cierp jeszcze chwilę i z wolą bożą się zgódź, a mnie Jemu oddaj całkowicie. – Tak jak ja cały się z tobą poddaję Bogu i Jemu się polecam" (II, 174). Poeta nie tylko zachęcał rodzicielkę, by z pokorą pogodziła się z wolą Bożą, ale także ukochanej matce zalecał powierzenie swego losu i nadziei samemu Stwórcy.

Dojrzała refleksja dotycząca odkrywania na modlitwie Bożej woli i możności jej wypełniania zrodziła się w poecie jeszcze w styczniu 1843 r.: „Modlitwa prawdziwa prosi Boga, aby pokazał drogi do spełnienia woli Jego, aby dał niezachwianą moc i spokojne podniesienie serca nad serca ludzkie" (I, 511). Zdaje się, że przez kolejne lata słowa te wiodły Słowackiego i dzięki rozwijającej duchowe wnętrze medytacji mogły znaleźć odzwierciedlenie w jego życiu. Poeta pisał w listopadzie 1842 r., a więc gdy jeszcze zajmowało go Koło Sprawy Bożej:

[49] T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 12.
[50] Por. tamże, s. 13.
[51] Por. J. B. Lotz, dz. cyt., s. 40.
[52] Tamże.

Poznałem albowiem, iż nie na to jesteśmy na ziemi, abyśmy szukali próżnej uciechy i posągów przyszłych, jako aktorowie grający każdy swoją sztukę – smutną albo wesołą – ale dla chwały bożej jesteśmy i dla pracy prostej a czystej, i dla wywiązania ducha naszego, i dla spełnienia tego, co mu jest polecono. (I, 498)

Potrzeba zawierzenia Bogu oraz chęć poddania się Jego woli i działaniu były w poecie obecne także w momencie spotkań z towiańczykami. Ale czy należy duchowy rozwój Słowackiego wiązać li tylko z jego obecnością w Kole Sprawy Bożej? Można przecież dowieść, iż równie dobrze owe duchowe jakości mogły rozkwitnąć i konkretyzować się w życiu Słowackiego przede wszystkim dzięki jego licznym ćwiczeniom duchowym i medytacjom. Wydaje się, że poeta właśnie dzięki owym aktom dojrzał do pełnego ufności poddania się działaniu Boga. Świadczyć o tym mogą słowa poety z ostatniego listu do ukochanej matki, napisane w połowie stycznia 1849 r.:

A ty sama wiesz, że nie pozór szczęścia, ale rzetelność jego, to jest u c z u c i e , szczęściem jest. – Idzie więc o to, abym był zdrów, i taki, jak jestem, długo zachował się dla ciebie. – Staram się o to wszystkimi siłami – a więcej nie mogę. – Bóg może – i to, abym był przezeń umiłowany, może mi przyczynić trwania na ziemi. – Proszę cię więc, nie obrażaj Pana naszego i Ojca naszego – a jeśli chcesz jakiej we mnie odmiany, Jego proś o to – nie mnie proś… Bo co do mnie, wszystko czynię, abym ciebie kiedyś mógł choć cokolwiek rozradować i szczęśliwszą na świecie uczynić. (II, 240)

Słowacki swą ufność w sprawcze działanie Boga posunął tak daleko, że zalecał rodzicielce, iż jeśli pragnie odmiany syna, niechaj nie jego o to prosi, lecz samego Stwórcę. To w Bogu poeta dostrzegał źródło swej mocy, gdyż będąc świadomym swej słabości i kruchości, wiedział jednocześnie, że jeśli pracuje, w pełni wykorzystując swe siły, Stworzyciel wspomoże go łaską i swoją wszechwładną mocą dokona tego, co przekracza możliwości pojedynczego człowieka. Ale duchową przemianę Słowackiego widać także w jego jeszcze jednej, niezwykle istotnej, duchowej konstatacji. Oto upatrywał on przyczynę swego wcześniejszego zniechęcenia, smutku i rozczarowania światem w tym, że polegał jednie na sobie samym, nie czerpiąc życiodajnych sił z Boga. W październiku 1844 r. poeta skreślił znamienne słowa:

A wiesz ty, dlaczego tacy jesteśmy? oto dlatego, że często pozwalaliśmy, że nas fala smutku gięła i kładła na ziemi; a często też, mając jaką robotę, czyniliśmy ją własnymi siłami, nie pijąc ciągle ustami z Boga siły i mocy twórczej – stąd to moc nasza wyczerpała się. (II, 56)

Zatem warto podkreślić raz jeszcze, że poeta źródła siły jął upatrywać w Bogu i zaczął doświadczać, że to głębia niewyczerpana i orzeźwiająca, podtrzymująca w smutku i w cierpieniu. Lotz, jako mistrz życia duchowego, właśnie akt medytacyjny porównywał do „wiercenia studni artezyjskiej, która przenika w głąb naszej istoty i przez którą tryskają ożywcze wody, aby przemienić pustynię codzienności w żyzną krainę”[53]. Uwaga mnicha nie pozostawia wątpliwości, że poprzez medytację człowiek może odnaleźć życiodajne źródło, jakim jest Bóg, i czerpać z Niego potrzebne siły. Pozwala

[53] Tamże, s. 17.

to zatem sądzić, że Słowacki doświadczył prawdziwej Bożej mocy i pozyskiwał potrzebne w codzienności siły z „ust Boga", co niewątpliwie można rozpatrywać jako konsekwencję medytacyjnego stylu życia poety[54].

Duchowa obojętność. Dotykając zagadnienia medytacyjnych aktów, nie sposób nie odnieść się do najbardziej znanego i rozpowszechnionego „podręcznika" do chrześcijańskiej medytacji, jakim są *Ćwiczenia duchowe* Ignacego Loyoli. Jezuita mianem „ćwiczeń duchowych" określał „wszelki sposób odprawiania rachunku sumienia, rozmyślania, kontemplacji, modlitwy ustnej i myślnej i inne działania duchowe"[55]. Choć u Słowackiego próżno szukać śladów lektury dzieła Loyoli (znajdziemy za to sporo niechęci do „jezuityzmu"), to – zdaniem Kuleszy – specyfika duchowego wysiłku podejmowanego przez poetę częstokroć przypomina właśnie ignacjańskie ćwiczenia duchowe, pomimo że sam artysta nie używał tego terminu w odniesieniu do swoich duchowych zmagań[56].

Jako że temat możliwych analogii medytacji ignacjańskiej i owoców ćwiczeń duchowych Słowackiego jest już badawczo opracowany[57], pragnę skupić się tylko na jednym aspekcie duchowości ignacjańskiej, jakim jest tak zwana „obojętność". Należy w tym miejscu podkreślić, że duchowa obojętność nie oznacza biernej i chłodnej postawy czy też braku zaangażowania. Obojętność była jednym z celów *Duchowych ćwiczeń* Loyoli, a rozumieć ją należy jako „uporządkowanie swojego życia tak, by nie ulegać jakiemukolwiek nieuporządkowanemu przywiązaniu"[58].

W medytacji ignacjańskiej dorastanie do duchowej wolności oznacza, że adepta ćwiczeń duchowych czeka duchowa walka, wewnętrzne napięcie, aby dojść do stanu obojętności, czyli wewnętrznej i osobistej wolności, równowagi wobec rzeczy i całkowitej dyspozycyjności wobec Boga. Owocem takiego procesu staje się głęboka i pełna równowagi postawa obojętności wobec wszystkiego, w konsekwencji czego dostrzega się całą rzeczywistość w świetle Boga, jako ukierunkowaną na Niego. Także Lotz zwracał uwagę na te aspekty medytacyjnej postawy, które owocują wolnością od przywiązania do rzeczy i braku skupiania się na wartościach zmiennych, przemijających[59].

Rozpatrując owoce medytacji w świetle wskazań hiszpańskiego jezuity, warto także zauważyć, że obojętność w rozumieniu Ignacego Loyoli ozna-

[54] Por. M. Kulesza, dz. cyt., s. 146.

[55] I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, tłum. J. Ożóg, Kraków 2002, s. 7. Jak dodawał Loyola, „ćwiczenia duchowe" to także „wszelkie sposoby przygotowania i usposobienia duszy do usunięcia wszystkich uczuć nieuporządkowanych", co ma służyć odnalezieniu woli Bożej względem własnego postępowania. Por. tamże.

[56] Por. M. Kulesza, dz. cyt., s. 162–164.

[57] Zob. M. Kulesza, *Ćwiczenia duchowe Juliusza Słowackiego w świetle „Ćwiczeń duchowych" Ignacego Loyoli*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2015, R. VIII (L), 2, s. 289–310; taż, *Słowacki medytacyjny. Późny etap życia i liryki Juliusza Słowackiego w świetle medytacji*, Lublin 2017, s. 161–181.

[58] I. Loyola, dz. cyt., s. 25.

[59] Por. J. B. Lotz, dz. cyt., s. 40–41.

czała wolność od przywiązania do czegokolwiek na takich płaszczyznach, jak „zdrowie – choroba, bogactwo – ubóstwo, szacunek – pogarda oraz życie długie – życie krótkie”[60]. Spróbujmy prześledzić możliwe duchowe analogie między postawami wskazywanymi przez Loyolę jako owoce duchowej obojętności a postawami Juliusza Słowackiego w późnym etapie jego życia. W korespondencji poety z lat czterdziestych dostrzec bowiem możemy opisy jego postępującej wolności i dystansu do rzeczy i okoliczności, które wcześniej bardzo go angażowały i nie były mu obojętne. W listach tych zauważyć można opisy wyraźnego zdystansowania się poety do „sławy, powodzenia, ludzkiej opinii, wyglądu, światowego stylu życia, zdrowia i pieniędzy”[61]. Słowacki, dawniej zapatrzony w światowy blichtr, tak pisał do matki w styczniu 1845 r.:

> Teraz ja, droga moja, człowiek dojrzały, już mię łatwy i mały poklask nie złowi – a choćby też i sklepienia drzały od krzyków, to mię nie zatrwożą. […] Wszystko można zwyciężyć, nawet żądze serca własnego, a nie można odmienić serca rodzicielskiego kobiety, która zawsze sobie szczęście dziecka podług zwyczajnych ludzi wystawia. O! to słowo straszliwe i wynarodowione u nas: zrobić karierę, ten wąż straszliwy! zdruzgotałbym go jak węża, gdyby on jeszcze gdzie leżał w twoich miłośnych dla mnie zachceniach. (II, 74)

Zaskakuje w tym fragmencie ton zupełnie odmienny od dawnych marzeń poety, zaś wstręt i oburzenie, jakie wywołało w Słowackim niegdyś drogie mu słowo „kariera”, może wprawiać w zdumienie. Autor *Beniowskiego* otwarcie wyznawał swej matce, że przestały zajmować go opinie i narzekania innych ludzi – nie sprawiały mu one ni przyjemności, ni przykrości. Odczucia poety bliskie były owocom medytacji Loyoli, który doszedł do takiego stanu ducha, że nie przychylał się bardziej ani do wzgardy, ani do pochwał[62]. Na uwagę zasługuje również fakt, że Słowacki nie pisał o karierze z pogardą, jak zwykł to czynić wcześniej w odniesieniu do rzeczywistości, w której mu się nie powiodło, a co można by wiązać z postawą resentymentu. Poeta skrytykował tym razem perspektywę możności zrobienia kariery z autentycznym oburzeniem i niechęcią, wynikającymi najpewniej ze świadomości, iż nie była to sprawa warta czasu, niegdysiejszej atencji i wysiłku.

Słowacki uzyskał wolność nie tylko od ludzkich opinii, pogoni za sławą czy statusu materialnego, lecz także osiągnął taki stan ducha, w którym śmierć i życie wydawały mu się jednakowo ponętne. W sierpniu 1844 r. napisał:

> Sama nareszcie siła boża zdaje mi się ciało moje hartować, naturę kości moich przemieniać, na dłuższe trwanie mię przeznaczać, drugi niby żywot mi zapowiadać, nowy zupełnie, lepszy od tamtej burzy, która mię tak była zmordowała, żem prawie w grobie chciał być dla spoczynku… Teraz życie – i śmierć jednakowo mi są ponętne i niczem się nie różniące od siebie… (II, 51)

Wydaje się, że to właśnie obojętność wobec kresu własnego życia najdobitniej świadczy o wielu rozważaniach i medytacjach, które otwierają

[60] Por. M. Kulesza, dz. cyt., s. 169.
[61] Tamże.
[62] Por. tamże.

człowieka „na ostateczny sens jego życia"[63], a więc na Boga i rzeczywistość pośmiertną. Słowackiemu dawne życie wydawało się niekiedy udręką tak wielką, że jak sam wyznał, w śmierci widział odpoczynek i wyzwolenie. Dzięki medytacyjnemu stylowi życia poeta zdołał na sposób roztropny rozmiłować się w życiu doczesnym, a zanurzając się w Bogu i Jemu się poddając, nie trwożył się nawet ostatecznym końcem ziemskiej wędrówki. Taką duchową obojętność, a więc wolność od przywiązania czy to do śmierci, czy też do życia, uzyskać można na drodze głębokiej i częstej medytacji. Pełna wolności postawa Słowackiego wobec spraw ostatecznych wskazywać może, że poeta praktykował modlitewny, medytacyjny styl życia i kosztował owoców owych ćwiczeń duchowych.

Ponadto autor *Balladyny*, postępując w życiu duchowym, wykształcił w sobie ważną umiejętność, a mianowicie rozeznawanie natchnień dobrych i złych, co można rozpatrywać jako owoc czujności i skupienia, których wymaga medytacja[64]. Umiejętność owego rozeznawania widzimy chociażby w słowach poety napisanych w listopadzie 1845 r.:

> Ludzie, którzy nic nie robią i nie czują, i nie przedsiębiorą, spokojni są i nie napastowani przez nikogo; ja sam tak byłem, póki tylko cel ziemskiej sławy – a małe miałem uczucie nieśmiertelności ducha mojego. Teraz i sny są nieprzyjaciółmi moimi... (II, 102)

Autor *Króla-Ducha* miał zatem głęboką świadomość dynamiki życia duchowego, w którym – jak wskazywał Loyola – dobre duchy wspomagają i zachęcają do działania, zaś złe wprowadzają niepokój i zniechęcenie[65]. Poeta doskonale wiedział, że dopóki pozostawał bierny i opieszały we wszelkich czynnościach, właściwie nic go nie niepokoiło, ale gdy podjął działanie i duchowe zmagania, wówczas pojawiły się trudy, wątpliwości i cierpienia.

Duchowość chrześcijańska przez wieki wskazywała, że w miarę wzrostu i rozkwitu wewnętrznego życia duchy dobre stają się sprzymierzeńcami, zaś złe dręczycielami. Jednak odwrotnie dzieje się, gdy człowiek karmi „ciemną" stronę swej natury – wówczas niepokoi go to, co pochodzi ze światłości[66]. Subtelność poety w rozeznawaniu duchowych poruszeń dobrych czy też złych poświadczać może, że Słowacki był zaprawiony w medytacyjnym stylu życia i zdołał poznać i zrozumieć jego dynamikę. Miał on też świadomość, że odkrytą duchową głębię należy pielęgnować, gdyż pokus, by porzucić wewnętrzną pracę, nie brakowało:

> Ufam, że ci się nic nie stanie, jeżeli ja w ofierze i w pracy wytrwam, a nie dam się skusić temu rozpaczliwemu, wszystko burzącemu pasji duchowi, który mię nieraz do walki ze światem podmawia. – O spokojność i miłość proś dla mnie Boga (II, 211)

[63] W. Słomka, dz. cyt., s. 47.

[64] Por. M. Kulesza, dz. cyt., s. 177.

[65] Należy pamiętać, że dzieje się odwrotnie, jeśli sumienie nie jest rozbudzone, zaś człowiekowi bliżej do bierności i zła – wówczas dobre duchy wzbudzają niepokój, zaś złe utwierdzają w bierności poczynań. Por. tamże.

[66] Por. tamże, s. 177–178.

Autor *Księdza Marka* doskonale wiedział, że do utrzymania wewnętrznego pokoju i duchowej obojętności konieczna była regularna modlitwa, o którą prosił także swą matkę. Stałość duchowa Słowackiego, jego wysiłek walki duchowej, systematyczność uprawianych ćwiczeń duchowych – wszystkie te płaszczyzny korespondują z uwagami mistrzów biegłych w sztuce medytacji, którzy niejednokrotnie podkreślali, że w medytacyjnym stylu życia istotne są regularność, powtarzalność i duchowa dyscyplina[67].

Działanie jako owoc medytacji. Warto przypomnieć, że niezwykle ważną pochodną i owocem medytacji jest czyn, konkretne działanie podejmowane przez człowieka[68]. W przypadku Słowackiego warto zwrócić badawczą uwagę na bardzo istotny owoc medytacyjnego stylu życia, a mianowicie na miłość i zmianę stosunku do ludzi. Jak podkreśliła Kulesza: „Wymiar medytacyjności w życiu Słowackiego potwierdza swą prawdziwość właśnie przez fakt niezamykania się poety na ludzi i gorące pragnienie, ażeby jego odkrycia duchowe stały się także udziałem innych"[69].

Zanim jednak zostaną przeanalizowane konkretne fragmenty listów poety dotyczące odmiany w jego relacjach z innymi, należy przywołać uwagi Ewy Szczeglackiej-Pawłowskiej. Uczona wyraźnie zaznaczyła, że medytacja „przyjmuje rolę nośnika w procesie rozumienia rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej podmiotu. «Mechanizm» medytacji działa w obydwu kierunkach, wychodzącym i powracającym, jego istotą jest ruch wahadłowy"[70]. Medytacja zatem, co warto zaakcentować, nie wyobcowuje ze świata i nie jest sposobem na zerwanie kontaktu z rzeczywistością – wręcz przeciwnie. „Medytacja nie zmienia rzeczywistości, jednakże pozwala na nią patrzeć inaczej"[71] i zakłada powrót do codziennego życia z nową, odmienioną perspektywą[72]. Mistrzowie medytacji podkreślali, że paradoksalnie im bardziej człowiekowi obce jest jego wnętrze, tym bardziej wyobcowuje się on ze świata[73]. A i w Słowackim zrodziła się ostatecznie potrzeba i chęć powrotu do codzienności z odmienionym spojrzeniem na rzeczywistość, o czym pisał chociażby w grudniu 1847 r.:

> [...] bo szczęście to jest ruch wewnętrzny ducha i wywieranie miłości na zewnątrz. – Kto nic z siebie nie tworzy i nie wyciąga – ten nie zbogaci się na ziemi; sama wiesz, że władza uczucia szczęścia – jest szczęściem; wszak to wiesz dobrze. (II, 158)

Zadziwia dojrzałość i mądrość uwagi poczynionej przez poetę, który dawniej miewał roszczeniowy stosunek do świata i bliźnich, żądając sławy, rewerencji i uwielbienia. Wraz z rozwojem duchowego życia w Słowackim rozwinęła się potrzeba własnego „wkładu" w rzeczywistość – a tym, co

[67] Por. T. Merton, dz. cyt., s. 60–65.
[68] Por. S. Dąbrowski, dz. cyt., s. s. 77–79.
[69] M. Kulesza, dz. cyt., s. 137.
[70] E. Szczeglacka-Pawłowska, dz. cyt., s. 171.
[71] M. Kulesza, dz. cyt., s. 136.
[72] Por. tamże, s. 136.
[73] Por. J. B. Lotz, dz. cyt., s. 27–29.

zechciał ofiarować innym, była miłość. Zaś w przekonaniu mistrzów życia duchowego każda modlitwa myślna, a więc także medytacja, musi zakończyć się miłością, powinna być dziełem miłości[74]. W podobnym tonie rzecz skomentował Bereza, stwierdzając, że każdy człowiek może osiągnąć szczyty medytacji, lecz nic to nie znaczy bez miłości, do której medytacja jako modlitwa ma prowadzić[75]. Zdaje się, że autor *Króla-Ducha* odkrył i zrozumiał po przemianie duchowej wagę miłości, gdyż pisał do matki pod koniec listopada 1842 r.: „Dusza moja była pełna skarbów bożych od dawna, lecz nie było w niej miłości, i dlatego sama jadła wnętrzności swoje, nie mogąc skąd innąd brać pokarmu". (I, 500). Właśnie w owej znamiennej zmianie stosunku poety do bliźnich najpełniej może objawić się miłość, która jest najpiękniejszym i możliwe, że najważniejszym owocem medytacji.

Zaznaczyć również należy, że tak, jak autor *Księdza Marka* stopniowo dojrzewał do medytacji i smakowania jej owoców, tak i miłosna relacja do bliźnich okazała się procesem. Poeta pisał w lutym 1846 r.:

> Mówisz, że ludzkość chce wiedzy – oczekiwa – gotowa jest i godna wiedzy, ja ci faktami odpowiadam... wszyscy mnie opuścili, choć przysięgam ci, że zmieniony jestem na dobre, rozkwilony jak dziecko – bliższy ludzi niż kiedykolwiek bądź przedtem – sługa ich... (II, 123)

Powszechnie wiadomo, że Słowackiego niektórzy z jemu współczesnych mieli za odludka, tudzież szaleńca[76]. Niemniej na niesłuszność tych oskarżeń wskazuje fakt, że Słowacki z czasem zaczął mile zaskakiwać tych, z którymi się spotykał[77]. Również formujące się wokół poety grono jego zwolenników i serdecznych przyjaciół potwierdzało bezzasadność oskarżeń o postradanie zmysłów przez autora *Beniowskiego*. Skoro Słowacki (wskutek medytacyjnego stylu życia) powoli dojrzewał do owocnego dialogu z bliźnimi, tak i być może inni potrzebowali czasu, by w odmianę krzemienieckiego artysty uwierzyć i w pełni się z nią oswoić.

Ponadto w postawie Słowackiego można dostrzec pojawienie się sporej dozy autokrytycyzmu i dojrzałego dystansu do samego siebie. Potrafił on zarówno dojrzeć swą dawną dumę obracającą się w pogardliwy stosunek do bliźnich, jak i zaszłą w nim przemianę przybliżającą go do „poczciwych ludzi":

> Właśnie ta część sentymentalno-dumna natury mojej, która mnie względem rzeczy świata pogardliwym czyniła, opadła ze mnie, a ja teraz bliższy jestem poczciwych ludzi niż ludzi blichtrem świecących – a że nie jestem bez miłości sprawiedliwej, dowiodę ci kiedyś (II, 223)

[74] Por. T. Merton, dz. cyt., s. 96–98.

[75] Por. J. Bereza, dz. cyt., s. 42–43.

[76] Sawrymowicz w przypisie do listu Słowackiego, który poeta zaadresował do Zygmunta Krasińskiego, przytoczył następujący fragment z korespondencji autora *Psalmów przyszłości*: „Fanatyzm własnej próżności doszły do szaleństwa. – Cześć samemu sobie oddawana. – Boże mój! że też ta niecna próżność wszystko karli i gubi u nas. – Najznakomitsze duchy na nią umierają!!! Szkoda Juliusza [...]. Gasz. [Konstanty Gaszyński – P. D.] dodaje, że jemu piana brzegiem ust się sączy, oczy dziki wzrok mają, gdy rozprawia i utrzymuje, że posiadł trzy słowa, które wszystko tłumaczą – itd., itd. W liście zaś jego do mnie wciąż mowa o Duchach i opowiadanie dialogów z nimi!". Zob. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. II, s. 110, przyp. 11.

[77] Zob. E. Łubieniewska, dz. cyt., s. 170–175.

A jak podkreślił znawca zagadnienia medytacji – Walerian Słomka, to właśnie medytacja umożliwia wgląd we własną osobowość i wykształca zdolność do krytycznej, zdystansowanej oceny siebie[78]. W podobnym tonie pisał o medytacji Lotz, który zwrócił uwagę, że akt medytacyjny pomaga człowiekowi zrozumieć winę zawartą w jego własnym zachowaniu, a także zdystansować się do cech wrodzonych, determinujących zachowanie jednostki[79]. Poeta, jako *homo meditans*, nie tylko trafnie zdiagnozował swe niedojrzałe postawy, ale także podjął wysiłek wewnętrznej przemiany, w tym przypadku prowadzącej go do większej otwartości na drugiego człowieka.

Niemniej nieuzasadnioną przesadą byłoby sądzić, że Słowacki nagle stał się osobą pełną słodyczy dla każdego, kto się doń zbliży. Stosunek do bliźniego, jaki ukształtował się w poecie pod wpływem medytacyjnego stylu życia, był pełen dojrzałości, mądrości i odwagi. Autor *Srebrnego snu Salomei* cenił w relacjach z ludźmi przede wszystkim szczerość, autentyczność i naturalność, prawdę, brzydził się bowiem udawaniem i sztuczną grzecznością, o czym pisał w marcu 1849 r.:

> Podobno to, mój Filu, nieszczęście było nasze, żeśmy dotąd szukali nie u m i ł o w a n y c h, ale tylko m i ł y c h z n a j o m y c h – stąd wysadziliśmy się na dowcip, na kwieciste konwersacje, z książek i z podróży czyniliśmy coś na kształt kłaków i tym zapychaliśmy próżne serca i głowy napotkanych ludzi – oni też nas ogłaszali za dobrych bardzo lekarzy nud, głosili może pochwały, tęsknili nawet do nas, ile razy próżnia życia ich czym lepszym zapełniona nie była – a na koniec z czasem zapominali o nas. – Inaczej dziś z tymi, których ukochałem, którym prawdę ważyłem się zawsze powiedzieć, szorstką i bez żadnej grzeczności w wyrażeniu administrowaną. Ci, choć dalecy i nieliczni, są mi jednak szczęściem mego żywota. (II, 249)

Słowacki deklarował w owym liście rzecz znamienną, oto bowiem wolał mieć niewielu szczerych ludzi wokół siebie niż mnóstwo osób nieautentycznych. A czyż poetę pociągałaby tak naturalność i prawda w relacjach, gdyby sam nie żył w ten sposób? Nie będzie rzeczą zbędną przypomnieć, że znawcy medytacji jako jeden z istotniejszych owoców aktu medytacji wskazują właśnie życie w prawdzie: i o świecie, i o sobie[80].

Wielokrotnie już wspominano, że medytacja angażuje całego człowieka, nie wyobcowując go z codzienności, lecz pomaga w jej przeżywaniu. O wielkiej duchowej i medytacyjnej dojrzałości Słowackiego świadczyć może fakt, że on sam zrozumiał tę prawdę życia wewnętrznego i starał się nią kierować, o czym pisał w marcu 1849 r.:

> Sentymentalności wszystkie mało mnie obchodzą – życie ziemskie, jako podstawa życia duchowego i jako narzędzie wolności, którego duch używa dla dopełnienia misji swojej, zajmuje mnie. Dlatego to nie przyjemnościami i tak nazwaną poezją sielską karm mnie, ale mów o tych rzeczach, które cię jako człowieka obchodzą – a ja, widząc cię szczęśliwym lub nieszczęśliwym, rzetelnie wezmę serdeczny udział w twoim smutku lub weselu – i dopomogę sercu memu w tej miłości, która bez rzetelnej podstawy ludzkiej i bez opromienienia bożego jest tylko głupstwem i semitonem uczuciowym, na nic – aniołom i ludziom. (II, 248–249)

[78] Por. W. Słomka, dz. cyt., s. 43–44.
[79] Por. J. B. Lotz, dz. cyt., s. 90.
[80] Por. W. Słomka, dz. cyt., s. 51.

Poeta postrzegał doczesne życie jako „podstawę życia duchowego", nieustannie pielęgnując w sobie potrzebę czynu, która znalazła swą realizację chociażby w podróży Słowackiego do Wielkopolski w 1848 r. Tymczasem warto jednak zatrzymać się jeszcze przy cytowanym fragmencie listu, w którym Słowacki najpełniej ukazał swą otwartość na drugiego, wyrażając troskę o los bliźniego, oferując swe współczucie i stwarzając przestrzeń do opowieści o aspektach rzeczywistości, które człowieka obchodzą. Być może to właśnie owa troska o bliźnich była najwyraźniejszym dowodem bezinteresownej miłości, która z kolei w dużej mierze wypływać mogła właśnie z aktów medytacji przemieniających widzenie nie tylko siebie, ale także profilu duchowego ludzi otaczających poetę.

Warto wyeksplikować także, iż krzemieniecki artysta po swej duchowej przemianie nie stał się typem odludnego „mnicha", lecz żywo interesował się światem, nowymi odkryciami, wydarzeniami politycznymi i był w te sprawy zaangażowany. Świadczy to o głębokim zanurzeniu Słowackiego w rzeczywistość i o postawie pełnej otwartości i chęci do działania.

Słowacki znalazł się przecież niemal w samym centrum wydarzeń i aktywnie udzielał się w sprawie powstania wielkopolskiego. Wiadomo, że początkowo chciał skonfederować emigrację i ruszyć powstańcom z pomocą, gdy jednak ten zamiar się nie powiódł, Słowacki wyprawił się do Poznania, gdzie uczestniczył w zebraniu Komitetu Narodowego i wzywał zebranych do prowadzenia dalszej walki[81]. O swoim zaangażowaniu i stawianiu interesów innych ponad własne poeta wspomniał zniecierpliwionej oczekiwaniem nań matce: „Proszę cię, bądź spokojna o mnie i wyrozumiałą na moje położenie, które mnie wiąże z ludźmi i samemu samolubnie kierować sobą nie pozwala" (II, 174–175). Znamienny jest również fakt, że świadectwa, jakie udało się zebrać od osób, które wówczas się ze Słowackim spotkały, dowodzą, że poeta był serdeczny, szlachetny oraz uczciwy, zaś po dawnej drażliwości niemal nie zostało w nim śladu[82]. Wszystkie przywoływane tu i komentowane postawy Słowackiego współbieżne są z owocami medytacyjnego stylu życia.

Ów styl i medytacyjna postawa Słowackiego były owocem jego wieloletniej pracy i wielorakich duchowych zmagań. Poeta z pełnym zaangażowaniem podjął wysiłek przemiany duchowej, czego pokłosiem stały się takie jakości, jak: wewnętrzna równowaga, wyciszenie, obojętność względem światowych spraw, otwarcie na Boga i problemy bliźnich. Co ważne, medytacje Słowackiego „nie były przecież chwilowym nawróceniem, jeszcze jednym życiowym etapem wpośród wielu innych, gdyż poeta zmienił się w sposób totalny, całkowity, a owoce tej przemiany towarzyszyły mu do końca życia"[83]. Ponowna i pieczołowita lektura korespondencji Słowackiego pozwala nie tylko wyłowić z niej passusy i ślady medytacyjnego w swej

[81] Por. A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003, s. 228–229.
[82] Por. E. Łubieniewska, dz. cyt., s. 170–172.
[83] M. Kulesza, dz. cyt., s. 151.

istocie podejścia do rzeczywistości, ale jednocześnie wychodzi naprzeciw nowej badawczej propozycji, jaką jest spojrzenie na duchową przemianę poety przez pryzmat chrześcijańskiej medytacji.

Bibliografia

Bereza J., *Medytacja z ojcem Serafinem*, Poznań 2010.

Boleski A., *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*, Łódź 1949.

Dąbrowski S., *Medytacja (Studium genologiczne)*, cz. I–II, „Przegląd Humanistyczny" 1989, z. 4–5, s. 61–107.

Dybciak K., *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów [b.d.w.].

Hoffmann-Piotrowska E., *W ustach jest otwór duszy… Szkice o romantykach i mistykach*, Warszawa 2012.

Korespondencja Juliusza Słowackiego, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1 i 2, Wrocław 1962.

Kostkiewiczowa T., *Medytacja – wstępne spostrzeżenia i uwagi*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010.

Kowalczykowa A., *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003.

Kudyba W., *Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.

Kulesza M., *Ćwiczenia duchowe Juliusza Słowackiego w świetle „Ćwiczeń duchowych" Ignacego Loyoli*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2015, R. VIII (L), 2, s. 289–310.

Kulesza M., *Słowacki medytacyjny. Późny etap życia i liryki w świetle medytacji*, Lublin 2017.

Lotz J. B., *Wdrożenie w medytację nad Nowym Testamentem*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1985.

Loyola I., *Ćwiczenia duchowe*, tłum. J. Ożóg, Kraków 2002.

Łubieniewska E., *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Kraków 1995.

Merton T., *Kierownictwo duchowe i medytacja*, tłum. W. Grzybowski, Kraków 1996.

Słomka W., *Rola medytacji w chrześcijańskim życiu wewnętrznym*, w: *Medytacja. Praca zbiorowa*, red. W. Słomka, Lublin 1984, s. 43–53.

Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.

Słowacki mistyczny. Rewizje po latach, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2012.

Szczeglacka-Pawłowska E., *Medytacja – kontemplacja – samoświadomość. Juliusz Słowacki „Dusza się moja zamyśla głęboko…"*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010.

Świerzawski W., *Medytacja chrześcijańska. Teoria i praktyka*, Sandomierz 1996.

Zarębianka Z., *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008.

Zarębianka Z., *Promieniowanie myśli, promieniowanie ducha*, „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 2792.

Zgorzelski C., *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981.

doi: 10.15584/tik.2022.20

Data nadesłania: 13.05.2022
Data recenzji: 12.07.2022, 8.10.2022

„Natchnienie poezji było nie do wysłowienia ani opisania". Uczta u Januszkiewicza i prelekcje w Collège de France wśród paryskich osobliwości w dzienniku Franciszka Salezego Gawrońskiego

Kazimierz Maciąg
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0002-9350-4069

„The Inspiration of Poetry Was Beyond Words or Description". A Feast at Januszkiewicz's and Lectures at the Collège de France among Parisian Curiosities in the Diary of Franciszek Salezy Gawroński

Abstract: Franciszek Salezy Gawroński (1787–1871) was a Napoleonic soldier, politician, social activist and diarist. Of particular importance in his oeuvre is his previously unpublished memoir written during his travels across Europe in the years 1839–1841. This work, written in a highly individual style, is clearly different from other non-fiction works written in the Romantic era – which is why it deserves special attention. The article consists of two parts. In the first, I present the most important information about the author of the diary and generally characterise the content of this work. In the second part I present a fragment of the diary written during his stay in Paris. At that time Gawroński met with many representatives of the Polish emigration (including Adam Mickiewicz, Adam Jerzy Czartoryski and General Henryk Dembiński) and took part in important events in the Polish community.

Keywords: Franciszek Salezy Gawroński, diary, Great Emigration, Feast at Januszkiewicz's, Adam Mickiewicz, Collège de France

Słowa kluczowe: Franciszek Salezy Gawroński, pamiętnik, Wielka Emigracja, Uczta u Januszkiewicza, Adam Mickiewicz, Collège de France

Franciszek Salezy Gawroński (1787–1871) w pierwszej połowie XIX w. był postacią znaną i rozpoznawalną: żołnierz napoleoński, uczestnik kampanii moskiewskiej, pułkownik w sztabie naczelnego wodza w powstaniu listopadowym, właściciel dwóch podkrakowskich posiadłości w Boleniu i Młodziejowicach, senator Rzeczpospolitej Krakowskiej – już ta jego działalność publiczna zapewniała mu trwałą obecność w naszej historii[1].

[1] Zob. K. Lewicki, *Gawroński (Rawita) Franciszek Salezy (1787–1871)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Kraków 1948–1958, s. 328–329.

Gawroński „prywatny" – to także swoisty ewenement w życiu społecznym Krakowa od lat trzydziestych XIX w.: postać charakterystyczna i niezwykle barwna, organizator balów i spotkań towarzyskich, utrwalony w niezapomnianym konterfekcie przez Zygmunta Krasińskiego w liście do Delfiny Potockiej, pisanym 22 grudnia 1839 r. pod wrażeniem spotkania w rzymskiej restauracji, która była ulubionym miejscem spotkań artystów, popularnym m.in. ze względu na umiarkowane ceny posiłków:

Byłem poszedł wczoraj wieczór na obiad do Leprego. Nigdyś nie widziała tych brudnych, ponurych, źle oświeconych trzynastu pokojów, pełnych ludzi, wrzasku, dymu, jadła i butelek; nie masz wyobrażenia obrzydliwości tego widoku. Najdziwniejsze tam snują się figury, wszystkie brody Francuzów, wszystkie włosy długie artystów, wszystkie manczestery Europy tam zgromadzone.

Siadłem do stołu polskiego. Był Mał[achowski], był Henryk Pot[ocki], Szadurski i stary Aigner etc., etc., etc. Wtem pod koniec obiadu wchodzi postać wysoka, z długimi włosami, chuda, okryta zmarszczkami, czarno ubrana, z czerwoną wstążeczką u surduta, z cygarem w ustach, z jakimś obłędem w oczach, coś mająca wspólnego z Don Kiszotem, zarazem podobna do księdza, a pewnej fantastyczności wcale nie pozbawiona. Ta postać chodzi, zawraca, szuka czegoś. Gdy usłyszała mowę naszą, zbliża się, roztwiera ręce, staje jak krzyż ogromny nad nami i głosem posępnym, i rzewnym: „Wy Polacy!" — woła. Wreszcie poznaje się z Mał[achowskim] i siada, a gdy siadła w świetle lamp, dopiero pokazała wszystkie zmarszczki, a każden zmarszczek drżał i cała twarz drgała. Starość w całej okazałości, jednak włosy kruczociemne. Był to pułkownik Gawroński, jadący z Krakowa z panną Dębińską. Takie dzieje tych istot dwojga. Przed 30 laty ten sam człowiek zakochał się w tej samej pannie. Co rok oświadczał się; gdy wojował z Napoleonem, z placu bitwy przesyłał o zwykłym dniu oświadczenie swoje. Panna Dębińska odmawiała zawsze. Potem żył on w Krakowie i ona tam, co dzień się widywali, raz na rok on prosił o jej rękę, zawsze odmówiony, nigdy nie odchodził. Nareszcie teraz przystała ona; on w sześćdziesiątym roku życia siadł do jednego powozu z nią i pojechał do Rzymu, by w Rzymie z nią się ożenić. Wczoraj przyjechał, ledwo wysiadł, przyszedł do Leprego szukać Polaków. Znalazł nas. Wiedziałem już o jego historii. Widok jego mnie przeraził. Jean Paul by z tej figury coś wściekle śmiesznego, i zarazem dziwacznego by usnuł. Bo znać, znać miłość w oczach bladobłękitnych tego pułkownika i każden zmarszczek na jego twarzy zdaje się tańcować z radości, że bliska już ślubu godzina. Miłość pod takim kształtem otruła mnie. Bunt wszczął się w mojej duszy przeciw formie Gawrońskiego, jednak przez Pana Boga stworzonej. By odzyskać równowagę ducha, zażądałem w myśli czegoś pięknego, ogromne pragnienie usłyszenia głosu Twego nastąpiło we mnie[2].

Autor *Nie-Boskiej komedii* niewątpliwie stylizuje swoje wrażenia w duchu epoki, m.in. postarzając Gawrońskiego i niemal dwukrotnie wydłużając okres jego związku z Cecylią Dembińską (siostrą gen. Henryka Dembińskiego). Z pewnością jednak autor pamiętników był postacią oryginalną, a jego narzeczeństwo trwać miało jeszcze ponad 20 lat, aż do śmierci ukochanej w roku 1862.

Franciszek Salezy Gawroński to także pamiętnikarz, który różnego rodzaju zapiski prowadził niemal przez całe swoje dorosłe życie[3]. W jego

[2] Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I, Warszawa 1975, s. 88–89.

[3] Obszerniej na temat autora pamiętników oraz ich zawartości piszę w artykule *W kręgu problematyki pamiętników z podróży po Europie Franciszka Salezego Gawrońskiego*, „Journal of Humanities and Social Sciences", 2020 nr 2(15), s. 25–37.

twórczości diarystycznej wyraźnie osobne miejsce zajmuje dziennik prowadzony podczas jego prawie dwuletniej podróży po Europie odbytej w latach 1839–1841[4]. Odwiedził on wtedy państwa włoskie, Szwajcarię, Sabaudię, państwa niemieckie, Holandię, Belgię, Francję, Anglię oraz czeską część Austrii. Manuskrypt tych zapisków jest świadectwem kontaktów z dziesiątkami mniej lub bardziej znanych postaci, przede wszystkim ze świata kultury i polityki, wśród których znajdziemy Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stefana Witwickiego, Antoniego Goreckiego, Augusta Cieszkowskiego, Fryderyka Chopina, George Sand, księcia Adama Jerzego Czartoryskiego oraz dziesiątki innych osób – przede wszystkim artystów, polityków, duchownych, weteranów wojen napoleońskich i postania listopadowego, tych ostatnich szczególnie bliskich Gawrońskiemu ze względu na wspólną przeszłość wojskową.

Trzeba także powiedzieć, że autor dzienników mimo dość solidnego wykształcenia (studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, a rodzinnie był związany z elitą Krakowa z przełomu XVIII i XIX w.[5]) – nie był intelektualistą. Był przede wszystkim żołnierzem; z tego też powodu znaczna część dziennika przypomina raczej lakoniczne meldunki wojskowe niż obszerne wywody charakterystyczne dla romantycznej literatury, epistolografii i memuarystyki. Nie miał także aspiracji literackich, nie był wybitnym stylistą, a w jego notatkach znajdziemy rozmaite błędy i usterki językowe. Zapiski z podróży po Europie stanowią niemałą trudność przy lekturze: Gawroński jest chimeryczny w sposobach zapisu, stosuje liczne skróty, które można rozmaicie interpretować (np. „x" może równie dobrze oznaczać księcia, księżną, jak i księdza). Składnia zdań jest niekonsekwentna, poszczególne frazy są oddzielane często pauzami, rzadko przecinkami. Niektóre zdania to prawdziwe zagadki, nad których rozwikłaniem trzeba spędzić dłuższą chwilę[6]. W leksyce używanej przez Gawrońskiego zdarzają się wyrazy będące archaizmami już w chwili powstawania tego dzieła oraz neologizmy (często spolszczenia wyrazów francuskich, np. parasol to „paraplui" – od franc. *parapluie*). Poszczególne akapity, często tożsame z niezwykle rozbudowanymi zdaniami, przypominają zapis swoistego strumienia świadomości lub jakąś osobliwą gawędę.

Uznanie, a może i wręcz podziw, budzić mogą natomiast bardzo liczne kontakty towarzyskie Gawrońskiego, jego żywe zainteresowanie udziałem

[4] Dziennik ten znajduje się w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, w dwóch zeszytach: *Dziennik Franciszka Gawrońskiego z podróży do Włoch i Szwajcarii w latach 1939–1840* [rękopis sygn. 17936/1] oraz tegoż: *Dziennik podróży przez Szwaycaryą, Niemcy nad Renem, Belgią, Hollandyą, Flandrią, Francyą, Anglią, Saxonią. 1840–1841* [rękopis sygn. 5691/1]. Fragmenty, które wykorzystuję w niniejszym artykule, pochodzą z drugiego zeszytu.

[5] Jego stryj Andrzej Gawroński w latach 1740–1813 był ordynariuszem diecezji krakowskiej.

[6] Przepisując dziennik Franciszka Gawrońskiego, starałem się zachować wszelkie jego językowe osobliwości, ograniczając swoją ingerencję tylko do korekt interpunkcyjnych, bez których trudno byłoby zrozumieć sens niektórych partii tego dzieła.

w życiu kulturalnym odwiedzanych miejsc (zwiedzanie muzeów, uczestnictwo w koncertach, spektaklach teatralnych i operowych, zainteresowanie życiem politycznym) – mimo iż wszystko to jest motywowane zapewne także pewnego rodzaju próżnością, wydaje się, że krakowskiego pułkownika-diarystę nie sposób uznać tylko za snoba celującego w zaliczaniu kolejnych atrakcji i osobliwości na szlaku swojej Grand Tour.

Tym, co może dziś szczególnie zainteresować czytelnika tego szczególnego diariusza podróży, nie będzie więc z pewnością precyzja analiz psychologicznych, wrażliwość na piękno krajobrazów lub oglądanych dzieł sztuki. Pamiętnik Gawrońskiego, ze względu na obszerność i różnorodność zawartego w nim materiału dokumentacyjnego, może natomiast z pewnością przyczynić się do licznych uściśleń i uzupełnień w biografiach polistopadowych emigrantów: artystów, polityków, żołnierzy i duchownych[7]. Osobnym walorem tego dzieła jest też zwracanie uwagi na rozmaite „techniczne" aspekty podróżowania w tamtej epoce. Gawroński skwapliwie notuje ceny podróży (dyliżansem, pociągiem, statkiem...), przelicza reńskie wymieniane na miejscową walutę w ówczesnych kantorach, zapisuje perypetie związane z przekraczaniem kolejnych granic, notuje ceny towarów, narzeka na rozmaite niedogodności towarzyszące podróży: uciążliwych współtowarzyszy, nierzetelnych woźniców, niewygodne hotele, kłopoty ze zdrowiem i wyżywieniem, kradzieże i zagubienia różnych przedmiotów – tego rodzaju detali najczęściej nie znajdziemy u innych pamiętnikarzy[8]. Przyjazd do stolicy Francji odnotowywany jest np. w następującym zdaniu: „Wjechaliśmy do tego obszernego mieściska o godzinie dziesiątej z rana, zapewne z godzinę jechali, nim na rogatce najprzód przegląd i waga powozu nastąpiła, dalej wsiadłszy urzędnik celny na powóz, odprowadził go do miejsca, gdzie staje zwykle i tam rewizja wszystkich rzeczy podróżnych się bardzo delikatnie a prędko odbyła".

Szczególnie interesująca jest właśnie część dziennika Franciszka Gawrońskiego będąca zapisem jego ponad półrocznego pobytu w Paryżu, w którym diarysta przebywał od października 1840 r. do maja roku następnego. Stolica Francji była mu znana sprzed mniej więcej ćwierćwiecza, gdy kończył w niej swoją epopeję napoleońską. Z tego też względu szczególnie przeżywał pogrzeb Napoleona, którego ciało sprowadzono z Wyspy Świętej Heleny akurat w połowie grudnia 1840 r. Gawroński odnowił także liczne kontakty towarzyskie z przebywającymi w Paryżu weteranami z czasu powstania listopadowego. Poza tym zwiedzał miasto i jego okolice, odwiedzał pałace, muzea i kościoły, uczestniczył w wydarzeniach kulturalnych i spotkaniach towarzyskich Wielkiej Emigracji. Brał udział w prelekcjach Adama Mickiewicza w Collège de France i w uczcie u Januszkiewicza.

[7] Nie zawsze udaje się zresztą ze stuprocentową pewnością zidentyfikować rozmówców Gawrońskiego; utrudnia to również niezbyt czytelna pisownia, którą posługuje się diarysta.

[8] Osobną częścią pamiętnika jest lista wydatków ponoszonych każdego dnia, która układa się w kosztorys całej podróży.

Fragment dziennika podróży po Europie (1839–1841) Franciszka Salezego Gawrońskiego

22 [grudnia 1840][9] środa [Paryż]

Mróz duży suchy, po śniegu spadłym ślisko bardzo chodzić. Dostawszy bilety do Inwalidów od Krosnowskiego[10], byliśmy widzieć kosztowne ubranie kościoła dla zwłoków Napoleona[11] – ledwie się przed tłumem przecisnąć miejsca było – w tłoku dobrze widzieć nie miejsca było, prócz mnóstwa światła w lustrach i ubrania katafalku.

Oglądanie kuchni i pieczywa *ambulantes*[12] przy kościele; mimo zimna pieką i gotują na powietrzu. Udanie się do Collège de France, gdzie miał Mickiewicz pierwsze otwarcie – mnóstwo do pięćset osób było, z klaskaniem go przyjęto – wiele tam znajomych, między nimi Bystrzonowski i Strzelecki przybyli z Berlina. Posiedzenie jakby nieciekawe; do piątej tam byliśmy – ciepło wyśmienite. Powrót na obiad wieczór u Krosnowskich.

23 w środę.

Jedliśmy obiad u Chenou[13] postny – tam spotkanie się z Popielem[14], potem na Theatre Francais na *Le verre d'eau*[15] poszliśmy, sucho iść było. Zwiedzanie wozu triumfalnego w arku de l'Étoile[16] – bardzo bogaty.

[9] W nawiasie kwadratowym umieszczam moje uzupełnienia objaśniające tekst.

[10] Niejasne: prawdopodobnie Adolf Krosnowski (1799–1875) – oficer w armii Królestwa Polskiego. W powstaniu listopadowym m.in. dowódca pułku wielokrotnie ranny. Po klęsce powstania internowany w Prusach, potem we Francji. W Paryżu, gdzie ożenił się z Marie-Louise Hervé, której ojciec był prokuratorem w trybunale Apelacyjnym; uczynił to „w sposób „niehonorowy" (czyli prawdopodobnie uwiódł ją, gdy jego pierwsza żona pozostawała wtedy w kraju). Uważany był za gwałtownika; przed jednym z paryskich kościołów strzelał do swojego szwagra. Nie mając do tego uprawnień, podawał się za generała i hrabiego. Być może Walenty Krosnowski (1814–1878) – działał w sprzysiężeniu Piotra Wysockiego, wziął udział w ataku na Belweder; dostał się do niewoli rosyjskiej, lecz został z niej zwolniony, gdy Konstanty pozwolił wiernym mu polskim oddziałom dołączyć do powstania (później jednak otrzymał od Najwyższego Sądu Kryminalnego karę śmierci). Na emigracji związał się z Towarzystwem Demokratycznym Polskim. Jego żoną była Vera de Poel. Biogramy obydwu Krosnowskich opracował Marian Tyrowicz, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, s. 340–342.

[11] Gawrońskiemu chodzi o ozdobne urządzenie wnętrza kościoła, w którym odbywał się pogrzeb Napoleona.

[12] Tak zapisuje Gawroński; prawdopodobnie chodzi tu o obwoźny punkt sprzedaży pieczywa; od *ambulance* (franc.) – ambulans.

[13] Chenu – jedna z restauracji mieszczących się w kompleksie budynków Palaise-Royal.

[14] Adolf Popiel (1786–1866) – w wojsku Księstwa Warszawskiego odbył kampanię 1809 r. Podczas powstania listopadowego podpułkownik; w kwietniu 1831 r. z korpusem gen. Józefa Dwernickiego internowany w Galicji. Od 1832 r. we Francji. Członek lóż, m.in.: „Bracia Polacy Zjednoczeni" w Warszawie i „La Constante Amitie" (na emigracji). Zob. L. J. Hass, *Wolnomularze polscy w kraju i na świecie 1821–1999. Słownik Biograficzny*, Warszawa 1999, s. 599.

[15] *Le verre d'eau ou les effets et les causes* (*Szklanka wody, czyli skutki i przyczyny*) – komedia w pięciu aktach Eugeniusza Scribe; prapremiera w Théâtre Français 17 listopada 1840 r. Perypetie będące podstawą fabuły związane są z dziejami Anny Stuart, królowej Anglii na początku XVIII w. Sztuka była popularna także w XX w., kilkakrotnie ją filmowano, m.in. w roku 1962 w Teatrze Telewizji, w reżyserii Józefa Słotwińskiego, z Barbarą Krafftówną, Antoniną Gordon-Górecką i Wieńczysławem Glińskim w rolach głównych.

[16] *Arc de triomphe de l'Étoile (*Łuk Triumfalny) – pomnik z platformą widokową (wysokość 51 m) na Polach Elizejskich, zbudowany w latach 1806–1836 ku czci poległych w czasie

24 w czwartek.

Po zwyczajnym w kościele nabożeństwie i śniadaniu, że zimno duże – nie chodziliśmy nigdzie prawie. Obiad w Klubie duży z damami, dobrześmy się tam bawili i jedli. Toasty Adamów[17], do których przymawiał się Niemcewicz, Mickiewicz, Plater[18] i Kołłupajło[19] – do dziewiątej godziny zeszło – wieczór graliśmy w wista u baronowej d'Aingrau[20] sami i nudno. Przed obiadem wizyty z powinszowaniami u księcia Adama i Mickiewicza z Strzeleckim.

25 Boże Narodzenie w piątek.

Nabożeństwo o jedenastej *à Notre Dame*[21], gdzie arcybiskup celebrował – niewiele ludzi dla zimna zapewne, w odległym kościele, do którego pojechałem omnibusem. Obejrzawszy kościół ten wielki i starożytny, więcej pusty jak ubrany, wysłuchawszy trzech mszy małych osobno – uważałem że arcybiskup nie daje po mszy zwyczajnego u nas błogosławieństwa, ale ksiądz przy ostatniej mszy świętej benedykuje[22] Najświętszym Sakramentem. Wstęp do Łuszczewskich[23] z powinszowaniami. Obiad u Chenou postny wraz jedliśmy, a po odprowadzeniu panny Cecylii, byłem na wieczór u Januszkiewiczów, gdzie muzyka: na fortepiano młody Antoni Kątski[24], na skrzypcach

rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich. Miejsce to wcześniej nazywano Placem Gwiazdy (Place de l'Étoile).

[17] Toasty wznoszone przez Adama Jerzego Czartoryskiego i jego żonę Annę Zofię z Sapiehów.

[18] Ludwik Plater (1775–1846) – uczestnik powstania kościuszkowskiego, pełnił wysokie urzędy w Królestwie Kongresowym (m.in. senator-kasztelan i dyrektor generalny Komisji Rządowej Przychodu i Skarbu Królestwa Kongresowego). Na emigracji związany z Hôtel Lambert, kierował także Towarzystwem Literackim w Paryżu.

[19] Lucjan Kołłupajło (1804–1872) – rodem z Litwy, student Uniwersytetu Wileńskiego, uczestnik powstania listopadowego. Na emigracji urzędnik paryskiej gazowni, przyjaciel Mickiewicza. Zob. *Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Rok 1873–1878*, Poznań 1879, t. II, s. 350.

[20] Tak właśnie zapisuje Gawroński. Być może chodzi o kogoś z rodziny napoleońskiego generała Jean-Pierre Augereau (1772–1836); miał on tytuł barona, nie zawarł związku małżeńskiego. Jego bratem był marszałek napoleoński Pierre Augereau (1757–1816), z tytułem księcia. Po jego śmierci wdowa po nim Adélaïde Joséphine de Bourlon de Chavange (1789–1869) wyszła za hrabiego Charles Camille de Sainte-Aldegonde.

[21] *à Notre Dame* (fr.) – w katedrze Notre Dame.

[22] benedykuje – błogosławi; od łac. *benedico* – błogosławić.

[23] Prawd. Adam Łuszczewski (1799–1853) – urzędnik w Królestwie Polskim, w 1830 r. poseł, w czasie powstania zajmował się ekonomiczną stroną wyposażenia armii. Po upadku powstania na emigracji. Sąd Kryminalny w Warszawie skazał go na karę śmierci przez powieszenie (zamienioną na wieczną banicję), a majątek skonfiskowano. Członek Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Po amnestii wrócił do kraju. Jego żoną była Teofila ze Skarżyńskich (1809–1856). Bratanicą Adama była Jadwiga Łuszczewska – Deotyma (1834–1908), poetka i powieściopisarka.

[24] Antoni Kątski (1817–1899) – skrzypek i kompozytor. Mając pięć lat, występował już jako „cudowne dziecko". Po studiach muzycznych w Warszawie, Moskwie i Wiedniu rozpoczął karierę muzyczną, występując m.in. w Hiszpanii, Portugalii, Niemczech, Grecji, Turcji, Egipcie i Rosji. W paryskim salonie Czartoryskich występował wspólnie z Chopinem. Gawroński pisze o „młodym" Kątskim, dlatego że muzykiem był także ojciec skrzypka, Grzegorz Kątski.

Parczewski[25], na gitarze Szczepanowski[26], z głosem ładnym popisywali się z zupełnym zadowoleniem. Przy wieczerzy zaś improwizacja dwóch poetów Słowackiego i Mickiewicza zachwycała obecnych, bo nic równego nigdzie słyszeć się nie dało. Oklaski niesłychane były. Ropelewski zemdlał przejęty uczuciem admiracji. Natchnienie poezji było nie do wysłowienia ani opisania. Rozeszliśmy się drugiej z północy i w kilku wraz wrócili. Rad by był każdy ozłocić Mickiewicza. Byłem tego dnia z wizytą u Moszyńskich[27].

26 w sobotę.

Drugie święto, które tu nie obchodzą uroczyście, nawet w kościele szczególnego nabożeństwa nie ma – a w obydwa choć tak wielkim święta robią, pracują i przedają wszyscy i wszystko, co było moim wielkim zgorszeniem. Po zwyczajnej mszy świętej i śniadaniu, będąc zaproszonym na obiad do Moszyńskich – tam byłem – nie dość kontent z siebie, gdy nie mogłem dobrze odpowiedzieć na pytania […]. List do Ignacego Mieroszewskiego[28]. Wieczór dużo się naschodziło do panny Cecylii i dam kilka: Hoffmanowa[29] – Łuszczewska – Skorupkowa[30] – d'Aingera, mężczyzn do dwudziestu – led-

[25] Konstanty Parczewski (1801–1855) – podczas studiów wileńskich związany z filaretami, następnie prowadził rodzinny majątek. Podczas powstania listopadowego zorganizował duży oddział (walczyła w nim przez pewien czas Emilia Plater) i dowodził nim jako major. Na emigracji był skrzypkiem paryskiej Opery Włoskiej (edukację muzyczną odebrał w rodzinnym domu). Był blisko związany z A. Mickiewiczem. Zob. F. Bronowski, *Konstanty Parczewski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 1980, t. 25, s. 217–218.

[26] Stanisław Szczepanowski (1814–1875 lub 1872) – gitarzysta i kompozytor. Występował w wielu krajach europejskich (m.in. w 1839 r. na dworze królewskim w Londynie). Grał w sposób bardzo efektowny i wirtuozowski.

[27] Rodzina Piotra Moszyńskiego (1800–1879) – zesłańca na Syberię za udział w Towarzystwie Patriotycznym Waleriana Łukasińskiego, filantropa i kolekcjonera, który od roku 1840 mieszkał w krakowskim pałacyku przy ul. Lubicz, kolekcjonera i filantropa. Jego drugą żoną od 1839 r. była Anna z Malinowskich.

[28] Ignacy Mieroszewski (1787–1854) – oficer w wojsku Księstwa Warszawskiego (m.in. uczestnik wyprawy na Moskwę). W armii Królestwa Polskiego adiutant gen. Zajączka, w powstaniu listopadowym m.in. podpułkownik w sztabie gen. Dembińskiego. Na emigracji we Francji. Zob. jego biogram opracowany przez Zbigniewa Jabłońskiego, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 20, s. 815–816.

[29] Klementyna Hoffmanowa z domu Tańska (1798–1845) – pisarka, autorka utworów dla dzieci (*Dziennik Franciszki Krasińskiej w ostatnich latach Augusta III*). Utrzymywała się z pracy literackiej. Łączyła przekonanie o potrzebie pracy zarobkowej kobiet z uznaniem ich tradycyjnych ról społecznych. Podczas powstania listopadowego zajmowała się działalnością dobroczynną, po klęsce wraz z mężem Karolem Hoffmannem, prawnikiem, historykiem i pisarzem historycznym, wyemigrowała do Francji, gdzie jej paryski dom pełnił funkcję salonu artystycznego, w którym gościli m.in. Chopin i Mickiewicz.

[30] Prawdopodobnie Józefa z Przerębskich hrabianka Skorupkowa (1800–1875) – wdowa po Józefie Skorupce (1790–1835), senatorze Wolnego Miasta Krakowa. Jej matką była Łucja z Wodzickich. Skorupkowie, zaprzyjaźnieni z Gawrońskim, byli właścicielami m.in. kamienicy przy ul. Grodzkiej 180 (obecnie nr 43) w Krakowie. Po śmierci męża Józefa Skorupkowa dość często przebywała w Paryżu w celu edukacji swoich synów Adama (przyszłego dyrektora teatru krakowskiego) i Leona (później właściciela Prokocimia i posła na Sejm galicyjski);

wie miejsca było zmieścić się, ale dobrze się bawiono. Konwersacja trwała o Mickiewiczu.

27 w niedzielę.

Mrozy ciągle trwają mocne i mgły przykre. Po śniadaniu u panny Cecylii byliśmy na mszy i kazaniu polskim, gdzie mało naszych było – przejście po pasażach i bulwarach – oglądanie mieszkań nowych, gdy dawne niewygodne i niepewne. Obiad w Klubie z Strzeleckim. Teatr Cirque Olimpique *Mirliton*[31]. Panna Cecylia z bratem[32] w Palaise Royal. List posłany na pocztę do Kostusia[33].

28 w poniedziałek.

Zimno mocne trwa ciągle, dopalić się trudno. Po mszy świętej i śniadaniu przy którym pisanie tego [pamiętnika]. Byliśmy na wencie[34] polskiej, gdzie dość ludzi. Damy wmawiają kupno przy ich stolikach, znajomym trudno się oprzeć. Trzeba było kupić właśnie rzeczy mniej potrzebne, a drogo, przynajmniej na dobry użytek. Nie tyle znalazłem to porządnie utrzymanym jakby być mogło – łatwo oszukać – jeszcze łatwiej zgubić fant jaki. Nadto szczupłe miejsce na taki zgiełk ludzi, gdzie więcej moda, pokazanie się, miłość własna, jak prawdziwa chęć dobrze uczynienia [...]. Ale gdzieś jest inaczej? Kupiwszy kałamarczyk *sylphide*[35] za jedenaście franków i bilety na sobotę [do] księcia Czartoryskiego wziąwszy – wyszliśmy do domu, potem obiad i wieczór na Operze Włoskiej z Strzeleckim byliśmy. Nie mając miejsca do siedzenia, stać musieliśmy bardzo niewygodnie; tam powozem, na powrót piechotą wróciliśmy o dwunastej w nocy.

29 wtorek.

Zimno trochę mniejsze, chmurno – po mszy świętej i śniadaniu wybranie się na posiedzenie Mickiewicza omnibusem, który czekaniem nas znudził, a długą jazdą sprawił, że ledwie zdążyliśmy na początek kursu do Collège de France i taki tłok znaleźli, że już miejsca dla wielkiego natłoku nie było. Bardzo niekontenci i narzekający, odejść musieliśmy, wstępując do księgarni po *Metodę* Jaźwińskiego[36] dla panny Cecylii – kupiwszy ją

zob. *1830–1844 Skorupkowie* http://www.jura-pilica.com/?1830-1844-skorupkowie,31 (dostęp: 8.05.2022).

[31] *Mirliton*, *Mirlitaine* – popularny wówczas wodewil, którego autorem był Hippolyte Messant.

[32] Bratem Cecylii Dembińskiej był Henryk Dembiński (1791–1844), żołnierz armii napoleońskiej, kapitan podczas wyprawy na Moskwę, generał w powstaniu listopadowym. Po jego klęsce na emigracji we Francji. W 1849 r. w czasie powstania węgierskiego wódz naczelny. Później w armii tureckiej.

[33] Pamiętnikarz przesyła list do swojego siostrzeńca Konstantego Sobolewskiego (ur. 1823), którego matka Karolina z Gawrońskich zmarła w 1834 r.

[34] Wenta – kiermasz, targ charytatywny.

[35] Kałamarz ozdobiony sylfidą (wyobrażeniem wiotkiej kobiety).

[36] Antoni Jaźwiński (1789–1870) – uczeń kolegium jezuickiego w Połocku, student Uniwersytetu Wileńskiego, doktor filozofii. Autor niezwykle popularnej *Nowej metody uczenia*

za siedem franków – wracając do domu, deszcz nas spotkał i powóz wziąć trzeba było – dalej projekta się urwały, tylko obiad w klubie i wieczór trochę u Krosnowskich byłem.

30 środa.

Deszcz bezecny i błoto wielkie się zrobiło, ślisko niebezpieczne. Po Mszy świętej i kawie u Marylskiego[37] z Strzeleckim, ono do Wersalu pojechali, ja do panny Cecylii, wyjść deszcz nie dał. Obiad w klubie, a wieczór byliśmy wraz z u Sobańskiego na herbacie, tam poznanie państwa Raitzenheim[38], on z Galicji urzędnika syn, emigrant, ona z domu Angielka.

31 czwartek.

Brzydki dzień jak poprzedni. Po mszy świętej i kawie u panny Cecylii, gdzie przyszedł Strzelecki, do godziny dwunastej zeszło na pogadance przyjemnej. Byliśmy potem przed wieczorem na wencie dla loterii, którą bardzo nieporządnie ciągną – dużo losów mizernych było do wygrania. Pani Skorupkowa zabrała pannę Cecylię, która po obiedzie ubrawszy się, pojechała na mszę na wieczór do Platerów[39] o wpół do dziesiątej; mało kto tam był u nich. Moje wstępy z biletami do Mickiewiczów, Oliwara, Sobańskiego, Wołowskich, Filaux – u Platerów, po herbacie śpiewy polskie i tańce – o dwunastej wróciliśmy; ledwie powóz znalazłem.

Rok 1841 w Paryżu

1 stycznia w piątek.

Po kawie w domu naprędce – wstęp do panny Cecylii w kościele, gdzie polskie nabożeństwa żadnego nie było – błoto okropne, wyszedłszy z kościoła wstęp do Palaise Royal, gdzie mnie słabość napadła – niespokojność przecie minęła. Msza święta w kościele świętego Rocha. Z biletami powinszowania *au* Faubourg Saint-Germain u Platerów, szukanie nadaremno Bystrzonowskiego[40] – jazda omnibusem do książąt [Czartoryskich],

chronologii (Wilno 1837). Gawroński być może nabył któreś z wydań francuskich, np. *Mèthode polonaise. Application à la chronologie et à l'histoire,* Paris 1834 (zob. A. Kopiński, *Zapomniany mistrz pamięci*, „Plus Minus" z 4.01.2014).

[37] Prawdopodobnie Juliusz Marylski (1811–1888) – w powstaniu listopadowym podporucznik i adiutant gen. J. Dwernickiego. Na emigracji właściciel oficyny wydawniczej i księgarz. Brat Eustachego, przyjaciela Chopina.

[38] Gawroński zapisuje: Raizenheim. Na pewno chodzi o Józefa Alojzego Reitzenheima (1809–1883), uczestnika powstań listopadowego i styczniowego, przyjaciela J. Słowackiego, autora biografii poety wydanej po polsku i francusku w Paryżu (1862). Jego żoną była Angielka Ludwika z domu Heseltine.

[39] Ludwik Plater (zob. przypis 17) i jego żona Maria z Brzostowskich (1776–1843).

[40] Prawdopodobnie Ludwik Bystrzonowski (1797–1878) – uczestnik powstania listopadowego, działacz Wielkiej Emigracji związany z Hôtel Lambert, uczestnik powstania

powrót piechotą i wstęp do Barzykowskiego, Załuskiego, Kniaziewicza[41]. Obiad z panną Cecylią *au* Caffé de la Madeleine, drogi – trochę w Klubie, panna Cecylia u Skorupkowej, ja u Januszkiewiczów, gdzie Mickiewiczowi puchar srebrny ofiarowano od dwudziestu siedmiu Polaków – przy wieczerzy toasty – Grzymała[42] nudził swymi wierszami, choć nieźle deklamował. Po wieczerzy do Mickiewicza się odezwano – gra i śpiewy – Mickiewicz improwizował, lecz nie tyle pięknie co w Wilię – powrót piechotą o trzeciej po północy.

2 w sobotę.

Po kawie i kościele – gdy błoto duże wyjść nie dało – kupienie potrzeb na wieczór – obiad w Klubie – wieczór u panny Cecylii z kilku mężczyzn i baronowa.

3 w niedzielę.

Błoto i deszcz duży, choć wieczór poprzedni był bardzo pogodny, nie dało do kościoła polskiego pójść. Msza święta à l'Assumption[43] – potem powozem na koncert w sali Herza[44], dokąd bilety od Kątskiej – powrót piechotą późno. Obiad w klubie, gdzie było posiedzenie wyborne – wieczór nudny u Wołowskich do jedenastej.

4 w poniedziałek.

Po kościele i śniadaniu u Rougemont, po pieniądze, tysiąc osiem franków w składzie pięknym i bogatym Giroux [przy] rue du Coq[45] – kupienie

węgierskiego w 1848 r., generał turecki (zob. M. Handelsman, *Ludwik Bystrzonowski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 174–176).

[41] Karol Kniaziewicz (1762–1842) – uczestnik insurekcji kościuszkowskiej w stopniu generała, jeden z dowódców Legionów Polskich we Włoszech, uczestnik kampanii napoleońskich. W 1813 r. porzucił służbę u Napoleona, a w następnym roku powołany przez cara Aleksandra do Komitetu Organizacyjnego Wojskowego (zrezygnował z tej funkcji po sporach z wielkim księciem Konstantym). Od roku 1817 na emigracji najpierw w Dreźnie, potem we Francji (zob. S. Kieniewicz, *Kniaziewicz Karol Otto (1762–1842)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13.

[42] Franciszek Grzymała (1790–1871) – żołnierz w wyprawie na Moskwę w 1912 r., potem zesłaniec na Kaukaz. Następnie w wileńskim Towarzystwie Szubrawców, a w Warszawie wydawca czasopism „Sybilla Nadwiślańska" i „Astrea", autor recenzji *Poezji* Mackiewicza. Oficer w powstaniu listopadowym, następnie emigrant we Francji. Za udział w powstaniu sąd rosyjski wymierzył mu karę śmierci. Publikował m.in. w Mickiewiczowskiej „Trybunie Ludów".

[43] Kościół Notre-Dame-de-l'Assomption (Najświętszej Maryi Panny Wniebowziętej) – klasycystyczny kościół zbudowany w latach 1670–1676. Wycofany z użycia podczas rewolucji i ponownie otwarty do kultu w 1802 r. W 1844 r. przekazany misji polskiej dla celów duszpasterskich.

[44] Sala Herza (Salle des Concerts Herz) – zbudowana przy rue de la Victoire w 1838 r. przez Henri Herza, pianistę, kompozytora i właściciela fabryki fortepianów oraz jego brata Jacques'a Simona Herza. Wykorzystywana podczas koncertów m.in. Hectora Berlioza i Jacques'a Offenbacha.

[45] Sklep braci Alphonse'a-Gustave'a i André Giroux mieścił się przy rue du Coq-Saint-Honoré. Sprzedawano w nim naczynia, drobne meble, a założył go ich ojciec

etrennu[46] dla Kątskiej. Obiad w klubie – wieczór ubranie i u książąt Adamów, gdzie gorąco i nudno. Poznanie książąt Kantakuzena[47], żona Guika – powrót razem z wieloma. Smętno było wracać.

5 wtorek.

Dość pogodnie i sucho z rana, potem mokro od mrozu. Po kościele i śniadaniu udanie się powozem do Collège de France na kurs Mickiewicza, dość wcześnie że miejsce było dogodne. Poznanie pani George Sand i Chopina. Damy angielskie notujące wykład. Piękne wspomnienia Goszczyńskiego. Zaczynając wykład od Karpat jako gniazda orła białego, który jednym skrzydłem dotyka Euxynn[48], drugim pluszcze w Bałtyku – porównanie literatur rosyjskiej i polskiej, jedna monarchiczna, druga patriotyczna etc. Malczewski wspominany, gdy opisuje bitwę wodza polskiego z tatarskim, który głowę odciąwszy widział jak utonęła w zielsku, a kadłub koń uniósł do swoich z krwią wytryskującą etc. Wstęp do Magasin Monstre de Petit Saint Thomas[49], oglądają i nie kupują – powrót piechotą na obiad w Klubie. Kamocki u panny Cecylii na obiedzie – wieczór u Kątskiej, gdzie pan Chodźko Michał[50] – potem u pani Skorupkowej.

6 środa.

Trzech Króli. Tu święta tego nie obchodzą. Śnieg duży upadł, z rana po mszy świętej i kawie w domu, list do Alfonsa Skórkowskiego[51] na pocztę – pisanie dziennika. Bilety do Izby Parów od Platerów. Chodzenie po bulwarach, pasażach i Palais Royal, oglądając potrzeby do kupienia. Kupno kamaszków [przy] rue Viviani u kamasznika – tam były blisko krawaty za trzy franki. Rozbłociło się na ulicach, powrót z wstępem do kościoła. Obiad w klubie. Wieczór u Sobańskich.

François-Simon-Alphonse Giroux, stolarz, pod koniec XVIII w. Klientami byli m.in. Ludwik XVIII i Karol X.

[46] *étrenne* (franc.) – podarunek (noworoczny).

[47] Być może przedstawiciele starogreckiego rodu Cantacusino (Kantakuzenos), odgrywający w XIX w. ważną rolę w życiu Rumunii.

[48] Mickiewicz podczas swojej prelekcji mówił wtedy m.in. o starożytnych nazwach Morza Czarnego (Εὔξεινος Πόντος (gr.) i *Pontus Euxinus* (łac.) – „Morze Gościnne").

[49] W Paryżu duże magazyny handlowe powstawały już na przełomie XVIII/XIX. Jednym z nich był Le Petit Saint Thomas, założony w 1830 r. Funkcjonowanie tego rodzaju firm w następnych dziesięcioleciach przedstawił Honoriusz Balzac w powieści *Cezar Birotteau*.

[50] Michał Chodźko Borejko (1808–1879) – student Uniwersytetu Wileńskiego, uczestnik powstania listopadowego, po jego klęsce udał się do Francji. Uczestnik wyprawy Józefa Zaliwskiego (1833). Pisał poezje, zajmował się także przekładami m.in. z Byrona i Lamartine'a. Był bratem Aleksandra i Józefa, przyrodnim bratem Ignacego (zob. biogram Władysława Rębalskiego w *Polskim Słowniku Biograficznym*, t. 3, Kraków 1937, s. 388–389).

[51] Prawdopodobnie Alfons Skórkowski (1809–1862), bratanek biskupa krakowskiego Karola Skórkowskiego (1768–1851). Po rozwodzie wstąpił do seminarium duchownego. Pełnił różne urzędy kościelne, zakładał stowarzyszenia wstrzemięźliwości (zob. biogram Anny Wikieluk, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 38, s. 349–350).

7 w czwartek.

Byliśmy na Théâtre des Variétés[52] na trzech sztuczkach nietęgich. Na kursie Mickiewicza, potem obiad u Chenou, gdzie był Popiel, z nim układ o wieczór u generała Pelletier[53], dokąd pojechaliśmy *cabrioletem*, ledwie go mogąc dostać – tam poznanie matki i córek generała, trochę muzyki, gra [w] wista – i bez herbaty wyjście z Szembekiem do Mycielskiego, gdzie dużo mężczyzn i po herbacie i ponczu powrót z Załuskim do domu.

9 w sobotę.

Jak zwykle wieczór u panny Cecylii, gdzie mało ludzi.

10 w niedzielę.

Po mszy świętej w kościele Notre Dame i kazaniu polskim nietęgim, byliśmy w muzeum, po drodze bitwa chłopców śniegiem. Obejrzawszy obrazy z Karolkiem[54] na obiad do Klubu, wieczór u Platerów, gdzie tańcowano, dam niewiele, mężczyzn więcej – przeciwnie jak u nas. Powrót w deszcz i błoto wielkie z Nabielakiem[55] i Słowackim.

Bibliografia

Bronowski F., *Parczewski Konstanty (1801–1855)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 1980, t. 25.
Handelsman M., *Bystrzonowski Ludwik (1797–1878)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, Kraków 1937.
Gawroński F.S., *Dziennik podróży przez Szwaycaryą, Niemcy nad Renem, Belgią, Hollandyą, Flandrią, Francyą, Anglią, Saxonią. 1840–1841* [Ossolineum, rękopis sygn. 5691/1].
Gawroński F.S., *Dziennik z podróży do Włoch i Szwajcarii w latach 1939–1840* [Ossolineum, rękopis sygn. 17936/1].
Hass L.J., *Wolnomularze polscy w kraju i na świecie 1821–1999. Słownik Biograficzny*, Warszawa 1999.
Jabłoński Z., *Mieroszewski Ignacy (1787–1854)* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 20.
Krasiński Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I, Warszawa 1975.

[52] Théâtre des Variétés – rozpoczął działalność w 1807 r. w budynku na paryskich bulwarach.

[53] Jean Baptiste Pelletier (1777–1862) – uczestnik wojen napoleońskich, w roku 1808 jako pułkownik przeniesiony do armii Księstwa Warszawskiego. Generał, Inspektor Artylerii i Inżynierii. W 1812 r. w niewoli rosyjskiej. W 1814 r. ponownie w armii francuskiej, komendant Szkoły Wojskowej w Metzu.

[54] Zapewne Karol Kącki (1815–1867) – skrzypek, syn Grzegorza Kąckiego, którego rodzinę odwiedzał Gawroński w Paryżu.

[55] Ludwik Nabielak (1804–1883) – rodem z podrzeszowskiej Stobiernej. Po studiach prawniczych we Lwowie, w trakcie których badał folklor galicyjski, udał się do Warszawy, gdzie w noc rozpoczynającą powstanie listopadowe dowodził wraz z S. Goszczyńskim atakiem na Belweder. Na emigracji we Francji związany z Towarzystwem Demokratycznym Polskim. W późniejszych latach zwolennik nauk A. Towiańskiego i współorganizator Legionu Mickiewicza. Zdobył tytuł inżyniera i pracował m.in. w Algierii jako dyrektor kopalni miedzi (zob. jego biogram: S. Kieniewicz, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 22, s. 418–421).

Jaźwiński A., *Mèthode polonaise. Application à la chronologie et à l'histoire*, Paris 1834.
Jaźwiński A., *Nowa metoda uczenia chronologii*, Wilno 1837.
Kieniewicz S., *Kniaziewicz Karol Otto (1762–1842)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13.
Kieniewicz S., *Nabielak Ludwik (1804–1883)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 22, s. 418–421.
Kopiński A., *Zapomniany mistrz pamięci*, „Plus Minus" z 4.01.2014.
Kronika życia i twórczości Mickiewicza [cz. 3], *Mickiewicz w Collège de France: październik 1840 – maj 1844*, red. S. Pigoń, oprac. Z. Makowiecka, Warszawa 1968.
Lewak A., *Franciszek Grzymała (1790–1871)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 9.
Lewicki A., *Gawroński (Rawita) Franciszek Salezy (1787–1871)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Kraków 1948–1958.
Maciąg K., *W kręgu problematyki pamiętników z podróży po Europie Franciszka Salezego Gawrońskiego*, „Journal of Humanities and Social Sciences", 2020 nr 2(15). http://repozytorium.ur.edu.pl/handle/item/5992
Maciąg K., *„Na herbacie o ósmej u Mickiewicza". O źródłowych i historycznoliterackich aspektach pamiętników z podróży po Europie Franciszka Salezego Gawrońskiego*, w: *„Rzucając wyzwanie ludzkiemu przemijaniu". Zagadnienia literackie oświecenia postanisławowskiego i inne. Księga pamiątkowa w dziesięciolecie śmierci Profesora Piotra Żbikowskiego*, red. J. Kowal, M. Nalepa, R. Magryś, Rzeszów 2021.
Mickiewicz A., *Dzieła,* t. VIII: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997.
Słowacki. Encyklopedia, oprac. J.M. Rymkiewicz, Warszawa 2010.
Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Rok 1873–1878, Poznań 1879, t. II.
Skorupkowie 1830–1844 http://www.jura-pilica.com/?1830-1844-skorupkowie,31 (dostęp: 8.05.2022).
Tyrowicz M., *Krosnowski Adolf (1799–1875)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, s. 341.
Tyrowicz M., *Krosnowski Walenty (1814–1878)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, s. 341–342.
Wikieluk A., *Skórkowski Alfons (1809–1862)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 38.

doi: 10.15584/tik.2022.21
Data nadesłania: 5.05.2022
Data recenzji: 10.08.2022, 21.08.2022, 18.10.2022

Wielkie zmiany w małym mieście. Dobre i złe spotkania z nowoczesnością w *Promieniu* Stefana Żeromskiego

Karolina Chyła
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0002-1053-1433

Small Town, Great Changes – *Promień* [*The Ray*] by Stefan Żeromski and Multidimensional Modernity

Abstract: This article analyses complex and ambiguous aspects of modernisation, depicted by Stefan Żeromski in his intriguing but rather obscure novel *Promień [The Ray]* (1898). The writer chooses a provincial town for his scenery – although based on Kielce, it is hidden with a fictional name – which experiences an industrial revolution in miniature. A railroad built in the area, old, solid shops and enterprises brought to death by the modern way of trade and a shockingly radical local newspaper ran by the novel's protagonists are just a few most striking symptoms of that inevitable and unsettling process of change.

Keywords: Stefan Żeromski, *Promień [The Ray]*, modernity, turn of the 19th and 20th century

Słowa kluczowe: Stefan Żeromski, *Promień*, nowoczesność, przełom XIX i XX w.

Promień to tekst niewielki, raczej szkic powieściowy lub minipowieść niż złożona, rozległa epicka całość. To książka zagadkowa i zapoznana. Przed laty Henryk Markiewicz dostrzegł w niej Żeromskiego brulion pisarski, swoistą wprawkę pióra przed stworzeniem pierwszej dużej powieści, obszernych, dwutomowych *Ludzi bezdomnych*. Jest to stwierdzenie nie bez podstaw, zarazem jednak skazuje ono *Promień* na podrzędność, minimalizuje jego znaczenie, każąc go czytać tylko jako „etiudę przygotowawczą"[1]. Tymczasem *Promień,* jak postaram się dowieść w poniższym szkicu, jest i sam przez się godny naszej uwagi. Z rzadka jedynie przykuwając spojrzenia „żeromskologów", nadal pozostaje światem zamkniętym i w moim przekonaniu kryjącym w sobie niepoślednie zagadki i cenne treści. Do takich właśnie frapujących aspektów niedocenionej prozy autora *Cieni* zaliczyć można sprawę funda-

[1] H. Markiewicz, *„Ludzie bezdomni" Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1975, s. 14.

mentalną dla tego tekstu, ważną i trudną kwestię nowoczesności. *Promień* nazywa jej bolączki i szanse, wyzwania i pułapki, ukazuje je w akcji, ruchu, działaniu, a co ciekawe, czyni to nie w przestrzeni wielkiego miasta kuszącego blaskiem cywilizacji, ale w ciasnym okręgu prowincjonalnym, gdzie są one może jeszcze jaskrawsze, bardziej uderzające i wyraziste. Jak bowiem pisze Maria Jolanta Olszewska, autorowi *Siłaczki* właściwy jest „nowoczesny sposób myślenia o świecie, który pokazywany jest zawsze z uwzględnieniem perspektywy antropologicznej. Był [Żeromski – dopisek K.C.] zdolny zdiagnozować kryzys, którego źródłem jest destrukcja systemów aksjologicznych i metafizyki, co prowadzi do utraty stabilnej podstawy ontologicznej i ma swe skutki poznawcze oraz społeczne"[2]. W cytowanym powyżej zdaniu Olszewskiej świat Żeromskiego zdaje się nade wszystko tknięty anomią, pełny kakofonii aksjologicznej. Ja staram się wydobyć ambiwalencję, wielorakość pojęcia *modernitas* oglądanego przez pryzmat niepowtarzalnej wrażliwości pisarskiej twórcy *Popiołów*. Zgodnie z proponowaną tutaj optyką, nowoczesność tekstów Żeromskiego to ta sama zwodnicza, olśniewająca, burzycielska, a przecież twórcza potęga, którą tak sugestywnie i poetycko ukazał Marshall Berman w swej znanej pracy[3]. To właśnie jego książka pozostaje w toku tego wywodu punktem odniesienia i inspiracją.

Artyści nowocześni, a wśród nich bez wątpienia autor *Przedwiośnia*, zawsze są skłonni dostrzec „piękno w ulotnej codzienności, a ta nieustannie się przeobraża. Toteż tworzone przez nich obrazy przybierają kształty związane z chwilą i z nagłością jej zaniku, i jako takie współtworzą nowoczesną mitologię"[4] – podkreśla słusznie Ireneusz Gielata. Że w *Promieniu* kruchość i niestabilność objęły wszystko, co do niedawna było mocne i pewne, widzimy już za sprawą protagonisty. To Jan Raduski, trzydziestokilkuletni działacz-społecznik, postać o przeszłości dość tajemniczej, w której jedynym bodaj wyraźnym punktem jest dom dzieciństwa, dwór dzierżawiony przez rodziców w Niemrawem, mały górski folwarczek w pobliżu Łżawca – to ten ostatni, wzorowany na Kielcach „gród gubernialny", będzie miejscem akcji samej powieści. Czując głęboki związek z ziemią i ludźmi, z którymi przeżył swoje niezapomniane chłopięce lata, Raduski nie ma już prawa do tego miejsca, śmierć rodziców oddała je w cudze ręce. Wykorzeniony postziemiański rozbitek – posiadaczem nie był zresztą nigdy, przecież wychował się w nie swoim majątku, pokochał nienależącą do niego ziemię – oparcia może szukać jedynie w sobie. Jest człowiekiem wędrownym i gdy po latach przybywa znowu do Łżawca, gdzie ukończył gimnazjum, nie ma w tych stronach już nikogo bliskiego.

Promień rozpoczyna się od pociągu, od szeregu dziejących się w nim wypadków. Ten właśnie pociąg wiezie Raduskiego ku jego stronom, na

[2] M.J. Olszewska, *Stefan Żeromski. Spotkania*, Warszawa 2015, s. 11.

[3] M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.

[4] I. Gielata, *Bolesław Prus. Na progu nowoczesności*, Bielsko-Biała 2011, s. 124.

spotkanie z miejscami ukochanymi, które zarazem mają stać się miejscami odmienionymi, i to, ma się rozumieć, przez jego pracę, jego niewyczerpaną wolę działania. Raduski w gruncie rzeczy już z góry wie, że nie pogodzi się z tym, co tam zastanie, że będzie chciał ów zastygły, miniony świat intensywnie przekształcać i przeinaczać. Niecodzienne uczucie, jak na człowieka, który po latach skrajnej niestabilności, życia jakby na ruchomych piaskach, wraca w jedyne miejsce, które dotychczas było dla niego źródłem pięknego ładu, żywym rezerwuarem wewnętrznej mocy. Nostalgia, zdawałoby się z natury wroga wszelkim gruntownym zmianom, u bohatera *Promienia* świetnie się godzi z niespokojnym pragnieniem wciąż nowych wyzwań, z postawą analityczną, poszukującą, nakierowaną na twórcze przeobrażenie tego, co znane. Oba te uczucia, a właściwie obie te namiętności, równie instynktowne i dojmujące, kształtują postępowanie Raduskiego, a ich zaskakujący poniekąd mariaż stanowi także znakomity punkt wyjścia rozważań o pozycji i sensie nowoczesności jako jednej z kluczowych idei książki.

Pan Jan rusza w tę podróż, będącą w dużej mierze poszukiwaniem utraconego czasu, pełen radości i głęboko wzruszony. Prawdopodobnie spodziewa się zetknąć z ludźmi, którzy – by użyć wyrażenia Bermana – nie zostali jeszcze napiętnowani „nowoczesnym pocałunkiem śmierci”[5]. Tymczasem nieuchronnie wychodzi na jaw, że takich już właściwie spotkać nie można. Dowodem tego sama jazda koleją. Za czasów dzieciństwa Raduskiego nie było jeszcze w tamtych stronach pociągów. Oto znak przyjścia nowych, odmiennych czasów, przetwarzających miejsca i obyczaje – te ostatnie, rzecz jasna, o wiele wolniej i z niemałym oporem ich „nosicieli”. Przedział w pociągu skupia owe przemiany niby soczewka[6]. Zwróćmy tutaj uwagę na oczywisty, ale niezmiernie ważki aspekt podróży; otóż ludzie jadący w jednym przedziale są zmuszeni dzielić go z osobami, których sami zapewne by nie wskazali jako pożądanych współtowarzyszy. W *Promieniu* jazda odbywa się trzecią klasą, jednak i tu dochodzi, nomen omen, do starć klasowych, a także etnicznych, o czym za chwilę, na wspólnych ławkach siadają ramię w ramię pasażerki i pasażerowie nader odmienni. Jak pisała Wanda Reichsteinowa w swym poradniku dla panien z dobrych domów

[5] M. Berman, dz. cyt., s. 34.

[6] Jest sprawą jasną, że pociąg oraz wszystko, co się z nim wiąże, gra ważką rolę w polskiej literaturze drugiej połowy wieku XIX. Nie miejsce tu, by próbować nakreślić barwny krajobraz owego kolejnictwa literackiego, zwłaszcza że powieść, o której w tym tekście mowa, jest utworem całkiem zapoznanym, a więc jej przede wszystkim, nie zaś rozlicznym literackim kontekstom, zresztą w niemałej mierze już omówionym, będzie się należała nasza uwaga. Więcej na tematy kolejowe pisali w ostatnich czasach m.in. W. Forajter (*Piekielny pociąg Władysława Stanisława Reymonta*, w: tegoż, *Pragnąć. Szkice o literaturze nowoczesnej*, Katowice 2017) czy T. Kaliściak (*Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński*, w: tegoż, *Płeć pantofla. Odmieńcze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Katowice 2016). O pociągach u samego Żeromskiego piszę w tekście *Judymowa w krainie nowoczesności. Rzecz o zapomnianej bohaterce „Ludzi bezdomnych”* (przyjęty do publikacji w monografii *Kobieta w literaturze, sztuce i muzyce*).

(ukazał się on na rynku siedem lat przed powieścią autora *Zmierzchu*), jadąc pociągiem, „nie można nigdy być pewnym, w jakiem się znajdujemy towarzystwie. Każdemu bowiem wolno jeździć tym samym, co my, wagonem”[7]. Wnętrze przedziału to społeczność mieszana, niejednorodna, zmontowana *ad hoc*, a właściwie sklecona z przygodnych osób, zmuszonych jednak cierpieć siebie nawzajem przez dłuższy czas, by podróż okazała się chociaż znośna. Pierwszy rozdział powieści ukazuje jednak na każdym kroku, że tworzenia, lepienia, fabrykowania tej ulotnej wspólnoty trzeba się uczyć, że jest to umiejętność tyleż niezbędna każdemu człowiekowi nowoczesnemu, co niełatwa w codziennym zastosowaniu. Przedział kolejowy, ta ciasna, duszna, mało wygodna przestrzeń, winien przecież odznaczać się głównie tym, że w jego wnętrzu, na czas trwania podróży, zbratani *nolens volens* pasażerowie zawieszają niejako swe hołubione troskliwie przyzwyczajenia, animozje, nałogi. Wszak jest to przestrzeń, w której mieszczą się ludzie miejscy i wsiowi, dzieci i starcy, palący i niepalący (zwłaszcza to ostatnie dziś budzi grozę). Kilka prostych zasad, które zapewnią pokojowe współżycie, to w takiej sytuacji rzecz wręcz niezbędna, by wewnętrzne napięcia nie rozsadziły nieszczęsnego przedziału. Wśród pasażerów z *Promienia* te zasady jeszcze nie powstały, kolej bowiem w tym świecie wciąż jest nowością. Główny bohater ma wyraźnie za sobą liczne podróże, nie wiemy, jakie, lecz z pewnością dalekie, we wnętrzu kolei jest autochtonem; wiedząc zaś to, czego tamci nie wiedzą, rozwiązania wyrosłe z zachodniej gleby przeflancowuje na grunt prowincjonalny. Nakłania więc palacza, który w przedziale sąsiaduje z dwójką małych dziewczynek, by na chwilę powstrzymał się od cygara, a starszym paniom, które ku swej rozpaczy nie zdołały w porę kupić biletów, jadą więc nielegalnie w strachu przed karą, cichcem podsuwa ratunkowe pieniądze. Wszystko to jednak są wysiłki cywilizatorskie człowieka z zewnątrz, które ławiecka publiczność ma prawo witać z nieprzychylnym dystansem, gdyż są nowinką. Że zaś owa nowinka rymuje się z ikoną nowoczesności, jaką jest uwożący ich wszystkich pociąg[8], to zapewne odkryją sami po czasie, już poza kadrem powieściowej kamery. Szarogęszący się w wagonie Raduski to wprawdzie krajan wracający po długiej nieobecności, nikt go jednak tutaj nie rozpoznaje, a i jemu niespieszno, by się ujawnić. Pozostaje więc obcym reformatorem, nieproszonym znawcą i poprawiaczem wagonowych stosunków. Trzeba zresztą podkreślić, że nie wszystkie działania naruszające podstawową ludzką solidarność wywołują w nim równie gorący opór. Pozostaje niejasne, czemu Raduski interweniuje w sprawie palacza i dziewczynek, a nie interweniuje, kiedy jadący wymyślają brutalnie, po czym grożą żydowskiemu chłopcu:

[7] W. Reichsteinowa, *Poradnik dla młodych osób w świat wstępujących, ułożony dla użytku tychże*, Poznań 1891, s. 21.

[8] Odwołuję się tutaj do tytułu pracy W. Tomasika *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015.

– Idź stąd, Żydzie starozakonny, bo, mówię ci, z kwikiem wieprzowym wylecisz. A do żydowskiego wagonu, śmierdzielu!

– Mnie i tu wolno, ja mam „bulet"!

– Choćbyś i miał „bulet", to ja ci perswaduję jak tkliwa matka rodzonemu dziecięciu, nie siedź koło mnie, skoro cię stąd wypycham, bo w przeciwnym razie będę zmuszony tak ci dać w oko, że cię wprost z tej ławki w białej trumience wyniosą na „kirkut"...[9]

Zadziwiająca scena. Nie sposób stwierdzić, czy to ze strony pisarza przejaw ironii wobec łżawieckiego reformatora: jakim prawem ten poprawiacz świata milczy jak ryba, kiedy obok dzieją się takie rzeczy? A jeśli tak, jeśli to rzeczywiście wyraz szyderstwa, to w imię czego sympatyczny bohater miałby tu zostać bezlitośnie wydrwiony? Być może scena ta ma nam uzmysłowić, że i jego empatia nie jest zgoła wszechogarniająca, że to „rycerz ze skazą", który nie pragnie wesprzeć wszystkich cierpiących, lecz wybiera ich podług pewnego klucza, jest więc zmazany grzechem obojętności na dziejącą się jawnie, tuż obok, krzywdę. Oto jeden z sekretów minipowieści. Jak się wkrótce okaże, będzie ich więcej, pisarz bowiem nie kwapi się tu bynajmniej podsuwać czytelnikom i czytelniczkom prostych eksplikacji własnego dzieła. Nie brak więc w tekście zakamarków, zaułków i ciemnych przejść, niemal jak w samym Łżawcu, który już wkrótce zwiedzał będzie Raduski, niefortunny „podróżnik sentymentalny".

Owa jazda pociągiem ma to do siebie, że ciągle coś nowego przykuwa oczy, nie tyle za oknami, chociaż na opis migających pejzaży także jest miejsce, ile w samym wagonie, gdzie coraz nowe słowo czy wydarzenie bawi i dziwi, gniewa, budzi ciekawość. Spójrzmy, ile się dzieje w tych pierwszych scenach, ile tajonych napięć znajduje ujście, ile się tu rozgrywa spotkań i starć, ile przykrych kolizji postaw i wzorców, różnych modeli życia, różnych etosów, oczekiwań i pragnień. Ktoś nieproszony raczy współpasażerów głośnym opowiadaniem leciwych anegdot, kto inny wciąga towarzyszy wyprawy w przygodny hazard, oszukując bezczelnie, choć na wesoło. Znajdzie się również miejsce na sporą scenkę, pełną pysznej werwy obyczajowej, ale i innych nadspodziewanie ważkich ukrytych treści. Warto tutaj przytoczyć większy wyimek, oto dwie nowe podróżne w progu wagonu:

Skoro tylko dźwigająca tobołek stanęła przy drzwiach, zaczęła mówić nie wiadomo do kogo w sposób uroczysty, jak w chwili przesłuchania na sądzie:

– Jechalimy – wołała, głośno ciapiąc długimi wargami – z panią Pisarkiewiczową do dom i bzdurzylimy se gadu-gadu... Aż tu stacja. Pani Pisarkiewiczowa powiada: Palenisko. A boś pani najpierwsza powiedziała!... No, jak Palenisko – my za toboły i szast z kolei na ziemię. My do miasta, niby na Palenisko, a tu nie ma. Stoi jakisi cudaczny budynek, przy nim obora, a dalej las jak sadze. Jezu! zawołałam ja pierwsza, cóż toto jest takiego? Stanęlimy, patrzemy się, a tu koleja pychu-pychu, pychu-pychu... poszła! Wczoraj się to zdarzyło, przed północkiem. Święta Domicelo, powiedzielimy z panią Pisarkiewiczową, a to my, widać, nie

[9] S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, kontynuacja red. Z. J. Adamczyk, t. 7: *Promień*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1985, s. 10–11. Dalsze cytaty podaję za tym wydaniem, opatrując je w tekście skrótem P.

w Palenisku wysiedli… Dwa kuferki, jeden mężusiów, drugi pani Pisarkiewiczowej, na bagaż nam „zdać" kazali w Sapach. Cóż tu będzie teraz, ludzie kochające?…

– A cóż ma być, trza się było pilnować – mruknął ktoś z kąta – mąż pogrzebaczem plecy wyłoi, to i po bólu.

Pani Pisarkiewiczowa strzeliła okiem w tamtym kierunku, a staruszce mówiącej przez ten czas długa warga ruszała się mechanicznie i szybko, jak sprężyna silnie przyciśnięta, a później wolno puszczona.

– My do naczelnika – zaczęła, skoro tylko nastręczył się czas przemawiania – opowiadamy, jak, co, pytamy się, upraszamy – nic. Ręce rozłożył – do jutra, mówi, panie zaczekacie, do popołudnia, a dopiero, mówi, bilety na nic, a rzeczom, mówi, nic złego się nie stanie. Rzeczom nic złego się nie stanie, a tam mężuś miał czekać z kobyłką uproszoną od Zielińskiego, bo do „nasz", niby do kuźni, dziewięć, ano tak: albo ośm, albo dziewięć „wiorszt"… Zdębiałymy z panią Pisarkiewiczową. Tu fonduszu mamy na kupie niecałą czterdziestówkę, a tu, mówi, bilet nowy kup – i jeszcze weź i nocuj! Zafrasowalimy się…

– Ale mężuś pogrzebaczem wypierze, to nie ma o czym gadać. Sprawa skończona…

Starowina przerwała opowiadanie i zawstydziła się. Blade rumieńczyki ubarwiły jej zmarszczone jagody. Wkrótce jednak przyszła do siebie i pytlowała dalej, wszelako cichszym głosem i zwracając się do najbliższych sąsiadów:

– Kupilimy na noc u bufeciarzów dwa kubki herbaty i po bułce, po kajzerce. Te bułki my wdrobili do herbaty i była wieczerza, a zapłaciło się za toto ośmnaście groszy. Spać nam kazał „potier" na sali między chłopiskami. Tak my ta leżeli na drewnianych ławach z tobołami pod głową. Stękania było więcej jak czego. Teraz my do wagonu, ale co ta może być z tego, to już nic nie wiem. Chyba że wyrzucą… My bez biletów jedziemy! – krzyknęła raptem z tak rozpaczliwą determinacją, jak gdyby wyznawała publicznie, że jest morderczynią. (P 16–17)

Dwie sąsiadki jadące do Paleniska, która to nazwa sama przecież odsyła do świata pary, tłoków, węgla i szyn, zdają się pełnić w *Promieniu* niewielką wprawdzie, ale znaczącą rolę. Bezimienna, za to wyposażona w głos towarzyszka milczącej pani Pisarkiewiczowej w sposób całkowicie naturalny zabiera się do zrelacjonowania swojej wyprawy przypadkowym słuchaczom. Jest to opowieść nie tylko o terrorze czasu zegarowego (trzeba pilnować godzin, a nawet minut, raz przeoczona okazja więcej nie wróci, kto w odpowiedniej chwili nie zdąży wsiąść, musi przystać na długie oczekiwanie, ciągnący się w nieskończoność jałowy okres przesiedziany na stacji). Jest to także opowieść o skromnej próbie udomowienia, przybliżenia ku sobie świata industrii. Dworzec, „cudaczny" budynek stojący pod lasem, musi, żeby coś znaczył, miał jakąś treść, zostać obłaskawiony i oswojony. Do tego celu służą nieznaczne gesty przywołujące przestrzeń własnego domu (posiłek, sen); bez nich dworzec i jego otoczenie są światem pustym. Jest to świat-dziwowisko, świat postrzegany jako obcy i wrogi, a co ciekawsze, również w swoisty sposób irracjonalny; kobiety mają nocować wraz z mężczyznami, których nigdy wcześniej nie widziały, żywność jest droga, nic się z niczym nie zgadza, wszystko zdumiewa. Zagubione podróżne nie mogą pojąć, dlaczego naczelnik stacji nic nie uczyni dla ulżenia ich doli, skoro go proszą – przecież jest naczelnikiem, więc niewątpliwie ma w zasięgu ręki kompetencje, z których z niejasnych przyczyn nie chce skorzystać, ujawniając, że jest coś potężniejszego, czemu on sam, choć naczelnik, podlega. Cudaczność i kapryśność świata kolei zaburza rytm naturalny, „prawdziwy" rytm wyniesiony z domu,

z obejścia, ze wsi. Gdzieś w Palenisku stoi w tej chwili bryczka zaprzężona w pożyczoną klacz, a mężuś-kowal czeka na niej na darmo na przyjazd żony, co nie ma sensu, ponieważ robota w kuźni na tym ucierpi. Na dobitek również sama opowieść nie zostaje przyjęta w sposób właściwy. Jej narratorka jest całkowicie przekonana, że obecni będą reagowali zaciekawieniem, udzielą rad, a niektórzy – pomocy, jak niewątpliwie byłoby w Palenisku i okolicach. Tymczasem reakcje podróżnych wahają się od zniecierpliwienia do ironii; nikt nie ma głowy, by słuchać rozwlekłego opowiadania, pasażerowie usiłują je przerwać i unieważnić. Sama opowiadająca wreszcie odczuwa, że jej donośne, niepowściągliwe wynurzenia są odbierane jako zbędne i śmieszne i reaguje w sposób głęboko ludzki – jest zawstydzona, spłoszona, rumieni się. Jednak owa potrzeba, by opowiedzieć o inwazji dziwności, jakiej doznała, jest silniejsza od wstydu, kowalowa mówi zatem dalej, godząc się tylko na niewielkie ustępstwo: zamiast głosić wszem wobec swoje nieszczęścia jak obwoływacz z bębnem na rynku miasta, opowiada ciszej i tylko tym, którzy zasiedli w jej najbliższym sąsiedztwie.

Warto, jak sądzę, dostrzec w tej scenie więcej niż malowniczy rodzajowy epizod poszerzający ekspozycję powieści. Obnaża ona bowiem ostre napięcie, jakie powstaje na styku kultury tradycyjnej, z jej wizją świata, czasu, ludzkich relacji, z szeregiem przemian, jakie do tego systemu reguł i norm wniosła nowoczesność jazdy koleją, presja terminów, krąg metalu i szkła. Cały *Promień* jest taką właśnie kroniką opornego wrastania ludzi dotychczas ożywionych duchem tradycyjnym w dziwny i tajemniczy świat nowoczesny, o którym ci na razie wiedzą niewiele, uczą się go na błędach swoich i cudzych, czasem komicznych, czasem irytujących, bywa, że gorzkich, a niekiedy fatalnych.

Przybywając do Łżawca, Raduski stwierdzi, że wbrew oczekiwaniom człowieka z zewnątrz, kolej nie jest tutaj utożsamiana z blaskiem postępu, perspektywą rozwoju i nowych dróg. Oto starzy kupcy, patriarchowie, których sklepy były instytucjami, z jakimi miasto kojarzyło się zawsze wiejskim przybyszom („Byłem tylim knotem – mówi Raduski – kiedy u pana kupowało się chleb świętojański, cukier lodowaty i lukrecję w patykach" – P 40), właśnie kolei przypisują ruinę swoich przedsiębiorstw. Ruina ta dotknęła między innymi pana Hipolita Żołopowicza, adresata powyższych słów Raduskiego. Ten ze sklepu „stoczył się" na pozycję, którą sam gardzi, przeświadczony, że gardzą nią również inni: na pozycję portiera hotelowego. Żołopowicz z uporem przedstawia siebie jako ofiarę bezmyślnego pochodu nowoczesności pojmowanej jako ruina dawnych, nie idealnych może, lecz oswojonych, zrozumiałych stosunków. Losy kolegów-kupców widzi w tych samych kategoriach, co własne, rzemieślników i kupców. Oto zaczęto sprowadzać koleją do Łżawca tandetny towar, jakiego tutaj nigdy wcześniej nie było, a dawne firmy, solidnych, renomowanych krawców czy szewców, zmiotła z powierzchni ziemi ta nieuczciwa, lecz błyskotliwa konkurencja. O takim oto beznadziejnym upadku cenionej firmy Żołopowicz powiada:

Jak Wincenty Krupecki zrobił grube buty nieprzemakalne, to *aus*! Ten myśliwy mógł se dzień stać w bagnie po kolana i skarpetkę miał suchą. […] Teraz cóż się stało? […] Pod kościołem, na żebranym chlebie. […] A na tej samej Drzewińskiej ulicy tera sklep przy sklepie! Trzewiczki jak ulał, kamaszeczki jak się patrzy. Tanie, śliczne. A że się we dwa tygodnie rozłażą, to cóż na to poradzić? Życie przemysłowe (P 41).

W miarę opowiadania staje się jasne, że jednak z Żołopowiczem, kupcem korzennym, było zgoła inaczej. On sam, oprócz kolei, oskarża o swój upadek zarówno tych, którzy powołali do życia spółkę akcyjną zawiadującą dużym, wielobranżowym sklepem ziemiańskim, jak i kupców Żydów, chociaż dostrzega, że sklep akcyjny to właśnie inicjatywa w nich wymierzona, założono go przecież, jak mówi, po to, by chłopów „mośki nie oszukiwały na kosach, na okuciu do woza i tak dalej" (P 44). Takie sklepy akcyjne, których udziałowcami byli ziemianie żądni „wydarcia handlu z żydowskich rąk", w czasach *Promienia* powstawały dość licznie. Sam Żeromski w *Dziennikach* pisze o jednym. Za czasów guwernerki w zamożnym dworze w Oleśnicy został namówiony przez towarzystwo, okolicznych właścicieli ziemskich, którzy coś mglistego już usłyszeli o kiełkujących literackich ambicjach pana Stefana, by napisał dziennikarską wzmiankę o takiej właśnie handlowej inicjatywie i tym samym nagłośnił ideę sklepu. Żeromski skreślił wprawdzie ową notatkę[10], nie zdoławszy się oprzeć nagabywaniom, nie podpisał jej jednak swoim nazwiskiem i czuł się, jak mówił, podle, stworzywszy tekst, z którego przesłaniem się nie zgadzał[11]. Notatka bowiem została zredagowana w tonie pochwalnym i niepozbawionym entuzjazmu, gdy tymczasem jej twórca był wówczas pełen furii wywoływanej marnym, bezpłodnym, salonowym klimatem szlacheckich gniazd, w których przebywał jako korepetytor, cudzoziemszczyzną i wstecznictwem tych ludzi.

Wróćmy jednak do meritum sprawy; sklep łżawiecki powstał z inicjatywy inżyniera Baumana, który zjawił się w mieście przy budowie linii kolejowej – do kolei zatem powraca wszystko jak do „pierwszej przyczyny" (P 40). Ani jednak kolej, ani też spółka nie okaże się tym, co sprowadziło bankructwo Żołopowicza. Sedno historii kupca wygląda bowiem, wedle jego relacji, jak następuje:

Córki zjechały z pensjów i dawaj mi kołki na łbie ciesać: a mieszkanie, a meble, a fortepiany, a konie, a jakieś ta malowane obrazy. […] Brałem z banku i brałem, a te nic, tylko bal za balem, do Warszawy, do Krynicy. Upodobały sobie świeże powietrze i musiałem willę stawiać. […] ogłupiałem na śmierć: powóz-em trzymał, foszmana w kapeluszu […]. Przecie ja, panie, utrzymankę miałem tutaj, we Łżawcu. Moda taka była między nami, pierwszym kupiectwem, żeby każdy… (P 43–44)

[10] Zob. S. Żeromski, *Spod Stopnicy*, w: tegoż, *Pisma zebrane…*, t. 25, *Publicystyka 1889–1918*, oprac. Z. J. Adamczyk, Warszawa–Kielce 2016; pierwodruk: „Gazeta Kielecka" 1889, nr 29. Jak komentuje Zdzisław Jerzy Adamczyk, artykuł ten „jest jednym z bardzo nielicznych napisanych przez Żeromskiego w niezgodzie z przekonaniami" (tamże, s. 7).

[11] Zob. S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedmową opatrzył J. Kądziela, t. 6, Warszawa 1966, s. 116, 124–125, 145–146.

Wspominając te czasy, pan Żołopowicz przede wszystkim się wstydzi, ba, skręca się po prostu z zażenowania. Z czego jednak właściwie ten wstyd wypływa? Jak się zdaje, nie chodzi bynajmniej o to, że podjął szereg lekkomyślnych decyzji, których zgubne skutki dostrzega dzisiaj i poniewczasie załamuje ręce nad własnym brakiem handlowego rozumu. Wstyd i upokorzenie biorą się stąd, że w owych latach krótkiej a intensywnej *prosperity* pan Hipolit dał się ponieść pragnieniu, łatwowiernie zaufał nowoczesności w jej wcieleniu magicznym i luksusowym. Otoczony powabami dóbr, które, jak uznał, może nareszcie posiąść, choć do tej pory nigdy o nich nie marzył, były bowiem, jak wiedział, poza zasięgiem, zapomniał o mieszczańskich cnotach umiaru, oszczędności i wiecznej troski o jutro. Rzucił się bez pamięci w wir używania, oczywiście na miarę swych wyobrażeń i skromnych przecież miasteczkowych zasobów, które tylko dla jego olśnionych oczu przedstawiały bezdenny ocean ponęt. Rozkiełznane pragnienia z tego okresu dzisiaj wydają mu się głupie i grzeszne, a na dodatek – cudze, nieautentyczne, sądzi, że zaraziły go nimi córki i to je przede wszystkim obarcza winą za obecny upadek. Córki, a także inni kupcy, koledzy, których przykład jakoby pchnął go do tego, by utrzymywać ponętną kochankę, w jego mniemaniu zainfekowali Żołopowicza niszczycielskim bakcylem konsumpcjonizmu. Owładnięty gorączką zbytkownych potrzeb, opętany żądzą użycia świata, czuje przez krótki czas, że sprawiając sobie wytworne meble, wysyłając córki do wód na lato i rozbijając się po mieście powozem (furman w liberii!), powetuje sobie wreszcie, po latach, wyrzeczenia i krzywdy. Mieszkający w nim dotąd potulny chłopiec, który „od dziesiątego roku żywota przywykł brać w łeb kuflem z ręki gościa" (P 43), może się teraz wyżyć wśród wystawności należącej do świata tych właśnie panów, z których ręki niegdyś odbierał ciosy, a potem, jako kupiec we własnym sklepie, sumiennie ważył dla nich pieprz i goździki. A jednak wielka feta kończy się fiaskiem. Żołopowicz okazał się bezradny w obliczu tego, co wtargnęło do Łżawca na jego oczach, zagarniając łapczywie miasto i ludzi. Choć dla nas pozostaje zupełnie jasne, że tym „czymś" burzącym i wywrotowym jest dziewiętnastowieczna *modernitas* z całym kompleksem przynależnych jej postaw i akcesoriów, sam pan Hipolit łączy własny upadek z jedną jedyną demoniczną instancją, tą zaś jest kolej.

Żeromski opisuje czas wielkiej smuty, która zapada nad miastem po krótkiej fazie pierwszego zachłyśnięcia wszystkim, co nowe. Miodowy miesiąc szybko dobiega końca, a po nim następuje rozczarowanie i skrajna dezorientacja tych, którzy pozostali na pustym placu i desperacko usiłują zrozumieć, co tu się stało, w co zostali wciągnięci, kto był reżyserem tego spektaklu i do kogo powinni żywić pretensję, wszyscy bowiem czują się oszukani, a powrotu do tego, co znali, nie ma. Wszystko to zdaje się przystawać w pełni do słów Bermana, który, przy całej wyczuwalnej ufności, a wręcz sympatii, jaką darzy procesy modernizacji, jasno wskazuje, jak są one kosztowne i że niezmiernie rzadko, lub zgoła nigdy, można tutaj mówić

o bezbolesnym nakładaniu na siebie dawnych i obecnych form istnienia. To, czego czas się skończył, powiada Berman, musi zazwyczaj upaść dosłownie w gruzy. Dopiero na owych zgliszczach wyrasta nowe, najczęściej diametralnie odmienne życie. Ten właśnie proces dostrzegamy w *Promieniu*, tyle że rozchwiany, niedokończony i wstrzymany w rozpędzie.

Nowoczesność łżawiecka jest osobliwa, zarazem przerośnięta i karłowata. W jej obliczu miasto jak gdyby pęka: z jednej strony zmuszone do zbyt nagłego, „przesadnego" rozwoju i nadążania za wielkimi centrami cywilizacji, z drugiej – wciąż pozbawione elementarnych nawet oznak komfortu, pełne brudnych, odrapanych domów, tonące w błocie, mające zbyt mało latarń, dosłownie mroczne, zanurzone w ciemności i przyziemności:

> Zewsząd leciały i płynęły strugi nie tyle wody, ile brudnej cieczy. Tam rynna, przed laty pęknięta, darzyła obfitą wilgocią ścianę przylegającą, i brzydka plama, z odcieniem zielonkowatym, niby głębokie rozranienie gnoiła się na froncie starego domu. Gdzie indziej spod urwanego tynku wyzierał znaczny plac rdzawych cegieł, jak żebra i wnętrzności awanturnika, uszkodzone w nocnej bijatyce. (P 23)

Tyle że to, co dawne, a wręcz odwieczne, także jest różnorakie, niejednolite. Są starocie, starzyzna, wszelkie przeżytki, które trzeba wyplenić, bo hamują pochód udogodnień, to właśnie owe pełne kałuż zaułki wygryzione przez wilgoć, obskurne domy, wyboiste chodniki itp. Lecz obok nich są jeszcze rzeczy prastare, stanowiące ponadto swoiste bramy do odmiennych wymiarów. To nasączone bogatymi treściami miejsca pamięci zawierające materialnie dostępną wiedzę o życiu, po którym inne ślady nie pozostały, dokumenty istnienia zgasłych pokoleń, których świadomość, uczucia, sposób myślenia, niepojętą wrażliwość odzwierciedlają, zaświadczając po wiekach o ich istnieniu. Takim właśnie żywym talizmanem jest w swej kamiennej a pozornej martwocie łżawiecki kościół, trzynastowieczna, pełna powagi katedra, wzorowana na kieleckiej bazylice Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Oto, jak piękne i niezwykłe olśnienie przydarza się za jej sprawą protagoniście, gdy ten, jadąc przez miasto, patrzy z dorożki na majestatyczną sylwetę baszty:

> Raduski nie mógł oderwać wzroku i duszy od tego budynku. Myślał o mularzach, którzy nosili i stawiali jedne na drugich owe szare kamienie przed tyloma wiekami. Myślał o długotrwałym ich trudzie, o wysiłkach rąk, nóg, grzbietów; w prędkim zachwyceniu widział zmordowane twarze, potem krwawym ociekające, wejrzenia ich omdlałe pod ciężarem kamienia i naczyń rzadkiego wapna, słyszał stękanie, ciche westchnienia zamknięte w piersiach, zdołał nawet wmyśleć się w wiarę ich prostą, ledwie otłuczoną jak tamte kamienie, a tak surowo mocną jak one. Dla wiecznego Boga dźwigali bryły na tylą wysokość, dla Niego złożyli nędzę swego bytu, krzywdę położenia, mękę ciała i ducha. Toteż w tych bulwach spał zaklęty talizman potu i łez owej trzody roboczej dawnego świata... (P 22).

Łatwo uznać, że pokost modernizacji pokrywający stare mury łżawieckie jest bardzo cienki i przy lada dotknięciu gotowy opaść, by obnażyć szpetotę i nagość cegieł. Co właściwie jednak przesądza o tym, że domowe miasto Raduskiego w gruncie rzeczy tak niewiele ma związku z autentyczną, „głęboką" nowoczesnością, choć do niej aspiruje i cierpi przez to, co jest jej

nieporadnym, partykularnym, małomiejskim wcieleniem? Chciałoby się powiedzieć, że dowodzi tego jak na dłoni choćby istnienie owianego złą sławą przedmieścia Łżawca, Kamionek czy Kamionki, bo nawet nazwy nie ma raz na zawsze ustalonej ta przestrzeń groźna, a zarazem posępna i zaniedbana. Tyle że owe slumsy (samo to słowo oczywiście w *Promieniu* jest nieobecne) wskazują na niechlubne powinowactwo łączące Łżawiec z najpierwszymi obcymi metropoliami, nie bez powodu narrator widzi w Kamionce „maleńki White-Chapell" (P 27).

O nienowoczesności miasta Łżawca nie przesądza także ciężki los okrutnie przepracowanej, źle opłacanej i traktowanej ze zwyczajową wzgardą służby domowej. Jest przecież tak, że cała olśniewająca cywilizacja wieku XIX, wszystko, co wprowadzają w życie liczni uczeni, przyrodnicy, artyści, inżynierowie, filozofowie i inni twórcy kultury, wspiera się na barkach tych bezimiennych pracownic i pracowników, ludzi z zaplecza, ludzi niedostrzegalnych i niesłyszalnych, którzy, mozolnie porządkując codzienność, umożliwiali innym twórczą abstrakcję. Tyle tylko, że w domach bardziej zamożnych te obowiązki należały do kilku co najmniej osób, i to osób wykwalifikowanych, których płaca, godziny zatrudnienia i wreszcie prestiż, choć stanowczo niewystarczające, były jednak o sto mil odległe od warunków pracy zwykłej służącej, tak zwanej dziewczyny do wszystkiego, w publicystyce tamtego czasu rozpoznawanej jako „biała Murzynka". To właśnie taką służącą, przemęczoną, chudą nastolatkę, której ciało nosi na sobie ślady wyniszczającej, długoletniej harówki, obserwuje Raduski w łżawiecką noc, zaczajony u okna, za którym mieszka bezimienna dziewczyna. Jest to okno kuchenne, bo służąca i kuchnia stanowią jedność, w kuchni spędza ona cały dzień, pracuje, przyjmuje gości, sypia, choruje, myje się i ubiera i tutaj trzyma cały skromny dobytek, bez kłopotu mieszczący się w jednej skrzynce wsuniętej pod wąskie łóżko.

W ujęciu Żeromskiego nadmierna znojna praca w roli służącej nie tylko okalecza kobiece ciało (jest wyraźnie widoczne, że nastolatka podpatrywana nocą przez Raduskiego fizycznie nie rozwija się prawidłowo, wychudzona, żylasta, budową ciała przypomina mężczyznę), lecz hamuje także rozrost wewnętrzny. Brak czasu na jakąkolwiek troskę o siebie, na to, by objąć spojrzeniem szerszy widnokrąg, wyjaławia, zubaża myśl i uczucie. Dla Raduskiego służąca nie jest osobą, ale istotą („Kaliban z *Burzy* Szekspira" – P 29), zdeformowaną przez męczarnię roboty, przez wzgardę lub obojętność swych chlebodawców, przez brak nadziei na zwycięską ucieczkę z błędnego koła[12]. Nie samo więc istnienie służby domowej jest miarą łżawieckiego pozostawania w tyle cywilizacji, ale warunki, w jakich ta służba mieszka, i to, co trzeba nazwać stosunkiem pracy, mimo że w owych czasach

[12] Odtwarzając pokrótce dzieje służących, korzystam z prac: J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018; A. Urbanik-Kopeć, *Instrukcja nadużycia. Służące w XIX-wiecznych polskich domach*, Katowice 2019.

nikt by po takie wyrażenie nie sięgnął. Służąca, ma się rozumieć, właśnie służyła, nie zaś po prostu pracowała, dlatego też można było wymagać od niej dwudziestoczterogodzinnej wręcz aktywności, bycia na każdy rozkaz wszystkich domowych i uległego, cierpliwego znoszenia każdej prywacji. Otóż z tym wszystkim poczyna Raduski walczyć. Medium tej walki będzie założone przez niego pismo, „Echo Łżawieckie", plasujące się w kontrze wobec starej (i znów ta obosieczność pojęcia „starość", w tym akurat wypadku skojarzonego z zapleśniałym wstecznictwem), patriarchalnej i oportunistycznej prasy miejscowej, której jedyną i powszechnie uznaną przedstawicielką jest „Gazeta Łżawiecka". Organ to dziwny, zaprzątnięty wielką polityką, roztrząsający sprawy najodleglejsze, a niepoświęcający żadnej uwagi ani życiu miasta, ani guberni, chyba że idzie o brukowe ploteczki, które niekiedy z satysfakcją powtarza. Inaczej „Echo…" – ono ma w zamierzeniu pomysłodawców stać się gazetą autentycznie lokalną, uprawiającą tę „głęboką lokalność" w sposób świadomy i dzięki temu zdolną paradoksalnie łączyć górską prowincję ze światem szerszym. Duch i litera „Echa…" mają charakter zgoła nie radykalny, nasz bohater wie, że w zawiesistej, duszno-konserwatywnej atmosferze miasta gubernialnego, z lekka jedynie, i to w sposób dosyć problematyczny, odświeżonej powiewem jakiejś nowości za sprawą wyżej omawianej kolei, nie można sobie pozwolić na ostry ton, mało kto bowiem jest od razu gotowy, by przełknąć nazbyt gorzką pigułkę reform. Toteż „Echo…" pracuje nad reformami w tonie uprzejmym, zaprawionym dowcipem, nienapastliwie. Jest jednak liberalne i postępowe, by sięgnąć po lubiane w epoce słowa, a to wystarczy, żeby rozgrzać i wzburzyć łżawiecki światek. Właśnie owa kampania na rzecz służących szczególnie epatuje tutejszych mieszczan, łączy się bowiem z sugestiami daleko idących reform w wychowaniu panien z towarzystwa; mogą one w „Echu…" przeczytać rady, „żeby w chwilach wolnych od marzeń i walców myły podłogi i przynajmniej z lekka szorowały schody (srodze brudne w mieście Łżawcu), jak to czynią nawet bardzo zamożne i utalentowane Niemkinie oraz Szwajcarki" (P 134). Mycie schodów wszakże jest trywialne; mało komu w Łżawcu mieści się w głowie, że jest to druga, nieodłączna od pierwszej, niejako lewa strona nowoczesności, tej samej, w którą z tak wyraźną rozkoszą się zanurzyli, gdy oznaczała luksus nowych towarów. Prawda bowiem jest taka, że łżawieccy *bourgeois* pragną kuszące ciastko zjeść i zatrzymać: bez ograniczeń cieszyć się otwarciem na świat zewnętrzny, którym wabią współczesny handel i kolej, a równocześnie nie wyjść ani na krok z raz na zawsze przypisanych sobie wzorców i ról, a nade wszystko nie opuścić modelu tradycyjnej rodziny zakorzenionej w mentalności szlacheckiej, w której kobiety nie tylko pracować nie muszą, ale robić tego wręcz nie powinny.

A przecież *Promień* to nie tylko opowieść o kolei, bankrutujących kupcach i niekończącej się harówce nędzarzy. Ma też inne oblicza i nie o wszystkich będzie mowa w tym tekście, w którym zamierzam przedstawić jeden jedyny, choć niezwykle bogaty i barwny wątek gęstej powieściowej

rzeczywistości. Nie będę więc na przykład omawiać sprawy, która, jak zwykle u autora *Zamieci*, jest tu wyraźnie, choć swoiście obecna, sprawy miłości – *Promień* to także romans. Pragnęłabym natomiast zwrócić uwagę na pewien symptomatyczny znak wrażliwości *par excellence* nowoczesnej, jakim jest ów szczególny, rozkwitający w XIX stuleciu i do dzisiaj nam towarzyszący sposób postrzegania tego, co dzikie, w swej grozie nieuchronne i niepojęte. Mowa tu, oczywiście, o sprawie śmierci.

Do tego tematu podszedł Żeromski w sposób fascynujący, niezwykle własny, a równocześnie zdolny ukazać to, co tak bardzo typowe dla ducha czasu. Człowiekiem skonfrontowanym z zagadką śmierci uczynił bowiem przyrodnika, lekarza, jednego z tych, których tak ukochała mijająca epoka pozytywizmu. Życie nowoczesne, definiowane przez ciągły pochód różnorodnych usprawnień, obfitość bodźców, zmieniające się mody, złożoność i nieustanną obecność maszyn, to ciągły punkt odniesienia dla tej epoki. Oto wymowny fragment kroniki Prusa, rozkochanego, choć niebezkrytycznego obserwatora zwycięskiego pochodu nowoczesności, z 23 października 1898 r., roku książkowej publikacji *Promienia*:

> Dzięki przemysłowi i ściśle połączonej z nim technice człowiek dzisiejszy tak wysoko wzniósł się ponad naturę jak nigdy: ani za wojen krzyżowych, ani za napoleońskich, ani za czasów Kolumba. Dość przypomnieć lokomotywy, statki parowe, żniwiarki, warsztaty tkackie, maszyny do szycia i do pisania, telefon, który przenosi o kilkadziesiąt mil mowę ludzką, i fonograf, który ją na kilkadziesiąt lat utrwala... Kolumb i Napoleon nie tylko nie marzyli o podobnie cudownych przyrządach, ale nawet niejednego z nich nie mogliby zrozumieć.
>
> A na czymże polega duchowa wartość człowieka, jeżeli w pierwszej linii nie na opanowaniu natury, nie na wzniesieniu się nad poziom egzystencji roślinnej i zwierzęcej?[13]

Tyle że w owym trwałym i świetnym gmachu istnieje wyłom, o którego naturze pięknie i trafnie mówi Philippe Ariès w swojej klasycznej pracy *Człowiek i śmierć*:

> Od najdawniejszych czasów człowiek nie przyjmował seksu ani śmierci jako dzikich darów natury. Konieczność organizowania pracy, zapewnienia ładu i moralności – warunek spokojnego zbiorowego życia – skłaniały społeczeństwo do zabezpieczenia się przed gwałtownymi i niespodziewanymi atakami natury: na zewnątrz były to nieobliczalne pory roku i nagłe wypadki, od wewnątrz – świat ludzkich głębi, upodobniający się w swojej brutalności i nieobliczalności do natury, świat namiętnych majaków i dramatów śmierci. [...] Śmierć i seks były najsłabszymi punktami murów obronnych, ponieważ kultura stanowiła tam przedłużenie natury, nie ujawniając braku ciągłości[14].

Nowoczesna postawa nacechowana dzikim strachem przed śmiercią bierze się stąd, że człowiek przez wieki całe pracowicie tworzył potężny mur oddzielający go od życia przyrody, nadawał otoczeniu ład i harmonię, obce i przeciwstawne siłom żywiołu. Istniały w murze tylko dwa słabe punkty, którymi wygnana natura mogła z powrotem wedrzeć się w ludzką ekumenę, wnosząc w nią dzikość, nieprzewidywalność i tajemnicę. Eros i Thanatos

[13] B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski, t. 15, Warszawa 1965, s. 405.

[14] P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2011, s. 600–601.

– obie te moce stale wyciszano, temperowano, obudowując kordonem sanitarnym norm i zakazów, blokując i poskramiając ich bezustanną naturalną ekspansję, lecz, co istotne, aż do późnego średniowiecza nie łączono ich z sobą i nie mieszano. Egzystowały osobno, wręcz przeciwstawne, jako dwie niezależne strefy zagrożeń. W gruncie rzeczy dopiero okres baroku z jego makabrycznym imaginarium zjednoczył oba kręgi i stworzył kompleks, erotyczno-tanatologiczną syntezę lęku. Kiedy myśl oświecenia, pierwsza w całej historii myśl nowoczesna, pociągnęła za sobą nieokiełznany i bezprecedensowy rozwój techniki, wyszło na jaw, że człowiek coraz to więcej może i znaczy w obliczu nieujarzmionej dotąd natury, że coraz więcej jest w stanie w jej sferze zdziałać, coraz bardziej znacząco ją przeobrażać. I wówczas to osłabła pradawna baczność, z jaką ubezpieczano i umacniano dwa najsłabsze ogniwa fortyfikacji. Człowiek, oszołomiony cudowną mocą parowego silnika, zaprzątnięty regulacją rzek, wyosabnianiem z tłumu i nazywaniem zagadkowych mikrobów, które chciał zwalczać, przebijaniem tuneli przez górskie pasma – słowem: czynieniem sobie ziemi poddaną, zapomniał o ochronie tamtych dwóch szańców. Wówczas miłość i śmierć, przez stulecia kiełznane tak uporczywie, wdarły się z nową siłą w *orbis interior*, by nieść tam chaos, spustoszenie i grozę. Tym efektywniej, że teraz działały inaczej niż w dawnych wiekach, bo wspólnie, nałożone jedna na drugą, splątane czy przemieszane do niepoznaki, a ten stan rzeczy nie uległ już większym zmianom do naszych czasów[15]. Pozostawiając miłość na marginesie tych szkicowych rozważań, wróćmy do śmierci. W jaki sposób w *Promieniu* zostaje rozegrane to jej wtargnięcie w duszny i bezpieczny łżawiecki świat?

Przypadkowy spacer po miejskim parku stawia na drodze Raduskiego kobietę, jak zwykle u Żeromskiego – niezwykle piękną. Ich przygodna znajomość ewoluuje w stronę wzajemnego zaciekawienia i pani Marta zachęca swego towarzysza przechadzki, by ją odwiedził. Ten skwapliwie chwyta pierwszą okazję i tego samego dnia przychodzi z wizytą. W mieszkaniu zastaje nieład, a gospodyni wydaje się nieswoja i zamyślona. Wkrótce rzecz się wyjaśnia: mąż pani Marty, doktor Zygmunt Poziemski, jest od kilku tygodni obłożnie chory. Choroba to budząca strach i odrazę, nieuleczalna, wyniszczająca nosacizna. Raduski, który rozpoznaje w Poziemskim znajo-

[15] Również Anna Zdanowicz zestawia śmierć w *Promieniu* z myślą Arièsa (zob. tejże, *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005, s. 105). Nie zaznacza jednak, że Raduski, choć w swym wykorzenieniu i chęci zmiany, ironii i potrzebie analizy jest wręcz modelowym przedstawicielem nowoczesnego typu człowieka myśli, usiłuje przekroczyć ograniczenia, jakie przyniosło nowoczesne zamknięcie na sprawę śmierci. Można co prawda dodać, iż Raduskiemu łatwo jest zachowywać ową postawę filozoficznego zaciekawienia, gdyż to nie on umiera na nosaciznę. Protagonisty śmierć nie dotyczy osobiście, to Poziemski staje z nią twarzą w twarz. Dla niego zaś jest ona czymś pozaludzkim w całkowicie Arièsowskim sensie, fenomenem czysto biologicznym – i ta jej pustka, ta jej całkowita asemantyczność rani i obraża pozytywistę, który dotychczas nie poświęcał jej nigdy innej uwagi niż uwaga lekarza, teraz zaś widzi, że jego dotychczasowy osąd i wiedza nie potrafią przynieść mu pociechy i wzmocnić przed spotkaniem z nieuniknionym.

mego jeszcze z czasów studenckich, nie jest w stanie powstrzymać odruchu zgrozy, oglądając straszliwe zmiany na ciele, któremu wkrótce już pisany jest zgon, a które pacjent, nadal dysponujący nienaruszoną świadomością lekarza, traktuje beznamiętnie jak martwy model, objaśniając gościowi przebieg choroby. Do czasu jednak. Nagle, w środku „wykładu", chwyta go ból. Wtedy Poziemski rozpaczliwym wołaniem przyzywa żonę. Już wcześniej, mimo obecności obcego, zwracał się do niej w sposób jawnie grubiański. Teraz, w ataku cierpienia, woła na przykład: „Marta! boli, boli! Psiakrew jedna, boli, suko ty... boli, boli!..." (P 85). Jeśli w pełni zdamy sobie sprawę, że wciąż jesteśmy w XIX stuleciu, w którym działają najsurowsze reguły nakazujące wyszukaną uprzejmość w stosunkach z ludźmi[16], nie wyłączając również członków rodziny, owe „psiakrew" i „suko" muszą nas uderzyć znacznie silniej niż najbardziej piętrowe, najwymyślniejsze obelgi prozy współczesnej. Poziemski wie, że nie ma dlań ratunku; ale owa flegma człowieka wiedzy, z jaką wydaje się przyjmować chorobę, to wątły pozór, niezdolny zamaskować dzikiego bólu i jeżącego włosy na głowie strachu. Strachu przed bólem właśnie, ale też wielkiej trwogi związanej z faktem, że własny los, tak raptownie złamany, własna biografia, tak okrutnie zmiażdżona przez nierozumną, ale jak gdyby mściwą potęgę śmierci, postrzega doktor Zygmunt jako zjawisko pozbawione wszelkiego wytłumaczenia. Gorzkie, mozolne, bezsensowne cierpienie, odrażające cechy samej choroby, której koszmaru nie łagodzi najczulsza nawet opieka, pamięć o przyjaciołach, którzy zniknęli, opuścili w nieszczęściu, i o pacjentach, którzy w zamian za pomoc niosą doktorom śmiercionośną zarazę – wszystko to wydaje się Poziemskiemu jakąś bezmyślną, wołającą o pomstę do nieba krzywdą. Tyle że niebo, owo niebo lekarza-pozytywisty, nie przyjmuje wołania, jest puste, martwe, niedarzące nadzieją.

Nad wyraz problematycznym źródłem nadziei okazuje się również, o dziwo, sztuka. Oto Raduski usiłuje znaleźć dla Poziemskiego jakąś rozrywkę: niech to będzie cokolwiek, byle zdołało choć na chwilę oderwać umysł lekarza od lęku, bólu i postępów choroby. Pierwsza myśl podpowiada, żeby mu czytać. Toteż pan Jan zwraca się do doktora z tą propozycją:

– Może powieść jaką, wesołą? Klub Pickwicka?

– Wesołą powieść? Nie! Daj mi pan święty spokój! Zapomnę się na trzy, cztery minuty, a gdy przyjdzie wracać do siebie... Daj mi pan pokój!

– Może historię, opis jakiej wyprawy?

– Co mnie to wszystko!... A zresztą czytaj pan... Masz tu ze sobą?

– Nie, właśnie myślałem, że trzeba by poszukać takiej ciekawej książki. Ja teraz wyjdę na miasto i wrócę za godzinkę. Dobrze? (P 89)

[16] Dla pewności dodajmy kluczowy truizm: z ludźmi równymi mówiącemu pozycją lub stojącymi odeń socjalnie wyżej. Nawet jeśli uwzględnimy fakt, że sztywne normy rodem z poradników savoir-vivre'u nie musiały być ściśle respektowane w życiu codziennym, język, jakim przemawia doktor Poziemski, i tak trzeba uznać za szokujący. Słowa lekarza ukazują wyraźnie, w jaki sposób ból, choroba i śmierć burzą nienaruszalny z pozoru kodeks.

Rozpoczyna się zatem poszukiwanie. Ale na jaką książkę się zdecydować? Pytanie brzmi nie tyle: która jest dobra, ile raczej: która jest najmniej zła, której treść nie będzie odbijała w sposób rażący, nieznośnie ironiczny lub wprost okrutny od grozy położenia, w jakim tkwi chory? Wiemy już: *Klub Pickwicka* to nie odpowiedź. Ma to być bowiem książka, która nie będzie próbowała pocieszać przez zapomnienie, która nie będzie omijała tematu, nie spróbuje udać, że go nie ma, ale przeciwnie: odniesie się do niego w sposób świadomy, otwarcie i rzeczowo, a równocześnie w sposób prawdziwie ludzki wejdzie z nim w interakcję i sprosta mu. Raduski nie ma pojęcia, gdzie taką znajdzie, na chybił trafił wchodzi więc do księgarni, eleganckiej i modnej. Lecz właśnie jej szykowność i nowoczesność speszą go i odepchną niemal od progu. Jest w tym przeczucie, że nie trzeba przerzucać owych nowalii ciągle jeszcze pachnących farbą drukarską, ale sięgnąć raczej do książek starych, obrosłych kurzem, wręcz przeżartych dawnością. Znowu wkracza na scenę dialektyka pojęć nowe i stare. Znów, jak w wypadku marzeń obudzonych w Raduskim przez wielką basztę, przypisane im będą inne wektory niż to się zwykle dzieje w tekście powieści, a przynajmniej chwilowo tak się wydaje. Pan Jan odwraca się od półek księgarskich, gdzie natrętnie piętrzy się świeży towar. Staje w drzwiach odwiecznego antykwariatu[17]. Dzięki książkom starego bibliofila-kolekcjonera o dziwnej aparycji i dość przykrego (jest jak szczur biblioteczny raczej niż człowiek), a którego imienia nie poznajemy, przeciwstawionych gładkim, banalnym tomom zgromadzonym w księgarni Saula Glockego, znów staje się uchwytna dotykalna obecność minionych czasów:

– Polska oprawa – rzekł antykwariusz, biorąc książkę z rąk pana Jana. – Bardzo ciekawa, bardzo ciekawa… Czy pan uważasz – rzekł nagle ze szczególnym uśmiechem – co się w tym druku mieści, jaki to jest dokument? Kto ją tu przywiózł, kto czytał […].

Albo ta – zawołał z nowym blaskiem w oczach – *Historia Bohemiae*, z wielkim, koślawym, czerwonym tytułem. Pisał ją biskup Dubraw z Ołomuńca. Ulegała zupełnemu paleniu na stosie. Ten egzemplarz pochodzi ze Szwecji. Widzisz pan, przypisy szwedzkie!… Kto też i kiedy unosił ze sobą tyle książczysko, jaka miłość kryła je pod płaszczem i niosła za morze? (P 94)

Po długim przetrząsaniu i ślęczeniu nad skarbami druku zgromadzonymi przez „starego móla biblioteki" (P 92) Raduski zabiera wreszcie… żywoty świętych. Antykwariusz odstąpi mu je darmo, zaklinając gderliwie, żeby cennego woluminu nie zniszczył. Niełatwo orzec, skąd ten irracjonalny (z pozoru?) wybór. Wszak już na wstępie pan Jan wyjaśnił księgarzowi, że nie chce piśmiennictwa religijnego, gdyż lektura ma być przeznaczona

[17] Artur Hutnikiewicz nazwał tę scenę „kompozycyjnie zbędną, bo nie wnoszącą do akcji żadnych istotnych momentów" (A. Hutnikiewicz, *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956, s. 174). W istocie jednak łączą ją z resztą tekstu znaczące więzi, nie fabularnej, lecz myślowej natury: to w tej scenie właśnie po raz kolejny pojawia się tytułowy motyw promienia, symbolu twórczej myśli rozjaśniającej chaos i ciemność świata. Bez wizyty u antykwariusza nie byłoby też przejmującej do głębi sceny czytania choremu pozytywiście żywotów świętych, sceny dysonansowej, obnażającej całkowitą bezradność człowieka wiedzy w obliczu tego, co się wymyka porządkowi rozumu.

dla „człowieka, który życie strawił na badaniu przyrody, na chwytaniu jej sekretów" (tamże). Nic takiego jednak nie znajduje, hagiografię bierze raczej przypadkiem i, być może wierząc zabobonnie w jego paradoksalną nieprzypadkowość, tę właśnie książkę decyduje się kupić[18]. Próba lektury okazuje się jednak okrutną klęską. Raduski z dziwnym naciskiem i wręcz uporem czyta choremu, mimo że tamten protestuje zawzięcie („Nudne to jest! […] Nudne jest, nudne… Co mnie to może obchodzić? – P 99), opis spotkania dwóch świętych pustelników, Antoniego i Pawła, z których drugi umiera, pierwszy zaś jest pełnym zdumienia świadkiem cudownych okoliczności owego zgonu. Reakcja słuchającego przeraża wszystkich:

Gdy Raduski czytał ostatnie wiersze, rzucił okiem na twarz chorego i wnet cisnął książkę. Poziemski o własnej sile dźwignął czaszkę, straszną, przypominającą głowę kondora, z mokrymi włosami, które oblepiły ciemię, szeroko roztworzył powieki i z nieznośną badawczością patrzał na linie druku.

– Któż toto pisał? – zapytał ostrym głosem.

– Święty Hieronim.

– Hieronim?

– Tak.

– Przecie to autorytet?

Raduski uśmiechnął się mimo woli.

– Tak… autorytet… – rzekł cicho.

[…] Nagle doktór wziął chrypieć i łkać. Łzy płynęły po jego twarzy wielkimi kroplami, spadały na jasiek i wnet rozlewały się w duże, ciemne plamy.

– Oto – mówił wśród szlochów i stękań – po tylu latach dążenia do prawdy, po przebyciu morza trudu lekarskiego przyszło mi na to, że jedyną ucieczkę mojego umysłu stanowią takie brednie, takie banialuki… Oto… Trup zastygły trzymał ręce ku niebu, duszę jego aniołowie odnieśli, a lwy mu grób wykopały „przychlebiając się ogonami"…

Głęboki smutek przejął serca obecnych, ale wszyscy troje siedzieli nieruchomo, czując doskonale, że są tylko bezsilnymi widzami, którzy nic a nic w tych sprawach nie tylko zdziałać, mówić, ale nawet sądzić nie mogą…

– Co ja pocznę, co ja pocznę, gdzie ja się obrócę, co ja będę robił! – zakrzyknął nieszczęsny, zrywając się z łóżka i targając rękami bieliznę na sobie.

[…] – Po co ja, głupi, przyniosłem tę książkę i po co ja to czytałem?… – rozważał Raduski, brnąc myślami w jakiś zaułek swej własnej duszy, skąd nie było wyjścia i na poprzek którego stała tylko czarna głębia otwartej mogiły. (P 100–101)

Wydawać by się mogło, że autor *Róży* wykorzysta w *Promieniu* świetną okazję, by przedstawić człowieka niewierzącego, któremu moc i piękno zawarte w sztuce, i to – ma się rozumieć – w sztuce laickiej, ułatwią pogodzenie z nieuniknionym. Nic podobnego jednak. W miejsce otuchy dostajemy enigmę. Gorzki to obraz, a narrator nie zechce nam go złagodzić ani jednym słowem komentarza, pozostawi nas samych z jego zagadką, tak dręczącą i ciemną. Bo cóż właściwie ukazuje ta scena? Już po raz drugi formułuję w tym szkicu takie pytanie, zaświadczające w pełni niejednoznaczność i często niekonkluzywność tekstu *Promienia*, który, jak zresztą cała twór-

[18] Zdanowicz sugeruje przekonująco, że w tym wypadku mogła zadecydować wpisana w żywoty świętych kusząca wizja celowości i harmonii świata, tak ludzkiego, jak i pozaludzkiego (zob. tejże, dz. cyt., s. 105).

czość pisarza, stoi po stronie pytań właśnie, od odpowiedzi natomiast się dystansuje. Czy zatem byłby ten obraz świadectwem fundamentalnej niewiary twórcy w możność zdziałania czegoś w obliczu śmierci za pomocą języka i wyobraźni? Czy wszystko zgoła, co ma do zaoferowania literatura, byłoby tutaj równie marne i płonne jak owa średniowieczna baśniowość cudu, w którym umysł współczesny widzi jedynie grubo ciosany absurd, nonsensowną, zbędną opowiastkę? A może jest w tym apel o inną sztukę, przeświadczenie, że dawna się wyczerpała, że ta, która jest teraz, też nie wystarczy (stąd pustka, jaką wieje owa szykowna i dobrze zaopatrzona miejska księgarnia), ale ta przyszła, nowa i nowoczesna, wciąż jest nadzieją, może (i pewnie zdoła) czegoś dokonać?

Tak oto zmienne, różnorodne oblicza ukazuje kwestia nowoczesności w niepokaźnej, a mądrej i wieloznacznej, zapomnianej powieści autora *Róży*. Komizm i dramatyzm, dziwność, codzienność, sprawy ostateczne i przypadkowe łączą się tu kunsztownie i tajemniczo, ukazując człowieka w ciągłym pościgu za coraz bogatszymi, coraz innymi, coraz pełniejszymi formami życia. Życia, ma się rozumieć, nowoczesnego.

Bibliografia

Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2011.

Berman M., *Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.

Forajter W., *Piekielny pociąg Władysława Stanisława Reymonta*, w: tegoż, *Pragnąć. Szkice o literaturze nowoczesnej*, Katowice 2017.

Gielata I., *Bolesław Prus. Na progu nowoczesności*, Bielsko-Biała 2011.

Hutnikiewicz A., *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956.

Kaliściak T., *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński*, w: tegoż, *Płeć pantofla. Odmieńcze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Katowice 2016.

Kuciel-Frydryszak J., *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018.

Markiewicz H., *„Ludzie bezdomni" Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1975, s. 14.

Olszewska M. J., *Stefan Żeromski. Spotkania*, Warszawa 2015.

Prus B., *Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski, t. 15, Warszawa 1965.

Reichsteinowa W., *Poradnik dla młodych osób w świat wstępujących, ułożony dla użytku tychże*, Poznań 1891.

Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015.

Urbanik-Kopeć A., *Instrukcja nadużycia. Służące w XIX-wiecznych polskich domach*, Katowice 2019.

Zdanowicz A., *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005.

Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmową opatrzył J. Kądziela, t. 6, Warszawa 1966.

Żeromski S., *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, kontynuacja red. Z. J. Adamczyk, t. 7: *Promień*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1985.

Żeromski S., *Spod Stopnicy*, w: tegoż, *Pisma zebrane…*, t. 25: *Publicystyka 1889–1918*, oprac. Z. J. Adamczyk, Warszawa–Kielce 2016.

doi: 10.15584/tik.2022.22

Data nadesłania: 7.07.2022
Data recenzji: 1.09.2022, 10.10.2022

Wyspa doktora Moreau Herberta George'a Wellsa – rewizja tropów mitologicznych[1]

Adrian Ligęza
Polski Uniwersytet Na Obczyźnie w Londynie (PUNO),
Wielka Brytania
ORCID: 0000-0003-0330-7705

H. G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* – A Reappraisal of Its Mythological Tropes

Abstract: This article puts forward a reinterpretation of the presence of mythological tropes in H. G. Wells's, *The Island of Doctor Moreau*. Once the various contexts within which the novel tends to be read have been presented, attention is drawn to the interpretative approaches adopted by literary critics, such as Bergonzi, Bowen, Hayes, to name but a few, who search for connections between the author's chosen text and myths. Among the cited interpretations, we will find references to, among others, Circe, Comus and Prometheus. Availing himself of the research methodology adopted by John White and Marie Miguet-Ollagnier, the author identifies the sections where allusions to the myths pertaining to Daedalus and Dionysus are to be most frequently encountered. At the same time, the author expands on the findings of previous research by highlighting newly-found mythological motifs. In his conclusion, the author of this article highlights the need for Wells's work to be now read against the background of the mythological allusions which he has identified as being present in the world of this novel.

Keywords: Herbert George Wells, *The Island of Doctor Moreau*, Daedalus, Dionysus, mythopoeia.

Słowa kluczowe: Herbert George Wells, *Wyspa doktora Moreau*, Dedal, Dionizos, mitopeiczność.

[1] Niniejszy artykuł został pierwotnie opublikowany w wersji anglojęzycznej pt. *Herbert George Wells's „The Island of doctor Moreau" – a reappraisal of its mythological tropes* w czasopiśmie „Zeszyty Naukowe PUNO", seria III, nr 9, Londyn 2021, s. 93–110. Dziękuję redakcji „Zeszytów Naukowych Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie" za udzielenie zgody na przedruk artykułu w polskiej wersji językowej. Tekst ten nawiązuje do pracy magisterskiej napisanej przez autora pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Zarębianki, *Od homo sapiens do homo biologicus. Obraz biologa i biologii w literaturze XIX i XX wieku* (Uniwersytet Jagielloński, 2007). Jest on wynikiem indywidualnego projektu badawczego (2020/2021) prowadzonego na Polskim Uniwersytecie Na Obczyźnie im. Ignacego Jana Paderewskiego w Londynie (PUNO) w ramach Studium Doktoranckiego. Tematem rozeznania jest funkcjonowanie mitów w utworach H. G. Wellsa.

[...] czytelnik powieści mitologicznej wchodzi w rolę detektywa,
dla którego został ustanowiony trop aluzji, znaków lub wątków[2].

John J. White

Wprowadzenie

Dotychczas w pracach naukowych poświęconych *Wyspie doktora Moreau* H. G. Wellsa pojawiło się wiele perspektyw badawczych, jednak albo nie przywołują one pojęcia mitu, albo je marginalizują. Trudno odnaleźć badania, które wskazywałyby obecność mitu jako trzonu generującego główne sensy tej powieści[3].

Wyspę doktora Moreau Wellsa najczęściej odczytuje się poprzez odniesienia społeczno-kulturowe. Wskazuje się debatę pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami wiwisekcji[4] oraz rewolucję darwinowską[5], jak także rozwój chirurgii i związane z nią lęki[6]. Istotnym elementem poruszanych kontekstów był również kolonializm[7] oraz wejście w nową epokę – *fin de siècle*[8]. Na tym tle wyłania się silnie naznaczony wątek biograficzny[9]. Wspomina się wykształcenie i zainteresowania Wellsa, jego zaangażowanie w działalność publicystyczną i społeczno-polityczną, a także wpływ Thomasa Henry'ego Huxleya, pod którego okiem Wells studiował biologię. Badacze poszukiwali także powiązań pomiędzy światem przedstawionym tej powieści a charakterystycznymi dla literatury brytyjskiej toposami – wyspy[10] i szalonego naukowca[11]. Przywołują tu oni najczęściej *Utopię* Thomasa Morusa, *Burzę* Williama Szekspira, *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe, *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta, jak również *St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century* Williama Godwina, *Frankensteina, czyli współczesnego Prometeusza* Mary Shelley, *Heart and Science* Wilkiego Collinsa, *Doktora Jekylla i pana*

[2] Cyt. za: C. Zalewski, *Mit a powieść. Prezentacja stanowisk teoretycznych*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 3, s. 66.

[3] W toku badań korzystano z wydania anglojęzycznego – H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997. Wybór ten został podyktowany nieadekwatnością słowną niektórych polskich tłumaczeń (np. Wydawnictwo CM KLASYKA – wyd. I, 2018), co utrudnia badania.

[4] M. Harris, *Introduction*, w: H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. M. Harris, Toronto 2009, s. 44–50.

[5] Tamże, s. 23–34.

[6] J. Turney, *Ślady Frankensteina*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 90–91.

[7] R. Bozzetto, *Moreau's Tragi-Farcical Island*, „Science-Fiction Studies" 1993, nr 20, s. 40–41.

[8] M. Harris, *Introduction*..., s. 13–14.

[9] Tamże, s. 15–25.

[10] B. Bergonzi, *The Early H. G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester 1969, s. 100.

[11] Zob. A. Budziak, *Wyobcowanie rozumu. Postaci „szalonego naukowca" na tle dziewiętnastowiecznych teorii choroby umysłowej*, „Ethos" 2015, nr 2 (110), s. 185–206.

Hyde'a Roberta Louisa Stevensona. Perspektywy te połączone z ówczesnymi kontekstami historycznoliterackimi mogą pozostawiać poczucie niedosytu. Wrażenie to potęgują prace oscylujące wokół pojęcia mitu u Wellsa.

Badacze na temat mitów w powieści Wellsa

Brytyjski uczony i krytyk Bernard Bergonzi w swoich badaniach nad twórczością pisarza przywołuje spostrzeżenia szwajcarskiego krytyka Richarda Gerbera twierdzącego, że koncepcja wyspy za morzem ma dla Europejczyków pozytywny aspekt mityczny (Atlantyda, Elizjum, Thule)[12]. Bergonzi potwierdza, że Prendick z powieści Wellsa dostrzega swoje położenie w odniesieniu do mitu – doktora Moreau widzi jako nowoczesne wcielenie Kirke lub Komosa. Bergonzi przytacza wypowiedź przerażonego Prendicka przypuszczającego, że Moreau i Montgomery planują, za pomocą wiwisekcji, przekształcić go w kolejną bestię i odesłać do reszty „their Comus rout"[13] [„swej komusowej trzody"][14]. Zdaniem badacza taka postawa bohatera przeczy jego naukowemu wykształceniu i powoduje błąd myślowy, kierując Prendrika ku mitologizacji własnych przeżyć. Wydaje się jednak, że to nie bohater się myli w nazywaniu własnych uczuć, a sam Bergonzi, zawieszając ciekawą linię interpretacyjną. Przywołuje figury Kirke i Komosa bez zgłębiania sposobu ich funkcjonowania w powieści Wellsa (zresztą nie jako pierwszy)[15]. Nie wykorzystuje zatem w pełni refleksji Gerbera i intuicji Prendicka odwołujących do mitów, lecz rozumie wyspę jedynie jako nowatorskie odniesienie do prac Darwina[16].

W dziewiątym tomie *Encyclopaedia Britannica* pod hasłem 'Comus'[17] napotykamy ciekawy opis, który wprowadza nowe perspektywy w postrzeganiu nawiązań mitycznych w powieści Wellsa. *Comus* – grecki bóg świątecznej radości, syn Dionizosa i Kirke, ma zdolność przemiany ludzkich twarzy w dzikie bestie. Osoby poddane jego czarom nie zauważają swojej brzydoty i zapominają o zasadach życia czystego, by 'tarzać się w chlewie sensualnych przyjemności'. *Comus* reprezentował anarchię i chaos, był przewodnikiem korowodu Dionizosa. Greckie słowo „komos" oznacza hulankę, zabawę, procesję z okazji święta Dionizosa. Dlatego też słowa „their Comus rout"[18] można odnieść nie tylko do Kirke i jej czarów, ale także do Dionizosa (do postaci tego boga powrócimy później).

[12] B. Bergonzi, dz. cyt., s. 100.

[13] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 50.

[14] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 44.

[15] Por. P. Chalmers Mitchell, *Mr Wells's Dr. Moreau*, „The Saturday Review" [11.04.1896], s. 368–369.

[16] B. Bergonzi, dz. cyt., s. 104.

[17] *Encyclopaedia Britannica*, Ninth Edition, vol. 6 CLI-DAY, Edinburgh 1877, s. 238.

[18] H. G. Wells, dz. cyt., s. 50.

Nieco dalej w swoich badaniach posuwa się Roger Bowen[19]. Według niego doktor Moreau, na podobieństwo Kirke (znajomość botaniki i eliksirów, czarodziejska różdżka), dysponuje umiejętnościami i atrybutami, które umożliwiają mu przemienianie zwierząt w ludzi. Dodatkowo postać Wellsa dysponuje możliwością korzystania z wytworów nauki. Bowen uważa, że pisarz umiejętnie wydobywa także zasoby mitu o Prometeuszu. Adaptuje oba odniesienia do czasów sobie współczesnych i umiejscawia w topograficznym miejscu izolacji – na wyspie, która jest symbolem jednocześnie kończącego się i rozpoczynającego świata[20].

W literaturze brytyjskiej XIX w. nawiązania do mitów były częste, a bodajże najsłynniejszym tego przykładem jest powieść *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Zarówno bohatera Wellsa, jak i Shelley łączy wiele podobieństw, są: naukowcami-kreatorami, samotnikami, forpocztą nowej ery[21]. Cechą odróżniającą te postaci od mitycznego Prometeusza jest to, iż obydwaj bohaterowie są wyzuci z altruizmu i miłości, gardzą istotami powołanymi przez nich do życia, których ostatecznie stają się ofiarami. Tym samym przybliżają się do nowożytnego mitu Fausta. Bohatera Goethego charakteryzuje nieokiełznane pragnienie zdobycia wiedzy, dążenie do poznania tajemnic świata i niezależność moralna.

Inna badaczka Wellsa – Roslynn D. Haynes – pisze o mitologicznej figurze fanatycznego Moreau i widzi w nim parodię starotestamentowego Kreatora oraz alegorię ewolucji. W swoich interpretacjach ogranicza się jednak do stwierdzeń takich, jak „teologiczna groteska" czy „kąśliwa satyra na scjentyzm"[22]. Porównuje bohatera Wellsa do alchemika oraz Frankensteina i stwierdza, że postać ta funkcjonuje na poziomie symbolicznym, który uniwersalizuje znaczenie opowieści[23]. Australijska badaczka diagnozuje mitopeiczny potencjał tekstu, jednakże i tym razem nie wychodzi poza ogólnikowe spostrzeżenia. Stwierdza, że Wells skutecznie wprowadza tekst w wymiar mityczny[24]. Podobnie jak Bergonzi, Bowen i wielu innych, odnotowuje w *Wyspie doktora Moreau* obecność starożytnych mitów – wyspy, kreacji, metamorfozy, Kirke, Komosa, Prometeusza – i na tym poprzestaje.

[19] R. Bowen, *Science, Myth, and Fiction in H. G. Wells's Island of Dr. Moreau*, „Studies in The Novel" 1976, nr 3, s. 318–335.

[20] Tamże, s. 333.

[21] Por. E. Planinc, *Catching Up with Wells: The Political Theory of H. G. Wells's Science Fiction*, „Political Theory" 2016, nr 5, s. 637–658; A. Stiles, *Literature in „Mind": H. G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist*, „Journal of the History of Ides" 2009, nr 2, s. 317–339.

[22] R. D. Haynes, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore and London 1994, s. 154–157.

[23] R. D. Haynes, *From Madman to Crime Fighter. The Scientist in Western Culture*, Baltimore 2017, s. 152–156.

[24] R. D. Haynes, *H. G. Wells: Discoverer of the Future. The Influence of Science on His Thought*, London and Basingstoke 1980, s. 35.

Niektórzy literaturoznawcy interpretują zajmujący nas tu utwór jako mit sam w sobie. Roslynn D. Haynes uznaje *Wyspę doktora Moreau* – obok *Fausta* i *Frankensteina* – jako jeden z wielkich nowoczesnych mitów[25]. Podobnego zdania jest Edward Shanks[26]. Nazywa on Wellsa twórcą mitów – tekstów, które można interpretować na wiele sposobów z klauzulą, że żaden z nich nie będzie całkiem spójny. Swój pogląd uzasadnia obecnością w tekście elementów wieloznacznych, to jest: odległej wyspy, rządów wyjętego spod prawa starca – bezlitosnego naukowca, cierpień będących rezultatem konfliktu między instynktami a narzuconymi prawami czy powrotu bestii do swoich początków[27].

Stanowisko Shanksa można poddać jednak krytyce. W świetle twierdzenia Myriam Watthée-Delmotte o odgrywaniu przez mity obecne w tekstach literackich „pozytywnej roli ograniczającej [ich] znaczenia"[28], konstatacje badacza można odebrać jako niedoprecyzowane. Roger Bozzetto[29] zaś, z powodu wielości utworów literackich, do których odnosi się *Wyspa doktora Moreau*, a co za tym idzie, ogromu możliwości interpretacyjnych, rozważa tę powieść jako fikcję stwarzającą „mityczną przestrzeń"[30]. Nie jest przekonany, co do tego, czy dzieło Wellsa można nazwać mitem, lecz fakt, że odwołuje się on do wielu mitów i zapożycza ich elementy (motyw rozbitka na wyspie – inicjacja – prace w laboratorium – pierwotne społeczeństwo jako odniesienie do Genesis), jest dla niego wystarczającym powodem do zastanowienia się, czy Moreau sam w sobie stanowi mit. Swoje dalsze rozważania kieruje w stronę mitu cywilizowania „barbarzyńców" przez Europejczyków w kontekście kolonializmu[31].

Dostrzegane dotychczas odniesienia badaczy do mitów nie spełniają, jak widać, warunku osobnych kategorii interpretacyjnych. Wydaje się jednak, że tekst Wellsa wyraźnie ciąży ku podobnej optyce. Warto więc podjąć rolę detektywa zapowiadaną przez Johna White'a we wstępnym cytacie niniejszego tekstu i prześledzić *Wyspę doktora Moreau* w poszukiwaniu nowych tropów mitologicznych. Ze względu na objętość artykułu będzie to zaledwie próba zwrócenia uwagi na obecność danych wątków mitologicznych w świecie przedstawionym powieści Wellsa, a nie na ich funkcjonowanie.

[25] Tamże, s. 36.

[26] E. Shanks, *The Work of Mr. H. G. Wells*, w: tegoż, *First Essays on Literature*, W. Collins Sons & CO. LTD., Glasgow–Melbourne–Auckland 1923, s. 148–171.

[27] Tamże, s. 160–161.

[28] M. Watthée-Delmotte, *Mythe, création et lectures littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire*, w: *Mythe et Création. Théorie, figures*, É. Faivre d'Arcier, J.-P. Madou, L. Van Eynde (red.), Bruxelles 2005, s. 35; cyt. za: M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2016, s. 197.

[29] R. Bozzetto, *Moreau's Tragi-Farcical Island*, s. 34–44.

[30] Tamże, s. 38–39.

[31] Tamże, s. 40–41.

Metodologia

Zanim przejdziemy do dalszych analiz powieści Wellsa, kilka uwag metodologicznych. W prezentowanych analizach zainspirowano się metodami badawczymi Johna White'a[32] oraz Marie Miguet-Ollagnier[33]. W autorskiej metodzie White'a mamy do czynienia z wyselekcjonowaniem miejsc, w których najczęściej mogą występować interesujące nas aluzje, m.in.: tytuł, przedmowa, motto, tytuły rozdziałów, imiona bohaterów, metafory, indeks osób, itp. Te zaś ułatwiają postawienie hipotezy interpretacyjnej, ujawniając prefiguracje mitu zarysowujące się jako dokładne (czytelne) lub zniekształcone (fragmentaryczne czy skondensowane)[34].

Z kolei Marie Miguet-Ollagnier, reprezentująca francuską szkołę mitokrytyczną, zaleca użycie „metody rozproszonej uwagi"[35] dla uchwycenia detalu lub też zespołu niuansów pozwalających na określenie hipotezy roboczej, której pozytywna weryfikacja powinna pozwolić na powiązanie w całość dotychczas niepołączonych elementów utworu. Skupić się należy na zidentyfikowaniu ledwie uchwytnych obecności mitu: aluzjach, elementach scenerii, układach fabularnych, cechach postaci tożsamych z cechami bohaterów mitycznych oraz imionach postaci dalszego planu. Podobnego zdania, choć inaczej rozkładając akcenty, są również inni przedstawiciele szkoły francuskiej. Zdaniem Pascale'a Auraix-Jonchiére'a wystarczy nawet obecność jednego „obrazu" mitycznego, jeśli ma on wpływ na znaczenie utworu[36]. Natomiast Pierre Brunel[37] sugeruje, że „mityczny motyw obecny w utworze literackim może przywołać na myśl całą mityczną opowieść. W takim przypadku motyw staje się formą przejawiania się mitu w tekście"[38]. Jean-Yves Tadié konstatuje zaś, że twórcy mogą nawiązywać do mitu nie wprost[39], a w formie niejawnej: „w postaci deszczu symbolicznych iskier"[40].

Marcin Klik – zajmujący się na gruncie polskim mitokrytyką – uważa, że jednym z jej priorytetów jest odszukanie aluzji do mitów w tekstach literackich i przeanalizowanie wpływu tychże sugestii na całościowe znaczenie poszczególnych utworów. Ukryte w danym dziele mitemy są, jego zdaniem, najczęściej kluczem interpretacyjnym umożliwiającym właściwe zrozumienie przekazu odautorskiego[41].

[32] J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton 1971.

[33] M. Miguet-Ollagnier, *Introduction*, w: tejże, *Mythanalyses*, Paris 1992.

[34] J. White, dz. cyt., s. 27–31.

[35] M. Miguet-Ollagnier, dz. cyt., s. 13. Por. M. Klik, dz. cyt., s. 243.

[36] P. Auraix-Jonchiére, *Isis, Narcisse, Psyché entre lumiéres et romantisme*, Clermont–Ferrand 2001.

[37] P. Brunel, *Le mythe de la metamorphose*, Paris 1974, s. 11.

[38] Cyt. za: M. Klik, dz. cyt., s. 198.

[39] J.-Y. Tadié, *Le récit poétique*, Paris 1994, s. 147.

[40] Sformułowanie za: M. Klik, dz. cyt., s. 191.

[41] Tamże, s. 192.

Z tymi założeniami mitokrytyki zgadza się literaturoznawca i krytyk Joseph L. Blotner. W jego ujęciu, jeśli w tekście literackim zostały dostrzeżone analogie znaczące, spójne i wyjaśniające świat przedstawiony, utwór może być zinterpretowany w kategoriach mitu. I dodaje, że w mocy mitu jest ukazanie tego, co w dziele literackim jawi się jako fragmentaryczne czy nie do końca ujawnione, jako „pełne i wyraźne”[42].

Mit o Dedalu

Tytuł powieści Wellsa, którą się tutaj zajmujemy, kieruje ku postaci doktora i bliżej nieokreślonego wątku topograficznego. Mamy więc Moreau i wyspę. Moreau – znany naukowiec, łamie prawo, praktykując nielegalne eksperymenty na zwierzętach, i dotknięty infamią uchodzi z kraju. Trafia na wyspę, na której – jak zakłada – w spokoju może kontynuować swoje prace nad tworzeniem żywych istot. Po mistrzowsku posługuje się specjalistycznymi narzędziami i metodami wymagającymi precyzji ‘ręki i oka’. Dzięki wiedzy doktora i jego umiejętnościom powołuje on do życia twory ludzko-zwierzęce.

Niektóre elementy świata przedstawionego (układ fabularny i budowa postaci) w powieści Wellsa mogą być odczytywane jako nawiązanie do mitu o Dedalu[43]. Mit ten funkcjonuje zasadniczo w dwóch wariantach. Zaczynają one wyraźnie różnić się od siebie od momentu, w którym Dedal umożliwia Pazyfae stosunek z bykiem. Według pierwszej wersji, Dedal buduje labirynt z polecenia Minosa, aby ukryć w nim Minotaura (np. M. Dancourt, P. Grimmal, W. Kopaliński, J. Parandowski, W. Markowska). Zgodnie z drugą wersją, król Krety po śmierci potwora więzi w labiryncie również Dedala i Ikara, z którego zostają oni uwolnieni przez Pazyfae lub też odlatują stamtąd bez ingerencji z zewnątrz (np. R. Graves). W pierwszej wersji Minos więzi Dedala w labiryncie dopiero po udzieleniu pomocy Tezeuszowi, a następnie ściga genialnego konstruktora po jego udanej ucieczce z wyspy. W drugiej poluje na niego, ponieważ współpracował on z Pazyfae w zaspokojeniu jej wynaturzonego pożądania. Poszczególne warianty mitu różnią się od siebie i innymi elementami, np. co do wynalezionych przez Dedala narzędzi czy też we fragmencie fabuły dotyczącej zamordowania Talosa; według jednej Dedal zbiegł przed rozprawą sądową, zgodnie z drugą – został skazany na wygnanie.

W głównym nurcie nowożytnej kultury europejskiej największą popularnością cieszy się wątek kreteński mitu o Dedalu. Kwestia ta została przybliżona przez Michele Dancourt. Według niej z całej serii sekwencji

[42] J. L. Blotner, *Mythic Patterns in «To the Lighthouse»*, PMLA 71.4 (1956), s. 547–562.

[43] W pracy nad niniejszym artykułem korzystano z wydania: W. Markowska, *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1979.

składających się na pełniejszą historię ateńskiego mistrza, to właśnie te segmenty weszły do „repertuaru potoczności". Stało się tak, gdyż dzieje Dedala stały się tak powszechnie znane, iż mit „stracił swoją narracyjną treść"[44].

Organizacja fabuły i konstrukcja tytułowego bohatera Wellsa ulegają transpozycji ze względu na czas i kontekst kulturowy. Doktor Moreau – jak jego hipotekstualna inspiracja – jest genialnym rzeźbiarzem, konstruktorem i budowniczym. Jednakże pracuje w innym materiale – biologicznym, nadaje kształty i nowe funkcje ciałom, nie kamieniom: „To that – to the study of the plasticity of living forms – my life has been devoted"[45] [Tej sprawie – badaniu plastyczności żywych organizmów – poświęciłem życie][46]. Moreau posiada umiejętności kreacyjne niedostępne innym. Ci, którym dane jest ujrzeć jego zadziwiające i fantastyczne wytwory, reagują na nie podobnym niedowierzaniem, przerażeniem i zachwytem, jak ci, którzy zetknęli się z animizowanymi posągami Dedala.

Zarówno bohater Wellsa, jak i Dedal nie słuchają się autorytetów, władzy, prawa. Pierwszy zostaje wyrzucony z kraju, gdy ujawniono jego metody badawcze. Dedala ukarano banicją po zamordowaniu przez niego Talosa. Prendick jest zdania, że doktor Moreau mógłby odzyskać spokój społeczny za cenę odstąpienia od badań – zbyt wygórowaną dla każdego, „who have once fallen under the overmastering spell of research. He was unmarried, and had indeed nothing but his own interests to consider…"[47] [„tak samo postąpiłaby zapewne większość badaczy opętanych pasją naukowych dociekań. Był człowiekiem samotnym, nie musiał się więc liczyć z żadnymi względami prócz własnych zainteresowań…"][48]. To kolejna analogia do pozbawionego obciążeń społecznych Dedala, również nieżonatego, który – targany *hybris* – widzi w młodym uczniu zagrożenie dla własnych działań.

Innymi przykładami nieposkromionej pychy u obu bohaterów jest stawianie się przez nich w roli boga. Dedal unoszący się na skrzydłach powiada: „Azaliż nie jestem równy bogom?"[49]. Bogami są także w oczach innych: Moreau dla wykreowanych przez siebie potworów: „His is the House of Pain./ His is the Hand that makes./ His is the Hand that wounds./ His is the Hand that heals"[50] [„On jest Panem Domu Cierpienia./ On jest Tym, który stwarza./ On jest Tym, który zadaje rany./ On jest Tym, który leczy i koi"][51], Dedal dla ludzi widzących go w trakcie lotu. Biolog-banita – paralelnie do Dedala, który zdecydował się pozostać pod opieką króla Krety, gwarantują-

[44] Zob. M. Dancourt, *Dédale et Icare, Métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002, s. 85–107; cyt. za: M. Klik, dz. cyt., s. 198.

[45] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. Brian Aldiss, London–Vermont 1997, s. 69.

[46] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 62.

[47] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 32.

[48] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 28.

[49] W. Markowska, *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1979, s. 270.

[50] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 57.

[51] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 51.

cego mu bezpieczeństwo i względną swobodę – osiedla się na bezimiennej wyspie, gdzie bezkarnie oddaje się swojej naukowej pasji: „The place seemed waiting for me”[52] [„Wydawało mi się, że na mnie czeka”][53] – konkluduje.

Dedal wynalazł sposób na połączenie człowieka ze zwierzęciem, czego owocem był Minotaur. Moreau kreował ludzko-zwierzęce hybrydy. Obu bohaterów cechuje także podobny do tych stworzeń stosunek – odrzucenie. Moreau wyznaje: „They only sicken me with a sense of failure. I take no interest in them”[54] [„Dla mnie są tylko przypomnieniem klęski. Nie zajmuję się nimi”][55]. Obydwaj przekraczają granice, tabu, realizują szalone pragnienia – bohater Wellsa swoje własne, bohater mityczny przeciwne naturze żądze Pazyfae.

Ani Moreau, ani Dedala nie widzimy podczas pracy w laboratorium czy pracowni, nie są nam ujawnione tajniki ich sztuk. Za to jesteśmy pewni, że używają wymagających precyzji, opanowania, wyczucia i żmudnego wysiłku narzędzi. Atrybuty ateńskiego rzemieślnika – piła, młotek, toporek, dłuto – są jednocześnie atrybutami chirurga. Obaj, choć łączą wiedzę teoretyczną i innowacyjność z kunsztem praktycznym, napotykają w swoich profesjach granice, których nie potrafią przekroczyć. Moreau nie udało się udoskonalić bestii, jak sam mówi – *wypalić* z nich resztek zwierzęcości – „least satisfactory of all is something that I cannot touch, somewhere – I cannot determine where – in the seat of the emotions”[56] [„Ale największy opór napotykam w nieuchwytnej, trudnej do zlokalizowania sferze emocji”][57]. Dedal (prawnuk Ziemi i Hefajstosa, boga posługującego się w pracy ogniem, nadającego kształty narzędziami)[58] nie zdołał ulepszyć tworzonych przez siebie posągów, nie odniósł pełnego sukcesu ich ożywienia.

Te analogie można uzupełnić o kolejne, istotne dla postrzegania Moreau w kontekście mitu o Dedalu. Jak zauważył Mordecai Roshwald, ateńskiego mistrza cechowała umiejętność kreatywnego myślenia, co okazał między innymi wtedy, gdy chciał odzyskać wolność. Nie zniechęcił się tym, że król Krety kontrolował wyspę i otaczające ją wody, lecz nie władał niebem. Dostrzegł to Dedal i umiejętnie przekuł w sukces[59]. Również Minos rozpoznał słabość mitycznego wynalazcy i to wykorzystał. Dedal nie mógł się cofnąć przed wyzwaniem rozwiązania zagadki o muszli. Według Roshwalda postawa Dedala rzuca światło na zaangażowanie bohatera w rozwiązanie problemu żony Minosa pragnącej intymnego zbliżenia z bykiem[60]. Dedal

[52] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 73.
[53] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 66.
[54] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 76.
[55] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 69.
[56] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 76.
[57] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 68.
[58] P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 22.
[59] M. Roshwald, *Dreams and Nightmares. Science and Technology in Myth and Fiction*, Jefferson–London 2008, s. 23.
[60] Tamże, s. 27.

nie tylko działał poza tym, co dopuszczalne, ale chciał się też przekonać, czy połączenie kobiety ze zwierzęciem jest możliwe.

Moreau podobnie jak Dedala cechuje umiejętność logicznego myślenia. Prendicka poraża jednak fakt, iż doktor nie obiera pragmatycznych celów, ale działa napędzany motorem w gruncie rzeczy bezcelowych badań, osadzonych wyłącznie na odszyfrowywaniu ciągle mnożących się pytań. Moreau wyznaje: „I went on with this research just the way it led me. That is the only way I ever heard of research going. I asked a question, devised some method of getting an answer, and got – a fresh question. [...] I have gone on, not heeding anything but the question I was pursuing. [...] I have been going on, and there is still something in everything I do that defeats me, makes me dissatisfied, challenges me to further effort [...] But I will conquer yet. But I am drawing near the fastness"[61] [„W moich badaniach, panie Prendick, podążałem tropem, który one same mi wskazywały. Nie słyszałem o innej metodzie prowadzenia badań naukowych. Zadawałem sobie jakieś pytanie, szukałem sposobu na uzyskanie odpowiedzi i w rezultacie otrzymywałem – nowe pytanie [...]. Pracowałem myśląc jedynie o zaprzątającym mnie problemie [...] wciąż natrafiam na jakiś opór, ponoszę częściowe porażki, które mobilizują mnie do tym większego wysiłku. [...] Ale kiedyś dopnę swego"][62].

Labirynt

Obraz Moreau, podążającego nieznanymi drogami od niewiadomej do niewiadomej, ewokuje kolejny znaczący, także w micie o Dedalu, element – labirynt. Przywołanie meandrycznej budowli pełni funkcję metonimii, a jej ekwiwalent znaczeniowy ciąży ku uczuciom niemocy, ograniczeń, uwięzienia i uwikłania biologa w plątaninę hipotez. Labirynt może uosabiać też naukę i istotę poszukiwań badawczych postrzeganych w kategoriach architektonicznego uwikłania w sploty, gąszcz, matnie doświadczeń, metod i prób.

Pamiętajmy, że chirurgia na przełomie XIX i XX w. jako dziedzina medycyny wciąż pozostawała zagadką[63]. Bohater Wellsa przedstawiony na takim tle historyczno-kulturowym po wkroczeniu w niebezpieczną sferę nauk o życiu trafia do miejsca porównywalnego z labiryntem. Aby osiągnąć cel, musi poruszać się do przodu, etapami ku „komnacie centralnej" – gdzie znajduje się strefa tajemnicy, *sacrum*, równocześnie oświecenia i metamorfozy[64] – po to, by następnie powrócić odmienionym

[61] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 72–76.

[62] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 65–69.

[63] Por. J. Thorwald, *Triumf chirurgów*, Kraków 2009, zwłaszcza część zatytułowana *Białe plamy*, s. 13–252.

[64] Por. K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003, s. 65–67.

do przestrzeni *profanum*[65]. Medium, które pozwala Moreau wejść do labiryntu i rozpocząć swą podróż, jest laboratorium. To w nim spotyka się sfera *sacrum* ze sferą *profanum*. Stół operacyjny dołącza do zbioru obiektów reprezentujących rozległą symbolikę 'środka' – widzianego jako Drzewo Życia, źródło, fontanna lub świątynia – będących z reguły znakami mocy i nieśmiertelności. Stosowanie tego typu form labiryntu jest częste w prozie XX w.[66] Ów „środek" uważany „bywa za punkt przecięcia trzech stref: Nieba, Ziemi i Piekła, czyli świata bogów, żywych i umarłych"[67]. Osiągnięcie podobnych celów – dotarcia do „komnaty centralnej" i połączenia sfer z działaniami kreacyjnymi – wydaje się znamienne dla bohatera Wellsa. Jednak obszar inicjacji staje się dla niego pułapką i miejscem śmierci.

Figurę labiryntu możemy rozumieć również jako rodzaj gry, „stanowi zagadkę, wyzwanie rzucone umysłowi i domagające się rozwiązania"[68]. Doktor Moreau jest graczem, trwa w nieustannym napięciu, nie zniechęcają go niepowodzenia. Jest przekonany, że kiedyś zwycięży („I will conquer yet.")[69]. Podobną myśl wyraża Prendick słowami: „he was so irresponsible, so utterly careless. His curiosity, his mad, aimless investigations, drove him on"[70] [„był tak nieodpowiedzialny, tak całkowicie beztroski. Jego ciekawość, jego obłąkanie, bezcelowe dociekania pchały go coraz dalej i dalej"][71]. Ogólne zasady gry, podobnie jak eksperymenty bohatera Wellsa, nie są ukierunkowane na korzyść, liczy się sama czynność i czerpana z niej przyjemność. W tym przypadku reguły wyznacza paradygmat nauk przyrodniczych łączący element logiczny z losowym (potwierdzanie lub falsyfikowanie hipotez badawczych).

Znaczenie symboliki labiryntu w powieści Wellsa może być odczytane na kilka jeszcze sposobów. Relacje międzytekstualne utrudniają interpretację utworu na tyle, że próby jego jednoznacznego odczytania przypominają często błądzenie wśród krętych korytarzy. W przypadku Dedala wzniósł on meandryczną budowlę, aby zamknąć w niej potwornego byko-człowieka. Moreau zamyka stworzone przez siebie hybrydy w murach hipnozy, w korytarzach wpojonych wierzeń i praw: „they had certain Fixed Ideas implanted by Moreau in their minds, which absolutely bounded their imaginations. They were really hypnotised"[72] [„w umysłach tych istot tkwią pewne podstawowe pojęcia, wpojone im przez doktora Moreau, które całkowicie

[65] Domyślamy się, że tak jak Dedal planował opuścić wyspę, tak zamierzający obwieścić rezultaty swoich eksperymentów w Anglii Moreau prawdopodobnie projektował utorowanie sobie drogi powrotnej.

[66] Por. E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000, s. 16–18.

[67] Tamże, s. 16.

[68] Tamże, s. 18.

[69] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 76.

[70] Tamże, s. 93.

[71] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 85.

[72] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 78.

pętają ich wyobraźnię. Zostały niejako zahipnotyzowane"][73]. W tym sensie labirynt spełnia to samo zadanie, co kreteńska konstrukcja. Ma odseparować potwory i zapewnić bezpieczeństwo tym, którzy przyczynili się do ich powstania. Sam akt kreacyjny doktora Moreau oraz hybrydyczność bestii pozwala widzieć w nich postać Minotaura.

Jak wyjaśnia Karolina Rakowiecka-Asgari, która bada kulturotwórczą funkcję zagadek, „Pokonanie Minotaura i znalezienie wyjścia z labiryntu, którego dokonuje Tezeusz, jest paralelne do motywu rozwiązania zagadki, jest podobnego rodzaju próbą. Minotaur to postać hybrydalna: pół człowiek, pół byk zrodzony z zakazanego związku kobiety ze zwierzęciem. Nie zadaje zagadki, ale sam nią jest, podobnie jak labirynt, przez który wiedzie droga do niego"[74].

Pomimo prób i kilkudziesięciu lat pracy Moreau nie jest w stanie zrozumieć 'labiryntów' umysłów tworzonych przez siebie istot. Poprzez eksperymenty próbuje odnaleźć łączniki prowadzące do sekretów ich inteligencji, instynktów, uczuć i emocji. „Minotaury" Moreau, jak ich mityczny pierwowzór, zrodzone zostały z chorej namiętności i również spotkały się z ostracyzmem ze strony swojego stwórcy. Budzące trwogę wśród ludzi i wrogie zostały zamknięte w 'labiryncie' hipnozy, aby kontrolować to, co w nich pozostało zwierzęce – nieludzkie. Dopiero po śmierci Moreau odzyskują możliwość powrócenia do własnej natury.

Również pozostali bohaterowie powieści Wellsa są zagubieni w 'labiryncie' własnej egzystencji. O ile Moreau wytyczył sobie cel, lecz błądząc, nie może go osiągnąć, o tyle zarówno Montgomery, jak i Prendick są zdezorientowani, nie potrafią odnaleźć sensu własnego życia. Każdy z trzech biologów tkwi w 'labiryncie', który noszą w sobie. Dla Moreau i Montgomerego labirynt okazuje się pułapką, kończą zabłąkani swój żywot, nie trafiając do 'komnaty centralnej'. Prendick zdaje się wciąż krążyć po 'labiryncie' nawet po powrocie do Londynu, jakby spotkanie z bezlitosnym wiwisekcjonistą wprowadziło go w głąb mroczniejszych jeszcze 'korytarzy'.

W kreacji postaci Prendicka można dostrzec odwrócenie mitu Tezeusza. Bohater Wellsa ujawnia się w tej perspektywie jako anty-Tezeusz. O ile mityczny heros świadomie bierze przeznaczenie w swoje ręce i wyrusza na Kretę, aby pokonać Minotaura, o tyle rozbitek Wellsa został na wyspę wrzucony przez zrządzenie losu. Jest nieświadomy tego, co go może spotkać, nie jest też typem herosa. Ateńczyk w jednej z wersji mitu przyjęty został przez Minosa z honorami, wyprawiono na jego cześć ucztę. Uczeń Thomasa Henry'ego Huxleya jest gościem niepożądanym, otrzymuje skromny pokoik i nie cieszy się zainteresowaniem gospodarza. Silny, wytrenowany, odważny syn Egeusza poluje na potwora. Londyńczyk jest przez bestie ścigany. Tezeusz jest praktyczny, Prendick nieporadny. Tezeusz pragnie

[73] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 71.

[74] K. Rakowiecka-Asgari, *Myśl nieoswojona oswaja świat. O kulturotwórczej roli zagadki*, Kraków 2011, s. 72.

zmierzyć się z monstrum i – jeśli trzeba – zginąć w walce. „Zagnany w kozi róg" Prendick bliższy jest popełnieniu samobójstwa. Tezeusz otrzymuje pomoc od kochającej go kobiety. Prendick pozbawiony pomocy z zewnątrz – jak osamotniony romantyk – siłuje się z Moreau (ucieleśnieniem boga) i ze światem. Antyczny heros wykonuje zadanie, wychodzi z labiryntu i aktywnie działa w świecie. Bohater Wellsa co prawda ocalał fizycznie, ale ponosi klęskę, ogarnia go lęk i życiowy paraliż. Pozostaje w 'labiryncie', który – jako miejsce niemożliwe do opuszczenia – staje się metonimią jego szaleństwa. Prendick po opuszczeniu wyspy musi uważać, aby nie zostać posądzony o obłąkanie. Doświadcza trwogi egzystencjalnej, prześladują go wspomnienia z wyspy. Ludzie postrzegają jego nieokrzesanie i dzikość jako dziwaczność. Prendick ma fobię społeczną, stroni od ludzi, szuka samotności, trapiony koszmarami.

Dionizos

Dlaczego zatem Dedal odniósł swego rodzaju zwycięstwo, a Moreau klęskę? W micie o Dedalu prymarne znaczenie ma racjonalizm bohatera, u Moreau dominantą jest szaleństwo. Zastanawiające jest też, dlaczego w powieści Wellsa tak wiele uwagi poświęcono pościgom, rytuałom o zabarwieniu sakralnym czy motywom ubóstwienia doktora Moreau przez bestie. Poszukując odpowiedzi, warto zwrócić uwagę m.in. na aluzje w stosowanych przez Wellsa imionach postaci zwierzęco-ludzkich. O ile większość tych istot ma imiona utworzone od nazw gatunków zwierzęcych (Hyena-swine, Leopard-man, itd.), o tyle jedna z nich nawiązuje do świata mitycznego *par excellence*, nazywana jest bowiem 'Satyrem'. Jak wiemy, satyrowie wchodzili w skład orszaku boga wina i płodności. Myśl ta kieruje ku Dionizosowi, postaci mitycznej spopularyzowanej przez głośne dzieła Friedricha Nietzschego[75]. Być może zatem w kreacji postaci Moreau większe znaczenie dla Wellsa miał motyw dionizyjskiego szału niż racjonalizm Dedala.

W jednym z rozdziałów powieści Wellsa obserwujemy sugestywną scenę, którą można by odnieść do obrazu Wielkich Dionizji. Z wypowiedzi Prendicka, bezpośrednio skierowanej do czytelnika, dowiadujemy się o przebiegu akcji („Imagine the scene if you can." – opowiada bohater)[76] [„Proszę sobie łaskawie wyobrazić podobne widowisko"][77]. Prendick, Mont-

[75] Bergonzi zauważa, że chociaż rozdział *Doctor Moreau explains* może przypominać asymilację poglądów Darwina i Nietzschego, to jednak pierwsze angielskie tłumaczenie niemieckiego filozofa ukazało się w roku 1896, podczas gdy książka Wellsa została oddana do druku w styczniu tegoż roku. I jakkolwiek nie wiemy, czy Wells znał dzieła Nietzschego z innych źródeł, nim opublikował swoją powieść, to jednak w utworze możemy odnaleźć więcej aluzji do mitu o Dionizosie. Zob. B. Bergonzi, dz. cyt., s. 11.

[76] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 87.

[77] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 81.

gomery, M'ling oraz Moreau zatrzymują się na wzgórzu w amfiteatrze, gdzie Moreau trąbi w róg pasterski, budząc echo[78]. Na scenie amfiteatru zostaje trzech ludzkich bohaterów uczestniczących w swoistym rytuale (zasada trzech aktorów teatru greckiego). Na dźwięk rogu pierwszy przybywa Satyr, aby wraz z innymi istotami czołgać się i kulić. Intonując pieśń praw ustanowionych przez Moreau, zgromadzeni sypią biały pył na swoje głowy. Instrument wykorzystywany przez Moreau pełni istotną rolę w zahipnotyzowaniu potworów – na jego dźwięk natychmiast przybiegają do doktora, rzucają się przed nim na ziemię, oddając ekstatyczną cześć.

Amfiteatry, w których najczęściej odbywały się Dionizje, w starożytności lokowano na wzgórzach, w miejscach odpowiednio ukształtowanych przez naturę. Pasterski róg używany przez Moreau przypomina antyczny instrument Keras[79], często towarzyszący obrzędom dionizyjskim, zaś bohater Wellsa może być utożsamiany z samym Dionizosem. Podobnie jak w Orcheście w Teatrze Dionizosa zwierzęco-ludzcy uczestnicy rytuału u Wellsa oddaleni są od 'aktorów' około 27 metrów. Śpiewają pieśni, które prowadzi Przepowiadacz Prawa, odpowiednik koryfeusza – przewodnika chóru w teatrze starogreckim. Pieśni te przypominają *dytyramby* w tradycji antycznej wykonywane przez chór przebrany za zwierzęta. Patetyczne, pełne entuzjazmu hymny w starożytności opiewały cierpienia i radości Dionizosa, u Wellsa mają za zadanie wielbić postać Moreau. Dionizos – bóg wędrujący przybył do Grecji zza morza i propagował kult samego siebie. Tak też Moreau jest alochtonem zza wód, który proklamuje kult własnej jednostki. Po śmierci Moreau zostanie złożona obietnica jego zmartwychwstania. Ma się on ponownie pojawić na wyspie, potwierdzając swoją boskość niczym Dionizos – bóg powracający, odradzający się, powtórnie zrodzony.

W przytoczonej scenie w amfiteatrze Moreau-Dionizos inicjuje pogoń za Człowiekiem-leopardem, który przekroczył prawa wytyczone przez doktora. Człekozwierz ma zostać pochwycony żywcem i ukarany 'piekłem' ponownej wiwisekcji w Domu Boleści – laboratorium. Moreau podobnie do Dionizosa, który często jest ukazywany w towarzystwie dzikich kotów, koncentruje największą uwagę na tych zwierzętach (poddawanej wielokrotnej wiwisekcji pumie czy wspomnianemu tu Człeko-leopardowi). Moreau-wiwisekcjonista to podobnie jak Dionizos Zagreus „Wielki Myśliwy"[80]. W scenie polowania na Człowieka-leoparda u Wellsa paralela z kultem dionizyjskim odnosi się

[78] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 86–89. Nie widzimy ani wcześniej, ani później, żeby Moreau bezpośrednio zwracał się do stworzonych przez siebie istot – robi to dopiero w momencie, kiedy zwołuje je głosem rogu na swoistego rodzaju sąd.

[79] Por. M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003.

[80] Zob. M. Eliade, *Dionizos, czyli błogostan odnaleziony*, w: tegoż, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 230–239; K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 58–114.

do wymogu znalezienia rytualnej ofiary powtarzającej los samego boga Dionizosa, który jako dziecko został rozdarty na kawałki przez tytanów.

Karl Kerényi w książce na temat Dionizosa[81] wyjaśnia, że w starożytności powszechnie praktykowano rozrywanie na strzępy łapanych żywcem zwierząt. Pisze on o pochwyconych, a następnie skrępowanych lwach i bykach: „Niełatwo przychodzi nam uwierzyć, że te mocarne zwierzęta uczestnicy dzikich dionizyjskich obrzędów żywcem rozszarpywali zębami i pożerali na surowo. Jednakże ten potworny rytuał wyraźnie opisywany jest w przekazach jako święto Dionizosa, odbywające się na Krecie co dwa lata"[82].

Spotkanie zarówno z Dionizosem, jak i Moreau miało przynosić katharsis. Mircea Eliade analizuje najbardziej dramatyczny epizod mitu o Dionizosie, kiedy to boskie dziecko doścignęli i rozszarpali na kawałki tytani, „wrzucili je do kotła, ugotowali, a następnie opiekali"[83]. Badacz zauważa, że gotowanie w kotle lub przejście przez ogień było rytuałem inicjacyjnym. Doktor Moreau zanurza poddawane wiwisekcji ofiary w kąpieli palącego bólu, aby wypalić w nich to, co zwierzęce [„Each time I dip a living creature into the bath of burning pain I say, «This time I will burn out all the animal; this time I will make a rational creature of my own!»"][84] [„Pogrążając kolejną żywą istotę w otchłani cierpienia, zawsze sobie powtarzam: tym razem wypalę z ciebie całą zwierzęcość, tym razem stworzę własnymi rękami racjonalną istotę ludzką"][85]. Tak oczyszczone przechodzą ze starego gatunku w nowy.

Zdaniem Mircea Eliade dionizyjska ekstaza to „całkowite wyzwolenie, osiągnięcie wolności [...] uwolnienie od zakazów, zasad i konwencji porządku moralnego i społecznego"[86]. W takiej właśnie kondycji, na wyspie bez nazwy, poza dobrem i złem, obserwujemy oddanego szaleńczej pasji Moreau. Doktor w swoim szaleństwie doznaje ekstatycznego szału. Wyznaje on Prendickowi, że ogarnęła go pasja, rozkosz, pragnienie, których Prendick nie jest w stanie sobie wyobrazić. Bohater Wellsa nie zważa na żadne granice i normy, podąża za żądzą zdobycia wiedzy. Moreau bez wahania rzuca się w pościg za zbiegłą z laboratorium pumą i, pędząc po dżungli z rewolwerem w ręku, próbuje schwytać rozwścieczone zwierzę.

Walter Otto, autor jednej z pierwszych nowożytnych monografii Dionizosa, którego dzieło przeżywa obecnie swoisty renesans, pisze: „Dionizos już jako dziecko czerpał radość z rozrywania na kawałki małych koziołków, a następnie ponownego ich ożywiania"[87]. Badacz analizuje malowidło czerwonofigurowe, na którym widać Dionizosa wymachu-

[81] K. Kerényi, dz. cyt., s. 86.
[82] Tamże, s. 83.
[83] M. Eliade, dz. cyt., s. 238.
[84] H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997, s. 76.
[85] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 68.
[86] M. Eliade, dz. cyt., s. 234–235.
[87] W. F. Otto, *Dionizos. Mit i kult*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2020, s. 145.

jącego dwiema połowami ciała właśnie rozdartego przez siebie jelonka, i tłumaczy, że bóg ten często był określany mianem „szalonego" czy „szalejącego". Według niego:

> Oblicze każdego prawdziwego boga jest obliczem świata. Bóg może być szalony tylko wówczas, gdy szalony jest świat, który poprzez niego się objawia. [...] Znamy go jako dzikiego ducha przeciwieństw i sprzeczności: bezpośredniej obecności i absolutnego oddalenia, bezgranicznej witalności i najokrutniejszego unicestwienia. Również to, co w jego istocie rozkoszne, twórcze, przynoszące szczęście i zachwycające, ma udział w jego dzikości i jego szaleństwie. Czy te aspekty jego istoty nie są właśnie dlatego szalone, ponieważ one także noszą już w sobie ową podwójność, ponieważ stoją na progu i tylko jeden krok dzieli je od rozrywania na strzępy i od ciemności? Natykamy się tu na zagadkę świata: misterium życia, które rodzi na nowo samo siebie. [...] Ten, kto płodzi to, co żyjące musi zanurzyć się w pragłębiny, w których mieszkają pierwotne potęgi życia. A kiedy wynurzy się na powierzchnię, w jego oczach widać blask szaleństwa, ponieważ tam na dole śmierć mieszka pospołu z życiem. Ta pratajemnica sama jest szalona – macierz podwójności i jedności tego, co rozdwojone[88].

Ten aspekt Moreau-Dionizosa oraz świata, który się przez niego objawia, dostrzega Prendick. W kontekście znamiennej dla kultury końca XIX w. darwinowskiej wersji lęku przed ślepym determinizmem bohater przyznaje, że jego własny strach przed bestiami zastąpił strach przed okrutnym wiwisekcjonistą. W obliczu panującego na wyspie chaosu Prendick traci wiarę w rozsądek świata. Zdaje mu się, że ślepy los czy też złożona z nieskończonej ilości trybików ogromna i bezlitosna maszyna rozdziera i miażdży materię istnienia, jego samego, Montgomerego, Ludzi-bestii oraz Moreau[89]. Prendick doświadcza takich stanów i uczuć również po powrocie do Londynu, zaciemniają mu one „życiowy horyzont". Wtedy nie potrafi dostrzec w ludzkich twarzach „rozumnego ducha", ale jedynie postępującą degradację i cechy wyłącznie zwierzęce[90]. W szalonym obliczu Dionizosa odbija się szaleństwo antycznego świata. W szaleństwie biologa z powieści Wellsa odzwierciedlone zostaje szaleństwo dziewiętnastowiecznego determinizmu, szaleństwo pierwszych prób sterowania ewolucją, szaleństwo stwarzania hybryd.

Podobnie do uczestników Wielkich Dionizji Prendick angażuje się w rytualne 'misteria'. Wraz z mieszkańcami wyspy powtarza szaloną pieśń wychwalającą Moreau, poddaje się wahadłowym ruchom, uderza rękami o kolana – ogarnięty ekstatycznym szałem. Równocześnie nie daje się zwieść obrazowi Moreau, widzi w nim szaleńca, nazywa go niepoczytalnym. Według Prendicka doktor Moreau oszalał na tle prowadzonych przez siebie badań, np. wbija sobie w udo nóż – niczym Dionizos powtórnie zrodzony z uda Zeusa – sugeruje, że nie odczuwa bólu. Analogicznie do Dionizosa Moreau manipuluje ludźmi, aby spełniali jego polecenia. Zahipnotyzował też bestie, narzucając im swoje prawa życia społecznego. Dionizos ginie

[88] Tamże, s. 146–147.
[89] H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 93–94.
[90] Tamże, s. 127–129.

rozszarpany. Przywołany wcześniej Walter Otto pisze o śmierci Dionizosa, że „«Łowca» sam staje się zwierzyną łowną, «ten, który rozrywa» sam jest rozrywany na kawałki[91]. Jedna z wersji mitu wspomina o dwóch Amazonkach, które walcząc z Dionizosem, urwały mu rękę[92]. W fabule powieści Wellsa Prendick i Montgomery odnajdują zabitego przez pumę Moreau. Jego ciało leży twarzą zwróconą ku ziemi, jego ręka jest prawie odcięta w nadgarstku, srebrne włosy są ubrudzone krwią.

Podsumowanie

Zdaniem Henryka Markiewicza transpozycja jest jedną z możliwych filiacji między dziełem literackim a mitem. Wyjaśnia ją jako „przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną" połączone z reinterpretacją[93]. W świetle tej teorii połączenie Dedala i Dionizosa u Wellsa może być postrzegane z punktu widzenia teorii ewolucji i jej wpływu na kulturę końca XIX w., co również wiąże się z wyraźnie akcentowanym niepokojem artystów epoki wiktoriańskiej dostrzegających wzrastającą potęgę nauki o życiu.

Jak mogliśmy się przekonać z przeprowadzonych analiz, podjęta rewizja tropów mitologicznych – układ fabularny, motyw wyspy, imię bohatera dalszego planu, aluzje do Dionizji i teatru antycznego – doprowadzają do nowego odczytania postaci doktora Moreau. Jawi się on jako wyjątkowy biolog. Z jednej strony, ma cechy mitycznego Dedala – tworzy hybrydę, mierzy się z zagadkami natury ludzkiej, odznacza się sprytem i pomysłowością, ulega hybris. Z drugiej strony, jak Dionizos, ma potencjał boga metamorfozy, dzikiej przyrody, płodności i odrodzenia, popada w szał kreacyjny. Kontaminacja cech mitycznych postaci Dedala i Dionizosa u Wellsa różni się jednak od wskazywanych wcześniej przez badaczy relacji intertekstualnych z innymi mitami. O ile wcześniej wskazywano raczej anastomozę, czyli łączenie się zbliżonych „serii mitycznych"[94] (tutaj Prometeusz – alchemik – Frankenstein), o tyle tym razem mamy do czynienia z figurą syllepsis, spinającą dwa różne mity. Doktor Moreau, mając cechy Dedala i Dionizosa, jest zarówno racjonalistą, jak i szaleńcem. Powoduje to, że Moreau dysponuje wręcz nieograniczoną władzą do przekraczania granic natury ludzkiej. Biolog-kreator popada w twórczy *szał*, zapominając o zobowiązaniach etycznych ludzkości. Ustanawiając własne prawo moralne, odsuwa od siebie zdrowy rozsądek. W takim kontekście doktor Moreau nabiera cech diabolicznych.

[91] W. F. Otto, dz. cyt., s. 115.

[92] A. M. Kempiński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 2003, s. 109.

[93] Zob. H. Markiewicz, *Literatura a mity* [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 71–72.

[94] Zob. M. Klik, dz. cyt., s. 214.

O czarcim wymiarze osobowości Dedala pisze Joseph Campbell, który w jego „zadziwiającej bezstronności" widzi cechę „niemal diaboliczną, niemieszczącą się w granicach moralnego społecznego osądu, przestrzegającą zasad moralnych nie swoich czasów, ale swej sztuki"[95].

Wells wpisuje Moreau w szereg opozycji. Objawia się to w dwoistości jego natury, obecności cech ludzkich i boskich (śmiertelność – powstanie z martwych, sługa – pan, zależność – niezależność, bycie poza prawem – bycie źródłem prawa, rzemieślnik – kreator). Sam Moreau pozostaje pod wpływem sprzecznych doznań: pychy i zawstydzenia, krępujących norm społecznych i potrzeby ustanawiania nowych norm społecznych, sukcesów i porażek, szału twórczego i niemocy, pasji naukowej i szaleństwa, presji czasu i bycia 'poza czasem', które powodują nieustanne napięcie.

Wells wprowadza nową jakość w konstrukcji postaci. Moreau-Dedal staje się motorem postępu, zostaje ulokowany w dionizyjskim kręgu wiecznego powrotu. Po śmierci doktora Montgomery i Prendick zapowiadają jego ponowne przyjście. Ten wątek generuje istotny sens wellsowskiej wizji biologa i biologii. Dionizos Wellsa powraca zmultiplikowany, gdyż postępu nauki nie da się zatrzymać. Losy Moreau zostały wpisane w tragedię antyczną. Decyzja pomiędzy kroczeniem drogą postępu a jego zastopowaniem jest nieosiągalna. Zrealizowanie przepowiedni, że stworzymy coś potwornego i niebezpiecznego, wydaje się jedynie kwestią czasu, bowiem we współczesnej nauce nie pytamy już „czy?", ale „kiedy?".

Wyspa doktora Moreau jest jednym z ostatnich ważnych tekstów pokazujących samotnie działających geniuszy-szaleńców kontynuujących romantyczną tradycję łączącą człowieka i boga. Tego typu konstrukcje w XX w. zastąpiły dystopie prezentujące kolektywne przedsięwzięcia naukowe[96].

Bibliografia

Auraix-Jonchiére P., *Isis, Narcisse, Psyché entre lumiéres et romantisme*, Clermont–Ferrand 2001.

Bergonzi B., *The Early H. G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester 1969.

Blotner J. L., *Mythic Patterns in «To the Lighthouse»*, PMLA 71.4 (1956).

Bowen R., *Science, Myth, and Fiction in H. G. Wells's Island of Dr. Moreau*, „Studies in The Novel" 1976, nr 3.

Bozzetto R., *Moreau's Tragi-Farcical Island*, „Science-Fiction Studies" 1993, nr 20.

Brunel P., *Le mythe de la metamorphose*, Paris 1974.

Budziak A., *Wyobcowanie rozumu. Postaci „szalonego naukowca" na tle dziewiętnastowiecznych teorii choroby umysłowej*, „Ethos" 2015, nr 2 (110).

Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013.

Chalmers Mitchell P., *Mr Wells's Dr. Moreau*, „The Saturday Review" [11.04.1896].

Dancourt M., *Dédale et Icare, Métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002.

[95] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013, s. 22.

[96] Zob. L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2005, s. 126–127.

Eliade M., *Dionizos, czyli błogostan odnaleziony*, w: tegoż, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988.
Harris M., *Introduction*, w: H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, red. M. Harris, Broadview Editions, Toronto 2009.
Haynes R. D., *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore and London 1994.
Haynes R. D., *From Madman to Crime Fighter. The Scientist in Western Culture*, Baltimore 2017.
Haynes R. D., *H. G. Wells: Discoverer of the Future. The Influence of Science on His Thought*, London and Basingstoke 1980.
Kempiński A. M., *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 2003.
Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.
Klik M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2016.
Kołakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2005.
Kowalski K., Krzak Z., *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003.
Markiewicz H., *Literatura a mity* [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
Markowska W., *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1979.
Miguet-Ollagnier M., *Introduction*, w: tejże, *Mythanalyses*, Paris 1992.
Otto W. F., *Dionizos. Mit i kult*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2020.
Planinc E., *Catching Up with Wells: The Political Theory of H. G. Wells's Science Fiction*, „Political Theory" 2016, no 5.
Rakowiecka-Asgari K., *Myśl nieoswojona oswaja świat. O kulturotwórczej roli zagadki*, Kraków 2011.
Roshwald M., *Dreams and Nightmares. Science and Technology in Myth and Fiction*, Jefferson–London 2008.
Rybicka E., *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.
Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982.
Shanks E., *The Work of Mr. H. G. Wells*, w: tegoż, *First Essays on Literature*, Glasgow–Melbourne–Auckland 1923.
Stiles A., *Literature in „Mind": H. G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist*, „Journal of the History of Ides" 2009, no 2.
Tadié J.-Y., *Le récit poétique*, Paris 1994.
Thorwald J., *Triumf chirurgów*, Kraków 2009.
Turney J., *Ślady Frankensteina*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001.
Watthée-Delmotte M., *Mythe, création et lectures littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire*, w: *Mythe et Création. Théorie, figures*. É. Faivre d'Arcier, J.-P. Madou, L. Van Eynde (red.), Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles 2005.
Wells H. G., *The Island of Doctor Moreau*, red. B. Aldiss, London–Vermont 1997.
West M. L., *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003.
White J., *Mythology in the Modern Novel*, Princeton 1971.
Zalewski C., *Mit a powieść. Prezentacja stanowisk teoretycznych*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 3.

doi: 10.15584/tik.2022.23

Data nadesłania: 15.04.2021
Data recenzji: 10.10.2022, 8.11.2022

Czytając Znanieckiego i Carnapa. Studenckie lata Stefana Żółkiewskiego

Piotr Sidorowicz
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-7418-9518

Reading Znaniecki and Carnap.
Stefan Żółkiewski's Student Years

Abstract: The article is an attempt to describe the first years of Stefan Żółkiewski's scientific activity. The author begins by analysing the student duties of a future researcher, looking for his first masters. He also considers the theses contained in Żółkiewski's thesis and concludes with a description of his activity in the students' scientific circle known as "Warszawskie Koło Polonistów". The author of the article tries to point out the genesis of Żółkiewski's qualities, which characterize his later attitude: a leftist worldview, organizational skills, sociological thinking about literature and concern for the general condition of the humanities.

Keywords: Stefan Żółkiewski, Polish Theoretical Literary Studies, Literary Theory in 20th century, Warsaw students circle for Polish Studies

Słowa kluczowe: Stefan Żółkiewski, polskie literaturoznawstwo teoretyczne, literaturoznawstwo w XX wieku, Warszawskie Koło Polonistów

Podejmuję tematykę pierwszych lat działalności naukowej Stefana Żółkiewskiego z kilku powodów. Po pierwsze, uznaję za Maciejem Gorczyńskim, że to w dwóch dekadach międzywojennych kształtowało się polskie literaturoznawstwo teoretyczne. Po drugie, w przekonaniu, że tylko poprzez śledzenie jednostkowych, splątanych losów humanistów można (za pomocą zestawień i porównań) powiedzieć coś o historii dyscypliny bez nadmiernych uproszczeń. Po trzecie, ze świadomości, że postać Stefana Żółkiewskiego odegrała znaczącą rolę w rozwoju teorii literatury w Polsce (jako nauczyciel, założyciel Instytutu Badań Literackich, wysoko postawiony działacz PPR i PZPR, jeden z pierwszych czytelników prac Michaiła Bachtina i semiotyków tartusko-moskiewskich…). Wreszcie, uznaję długie trwanie postaw naukowych i światopoglądowych.

O życiu Żółkiewskiego przed wstąpieniem na Uniwersytet Warszawski wiadomo niewiele. W życiorysie[1] pisał, że urodził się 9 grudnia 1911 r. w rodzinie „inteligencji pracującej" i od najmłodszych lat musiał na siebie zarabiać (udzielanie korepetycji) z uwagi na przedwczesną śmierć ojca. Z noty autobiograficznej dołączonej do podania o dopisanie w poczet studentów[2] można dodatkowo dowiedzieć się, że urodził się w miejscowości Pelcowizna jako najstarszy syn Jana i Izabeli Żółkiewskich. Nauki pobierał początkowo prywatnie, by potem wstąpić do Gimnazjum Państwowego im. Władysława IV na Pradze. Tam też Żółkiewski otrzymał świadectwo dojrzałości typu humanistycznego.

Słowo jeszcze o samej miejscowości, by uwzględnić przestrzenne zakorzenienie Żółkiewskiego. Urodził się „w" Pelcowiźnie, ponieważ dopiero w 1916 r. zostało wydane rozporządzenie włączające osiedle do Warszawy. Były folwark charakteryzował się jednak już wcześniej bogatym folklorem podmiejskim, a o jego charakterze zdecydowała obecność stacji kolejowej[3], z którą w ten czy inny sposób związana była ekonomicznie znaczna część społeczności Pelcowizny. Dopiero w 1924 r. dołączono te tereny do tramwajowej sieci miasta, co przyczyniło się do faktycznej integracji osiedla i Warszawy.

Informacje te odnotowuję nie tylko dla biograficznego porządku, lecz także po to, aby nie rozpoczynać narracji *ex nihilo*. Okres ten nie jest przedmiotem mojej analizy, a materiał dokumentacyjny wydaje się zbyt ubogi, by wyprowadzić na jego podstawie rzetelne wnioski. Niemniej warto zasygnalizować, kim był Żółkiewski przed wstąpieniem na Uniwersytet Warszawski.

Zaczynając opowieść o uniwersyteckim rozdziale w życiu Żółkiewskiego, chciałbym położyć nacisk na podstawowe obowiązki studenta. Uczestniczenie w zinstytucjonalizowanej formie nauczania, jaką są studia na uczelni wyższej, może być opisywane w kategoriach sformalizowanego systemu reprodukcji wiedzy, gdzie indywidualności nauczyciela i ucznia nie mają większego znaczenia. Z drugiej strony wspomnienia badaczy zaświadczają o głębokim wpływie, jaki „mistrz" akademicki potrafi wywrzeć na swoich słuchaczach[4]. Nie należy więc lekceważyć nawet tak trywialnych, zdawałoby się, informacji, jak uczestnictwo w poszczególnych wykładach, ćwiczeniach, seminariach.

[1] Życiorys zdeponowany został w Archiwum Stefana Żółkiewskiego w Bibliotece Narodowej w teczce o numerze rps. akc. 13969. Dalej odwołania do jednostek archiwalnych z tego zbioru wg wzoru: S. Żółkiewski, *Życiorys*, [Materiały autobiograficzne], ASŻ, BN, rps. akc. 13969.

[2] Podanie zdeponowane zostało w teczce o sygnaturze RP 30.591 z aktami studenckimi Stefana Jakóba Żółkiewskiego w Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego. Dalej odwołania do jednostek archiwalnych z tego zbioru wg wzoru: S. J. Żółkiewski, [Akta studenckie], AUW, RP 30.591.

[3] Zob. *Pelcowizna*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 7, red. B. Chlebowski, W. Walewski, nakł. W. Walewskiego, Warszawa 1886, s. 935.

[4] Por. T. Drewnowski, *Tyle hałasu – o nic? Wspomnienia*, Warszawa 1982, s. 66.

Stefan Żółkiewski złożył podanie o dopisanie w poczet studentów ówczesnego Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Warszawskiego w 1929 r.[5] – miał więc niespełna 19 lat. W tym czasie studia (jednolite – kończące się otrzymaniem tytułu magistra) trwały przepisowo 4 lata. Każdy rok podzielony był na trymestry – jesienny, zimowy i wiosenny. Żółkiewski uczestniczył w standardowym zestawie zajęć przewidzianych dla studenta filologii polskiej[6].

Wydaje się, że miano pierwszej nauczycielki literaturoznawstwa przyszłego badacza należy się Zofii Szmydtowej[7]. Podczas pierwszego roku Żółkiewski uczestniczył w jej ćwiczeniach proseminaryjnych z historii literatury polskiej. Szmydtowa w tym czasie miała już za sobą publikacje z zakresu literatury romantycznej (studia o Lenartowiczu i Norwidzie), choć jej debiut naukowy skoncentrowany był wokół zagadnień klasycyzmu[8]. Wydaje się to o tyle istotne, iż dalsze zainteresowania naukowe redaktora „Kuźnicy" (w okresie pisania pracy magisterskiej) skupione były na zagadnieniach oświecenia. Można jedynie zastanawiać się, czy w tym czasie Szmydtowa poruszała także podczas pracy dydaktycznej zagadnienia teoretycznoliterackie. Takie zainteresowania znalazły bowiem wyraz w jej późniejszych publikacjach[9].

Na pierwszym roku Żółkiewski uczestniczył także w zajęciach językoznawczych Witolda Doroszewskiego – fonetyce języka polskiego oraz historycznym słowotwórstwie języka polskiego. Kontakty z tak znaczącym badaczem kontynuował jeszcze na trzecim roku w ramach zajęć o pochodzeniu języka literackiego. W kontekście problematyki lingwistycznej warto zwrócić także uwagę na kursy związane z nauczaniem języka obcego. O ile zajęcia z języka greckiego nie wydają się wybitnie znaczące dla autora *Powrotu do Itaki*, o tyle warto zwrócić uwagę na analogiczne zajęcia z języka niemieckiego. Świadectwo maturalne Żółkiewskiego nie poświadcza, żeby miał już wcześniej znać niemiecki, więc to zapewne właśnie kurs uniwersytecki umożliwił mu lekturę prac Rudolfa Carnapa. „Hetman" wyniósł jednak ze szkoły średniej znajomość francuskiego, co pozwoliło mu zapewne na uczestniczenie w zajęciach prowadzonych przez Maurycego Manna – poezja francuska w okresie Plejady oraz literatura francuska od 1850 do 1900 r. Przyrównując tę listę z kursami podejmowanymi przez rówieśników Żółkiewskiego, można wysnuć wniosek, że

[5] S.J. Żółkiewski, [Akta studenckie], dz. cyt.

[6] Nie była to praktyka oczywista. Kolega Żółkiewskiego, Dawid Hopensztand (posługujący się w dokumentach pierwszym imieniem Jakób) uczestniczył także w zajęciach prawniczych, zob. J. D. Hopensztand, [Akta studenckie], AUW, RP 19991.

[7] Spis zajęć znaleźć można w albumie Żółkiewskiego o numerze 30591 (S. J. Żółkiewski, [Akta studenckie], dz. cyt.).

[8] Z. Gąsiorowska, *Wpływ Moliera na komedye Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki" (publikacja pod panieńskim nazwiskiem).

[9] Por. Z. Szmydtowa, *Problemy poetyki Arystotelesa*, Drukarnia Lucjana Bogusławskiego, Warszawa 1937.

powszechną praktyką było wybieranie zajęć z literatury obcej, której język miało się już opanowany[10]. Istotny wydaje się fakt, że to język francuski był pierwszym językiem Żółkiewskiego, ponieważ mogło to zaważyć na jego dalszych kontaktach intelektualnych[11].

Zwrócić należy także uwagę na kontakty z filozofami. Wśród nich wymienić trzeba Władysława Tatarkiewicza, do którego Żółkiewski uczęszczał na zajęcia z estetyki oraz na seminarium filozoficzne. Szczególnie istotne wydają się także zajęcia z Tadeuszem Kotarbińskim w ramach kursu logiki. Można domniemywać, że w tym czasie Żółkiewski mógł zapoznać się z pracami szkoły lwowsko-warszawskiej, a w konsekwencji zainteresować się pracami Carnapa oraz w ogólności neopozytywizmem. Według Danuty Ulickiej to właśnie Kotarbiński (wraz ze Stefanem Czarnowskim) był autorytetem dla młodych literaturoznawców na Uniwersytecie Warszawskim[12].

Zwracają uwagę także kontakty z takimi osobami, jak Konrad Górski (podczas zajęć z metodyki badań literackich) oraz Zygmunt Łempicki (prądy duchowe i myślowe w Niemczech w latach 1871–1918). Szczególnie te drugie zajęcia mogły mieć znaczący wpływ na Żółkiewskiego, który w tym czasie najpewniej zapoznał się z koncepcjami neoidealistycznymi oraz fenomenologicznymi[13]. Wobec obu tych nurtów pozostał w dalszych pracach krytyczny, choć jego polemiczne nastawienie z czasem łagodniało.

Wydaje się jednak, że największy wpływ na literaturoznawczy rozwój Żółkiewskiego w okresie studiów miał Józef Ujejski – wykładowca historii literatury polskiej oraz literatury przed powstaniem listopadowym – który prowadził seminarium historycznoliterackie. Kontakty z Ujejskim utrzymywały się przez 4 lata studiów, znalazły odzwierciedlenie w wyborze promotora pracy magisterskiej, a także we współpracy w ramach Warszawskiego Koła Polonistów, nad którym Ujejski sprawował oficjalną opiekę[14],

[10] Żółkiewski zdawał egzamin z języka francuskiego podczas uzyskiwania świadectwa dojrzałości, zob. S. J. Żółkiewski, [Akta studenckie], dz. cyt.

[11] W korespondencji Żółkiewskiego można odnaleźć listy takich myślicieli, jak Émile Beneviste, Algierdas Greimas czy Umberto Eco (list także po francusku). Zob. S. Żółkiewski, [Koresprndencja Stefana Żółkiewskiego] [t. 1], ASŻ, BN, rps. akc. 13991.

[12] Zob. D. Ulicka, *Rzut oka na nowczesne polskie literaturoznawstwo teoretyczne*, w: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Warszawa 2020, s. 75.

[13] Choć w kontaktach z Łempickim szczególnie istotne były też rozmowy poza salą wykładową. Żółkiewski wspominał: „Pamiętam spory własne i ludzi mego pokolenia z przedstawicielami tradycji filologicznej, z naszymi uniwersyteckimi mistrzami. Jak umiał je prowadzić niezapomniany Zygmunt Łempicki – złowrogi – a dla niespokojnych nowinkarzy, dla pożeraczy nowych, najnowszych książek naukowych wyrozumiały i dobroduszny. Godzinami pozwalał się nudzić jakąś myślą, której jeszcze nie umiało się wyrazić, ale w której on sam, zawsze zorientowany w całości najnowszej problematyki humanistycznej, już umiał dostrzec ziarno trafnej krytyki tradycyjnego błędu" – S. Żółkiewski, *O młodszym bracie – pamflet*, „Kuźnica" 1946, nr 4, s. 1.

[14] To Ujejski napisał wstęp do przekładu *Wstępu do poetyki* Wiktora Żyrmunskiego, który ukazał się dzięki staraniom członków WKP.

choć jego poglądy naukowe w tym czasie ewoluowały od pozytywizmu ku idealizmowi[15].

Rekonstruując życiorys studencki Żółkiewskiego, należy jeszcze wspomnieć, że mimo zaliczenia czwartego roku w czerwcu 1933 r. egzamin magisterski obronił dopiero latem 1934 r. W listopadzie roku 1933 został natomiast przyjęty na uzupełnienie studiów. Podczas tego roku uczestniczył głównie w zajęciach z pedagogiki, psychologii oraz dydaktyki. Trudno zgadywać, czy była to normalna praktyka studentów filologii polskiej, wynik zaniedbań czy też wybór indywidualny[16]. Studiowanie określonego zestawu przedmiotów z pewnością wpłynęło jednak na szczególne zainteresowanie Żółkiewskiego kwestiami oświaty w dalszej działalności.

W czerwcu 1934 r. Stefan Żółkiewski zdał egzamin końcowy na magistra filozofii w zakresie filologii polskiej z historii literatury polskiej ze szczególnym uwzględnieniem epoki klasycyzmu. To zainteresowanie oświeceniem wydaje się symptomatyczne dla badaczy z pokolenia roku 1910 o orientacji lewicowej. To w czasach wieku XVIII dostrzegali genezę swojego mitu założycielskiego, na który składała się wiara w racjonalizm, troska o liberalne i demokratyczne społeczeństwo, zlaicyzowaną kulturę[17].

W teczce poświęconej egzaminowi dyplomowemu Żółkiewskiego poza pracą magisterską znaleźć można jeszcze jedną rozprawę (lub raczej rozprawkę). Chodzi o trzystronicowy szkic pt. *Główne ośrodki literatury polskiej w kraju i w czasie między listopadowym a styczniowym powstaniem*[18]. Zwracają w nim uwagę dwa elementy. Pierwszy to zdanie: „Geografia kulturalna Polski porozbiorowej związana jest najściślej z jej geo-

[15] „Jego [Ujejskiego – P.S.] książka z roku 1924 o Konradzie Wallenrodzie , wraz ze swoim programowym wstępem mówi jeszcze o zupełnej dominacji pozytywistycznej filozofii kultury […]. Ujejski problematykę dynamiki kultury […] świadomie ogranicza do stwierdzenia podobieństw wytworów kulturowych, z którymi jednostka jako organizm mogła się stykać fizycznie i wytworów przypisanych danej jednostce […]. Książka tegoż Ujejskiego o mesjaniźmie polskim napisana w dziesięć lat po cytowanej rozprawie […] jest tego wymownym świadectwem. Wyrosła cała z koncepcji antypozytywistycznych" – S. Żółkiewski, *Ze wspomnień polskiego inteligenta*, „Kuźnica" 1947, nr 3, s. 11.

[16] Z pewnością nie bez znaczenia był też wymóg ukończenia studium pedagogicznego dla przyszłych nauczycieli szkół średnich, wprowadzony przez rozporządzenie ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego w 1920 r. Wybór przedmiotów był więc też zapewne podyktowany troską o przyszłą możliwość zarobkowania – por. P.M. Majewski, *Społeczność akademicka 1915–1939*, w: *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915–1945*, red. P.M. Majewski, Warszawa 2016, s. 212.

[17] Nie oznacza to, że wszyscy członkowie WKP koncentrowali się na epoce oświecenia w swoich pracach magisterskich. Hopensztand rzeczywiście pisał o „Monitorze" (J. D. Hopensztand, [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 1011), lecz Kazimierz Budzyk (K. Budzyk, [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2860) oraz Franciszek Siedlecki (F. Siedlecki, [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2867) zdecydowali się na wybór tematyki z zakresu Młodej Polski.

[18] Trudno dociec, jakie jest przeznaczenie tego tekstu. Być może rozprawa była wypracowaniem klauzurowym (pisanym z pamięci), który po trzech latach pisali studenci zainteresowani pracą w oświacie, por. P. M. Majewski, *Społeczność akademicka 1915–1939*…, s. 212.

grafią polityczną”[19]. W tym dość oczywistym stwierdzeniu daje o sobie znać stare, pozytywistyczne literaturoznawstwo, które zjawiska kultury wyjaśnia poprzez odwołanie do szeroko pojętego środowiska. Cały tekst, utrzymany w tym nurcie intelektualnym, daje więc wyraz klasycznego przygotowania filologicznego, które było udziałem Żółkiewskiego na uniwersytecie. Drugim elementem są takie sformułowania, jak „[Życie literackie – P.S.] będzie płynąć korytarzem wyżłobionym w latach rozkwitu…”, „Kropla, która przepełniła kielich…”, „Miasto to [Krzemieniec – P.S.] jednak nigdy do dawnej chwały nie powróci”. Tak silna obecność stylizowanego języka dziwi (choć był on naturalny dla ówczesnej krytyki literackiej), ponieważ w tekstach późniejszych Żółkiewskiego jest właściwie niespotykana. Można tłumaczyć taki stan rzeczy niewyrobieniem czy też brakiem doświadczenia autora, lecz jednocześnie taki styl świadczy o naturalnym sposobie mówienia o literaturze na początku lat trzydziestych. Zestawienie tego języka z późniejszymi tekstami badacza pozwala uświadomić sobie, jak długą drogę musiał on przebyć podczas swojego rozwoju teoretycznego nie tylko na poziomie pryncypiów, lecz także stylu wypowiedzi[20].

O wiele więcej informacji można wyciągnąć z pracy magisterskiej. *Sentymentalizm w poezji polskiej u schyłku XVIII wieku. Zagadnienie ideału dzieła literackiego* składa się z 6 rozdziałów. Pierwszy stanowi w głównej mierze analiza *Sofiówki* Stanisława Trembeckiego oraz *Świątyni Sybilli* Jana Pawła Woronicza (traktowanej kontekstowo). W drugim autor skupia się na krytyce literackiej okresu oświecenia oraz na kształtowanej przez nią koncepcji wartości i kryteriów jej oceny, zwanej naonczas normatywnie „ideałem literackim”. Kolejne rozdziały koncentrują się na: modyfikacji gatunków literackich przez dominujący ideał literacki, opisie stosunków kulturalnych w Polsce (ze szczególnym uwzględnieniem roli Warszawy i Puław), ogólnym ujęciu relacji literatury i „życia” oraz wyczerpaniu się formacji kulturowej sentymentalizmu.

Wybór głównego tekstu literackiego w rozprawie Żółkiewski argumentuje następująco: „dla wyboru Sofiówki nieobojętna była oczywiście postać autora […] ze względu na oczywistą obcość psychiki Trembeckiego – psychice sentymentalnej”[21]. Ponownie zauważalna jest tendencja do tłumaczenia dzieła literackiego za pomocą postaci autora, charakterystyczna

[19] S. Żółkiewski, *Główne ośrodki literatury polskiej w kraju i w czasie między listopadowym a styczniowym powstaniem*, [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2790. Do tak rozumianej geografii literackiej Żółkiewski powróci jeszcze w podrozdziale *Wiedzy o kulturze* – tenże, *Mobilność literacka – ośrodki i regiony literackie*, w: *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa 1980.

[20] Na marginesie zauważam jedynie, że wybór danej tradycji intelektualnej oraz operowanie określonym stylem naukowym są w rzeczywistości zjawiskami ściśle powiązanymi, a ich separacja w tej pracy podyktowana jest troską o zachowanie spójności wywodu bez wprowadzania dygresji niezwiązanych z tematem.

[21] S. Żółkiewski, *Sentymentalizm w poezji polskiej u schyłku XVIII wieku. Zagadnienie ideału dzieła literackiego*, [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2790, s. 2.

dla literaturoznawstwa pozytywistycznego. Dalsze postępowanie badawcze Żółkiewskiego odbiega jednak od tego schematu. Zwraca uwagę jego szczegółowa analiza użycia przez poetę zaimków i przyimków, których wykorzystanie wpływa na dokładną rekonstrukcję topografii świata przedstawionego. Badacz koncentruje się więc na wykładnikach językowych tekstu i ich semantyce, a nie wyłącznie na jego historyczno-kulturowym zakorzenieniu. Można więc uznać, iż zdanie o niezborności „psychiki" Trembeckiego i oświecenia jest do pewnego stopnia prowokacją.

Dalej Żółkiewski pisze:

> Aby uniknąć zarzutu, że technika *Sofiówki* została zdeterminowana specyficznemi okolicznościami w jakich Trembecki pisał („może tak sobie życzył Potocki? może to jemu zależało na «topografii»") – i jednocześnie aby uniknąć zarzutu, że technika *Sofiówki* jest zdeterminowana przez indywidualne jedynie właściwości wyobraźni twórczej poety, zanalizujemy wiersz biegunowo różnego twórcy, który pisał w innych warunkach[22].

W tym uzasadnieniu widać szczególną troskę autora, aby jego postepowaniu badawczemu nie można było zarzucić subiektywizmu czy wręcz dowolności. W innym miejscu pracy napisze natomiast, że „analiza utworu może odpowiadać wyłącznie «pobożnym życzeniom» badacza, a nie konkretnej rzeczywistości historycznej"[23]. Świadczy to o dylemacie metodologicznym teoretyka, który stara się odejść od arbitralności interpretacji skupiającej się na pewnym zbiorze dzieł lub aspekcie dzieła, a jednocześnie nie jest w stanie odnaleźć pewności postepowania badawczego w odniesieniu do rzeczywistości historycznej, pozaliterackiej.

Dalej Żółkiewski pisze o roli krytyki literackiej. Zwraca uwagę na spetryfikowanie wiedzy o literaturze przez normatywną poetykę klasycyzmu. Tym samym określa centralne pojęcie swojej pracy – ideał dzieła literackiego – jako zbiór założeń, który pozwala uznać za wartościowe dzieła dążące do zatarcia granicy między sztuką a specyficznie pojętą rzeczywistością. W związku z tym napisze, że w XVIII w. „wszystkie ważniejsze aspekty życia społecznego i umysłowego epoki mają swe odpowiedniki w ideałach formułowanych przez refleksję krytyczną"[24]. Oznacza to, że na przykład postulowany model człowieka oświeceniowego stanowiłby jeden z elementów zawierających się w pojęciu ideału dzieła literackiego. Ideał ten z kolei byłby podstawą do określenia wartości poszczególnych utworów.

Jednocześnie Żółkiewski zwrócił uwagę, że taka podstawa sądów wartościujących o literaturze prowadzi do zafałszowania świata przedstawionego (chciałoby się powiedzieć – do jego tendencyjności), który zostaje utrwalony w ramach konwencji literackich. Według „Hetmana" to zafałszowanie przekłada się w sielankach na „parkowy" wizerunek natury odpowiadający oświeceniowej dominacji kultury nad naturą – stąd zafałszowana psychika chłopów, odwołująca się do myśli Jeana-Jacques'a Rousseau.

[22] Tamże, s. 6.
[23] Tamże, s. 11.
[24] Tamże, s. 19–20.

Wydaje się, że w całości pracy Żółkiewskiemu towarzyszy już przekonanie o możliwościach wykorzystania w ramach literaturoznawstwa metod zaczerpniętych z socjologii. Widać to w uwzględnieniu roli krytyki literackiej i odbiorców w kształtowaniu poszczególnych utworów, widać w przywoływanym pojęciu ideału, które Żółkiewski zaczerpnął z jednej z fundatorskich książek dla polskiej socjologii Floriana Znanieckiego[25]. Po wojnie zresztą napisze o roli, jaką ta książka odegrała w intelektualnym życiu jego pokolenia:

> Niewątpliwie pokolenie, o którym piszę, najbardziej przeżyło postawę umysłową, której dobitnym wyrazem jest i *Wstęp do socjologii* Znanieckiego. Nie są tej książce obce i pragmatyczne i formalistyczne i konwencjonalistyczne sugestie. Łączy w sobie rezultaty poszukiwań i natchnień i Dilthey'a i Webera i Durkheima i w jakże wielkiej mierze Poincarégo czy Mayersona czy wreszcie Jamesa. Zaczytywała się młoda inteligencja lat 1930 w książkach tego typu. Wyrażała bowiem doskonale jej tragiczną, zbłąkaną i pełną szlachetnego niepokoju postawę społeczną[26].

Wreszcie wrażliwość na konteksty socjologiczne dostrzec można we fragmencie dotyczącym hipotezy, iż tekstów pisarzy sentymentalnych nie należy traktować jako wyrazu ich swobodnej inicjatywy – lub struktury charakterystycznej dla danego okresu – lecz uznać za pokłosie społecznych warunków produkcji kulturalnej. W przypisie do tego przypuszczenia doda, że takie stwierdzenie wymaga dalszych dowodów[27].

W pracy magisterskiej należałoby się więc doszukiwać początków myślenia socjologicznego o literaturze, które będzie przecież charakterystyczne dla stylu myślowego Żółkiewskiego. Co więcej, warto zaznaczyć, że „Hetman" do swojego socjologicznego pojmowania dzieła literackiego będzie się też starał przekonać rówieśników. Nie w każdym przypadku będzie to próba zakończona sukcesem, lecz z pewnością poglądy Żółkiewskiego zaważyły na teoretycznych przekonaniach Kazimierza Budzyka czy Dawida Hopensztanda.

Nazwiska te zapowiadają omówienie kolejnego etapu w rozwoju Żółkiewskiego, jakim bez wątpienia była działalność w Warszawskim Kole Polonistów[28]. Poszukiwania archiwalne dotyczące tego okresu nie są satysfakcjonujące. W Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, w teczkach opatrzonych nazwiskiem „Hetmana" znaleźć można tylko wzmiankę z 9 października 1937 r.: „niniejszym zaświadczam, iż żadnych zobowiązań wobec […] Koła Polonistów SkJP nie mam"[29]. Tylko trochę więcej przeczytać można w życiorysie zdeponowanym w Bibliotece Narodowej: „Na Uniwersytecie działałem na terenie naukowego studenckiego Koła Poloni-

[25] F. Znaniecki, *Wstęp do socjologji*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Poznań 1922.

[26] S. Żółkiewski, *Ze wspomnień polskiego inteligenta*…, s. 11.

[27] S. Żółkiewski, *Sentymentalizm w poezji polskiej*…, s. 165.

[28] Nazwa ta jest właściwie określeniem obiegowym. W dokumentach posługiwano się nazwą: Koło Polonistów S. U. W.

[29] S. J. Żółkiewski, [Akta studenckie], *op. cit.*

stów, które skupiało młodzież postępową i miało lewicowy zarząd"[30]. Znów niewiele o działalności Koła, lecz pojawia się informacja o jego członkach. Najobszerniejszą relację Żółkiewskiego o WKP odnaleźć można dopiero w tekstach powojennych o zupełnie innej tematyce:

Szczególnie charakterystyczne dla atmosfery intelektualnej w Polsce drugiej połowy lat trzydziestych wydaje mi się takie wspomnienie. Zbieraliśmy się co niedziela w pustych w tym dniu biurach starodruków Biblioteki Narodowej w Pałacu Potockich przy kościele Wizytek. W dziale tym pracował jako uczeń Piekarskiego Kazimierz Budzyk. On udostępniał lokal na dyskusje o nowej humanistyce. Czytaliśmy wówczas *Der logische Aufbau der Welt* Carnapa. Ale to był temat drugiej części dyskusji. Zaczynaliśmy od omówienia aktualnych wiadomości o toczącym się strajku chłopskim. To połączenie nonkonformizmu teoretycznego i politycznego cechowało swoiście to trudne pięciolecie[31],

oraz:

Koło Naukowe Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego było lewicową wyspą w tym środowisku. Był to teren działania ideowego studenckich politycznych sił od komunistów poprzez socjalistów, ludowców, do sanacyjnej lewicy. Nawet sojusze ze „Strzelcem" bywały możliwe na tym antyendeckim i antyfaszystowskim froncie. Dzięki tej politycznej atmosferze przeciwnej tradycjonalizmowi, zacofaniu myśli i stylu życia, sprzyjającej ogólnoludzkiemu braterstwu, tolerancji, potrzebie sprawiedliwości społecznej i pogardy dla przywilejów pieniądza i urodzenia; w atmosferze ciekawości intelektualnej, krytycyzmu i awangardowości wykształcił się specyficzny ruch umysłowy owej młodzieży. Niezasłużony zbieg okoliczności spowodował, że w Kole tym znaleźli się nie byle jacy ludzie[32].

To połączenie postaw naukowych i światopoglądowych jest szczególnie istotne. Oddaje podstawowe właściwości Koła. Po pierwsze, chodziłoby o wspólnotę zainteresowań naukowych w zakresie literaturoznawstwa, w szczególności nowoczesnego literaturoznawstwa teoretycznego. Po drugie, członków WKP jednoczyły przekonania, które można najogólniej i najbezpieczniej określić jako lewicowe oraz (co ważniejsze) jako opozycyjne wobec nacjonalistycznych poglądów większości młodzieży studiującej w tym czasie na Uniwersytecie Warszawskim. Wspominając Koło Polonistów, Żółkiewski napisze:

Pamiętam, sam jeszcze od marksizmu daleki tę nową „Kuźnicę" w mieszkaniu Władka [Bieńkowskiego – P.S.] na Dolnej. Była to dziwaczna suterena. […] Najczęściej zastawało się tam poetę Szenwalda, historyka literatury Hopensztanda. Uczono się wspólnie po rosyjsku. Tego języka prawie nikt nie znał. Lektury marksizmu zaczynało się od zachodnich teoretyków. Najchętniej Francuzów – bo ten język był wielu dobrze znany. Na pierwszy ogień poszedł poczciwy psychologizujący Antonio Labriola. Ja reklamowałem późniejszy filar włoskiego faszyzmu – w młodości tęgiego monografistę Engelsa – Rudolfa Mandolfo. Z Rosjan pierwszy był estetyk Friće[33].

[30] S. Żółkiewski, *Życiorys…*, s. 1.

[31] S. Żółkiewski, *O Franciszku Siedleckim*, w: *Pisma*, red. S. Żółkiewski, M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 5.

[32] S. Żółkiewski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Cetno i licho. Szkice 1938–1980*, Warszawa 1983, s. 7.

[33] S. Żółkiewski, *Ze wspomnień polskiego inteligenta…*, s. 12.

Toteż w WKP Żółkiewski rozwijał swoje zainteresowania naukowe, które koncentrowały się wokół przekształcenia metodologicznych założeń całości humanistyki. Tutaj wraz z Dawidem Hopensztandem, Kazimierzem Budzykiem, Franciszkiem Siedleckim czytał teksty Nikołaja Trubieckiego, Jurija Tynianowa, Romana Jakobsona. Wśród członków Koła pojawiły się też zainteresowania marksizmem, co sam Żółkiewski tłumaczył klimatem intelektualnym i politycznym Warszawy. Według Krzysztofa Dmitruka twierdził on, że:

młodych studentów w stolicy zajmowały wówczas sprawy komunikacji społecznej, lingwistyki strukturalnej i kulturowej antropologii. Słuchacze Uniwersytetu Jagiellońskiego podobno bardziej przejęli się koncepcjami Benedetta Crocego, personalizmem i filozofią życia. Warto zwrócić uwagę, że przeciwstawienie to od początku miało dla Żółkiewskiego sens wartościujący[34].

Nie należy jednak wysnuwać z powyższego cytatu wniosku, że Warszawskie Koło Polonistów działało jedynie w opozycji do innych studenckich środowisk lub zgoła w osamotnieniu, nie znajdując żadnego partnera w swojej działalności. Znamienny jest przypadek analogicznej grupy wileńskiej skupionej wokół Manfreda Kridla[35]. Warto zwrócić uwagę na pewne wyróżniki, które opisują oba te stowarzyszenia, grupy naukowe, organizacje. Wspomniane cechy rekonstruuję za Danutą Ulicką[36]:

— bliskość światopoglądowa w sferze idei i nauki,
— uznanie wartości określonych habitusów teoretycznoliterackich (głównie wywodzących się z formalizmu rosyjskiego i strukturalizmu praskiego) oraz krytyczny stosunek wobec innych stanowisk,
— zbiorowy charakter projektów naukowych, które często pełniły funkcję manifestu określonej praktyki badawczej,
— nieformalność współpracy w ramach organizacji bez oparcia w rozbudowanych strukturach instytucjonalnych[37],
— współpraca z pozanaukowymi grupami o podobnym profilu ideowym,
— integracja wokół wartości demokratycznych, lewicowych i antynacjonalistycznych,
— solidarność środowiskowa.

[34] K. Dmitruk, *Stefan Żółkiewski (9 grudnia 1911 – 4 stycznia 1991)*, „Pamiętnik Literacki" 1991, nr 4, s. 270–271.

[35] Grupa miała oczywiście podobny charakter, ponieważ sam Kridl był członkiem WKP i przeniósł swoje doświadczenia do Wilna. Warto jednak zaznaczyć, że proces przenoszenia nieformalnych instytucji nowoczesnego literaturoznawstwa teoretycznego nie był przypadkiem odosobnionym – podobnie działał Roman Jakobson, który odtwarzał doświadczenia Moskiewskiego Koła Lingwistycznego w Pradze i później w Nowym Jorku.

[36] D. Ulicka, *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, w: *Tradycje polskiej nauki o literaturze. Warszawskie Koło Polonistów po 70 latach*, red. D. Ulicka, M. Adamiak, Warszawa 2008, s. 22.

[37] Potwierdzi to wspomnienie Żółkiewskiego: „Uniwersytet nie nadążał za życiem. Studenci jakąś chałupniczą nieekonomiczną metodą, poprzez referaty w drobnych grupach, różnych środowiskach, jak warszawskie, wileńskie, koło Dębińskiego, poznańskie przy Instytucie Socjologicznym załatwiali swoje kłopoty" – S. Żółkiewski, *Ze wspomnień polskiego inteligenta*..., s. 11.

Praca w Warszawskim Kole Polonistów z uwagi na wymienione wyżej cechy mogła mieć decydujące znaczenie dla rozwoju Żółkiewskiego. Nie chodzi tu o zakorzenienie w danej tradycji literaturoznawczej. W tym czasie autor *Charakteru orzeczeń metodologicznych* przejawiał raczej zainteresowania bardziej uniwersalnymi problemami humanistyki, a w późniejszych latach będzie pisał o niewystarczalności metod formalistyczno-strukturalnych w literaturoznawstwie[38]. Powracać będzie właśnie ta „niewystarczalność" z jednoczesnym podkreślaniem nowoczesności i funkcjonalności narzędzi wypracowanych na gruncie podejmowanych tradycji teoretycznych.

Inne czynniki wydają się jednak o wiele bardziej znaczące. Wykształcanie się etosu naukowca w trybie pracy zbiorowej, umiejętność porozumiewania się z osobami z własnego środowiska, organizowanie pracy – czy to wydawniczej, czy badawczej – wreszcie poczucie współodpowiedzialności za kolegów są wartościami, które będą towarzyszyć Żółkiewskiemu także po wojnie, gdy starał się pomagać swoim współpracownikom chociażby w Instytucie Badań Literackich. Nie bez znaczenia wydaje się także utwierdzanie porządku aksjologicznego skoncentrowanego wokół wartości lewicowych.

W szczególności za istotne uważam wykształcenie habitusu teoretycznoliterackiego, rozumianego jako umiejętność określania swojej pozycji wobec różnoimiennych stanowisk badawczych, zdolność polemizowania z określonymi poglądami i jednoczesnego dowodzenia ich pełnoprawności. Zaświadcza o tym sam Żółkiewski:

> Mistrzami tych ludzi na Uniwersytecie Warszawskim byli Kazimierz Wóycicki, Zygmunt Łempicki, Tadeusz Kotarbiński i z racji pedagogicznego talentu ideowo dość im daleki Władysław Tatarkiewicz. Z polonistów uczył ich wybitny zwolennik Diltheya Ujejski, podobnie po diltheyowsku zainteresowany tajemnicami osobowości twórczych, jak i inni czytani przez owe pokolenie znawcy literatury – Kleiner czy Kołaczkowski. Ale zainteresowania młodych polonistów tamtego czasu nie kierowały się ku osobowościom twórczym, ku problemom podmiotowym literatury, ale przeciwnie, ku problemom ergocentrycznym, przedmiotowym, jak to podpowiadali nie niemieccy „filozofowie życia", ale „rosyjscy formaliści", znawcy technik i chwytów literackich, odkrywający funkcje społeczne tekstów i ich składniki[39].

Nie można więc nazwać działalności WKP buntem pokoleniowym w analogicznych kategoriach, w jakich opisuje się stereotypowo spór klasyków i romantyków. Było w tym nowatorstwo, było przekonanie o doniosłej wartości własnych propozycji teoretycznych, lecz nie było lekceważenia dorobku poprzedników.

---

[38] Być może odpowiadając na zapotrzebowanie, które jako uczony-instytucja musiał wypełnić, ale też nie czysto koniunkturalnie. Od najwcześniejszych lat Żółkiewski był przekonany o niezbywalności komponentu socjologicznego w badaniach nad formą artystyczną, o konieczności wypracowania socjologii form literackich – jak nie tylko rosyjscy formaliści w latach dwudziestych–trzydziestych i prascy strukturaliści w latach trzydziestych–czterdziestych, lecz także jego druh, Hopensztand.

[39] S. Żółkiewski, *Przedmowa*..., s. 8.

Już podczas prac nad księgą uważaną za tom założycielski nowoczesnego literaturoznawstwa – *Pracami ofiarowanymi Kazimierzowi Wóycickiemu* – Żółkiewski wykazał afirmatywny stosunek wobec innych tradycji teoretycznoliterackich. W *Pracach*..., które powstały w dużej mierze z inicjatywy WKP, można znaleźć teksty o proweniencji neoidealistycznej, neopozytywistycznej, filologicznej, formalistycznej, strukturalistycznej, personalistycznej, socjologicznej i fenomenologicznej[40]. Co więcej, w czasach międzywojnia nowoczesne literaturoznawstwo teoretyczne, jako subdyscyplina o jeszcze niesprecyzowanej strukturze, częstokroć realizowało się w praktykach poszczególnych badaczy, którzy pracowali na styku różnych tradycji. Sam Żółkiewski pozycjonował się między socjologizmem, strukturalizmem i neopozytywizmem.

Niemniej grupa warszawska skupiała badaczy o zbliżonych habitusach teoretycznoliterackich, a punktem odniesienia dla wszystkich członków było w większym lub mniejszym stopniu literaturoznawstwo formalistyczno-strukturalistyczne. Dowodzą tego między innymi prace opublikowane w ramach serii *Archiwum tłumaczeń*, gdzie ukazał się między innymi *Wstęp do poetyki* Wiktora Żyrmunskiego[41] oraz przygotowana (i niezachowana) antologia rozpraw *Rosyjska szkoła formalna 1914–1934*, której redaktorem był Hopensztand.

Trudno jednak odnaleźć w tym czasie wiele prac napisanych przez Żółkiewskiego, a o żadnych tłumaczeniach nie wiadomo. Można postawić tezę, że wysiłki Żółkiewskiego koncentrowały się wokół pracy organizatorskiej – on sam był przecież prezesem WKP w latach 1932–1937[42]. Wydaje

[40] Tamże, s. 23.

[41] V. M. Żirmunskij, *Wstęp do poetyki*., tłum. J. Kulczycka, F. Siedlecki, red. J. Ujejski, Koło Polonistów Stud. Uniw. Warszawskiego, 1934.

[42] Termin początkowy podaję za: D. Ulicka, *Rzut oka na nowczesne*..., s. 23, przyp. 33. Termin końcowy rekonstruuję za przywoływanym oświadczeniem z AUW. Warto zwrócić uwagę, iż daty te pokazują, że Żółkiewski skupił się na pracy w WKP właściwie już po studiach. Interesujące jest, dlaczego życie naukowe nie zaprowadziło go na samym początku do kariery uniwersyteckiej. Mimo że zatrudnienie na uniwersytecie nawet po uzyskaniu doktoratu nie było pewne w tym czasie, to trudno zrozumieć brak jakichkolwiek starań w tym zakresie ze strony Żółkiewskiego. Pewnym wytłumaczeniem mogłaby być wyjątkowa kosztowność studiów doktoranckich: „Największym wydatkiem była [...] konieczność przedstawienia uczelni 100 egzemplarzy drukowanej rozprawy – co stanowiło warunek konieczny dopuszczenia do promocji. Ostatnią, wcale nie najmniejszą grupę wydatków stanowiły koszty promocji, w które wchodziły opłacenie sali, jej oświetlenia, woźnych uniwersyteckich («za berła i sztandar»). Koszty te można było zmniejszyć, organizując promocję zbiorową, co pozwalało na sfinansowanie niektórych wydatków metodą składkową. Natomiast w całkowicie indywidualnych rejonach pozostawały koszty grupy ostatniej: ubioru delikwenta. Należało wystąpić we fraku z wszystkimi akcesoriami lub w długiej sukni typu wizytowego, również z wszelkimi dodatkami. Mężczyźni uciekali się przy tym zwykle do pomocy wypożyczalni strojów, które w owych latach korzystały nieraz z garderób teatralnych. Końcowy rachunek przeciętnie wyrażał się sumą około 2000 zł, czyli mniej więcej równowartości średniego dziesięciomiesięcznego wynagrodzenia młodego człowieka – *Wydział prawa w relacjach i wspomnieniach pracowników i studentów (1918–1950)*, red. G. Bałtruszajtys, Warszawa 1990, s. 86.

się, że to w tym czasie dała o sobie znać jedna z konstytutywnych cech autora *Powrotu do Itaki*, czyli umiejętność „zarządzania nauką", tworzenia warunków dla powstawania prac naukowych. Można tylko się domyślać na podstawie dalszej kariery „Hetmana", że to w czasach działalności w Warszawskim Kole Polonistów po raz pierwszy nauczył się pozyskiwać fundusze na wydawanie tekstów, nawiązywać kontakty z badaczami z całej Polski, a także z innych krajów, aktywizować współpracowników. Z pewnością nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że główne osiągnięcia WKP mają właśnie charakter publikacji zbiorowych.

Pisząc o WKP po wojnie, Żółkiewski zwróci uwagę, że: „Dominowały [koła naukowe – P.S.] wyraźnie nad organizacjami politycznymi. Poprzez prezesury Kół Naukowych młodzi politycy sięgali po wpływy". Trudno stwierdzić, czy w tym miejscu badacz pisze o sobie. Jego późniejsza kariera potwierdzałaby taką hipotezę, lecz brak w znanych mi materiałach, jakiegokolwiek jednoznacznego potwierdzenia, że to działalność w Kole była dla niego inicjacją w środowisku *stricte* politycznym.

Z pewnością jednak już podczas pierwszych lat w przestrzeni akademickiej dają się wychwycić motywy charakterystyczne dla późniejszej działalności Żółkiewskiego: lewicowy światopogląd, zmysł organizacyjny, skłonność do socjologicznego pojmowania literatury, troska o metodologiczne podstawy humanistyki. Odnotowane fakty rzucają pewne światło na kształtujący się habitus przyszłego (stereotypowego) pierwszego marksisty w polskich badaniach literackich. Prześledzenie jego wczesnych lektur, inspiracji i działań pozwala na wnikliwszą analizę powojennych tekstów i pozatekstów Żółkiewskiego. W szczególności ułatwia (i tak nieproste) oddzielenie zachowań koniunkturalnych od rzeczywistych przekonań.

Bibliografia

Budzyk K., [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2860.

Dmitruk K., *Stefan Żółkiewski (9 grudnia 1911 – 4 stycznia 1991)*, „Pamiętnik Literacki" 1991, nr 4, s. 270–277.

Drewnowski T., *Tyle hałasu – o nic. Wspomnienia*, Warszawa 1982.

Gąsiorowska Z., *WpływMoliera na komedye Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki" 1914/1915, R. XIII, s. 257–283.

Hopensztand J. D., [Akta studenckie], ASŻ, AUW, RP 19991.

Hopensztand J. D., [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 1011.

Majewski P. M., *Społeczność akademicka 1915–1939*, w: *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915–1945*, red. P. M. Majewski, Warszawa 2016, s. 51–295.

Pelcowizna, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańsikich*, t. 7, red. B. Chlebowski, W. Walewski, nakł. W. Walewskiego, Warszawa 1886, s. 935.

Siedlecki F., [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2867.

Szmydtowa Z., *Problemy poetyki Arystotelesa*, Drukarnia Lucjana Bogusławskiego, Warszawa 1937.

Ulicka D., *Rzut oka na nowczesne polskie literaturoznawstwo teoretyczne*, w: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Warszawa 2020, s. 9–160.
Ulicka D., *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, w: *Tradycje polskiej nauki o literaturze. Warszawskie Koło Polonistów po 70 latach*, red. D. Ulicka, M. Adamiak, Warszawa 2008, s. 13–26.
Wydział prawa w relacjach i wspomnieniach pracowników i studentów (1918–1950), red. G. Bałtruszajtys, Warszawa 1990.
Znaniecki F., *Wstęp do socjologji*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Poznań 1922.
Żirmunskij V. M., *Wstęp do poetyki*, tłum. J. Kulczycka, F. Siedlecki, red. J. Ujejski, Koło Polonistów Stud. Uniw. Warszawskiego, 1934.
Żółkiewski S., *Główne ośrodki literatury polskiej w kraju i w czasie między listopadowym a styczniowym powstaniem*, [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2790.
Żółkiewski S., *Mobilność literacka – ośrodki i regiony literackie*, w: *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa 1980, s. 156–163.
Żółkiewski S., [Korespondencja Stefana Żółkiewskiego] [t. 1], ASŻ, BN, rps. akc. 13991.
Żółkiewski S., *O Franciszku Siedleckim*, w: *Pisma*, red. S. Żółkiewski, M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 5–44.
Żółkiewski S., *O młodszym bracie – pamflet*, „Kuźnica" 1946, nr 4, s. 2–3.
Żółkiewski S., *Przedmowa*, w: *Cetno i licho. Szkice 1938–1980*, Warszawa 1983, s. 5–22.
Żółkiewski S., *Sentymentalizm w poezji polskiej u schyłku XVIII wieku. Zagadnienie ideału dzieła literackiego*, [Komisja egzaminów magisterskich], AUW, KEM 2790.
Żółkiewski S., *Ze wspomnień polskiego inteligenta*, „Kuźnica" 1947, nr 3, s. 10–12.
Żółkiewski S., *Życiorys*, [Materiały autobiograficzne], ASŻ, BN, rps akc. 13969.
Żółkiewski S. J., [Akta studenckie], ASŻ, AUW, RP 30.591.

doi: 10.15584/tik.2022.24

Data nadesłania: 6.03.2021
Data recenzji: 19.07.2022, 17.08.2022

Krąg mitów arturiańskich w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Andrzeja Sapkowskiego

Jowita Kosiba
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0003-3584-5831

The Arthurian Myths in the Works of J.R.R. Tolkien and A. Sapkowski

Abstract: The article is devoted to the functioning of the Arthurian legends in the works by both J.R.R. Tolkien and A. Sapkowski. The universe of Andrzej Sapkowski, who inscribed his own story into the Arthurian myth, makes an impression of being rooted in a long, centuries-old tradition. Tolkien also drew from the legend of King Arthur and the Knights of the Round Table, using the eternal desire for the coming of the king – restorer. The most interesting issue is the different approach to the legend presented by both writers. Tolkien omitted elements „contaminated" with Christian influence, extracting the pure essence of pagan Celticism, while renouncing an inspiration from the medieval history. Sapkowski, on the contrary, openly admits to his fascination, apotheosing the Arthurian myth in both its forms – the primitive one and the one filtered through the Christian tradition.

Keywords: mythology, the Arthurian myths, J.R.R. Tolkien, Andrzej Sapkowski

Słowa kluczowe: mitologia, mity arturiańskie, J.R.R. Tolkien, Andrzej Sapkowski

Fantasy mitopoetycka – mit w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena

Termin „mythopoeia" został użyty po raz pierwszy przez Tolkiena w poemacie pod tym samym tytułem, w którym w poetycki sposób wyłożył swoje poglądy na temat aktu kreacji. Sam wyraz pochodzi z greki i oznacza „mitu-robienie"[1], używa się go zaś dla określenia działań literackich mających

[1] J. Z. Lichański, *Tolkienowska Mythopoeia – Bóg, wiara i wolność?*, „Aiglos. Almanach tolkienowski" 2011, nr 16, s. 58.

na celu transformację znanych mitów[2]. Tolkien jednak tym terminem określał nie przetwarzanie, a tworzenie mitów od początku, oczywiście nie odżegnując się od różnorodnych inspiracji. Tym samym dał początek pionierskiemu nurtowi literatury, a mianowicie fantasy mitopoetyckiej, projektującemu zupełnie nową, nieznaną mitologię, czerpiącą z dostępnych teorii, wątków, archetypów czy toposów istniejących w kulturowym obiegu. Założeniem tego gatunku jest wykreowanie świata jawiącego się czytelnikowi jako zamierzchła historia, a także ukazanie fundamentalnych prawd i zasad moralnych stanowiących gwarant ładu społecznego i harmonii w przyrodzie. Sięgając do prapoczątków istnienia, fantasy mitopoetycka zakłada obecność wymiaru metafizycznego, który warunkuje taką a nie inną konstrukcję świata przedstawionego. Stanowi także osobistą próbę autora odpowiedzi na nurtujące go pytania o początek i koniec, o miejsce jednostki we wszechświecie, a więc kwestie kardynalne dla zrozumienia siebie i świata. Zdaniem Tolkiena ta nowa odmiana fantasy „aspiruje do zaspokojenia tych potrzeb psychologicznych i estetycznych, które są kluczowe dla ludzkiej równowagi psychicznej, ale są zaniedbane lub marginalizowane w większości współczesnej literatury"[3]. Taką funkcję przed tysiącami lat spełniał właśnie mit, tłumacząc pierwotnym ludziom zawiłości otaczającego ich świata.

Zarówno Tolkien, jak i jego bliski przyjaciel Clive Staples Lewis, byli świadomi, iż swoją twórczością wykraczają poza ramy tego, co zwyczajowo określano fantastyką i czemu przydawano znamiona baśniowości. Swoje poglądy na temat nowego gatunku mistrz Śródziemia wyłożył w eseju *O baśniach*, opublikowanym w 1947 r., zaś twórca Narnii w szeregu artykułów, m.in. w *Opowieściach* (1940) i *Czasami baśń wyraża najlepiej co wyrazić trzeba* (1956). W publikacjach tych oksfordzcy profesorowie podali cechy i wyznaczniki fantasy mitopoetyckiej, zaś ich praktycznej realizacji dokonali w swych najbardziej znanych dziełach – *Opowieściach z Narnii* oraz *Władcy Pierścieni* i *Silmarillionie*. Tolkienowskie legendarium[4], oszałamiające pietyzmem i bogactwem szczegółów, stanowi do dzisiaj pierwszy i modelowy wzorzec mitopoetyckiej wizji. Jej głównymi wyznacznikami pozostają dwie cechy dystynktywne: czerpanie ze struktur, schematów i konwencji mitów, a także specyficzny stosunek do nich, zakładający powagę i szacunek wobec prezentowanych rozwiązań metafizycznych, których istnienie traktuje się jako zjawisko obiektywne[5].

[2] Tamże.

[3] M. Oziewicz, S*tulecie fantastyczne, stulecie fantasy: Literatura fantasy, rehabilitacja mitu*, „Kultura – Historia – Globalizacja" 2010, nr 7, s. 73. Dostępne w Internecie pod adresem: http://www.scielo.org.ar/pdf/synth/v11/v11a03.pdf (dostęp: 19.12.2014).

[4] Termin „Tolkienowskie legendarium" ma dwa znaczenia – odnosi się zarówno do całego uniwersum stworzonego przez pisarza świata, jak również, w węższym rozumieniu, do wierzeń i tradycji różnych ras, stanowiących dla bohaterów *Władcy Pierścieni* po części legendarną przeszłość.

[5] M. Oziewicz, S*tulecie fantastyczne*..., s. 72.

Wykrystalizowanie się koncepcji nowej fantasy stanowi element składowy procesu oczyszczania i ponownego odkrywania mitów, który Marek Oziewicz w artykule *Stulecie fantastyczne, stulecie fantasy...* nazywa „rehabilitacją mitu"[6]. Jego przejawem była wzmożona działalność pisarska i krytyczna opisująca rolę i funkcje pierwotnych opowieści w świecie współczesnym. Początków tej swoistej „mody" można się doszukiwać w opublikowanej w 1941 r. pracy Carla Junga i Carla Kerényiego *Essays on a Science of Mythology*, zaś apogeum w poglądach Amerykanina Jamesa Campbella i rumuńskiego religioznawcy oraz filozofa Mircei Eliadego. Skutkiem tej swoistej „krucjaty" w obronie mitu było odkrycie jego doniosłej roli w życiu współczesnego człowieka.

W dwudziestowiecznym wielogłosie na temat roli i znaczenia mitów spojrzenie Tolkiena wydaje się zaskakująco świeże i, choć niepozbawione naukowej perspektywy, opierające się na przesłankach natury uczuciowej. Aby je pełniej zrozumieć, warto przytoczyć rozmowę twórcy Śródziemia i jego dwóch przyjaciół, Hugo Dysona i Clive'a S. Lewisa. Ten ostatni, pomimo uznania dla mitów, sceptycznie odnosił się do kwestii ich prawdziwości, nazywając je „tchnieniem kłamstwa poprzez srebro"[7]. Tolkien starał się nakłonić go do przyjęcia swojej perspektywy, tłumacząc:

> Spoglądasz na drzewa i nazywasz je „drzewami", zapewne wcale się nad tym nie zastanawiając. Nazywasz gwiazdę „gwiazdą" i więcej o tym nie myślisz. Musisz jednak pamiętać, że takie słowa, jak „drzewo" czy „gwiazda" były (w pierwotnej formie) nazwami nadanymi tym obiektom przez ludzi o zupełnie odmiennych zapatrywaniach niż twoje. Dla ciebie drzewo jest po prostu organizmem roślinnym, a gwiazda kulą nieożywionej materii poruszającą się po ściśle określonym torze. Tymczasem pierwsi ludzie mówiący o „drzewach" i „gwiazdach" widzieli je zupełnie inaczej. Dla nich świat roił się od mitologicznych istot. Spoglądali na gwiazdy jak na żywe srebro stające w ogniu pod wpływem wieczystej muzyki. Widzieli niebo jako kopułę wyszywanego klejnotami namiotu, a ziemię jako łono, z którego wyszło wszelkie życie. Dla nich cały proces stworzenia był „przetykany mitem i usiany elfami"[8].

Twórca *Silmarillionu* w mitach dostrzegał głęboką prawdę o świecie takim, jaki istniał, zanim ludzie zaczęli nadawać rzeczom i zjawiskom nazwy. Jego zdaniem, odsyłając do wiedzy nadzmysłowej, zawierają one w sobie mądrość pierwotną i nieskażoną, jednak zgłębić ją można jedynie w sposób charakterystyczny dla myślenia mitycznego, tzn. nadającego każdej czynności znaczenia symbolicznego[9]. Ponadto Tolkien traktował mity nie tyle z pozycji badacza poszukującego obiektywnych prawd, co przede wszystkim miłośnika i pasjonata, gdyż stanowiły one drugi, obok języka, obiekt jego zainteresowań. „Równie podstawową moją pasją był ab inito mit"[10].

[6] Tamże.

[7] P. Gulisano, *Tolkien. Mit i łaska,* tłum. A. Kuciak, Poznań 2002, s. 6.

[8] Tamże, s. 6–7.

[9] E. Mieletinski, *Poetyka mitu,* tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 203.

[10] J.R.R. Tolkien, *Listy*, tłum. A. Sylwanowicz, Poznań 2000, s. 217.

W jednym z listów Tolkien stwierdził, iż „nie jest uczony w kwestiach mitu i baśni”[11], lecz stwierdzenie to należy uznać za przesadną skromność, zważywszy na fakt, jak rozległą wiedzę na ten temat posiadał[12]. W rzeczywistości poświęcił wiele czasu studiom nad systemami mitologicznymi, zwłaszcza kultury germańskiej, celtyckiej i fińskiej. Właśnie ich dogłębna znajomość spowodowała u Tolkiena swoisty „kompleks braku własnej mitologii”. Ubolewał nad ubóstwem swego kraju w tej kwestii, zazdrosząc bogatej tradycji państwom skandynawskim, Finlandii czy Irlandii. Pragnienie zniesienia tej luki w kulturze Anglii stało się katalizatorem literacko-mitotwórczych działań Tolkiena, który wykorzystał zdobytą wiedzę do stworzenia wizyjnej, oryginalnej kosmogonii oraz zbioru uzupełniających ją opowieści:

> Kiedyś jednak [...] chciałem stworzyć zbiór mniej lub więcej powiązanych ze sobą legend, począwszy od tych największych, kosmogonicznych, aż do poziomu romantycznej baśni – te większe miały być oparte na mniejszych, pozostających w kontakcie z ziemią, a mniejsze miały czerpać chwałę z rozległego tła tamtych – który mógłbym zadedykować po prostu: Anglii, mojemu krajowi. Powinien on mieć zamierzony przeze mnie ton, chłodny i czysty, powinien tchnąć naszą atmosferą (klimatem północnego zachodu, to znaczy Brytanii i okolicznych części Europy, a nie Italii czy rejonów Morza Egejskiego, a jeszcze mniej Wschodu) i odznaczać się (jeśli udałoby mi się to osiągnąć) delikatnym, ulotnym pięknem, takim, jakie niektórzy określają przymiotnikiem „celtyckie” (chociaż trudno je znaleźć w oryginalnych dawnych celtyckich przedmiotach), powinien być „wysoki”, pozbawiony prostactwa i odpowiedni dla dojrzalszego umysłu, pochodzącego z kraju od dawna zanurzonego w poezji. Niektóre z wielkich opowieści napisałbym w całości, a inne pozostawiłbym ledwie naszkicowane, o jedynie naznaczonym planie. Cykle powinny być połączone w majestatyczną całość, zostawiając jednak pole do popisu innym umysłom i dłoniom, które parają się malarstwem, muzyką i dramatem. To było absurdalne[13].

O kształcie i charakterze Tolkienowskiego legendarium zadecydowała więc przede wszystkim świadomość zakorzenienia w angielskiej kulturze i historii. Centrum powieściowego Śródziemia stanowi swojskie Shire i to ono jest punktem wyjścia na mapie przygód niziołków zarówno w *Hobbicie*, jak i *Władcy Pierścieni*. W Shire wszystko się zaczyna i w Shire wszystko się kończy. Analogicznie w przypadku aktu mitopoetyzowania wykreowany świat Śródziemia ma swoje źródło w sielskich, idyllicznych krajobrazach hrabstwa West Midlands. Ojczyzna hobbitów stanowi literacką wizję Anglii przełomu XIX i XX w., tak jak Bilbo to typowy angielski dżentelmen w średnim wieku[14]. Atmosfera stworzonego uniwersum odpowiada doświadczeniom osoby zakorzenionej w tradycji określonego fragmentu Europy. Elwin Fairburn w pracy pod znaczącym tytułem *J.R.R. Tolkien. Mitologia dla Anglii* stwierdza, iż twórca Śródziemia „zaoferował swoim czytelnikom wyraźne poczucie tożsamości kulturowej i etnicznej,

[11] Tamże.

[12] W przypisie do tego samego zdania przyznał, że wiele o mitach rozmyślał. Zob. tamże.

[13] J.R.R. Tolkien, *Listy*..., s. 218.

[14] J. Pearce, *Tolkien: człowiek i mit*, tłum. J. Kokot, Poznań 2001, s. 153.

które odpowiadało jego własnemu poczuciu tożsamości”[15]. Wielka, niemająca sobie równych wizja Śródziemia wyrosła więc głównie z głębokiej miłości do ojczyzny i chęci zrehabilitowania jej na tle innych, bogatych w mity, kultur.

Andrzej Sapkowski – człowiek, pisarz, mitotwórca

O ile Tolkiena nazwać można by ojcem chrzestnym całej literatury fantasy, o tyle na gruncie polskim podobny tytuł przypisać należałoby Andrzejowi Sapkowskiemu. Twórczość łódzkiego pisarza stanowi fenomen zarówno na gruncie literackim, jak i kulturowo-społecznym. Od debiutu w 1985 r. na łamach „Fantastyki” należy on do grona najpopularniejszych i najpoczytniejszych prozaików w Polsce, o czym świadczą przede wszystkim wyniki sprzedaży jego powieści oraz działalność fandomowa, a także liczne nagrody, jak na przykład Śląkfa w kategorii Twórca Roku 1992, pięciokrotnie nagroda Fandomu Polskiego czy Paszport „Polityki” 1997 roku oraz nominacja do literackiej nagrody Nike za *Narrenturm* w roku 2003. Zainteresowanie czytelnicze wykroczyło poza Polskę i tam również zaowocowało licznymi gratyfikacjami, takimi jak Eurocon dla najlepszego autora w 1996 r. czy nagroda im. Davida Ben Guriona w 1997 r. za „fundamentalny wkład do fantastyki”[16]. To odznaczenie mówi samo za siebie – proza Sapkowskiego jest zjawiskiem niezwykłym nie tylko na gruncie polskim, gdzie literatura spod znaku „magii i miecza” przeżywa spore problemy z określeniem swojej tożsamości i pozycji na mapie światowej fantasy[17], ale także międzynarodowym, co stanowi tym większy wyczyn, iż koniec XX w. i początek wieku XXI na rynku wydawniczym to prawdziwa eksplozja pisarstwa tego typu. Ponadto Sapkowski jako pierwszy autor nieanglojęzyczny w historii otrzymał Nagrodę Davida Gemmela dla twórców fantasy[18]. Cykl opowieści o Geralcie z Rivii zawładnął masową wyobraźnią, czego wymiernym efektem są film i serial Marka Brodzkiego z 2001 r., amerykańsko-polski serial platformy Netflix z 2019 r., komiks na podstawie sagi, a także gry RPG i komputerowa, zaś zwieńczeniem swoistej „mody na *Wiedźmina*” jest bardzo żywy ruch pisarzy-amatorów, publikujących w Internecie swoje opowiadania inspirowane prozą Sapkowskiego[19].

[15] M. Fairburn, *J.R.R. Tolkien. Mitologia dla Anglii*, w: *Tolkien. Księga pamiątkowa*, red. J. Pearce, tłum. J. Kokot, Poznań 2003, s. 79.

[16] M. Roszczynialska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki,* Kraków 2009, s. 5.

[17] Zob. A. Sapkowski, *Piróg, albo nie ma złota w szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5(128), s. 65–72.

[18] Źródło: http://www.andrzejsapkowski.pl/autor.html (dostęp: 9.01.2015).

[19] Źródło: https://www.fanfiction.net/book/Witcher-Wied%C5%BAmin-Andrzej-Sapkowski/ (dostęp: 9.01.2015).

W 2005 r. ukazał się wywiad-rzeka z Sapkowskim przeprowadzony przez wybitnego historyka i krytyka literatury, Stanisława Beresia, zatytułowany *Historia i fantastyka,* w którym artysta wykłada swoje poglądy na pracę twórczą oraz literaturę, zwłaszcza gatunek fantasy[20]. Zwany przez miłośników „Asem" pisarz jest jedynym, obok Stanisława Lema, twórcą szeroko pojętej fantastyki, któremu udało się wyzwolić z jej „getta" i znaleźć w obszarze zainteresowań akademickiego literaturoznawstwa.

Materię, z której Sapkowski „przędzie" nici swojego uniwersum, stanowi mitologia ludów indoeuropejskich. Pisarz czerpie przede wszystkim ze spuścizny Słowian i Celtów, ale też Germanów i wiecznie żywych w kulturze europejskiej legend arturiańskich. Traktuje je także w dwojaki sposób: wybiera atrakcyjne dla siebie motywy i wplata je w konstrukcję powieści, co ma na celu przede wszystkim estetyzację stworzonego świata lub twórczo przetwarza znane z opowieści kultury śródziemnomorskiej schematy i struktury. Trawestacja prowadzi do modyfikacji mitologicznego sztafażu, ale także wprowadza głębsze treści, zmuszającą do refleksji symbolikę. Odwołując się do konkretnej tradycji, nie zawsze dba o przekazanie faktów czy treści w sposób zgodny z pierwotnym zapisem, operuje raczej zakotwiczonymi w zbiorowej świadomości siatkami mitologicznych pojęć. Saga o wiedźminie stanowi prawdziwe wyzwanie dla kompetencji czytającego, prowadząc z nim grę w skojarzenia i wiedzę. Sapkowski celowo posługuje się mitem zdegradowanym[21], oddalając się nieraz w znacznym stopniu od korzeni i podstaw myślenia mitycznego, co nie jest w żadnym wypadku zarzutem – koncepcja mitu jako decorum jest świadomym wyborem pisarza. Projektowanie fikcyjnego uniwersum i postawa wobec materiału źródłowego to dwa główne czynniki różnicujące twórczość Tolkiena i Sapkowskiego: każdy z nich inaczej postrzega obecność czynnika mitycznego w swojej twórczości, równocześnie obaj robią to w sposób nowatorski i interesujący zarówno z punktu widzenia literaturoznawstwa, jak i filozofii.

Mit arturiański w kulturze europejskiej

Święty Graal i inne opowieści z tzw. kręgu arturiańskiego nieustannie nęcą i pobudzają wyobraźnię tysięcy miłośników romansów rycerskich, wśród których miejsce honorowe przypada opowieści o Rycerzach Okrągłego Stołu. „Legenda, która zrodziła się w VI–VII wieku na Wyspach Brytyjskich, podówczas niemalże Ultima Thule Europy, huknęła w dzwon europejskiej i światowej kultury z impetem i wywołała taki rezonans, że

[20] A. Sapkowski, S. Bereś, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005.

[21] O micie żywym i zdegradowanym oraz o fantasy zdegradowanej zob. W. Szostak, *Degradacja mitu – degradacja fantasy*, „Aiglos. Almanach tolkienowski" 2011, nr 16, s. 75–89.

ów dzwon dźwięczy do dziś dnia – a minęło blisko tysiąc czterysta lat"[22]. Historia króla Artura i jego wiernej drużyny tak mocno zakorzeniła się w świadomości Europejczyków, iż ewoluowała w nieodłączną część kultury śródziemnomorskiej. Wielokrotnie transponowana, przekształcana i trawestowana, przeniknęła do literatury, malarstwa, opery, filmu i telewizji, stając się kanwą setek dzieł sztuki i wytworów produkcji masowej. Wyrosła z tradycji celtyckiej, legenda arturiańska jak żadna łączy w sposób niezwykle harmonijny wątki pogańskie z chrześcijańskimi.

Mit arturiański można zdefiniować jako bogatą, występującą w wielu wariantach, wielowątkową narrację, której główną oś stanowi osoba króla Artura, a także towarzysząca mu drużyna Rycerzy Okrągłego Stołu. Pierwotnie opowieści osnute wokół na wpół legendarnego władcy przekazywane były ustnie przez wędrownych poetów i śpiewaków, z czasem zaczęto spisywać je, tak iż powstało wiele różnych, często odbiegających od siebie, wersji. Cechą charakterystyczną wszystkich wariantów legendy jest jej swoisty synkretyzm, polegający na połączeniu pogańskiej tradycji Celtów z chrześcijańską optyką wartości. Do pogańskiej warstwy legendy należą m.in. tajemnicze postacie czarodziejek, potężny Merlin oraz mityczna Wyspa Jabłek, zaś panująca od średniowiecza w Europie religia odpowiada za kreację doskonałych rycerzy, idealnego władcy, a nade wszystko — za motyw świętego naczynia. Gałąź mitu arturiańskiego związana ze Świętym Graalem „zrodziła się na celtyckich peryferiach wczesnośredniowiecznego świata jako mieszanina na wpół pogańskich tradycji, które następnie podlegały stopniowej racjonalizacji i chrystianizacji zgodnie z gustami i wierzeniami francuskiego i anglonormańskiego społeczeństwa"[23].

Postać króla Artura pojawia się zarówno w utworach fabularnych, jak też w kronikach historycznych, poświadczających istnienie wodza, który zjednoczył skłóconych Brytów i obronił swój lud przed najazdami Sasów na początku VI w.[24] Do najważniejszych dzieł dokumentujących działalność charyzmatycznego władcy należą *Historia Brittonum* Walijczyka Nenniusa, *Annales Cambriae* anonimowego autora oraz *Gesta Regum Anglorum* autorstwa mnicha Williama z Maesbury[25]. Około XII w. nastąpił rozwój średniowiecznej epiki dworskiej opiewającej ideał rycerza, a także miłość idealną[26]. W schemat ten doskonale wpasowywała się opowieść o królu Arturze – dobrym i walecznym władcy, a także o niezwykłym uczuciu, jakie połączyło Ginewrę i Lancelota. Dziełem, które spopularyzowało legendę

[22] A. Sapkowski, *Świat króla Artura. Maladie,* Warszawa 1998, s. 7.

[23] S. Loomis, *Graal. Od celtyckiego mitu do chrześcijańskiego symbolu*, tłum. J. Piątkowska, Kraków 1998, s. 13–14.

[24] A. Sapkowski, *Świat króla Artura...*, s. 24.

[25] Tamże, s. 27–29.

[26] T. M. Lebiecki, *Legendy arturiańskie jako element kultury europejskiej*, „Literatura Ludowa" 2002, z. 4–5, s. 16–17.

arturiańską, jest *Historia Regum Britanniae* walijskiego duchownego Geoffreya z Monmouth, wydana w 1139 r.[27] Stworzona przez niego wersja przygód Rycerzy Okrągłego Stołu stała się niemal kanoniczną i zaważyła na kolejnych mutacjach celtyckiej legendy. Geoffrey z Monmouth wprowadził, wywodzące się z tradycji irlandzkiej, postacie Utera Pendragona, Ginewry i czarodzieja Merlina, a także motyw cudownego miecza – Excalibura, oraz wyspę Avalon, na którą odpłynął ranny Artur[28]. *Historia…,* nim została uznana za niegodną uwagi konfabulację, długo traktowana była jako źródło historyczne, co pomogło jej stać się jedną z najpopularniejszych pozycji wśród średniowiecznej epiki rycerskiej[29]. Dzieło Walijczyka wywarło ogromny wpływ nie tylko na kolejne wersje opowieści o królu Arturze, ale także na całą literaturę angielską. Kolejnym kamieniem milowym w rozwoju legendy była twórczość francuskiego poety i truwera Chrétiena de Troyes. W swoich wierszowanych romansach rycerskich – *Lancelot z Jeziora czyli rycerz na podwodzie* oraz *Perceval z Walii, czyli opowieść o Graalu* wprowadził postacie Lancelota i Ginewry, wątek ich miłości, a także, co najistotniejsze — motyw Graala[30], szmaragdowej czary, w której przechowywano krew ukrzyżowanego Chrystusa[31]. Enigmatyczne, owiane tajemnicą naczynie weszło na stałe do repertuaru elementów arturiańskiej legendy. Wykorzystał je Francuz Robert de Boron w dziele *Józef z Arymatei*, a następnie Święty Graal pojawił się w *cyklu Wulgaty*, jednym z najważniejszych dla rozwoju mitu arturiańskiego utworów. Jego autorstwo przypisuje się grupie anonimowych mnichów z zakonu cystersów, pracujących nad nim w latach 1215–1235. *Wulgata* stała się kopalnią motywów i wątków, z których najważniejsze są grzeszny związek Lancelota i Ginewry oraz poszukiwania Graala, którego odkrywcą okazał się rycerz bez skazy – Galahad. W ciągu dwóch wieków legenda przeniknęła do większości państw europejskich, w tym także do Polski, robiąc zawrotną karierę jako czołowe dzieło nurtu epiki rycerskiej. Śpiewano ją lub recytowano na niemal wszystkich dworach królewskich, tworzono też coraz to nowe wersje, skupiające się często na przygodach towarzyszy Artura. Kulminację i zwieńczenie opowieści o mieszkańcach Camelotu stanowi *Śmierć Artura* Thomasa Malory'ego – wydany w 1485 r. „prawdziwy monument dla legendarnego króla i pięknych, dobrych, minionych czasów rycerskich"[32]. Utwór ten, będący kompilacją wszystkich wcześniejszych wariantów legendy, nadał kształt naszemu dzisiejszemu wyobrażeniu o przygodach króla Artura, poszukiwaniach Graala, magicznej działalności Merlina i miłosnych perypetiach Rycerzy Okrągłego Stołu.

[27] A. Bartnik, *Zarys wierzeń plemion celtyckich,* Kraków 2013, s. 262.
[28] Tamże.
[29] A. Sapkowski, *Świat króla Artura…*, s. 30.
[30] Tamże, s. 33–34.
[31] J. Gąssowski, *Mitologia Celtów,* Warszawa 1978, s. 201.
[32] A. Sapkowski, *Świat króla Artura…*, s. 39.

Legenda arturiańska, bogata i różnorodna, wywarła ogromny wpływ na kulturę europejską. Na jej podstawie powstało wiele powieści, spektakli teatralnych, oper, filmów oraz seriali. Czerpie z niej przede wszystkim literatura fantasy, wykorzystująca charakterystyczne schematy, motywy i wątki, lub reinterpretująca mit, ukazująca go na nowo, w innym świetle. Do tej drugiej grupy utworów należy cykl avaloński amerykańskiej pisarki Marion Zimmer Bradley, którego najsłynniejszą część stanowią *Mgły Avalonu*. Dzieło to, uznawane za jedno z najwybitniejszych realizacji wzorca fantasy[33], prezentuje postawę „euhemeryzacji"[34], czyli pozbawiania legendy znamion baśniowości i tłumaczenia pewnych zjawisk w sposób logiczny. Podobną strategię przyjął Terence H. White, autor *Był sobie raz na zawsze król*, który wiernie podążył za oryginałem Thomasa Malory'ego, jednak stosując karykaturę i groteskę, nadał mu ton prześmiewczy[35]. Nieco inaczej mit arturiański wykorzystali czołowi przedstawiciele angielskiej i polskiej fantasy. Zarówno Tolkien, jak i Sapkowski posiłkowali się w pewnym stopniu legendą, nie stworzyli jednak jej nowej interpretacji, lecz wykorzystali samą konstrukcję do kreacji własnej legendy. Zdaniem autora *Wiedźmina* zakorzeniony w świadomości czytelników archetyp pozwala bez trudu dekodować uniwersalne prawdy, zawoalowane w różnorodny sposób u różnych twórców, gdyż „legenda żyje. Graal wciąż jest do odnalezienia. Avalon wciąż istnieje. Ale wciąż osnuwają go mgły"[36].

Uniwersum Tolkiena a opowieść o Rycerzach Okrągłego Stołu

Twórczość autora *Hobbita* uważana jest powszechnie za jedną z najbardziej oryginalnych w dziejach całej literatury. Wykreowany przez niego świat, bogaty, różnorodny i niezwykle spójny stanowi jednak owoc wielu opowieści, które wraz z tradycją grecko-rzymską legły u podstaw cywilizacji europejskiej – mitologii germańskiej i celtyckiej. Jednak to nie wykorzystanie kulturowych matryc Wysp Brytyjskich i Północy zaważyło na sukcesie, a nade wszystko uniwersalności i żywotności dzieł Tolkiena. O tym zadecydowało wykorzystanie pewnego schematu zakorzenionego w świadomości wzorca baśniowości. Wzorcem tym jest legenda arturiańska.

Dowodząc daleko posuniętych inspiracji opowieściami Okrągłego Stołu w przypadku twórczości autora *Władcy Pierścieni*, należy zachować ogromną ostrożność, gdyż on sam odnosił się z dużym dystansem

[33] Pogląd taki wyraża m.in. A. Sapkowski, zob. *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini,* Warszawa 2001, s. 221.

[34] Tamże, s. 39.

[35] A. Sapkowski, *Świat króla Artura*..., s. 86.

[36] Tamże, s. 165.

do legend arturiańskich. Cenił je, a będąc dzieckiem, bardzo lubił czytać opowieści o przygodach mężnych rycerzy z Camelotu, jednak nie traktował ich jako homogenicznego systemu mitycznego, uważając, iż są „zbyt bogate i fantastyczne, niespójne i powtarzające się"[37]. Przede wszystkim widział w legendzie arturiańskiej wytwór świata chrześcijańskiego, narrację, której celtyckie podłoże zostało pokryte zbyt grubą warstwą naleciałości średniowiecznych. Niemniej jednak pozostawała ona przez pewien czas w orbicie jego zainteresowań, o czym świadczy nieukończony poemat *Upadek króla Artura*[38], nad którym Tolkien pracował przez kilka lat, lecz ostatecznie prace te porzucił w 1937 r., prawdopodobnie na rzecz studiów nad Śródziemiem[39], które pochłonęły go bez reszty. Niechęć do chrześcijańskiego pierwiastka legendy ujawniła się w samym poemacie, w którym Tolkien całkowicie pominął wątek Graala, stanowiący wkład panującej w Europie religii. Osią wydarzeń *Upadku*... jest wyprawa Artura i sir Gawaina do ziemi saskiej, zaś jego autor skupia się na elementach mitu wywodzących się z tradycji Celtów. Dzieło to jest dowodem na zainteresowanie Tolkiena tematyką arturiańską. Nie sposób także nie zauważyć występujących już na powierzchni analogii pomiędzy *Władcą Pierścieni* a legendą o Rycerzach Okrągłego Stołu. Miłośnik Śródziemia łatwo dostrzeże podobieństwo Aragorna do legendarnego przywódcy Brytów, zauważy, iż Gandalf wydaje się wcieleniem Merlina, zaś *Andúril* nosi znamiona cudownego Excalibura. Jednak archetypy króla i maga, a także topos miecza, który sankcjonuje boskie pochodzenie władcy, są znacznie starsze niż legenda arturiańska, wywodzą się z mitologii skandynawskiej. Dowodzi tego Tadeusz Andrzej Olszański, którego zdaniem przypisywanie Tolkienowi inspiracji średniowieczną epiką rycerską jest założeniem zgoła błędnym, stereotyp ten zaś umacniają eseje Andrzeja Sapkowskiego[40]. Teza Olszańskiego jednak, zaprzeczająca wpływom nie tylko arturiańskim, ale też celtyckim na twórczość mistrza z Oksfordu, wydaje się zbyt daleko posuniętą. Trudno jednoznacznie ustalić, gdzie kończą się rzeczywiste inspiracje, a gdzie zaczynają domysły, niemniej jednak sporo racji wydaje się mieć Andrzej Sapkowski, przypisujący Tolkienowi twórcze przetworzenie arturiańskiego archetypu i stworzenie nowej jakości:

> Byłoby zapewne zbyt wielkim uproszczeniem równoległe czytanie „Władcy Pierścieni" i „Le Morte Darthur", byłoby uproszczeniem odkrywcze wołanie, że Artur to Aragorn, Anduril to Excalibur, że Pierścień to Graal, Frodo to Galahad, Merlin to Gandalf, a Sauron to kombinacja Morgan Le Fay i dzikich Saksonów, pokonanych pod Mount Badon (na polach Pelennoru). Ale nie sposób nie zauważyć podobieństw w głębszej warstwie obu tych utworów i faktu, że cały gatunek fantasy eksploatuje mit atruriański w jednym, podstawowym kanonie, w leitmotivie walki Sił Dobra i Postępu, reprezentowanych przez Artura, Merlina,

[37] H. Carpenter, *J.R.R. Tolkien. Wizjoner i marzyciel*, tłum. A. Sylwanowicz, Kraków 1997, s. 16.

[38] Utwór ten, zredagowany przez Ch. Tolkiena, wydany został po raz pierwszy w Anglii i USA w maju 2013 r. W Polsce książka ukazała się w listopadzie tego samego roku.

[39] W tym bowiem roku ukazał się *Hobbit*.

[40] T. A. Olszański, *Tolkien i mit arturiański*, „Fantastyka" 2004, nr 8 (263), s. 69.

Excalibur i Okrągły Stół, a Siłami Ciemności i Destrukcji, uosabianymi przez Morganę, Mordreda i stojące za nimi moce. Legenda o Arturze stała się nie tylko archetypem, prawzorem fantasy – była też polem do popisu dla autorów, którzy woleli twórczo eksploatować sam mit miast opierać na nim „własne" pomysły.

[...] Mistrz Tolkien pojechał po arturiańskim archetypie jak doński Kozak po stepie, ale cóż – był Pierwszy i Wielki. Kto później ruszał po tym samym, archetypicznym lądzie, dostawał etykietkę naśladowcy. A jak nie miał dostać? Przecież archetyp był ten sam. I nadal jest ten sam[41].

Władca Pierścieni wpisuje się w strukturę narracyjną powieści typu „quest", podejmującą tematykę wędrówki i poszukiwań. Rycerze Okrągłego Stołu próbują odnaleźć Święty Graal, w tym celu wytrwale przemierzają puszcze na poły mitycznej krainy Brytów. Inny zamiar towarzyszy Drużynie Pierścienia – pragną oni zniszczyć niebezpieczny artefakt, tak aby nie mógł zostać odnaleziony przez kogoś, w czyich rękach zagrażałby całemu światu. Ostatecznym celem Froda i jego kompanów jest ocalenie świata przed zagładą, ich wędrówka ma więc zgoła inny charakter niż peregrynacja rycerzy Camelotu, chcących odkryć zagadkę i sięgnąć po doskonałość. Wciąż jednak jest to ten sam schemat, realizowany według zasady wyprawy w nieznane — wyprawy, która odmieni oblicze znanej nam rzeczywistości, wszak po odkryciu Graala nic już nie będzie takie samo. Pomimo więc pozornego odwrócenia schematu Tolkien konsekwentnie go realizuje, rozpinając akcję swej najsłynniejszej powieści pomiędzy złym Wschodem i dobrym Zachodem, prowadząc czystych i mężnych bohaterów (w ostatecznym rozrachunku nawet Boromir, który dał się zwieść mocy Pierścienia, ratuje swój rycerski honor i odchodzi z godnością) do pełnych niebezpieczeństw, straszliwych miejsc, dając im poznać mroczne tajemnice, a finalnie – prawdę, która spływa na nich niczym błogosławieństwo. Misja zostaje wykonana, przeznaczenie się dopełnia, a wszystko za sprawą istoty niewinnej, prostaczka, będącego narzędziem w potężnym boskim planie. Frodo, z pomocą najwierniejszego z towarzyszy, Sama, niziołka o równie czystym sercu, niszczy Pierścień. Oparcie się pokusie i pozostanie nieskalanym jest jedyną drogą do odnalezienia Graala, dlatego tylko Percival, czyli „przez litość świadom prostaczek czysty"[42], może odnaleźć cudowny przedmiot. Niziołkowi z Shire, tak jak synowi króla Pellinora, pozwolono dostąpić największego zaszczytu. Kolejne wersje legendy czynią z Percivala jedynie towarzysza rycerza, któremu objawia się Graal, czyli Galahada, wciąż jednak wybrańcem losu pozostaje człowiek bez skazy. Ceną, a raczej nagrodą za poświęcenie jest śmierć i wstąpienie do nieba. Frodo także odchodzi ze świata, jaki znamy, przekracza granicę pomiędzy wymiarami – jego rany nie chcą się goić, w czym przypomina okaleczonego Króla Rybaka, więc odpływa za mityczny Zachód, o którym opowiadają celtyckie baśnie i legendy. Do Avalonu, wyspy wiecznej szczęśliwości, odchodzi

[41] A. Sapkowski, *Piróg, albo...*, s. 67.

[42] R. Wagner, *Parsifal*, przeł. L. Popławski, Lwów–Warszawa 1906, s. 38.

ranny Artur. Tam, w osnutej mgłą, odległej krainie, ma zostać uleczony i powrócić któregoś dnia do swego królestwa. Frodo także kiedyś powróci, lecz jedynie po to, by umrzeć. Artur natomiast przybędzie w blasku chwały i uleczy swoją krainę. Tęsknota za królem, który odmieni ziemię, to kolejny element, spajający *Władcę*... z mitem brytońskim. Mieszkańcy Śródziemia żyją w oczekiwaniu na powrót prawowitego władcy ludzi, powrót, który kładzie się cieniem na planach Wroga Wolnych Ludów, Saurona. Tylko wybrany przez los bohater może zjednoczyć rozproszone młodsze Dzieci Ilúvatara i pokonać Zło. Aragorn, towarzysz Froda, jest tym oczekiwanym królem, którego powrót ma zmienić świat:

> Wtedy wystąpił Frodo, wziął koronę z rąk Faramira i podał ją Gandalfowi; Aragorn ukląkł i Gandalf włożył mu na głowę białą koronę, po czym rzekł:
>
> – Nadszedł nareszcie czas Króla i niech będzie błogosławiony, póki trwają trony Valarów!
>
> Kiedy Aragorn wstał, wszystkim się zdało, że widzą go po raz pierwszy w życiu. Wysoki jak dawni królowie mórz, górował nad tymi, którzy go otaczali, wydawał się zarazem wielce wiekowy i w kwiecie wieku, czoło jego promieniało mądrością, dłonie miał silne, obdarzone mocą uzdrawiania, otaczała go świetlista aureola.
>
> – Oto nasz Król![43]

Zwieńczenie losów nękanego Ciemnością Śródziemia może więc stanowić realizację mitu o oczekiwanym powrocie Króla zza światów, o czasie, na który wciąż czeka Ziemia Jałowa, czyli potrzebujące ozdrowienia królestwo. Marzenie o nadejściu nowej epoki nie może się ziścić w świecie rzeczywistym, dlatego „Tolkien wyprowadza Prawdziwego Króla poza naszą historię"[44] i wpisuje swoją epicką opowieść w czas mitu, odwieczny i wciąż na nowo powracający. Obdarzając Aragorna zwycięstwem, spełnia ukryte pragnienie europejskiej społeczności wychowanej na legendzie o Arturze, pragnienie triumfu sił Dobra i ostatecznej klęski Zła. Należy pamiętać jednak, iż wiara w narodziny króla-odnowiciela nie jest tworem mitu arturiańskiego, ale wyraża tęsknotę o wiele starszą, tkwiącą u samych podstaw wszystkich kultur, na co zwraca uwagę Tadeusz Andrzej Olszański. Jego zdaniem opowieść o Estelu wyrasta z tej uniwersalnej, wspólnej wszystkim mitologiom tęsknoty „za Prawdziwym Królem, który odnowi oblicze ziemi"[45], nie zaś z wtórnej wobec niej historii władcy Camelotu. Tę samą tezę można postawić, mówiąc o Aragornie jako kolejnym wcieleniu Artura, czy też o Gandalfie jako Merlinie Śródziemia. Pierwowzorów tych postaci należy doszukiwać się w mitologiach skandynawskiej (Beowulf, Sygurd, Odyn) oraz celtyckiej (druidzi), gdyż zarówno Tolkien, jak i twórcy legendy o Rycerzach Okrągłego Stołu podążali szlakiem utartym przez surową tradycję pogańskiej Europy. Niemniej jednak najpełniejszą transformację owej tradycji stanowi [...] właśnie

[43] J. R. R. Tolkien, *Władca Pierścieni,* tłum. M. i C. Frąc, A. Januszewska, A. Jagiełowicz, R. Derdziński, Warszawa 2013, s. 848.

[44] T. A. Olszański, *Tolkien i mit arturiański*..., s. 70.

[45] Tamże.

mit arturiański, który, przeniesiony na grunt fantasy, stanowi podstawę kompozycji niektórych wątków:

> Kto chce, niechaj zamknie oczy i na oślep wyciągnie rękę ku półce z książkami, niechaj wytaszczy z niej na chybił-trafił jedną powieść fantasy. I niechaj sprawdzi. Książka opisuje dwa królestwa (krainy, imperia) – jedno jest Krainą Dobra, drugie wręcz przeciwnie. Jest Dobry Król, z tronu i dziedzictwa wyzuty i próbujący je odzyskać, przeciw czemu są Siły Zła i Chaosu. Dobrego Króla wspiera Dobra Magia i Dobry Czarodziej, jak również zgromadzona wokół sprawiedliwego władcy Drużyna Dzielnych Chwatów. Do totalnego zwycięstwa nad Siłami Ciemności niezbędny jest jednakowoż Cudowny Artefakt, przedmiot magiczny o niebywałej mocy. Przedmiot ten we władzy Dobra i Ładu posiada właściwości integrujące i pokojowe, w ręku Zła jest siłą destrukcyjną. Magiczny artefakt trzeba więc odnaleźć i zawładnąć nim, zanim wpadnie w łapy Odwiecznego Wroga...[46]

Takim odwołaniem jest również postać Gandalfa, „Dobrego Czarodzieja", który wspiera Wolne Ludy w walce z Wielkim Nieprzyjacielem, doprowadza do wykrycia i zniszczenia Pierścienia, a nade wszystko jest doradcą i przyjacielem Aragorna, daleko widzącym mędrcem i biegłym w sztukach magicznych wędrowcem-włóczęgą. Legendarny Merlin, który przeniósł krąg Stonehenge do Brytanii, przepowiedział narodziny króla (walnie się do nich przyczyniając), a następnie brał czynny udział w rządach i wyprawach Artura, to dzisiaj klasyczny wzór czarodzieja. Kanoniczność tej wizji przyczyniła się do kojarzenia Gandalfa z Merlinem, mających ze sobą wiele wspólnych cech jako postacie należące do tej samej rasy. Pierwowzoru maga z arturiańskiego świata należy jednak szukać w irlandzkich i walijskich opowieściach, w postaciach mitycznych druidów: boskiego Matha, nauczyciela Tuatha Dé Danann, Gwydiona oraz Myrddina Emrysa, mędrca i proroka, od którego imienia miano swoje otrzymał Merlin[47]. I tu znów pojawiają się źródła celtyckie.

Tolkien sceptycznie odnosił się do legendy arturiańskiej z powodu jej oddalenia się od pogańskich korzeni, z których wyrosła. Irytowało go, iż „jest [ona] związana z religią chrześcijańską i wyraźnie zawiera jej elementy"[48], deprecjonując równocześnie celtyckie dziedzictwo. Z tego powodu w swojej interpretacji opowieści o królu Arturze pominął stricte chrześcijański wątek poszukiwań Świętego Graala, jednak odniósł się do niego w swojej twórczości. Taką tezę wysuwa Andrzej Szyjewski, według którego transpozycję boskiego naczynia w legendarium stanowią Silamrile[49]. Tolkien miałby podążyć tropem Wolframa von Eschenbacha, który w swoim *Parsifalu* wprowadził koncepcję Graala jako cudownego kamienia lub „Kamienia Wygnańców", w świetle której Silamrile, wykute przez Noldorów, zwanych Wygnańcami, pełniłyby rolę odpowiadającą tej, jaką przypisuje się Graalowi. Eschenbach przedstawia go jako kamień pochodzący z korony

[46] A. Sapkowski, *Piróg, albo...*, s. 66.

[47] A. Sapkowski, *Świat króla Artura...*, s. 90.

[48] J. R. R. Tolkien, *Listy...*, s. 218.

[49] A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w świecie Tolkiena,* Kraków 2004, s. 263.

samego Lucyfera. Odebrać go miał Archanioł Michał, który jednak upuścił go na ziemię, co umożliwiło Parsifalowi jego odnalezienie. Ostatecznie korona przypadła w udziale Maryi, uwieńczonej w tradycji koroną z gwiazd (w legendarium przeciwniczką Morgotha jest Varda, zwana Elentári, czyli Królową Gwiazd)[50].

Analogiczną do opozycyjnego duetu Morgoth – Varda jest para Sauron – Galadriela. Najbardziej zawzięta przeciwniczka Czarnego Władcy wiele zawdzięcza Pani Jeziora. Czarodziejka arturiańskiego świata ma bardzo niejasny status, choćby z powodu posiadania różnych imion i pełnienia różnych funkcji. Panią Jeziora jest Nimue, zwana też Vivianą, która wręcza młodemu Arturowi Excalibur i która wychowała Lancelota. Panią Jeziora jest tajemnicza postać kobieca, wspomagająca Rycerzy Okrągłego stołu. To samo miano nosi czarodziejka, której udaje się uwieść i uwięzić samego Merlina[51]. Wreszcie Panią Jeziora nazywana bywa Morgana (Morgan Le Fay) – okrutna czarodziejka zamieszkująca mroczny las Broceliande. Przyrodnia siostra Artura początkowo knuje spisek, którego celem jest detronizacja króla i zemsta, jednak tuż przed śmiercią brata godzi się z nim[52]. To ona zabiera rannego władcę do Avalonu, odpływa wraz z nim do osnutej mgłami krainy nieśmiertelności. Pani Lothlórien ma wiele imion: Nerwena, Altariel, Galadriela, a także wiele twarzy. Członkowie Drużyny Pierścienia widzą w niej potężną elfią królową, dobrą, serdeczną, ale też niedostępną, podczas gdy w przeszłości żona Celeborna przewodziła buntem Noldorów (lub jedynie wzięła w nim udział)[53]. Obłożona zakazem Valarów, a być może zbyt dumna, by powrócić do Amanu, z którego dobrowolnie odeszła, Galadriela obrała sobie siedzibę w lesistej dolinie, którą spowija niesamowita aura magii i tajemnicy. Zdaniem Szyjewskiego „czarodziejskie tchnienie Lothlórien jest echem tajemniczego królestwa Morgan Le Fay w lesie Broceliande"[54], nietrudno też dostrzec analogię pomiędzy pozycją celtyckiej czarodziejki i Pani Elfów. Morgana włada krainą Faerie, czyli wróżek lub elfów, ukrytą przed oczami śmiertelników, tak jak Kwiat Lórien dostępny jest tylko wybrańcom, takim jak Frodo i jego towarzysze. Pani Jeziora wspiera rycerzy Camelotu, zaś Galadhrimowie wspomagają Drużynę, której członkowie otrzymują od Galadrieli podarunki. Jeden z nich, naczynie zawierające światło Eärendila, ratuje życie niziołków, pomaga też Powiernikowi Pierścienia przezwyciężyć moc straszliwego artefaktu. Niejednoznaczny status czarodziejki z arturiańskich legend współgra z pozycją zajmowaną przez Panią Elfów, której postać nie jest kryształowa, o czym najlepiej świadczy fakt, iż przez wiele lat pożądała ona Pierścienia, zaś w wizjach (prawdopodobnie w Zwier-

[50] Tamże, s. 263–264.
[51] A. Sapkowski, *Świat króla Artura*..., s. 108–110.
[52] Tamże, s. 104–105.
[53] J. R. R. Tolkien, *Niedokończone opowieści,* tłum. R. Kot, Warszawa 2013, s. 270–271.
[54] A. Szyjewski, *Od Valinoru*..., s. 13.

ciadle) widziała siebie jako potężną królową Śródziemia. Gdy zdołała oprzeć się pokusie, odpłynęła na Zachód. Zabrała ze sobą poranionego na duszy Froda, tak jak Morgana śmiertelnie ugodzonego Artura. Wraz z odpłynięciem z Szarej Przystani ostatniego statku ze świata zniknęła magia – zakończył się czas baśni, nastał czas historyczny. Odpłynięcie króla i jego siostry do Avalonu także zakończyło epokę mitu, bo legenda o Rycerzach Okrągłego Stołu była ostatnią wielką opowieścią tamtych dni. Demoniczna Morgana obdarzyła swoimi przymiotami nie tylko Galadrielę, ale też Saurona, władającego przepełnioną grozą krainą Mordor. Zarówno Wielki Nieprzyjaciel, jak Pani Elfów, posiadali ogromną moc i zdolność przenikania do ludzkich umysłów. W czasie wojny o Pierścień królowa Lothlórien zniszczyła mury twierdzy Dol Guldur i przegoniła sługi Saurona. Swoją zawziętą walką z siłami Ciemności odpokutowała dawne winy, dlatego dozwolono jej odpłynąć do ziemskiego raju, Amanu. Bardzo podobny charakter miała ostatnia podróż Morgany, która pogodziła się z bratem i zabrała go ze sobą na Zachód. Jej winy wobec Artura zostały w ten sposób wybaczone.

Błogosławione Królestwo, położona za Morzem równoległa rzeczywistość, to bodaj najbardziej oczywiste z występujących u Tolkiena nawiązanie do legendy arturiańskiej. Pisarz chętnie z niej czerpał jako z koncepcji wywodzącej się z mitów przedchrześcijańskiego świata Celtów. Wykorzystał zarówno status rajskiej wyspy (kraina wiecznej szczęśliwości, mieszkanie bogów), jej położenie (na Zachód od Śródziemia), jak również samą etymologię (nazwę Avallónë nosi główne miasto i port Tol Eressëi, części Nieśmiertelnych Krain). Przesiąknięty ewangelicznym przesłaniem o prymarnej roli miłosierdzia i poświęcenia świat Śródziemia pozostaje więc na wskroś pogański, opowiedziany jedynie z perspektywy chrześcijanina. Tolkien, niczym średniowieczni kronikarze, spisał wielką, epicką opowieść o dawnych czasach – czasach wciąż powracających, wiecznie żywych w świadomości Europejczyków. I ten zamysł najmocniej zbliża jego legendarium do nieśmiertelnego mitu o Arturze.

Interktestualne gry, mityczne nawiązania – legenda o królu Arturze w cyklu wiedźmińskim

Zupełnie inną od prezentowanej przez Tolkiena postawę względem mitu arturiańskiego przyjął Andrzej Sapkowski. Nie odżegnuje się on od legendy o królu Arturze jako źródeł swoich inspiracji, przeciwnie – dostrzega w niej swoisty archetyp literatury fantasy, prawdziwe epicentrum nieśmiertelnych figur i wiecznie żywych motywów. Wyrazem jego fascynacji jest obszerny esej *Świat króla Artura,* w którym przedstawia różne warianty i rozwój legendy arturiańskiej, jej genezę i elementy składowe, a także tworzy wyczerpujący rejestr bohaterów historii. Pozycja ta jest obowiązkowa dla

wszystkich pragnących lepiej poznać niezwykle żywotną w kulturze europejskiej narrację osnutą wokół Rycerzy Okrągłego Stołu, a także zrozumieć uniwersalność przekazu sagi o wiedźminie, która zasadza się właśnie na mitycznej, celtycko-chrześcijańskiej opowieści:

> Jako że jednak trącony przez legendę arturiańską dzwon dźwięczy niezwykle silnie zwłaszcza pod sklepieniem katedry (gmaszyska?) współczesnej literatury *fantasy*, niech tedy wolno będzie pogawędzić o królu Arturze autorowi *fantasy*. Którym niżej podpisany jest i być zamierza[55].

Pomimo prezentowania przeciwstawnego stosunku do mitu arturiańskiego zarówno Tolkien, jak i Sapkowski w podobny sposób traktują literackie i kulturowe tworzywo opowieści o Arturze. Obaj czerpią z niego, lecz wykorzystują je twórczo, dokonując daleko posuniętych transpozycji, w odróżnieniu od innych twórców fantasy, jak np. Marion Zimmer Bradley, autorki *Mgieł Avalonu*. Sapkowski zdaje się inspirować podejściem autora *Hobbita*, który „włożył tyle intensywnego trudu w przetworzenie archetypu w opowieść przyswajalną współcześnie, że… stworzył własny archetyp, archetyp Tolkiena"[56]. Tym samym przyznał, iż sam również podąża tropem mitu arturiańskiego, gdyż zakorzenione w świadomości pisarzy i czytelników wyznaczniki fantasy w nim mają swoje źródło, a „archetyp […] nadal jest ten sam"[57]. O ile jednak angielski twórca wykorzystuje tkankę mitu do utworzenia własnej, odrębnej kosmogonicznej historii, o tyle Sapkowski sięga po nią, aby zagwarantować czytelnikowi udział w swoistej grze, której celem jest deszyfracja ukrytych sensów, intertekstualnych odniesień i aluzji do utrwalonych w umyśle Europejczyka opowieści legendarnych. Dopiero odczytanie kontekstowych odwołań pozwala w pełni zrozumieć świat przedstawiony sagi o wiedźminie Geralcie.

Proza ta nasycona jest wręcz obecnością opowieści o królu Arturze, a owa obecność zaznacza się w różnoraki sposób: jako dyskretne aluzje, bezpośrednie odniesienia poprzez przywołanie nazwy czy też charakterystyczne wątki i motywy zaczerpnięte z legendy. Charakterystyczna jest także celtycko-arturiańska organizacja czasoprzestrzeni.

Czynnikiem porządkującym akcję legend arturiańskich jest poszukiwanie Świętego Graala, w które zaangażowani są Rycerze Okrągłego Stołu. Trudny do zdefiniowania, tajemniczy obiekt istnieje w cyklu wiedźmińskim na dwóch płaszczyznach: dosłownej, jako przedmiot pożądania rycerza Galahada, oraz metaforycznej, jako cel dążeń bohaterów sagi. W trakcie uczty weselnej Geralta i Yennefer Galahad, podejrzewając, iż znalazł się w Avalonie, zaabsorbowany jest poszukiwaniem wśród zastawy stołowej tego jedynego, upragnionego naczynia. W rozmowie z Jaskrem określa je jako niezbędny, brakujący element ludzkiej duszy:

[55] A. Sapkowski, *Świat króla Artura*…, s. 9.
[56] A. Sapkowski, *Piróg, albo*…, s. 67.
[57] Tamże.

coś, czego się szuka [...] coś, co jest najważniejsze. Coś, bez czego życie traci sens. Coś, bez czego jest się niepełnym, niedokończonym, niedoskonałym[58].

Nieświadomego prawdziwej natury tajemniczego artefaktu rycerza oświeca bard i poeta, mówiący: „Cały wieczór siedziałeś przy swoim Graalu, matołku"[59]. Daje tym jasno do zrozumienia, że owym świętym przedmiotem jest zjawisko, a mianowicie miłość do kobiety. Sapkowski dowodzi tej teorii w *Świecie króla Artura,* w którym to eseju rozważania nad przemianami w literaturze miłosnej XII w. kończy konstatacją: „Graal to kobieta"[60]. W ten nieoczekiwany sposób wyjaśniona zostaje tajemnica legendarnego przedmiotu, lecz utożsamienie Graala z uczuciem do kobiety nie jest tworem Sapkowskiego, który jedynie podąża tropem atrakcyjnej teorii Josepha Campbella i Teodora Parnickiego[61]. Według Elżbiety Żukowskiej Graal jako synonim kobiety ma źródła zarówno w kulturze celtyckiej, w której gloryfikowano pierwiastek żeński natury, jak i w balladach średniowiecznych trubadurów opiewających miłość czystą i doskonałą[62]. Jednak takie wyjaśnienie statusu mitycznego kielicha istnieje nieco na uboczu wydarzeń cyklu, nie mając większego wpływu na ich przebieg, za to „posłużyło jako pretekst do prezentacji możliwości interpretacyjnych legendy"[63].

W centrum akcji natomiast znajduje się druga płaszczyzna funkcjonowania Graala, a mianowicie działania podejmowane przez bohaterów powieści w celu odnalezienia Ciri. Księżniczka Cintry jest obiektem poszukiwań przedstawicieli wielu ras, gdyż małżeństwo z nią jako spadkobierczynią tronu potężnego królestwa dawałoby prawo zapanowania nad ważną częścią Kontynentu. Przede wszystkim jednak Ciri jest nosicielką genu Starszej Krwi, Hen Ichaer.

Właśnie fakt posiadania w sobie skalanej elfiej krwi sprawia, iż Ciri jest tak cenna dla uniwersum *Wiedźmina*. Tylko ona może uratować pozostałe na Kontynencie elfy przed zagładą, jej krew potrzebna jest, aby ponownie otworzyć przejście między portalami i dotrzeć do alternatywnej rzeczywistości, tak jak przed wiekami uczynił to Lud Olch. Ponadto według przepowiedni Ithlinne osoba, w której żyłach płynie Hen Ichaer, odmieni losy świata:

– Masz rację, to są bajki. Ale czy wiesz, kiedy bajki przestają być bajkami? W momencie, gdy ktoś zaczyna w nie wierzyć. A w bajkę o Starszej Krwi ktoś wierzy. Zwłaszcza we fragment mówiący o tym, że z krwi Falki narodzi się mściciel, który zniszczy stary świat, a na jego gruzach zbuduje nowy[64].

[58] A. Sapkowski, *Coś się kończy, coś się zaczyna,* Warszawa 2001, s. 194.
[59] Tamże, s. 195.
[60] A. Sapkowski, *Świat króla Artura*..., s. 82.
[61] Tamże.
[62] E. Żukowska, *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2004, s. 118.
[63] Tamże.
[64] Tamże, s. 153.

Idea poszukiwania uświęconej krwi wywodzi się wprost z legendy arturiańskiej, w której Graal interpretowano jako naczynie, do którego spłynęła krew Jezusa[65]. Teoria ta dała asumpt do wywiedzenia etymologii nazwy „Graal" od wyrażenia „królewska krew". Sapkowski odwołuje się do takiej interpretacji tajemniczego artefaktu arturiańskiego świata – jego Ciri, nosicielka genu Lary, jest swoistym naczyniem, wypełnionym uświęconą, królewską krwią. Dlatego jest obiektem tak uporczywych poszukiwań władców Północy, czarodziejów i Ludu Olch. Każda grupa pragnie jej dla siebie, każdy chce za jej pomocą zrealizować własne pragnienia i cele. W większości są to egoistyczne dążenia związane z przejęciem kontroli nad innymi, jednak są osoby, dla których Ciri jest czymś więcej niż sposobem do realizacji swoich planów, dla których jest celem sama w sobie. Tymi osobami są Gerlat i Yennefer, wiedźmin i czarodziejka pozbawieni możliwości posiadania potomstwa. Dla nich wnuczka Calanthe stanowi spełnienie marzeń o dziecku, jest obiektem miłości i tęsknoty. Owe uczucia popychają ich ku nieustannym poszukiwaniom zagubionej córki, a Geraltowi towarzyszy w nich drużyna, której członkowie gnani są mistycznym pragnieniem odnalezienia Graala – Ciri:

> Wyruszyliśmy z Brokilonu [...] w obłąkańczej misji. Podejmując wariackie ryzyko, rzuciliśmy się w szaleńczy i pozbawiony najmniejszej szansy na sukces pościg za mirażem. Za majakiem, senną zjawą, za szaleńczym marzeniem, za absolutnie niezniszczalnym ideałem. Ruszyliśmy w pościg jak głupcy, jak wariaci[66].

Ciri, „Lodowy Płomień Północy"[67], pełni w sadze nie tylko funkcję Graala, tajemniczej i pożądanej idei, posiada także moc Pani Jeziora. Zwana Morganą, Vivianą, a także Nimue, czarodziejka z wyspy Avalon to jedna z najbardziej enigmatycznych postaci cyklu arturiańskiego. Ofiarowuje ona Arturowi Excalibur, sankcjonując tym samym jego prawo do korony; wspomaga drużynę królewską w poszukiwaniach Świętego Graala; uwodzi i więzi Merlina; wreszcie zabiera rannego Artura na Wyspę Jabłek. Pani Jeziora występująca w różnych wersjach legendy wydaje się nie być jedną i tą samą osobą – być może tytuł ten przynależał każdej potężnej czarodziejce i kapłance? Zdaniem Sapkowskiego „nosi [go] czarodziejka władająca Krainą Czarów, ulokowaną na śródjeziornej wyspie"[68]. Do charakterystyki tej doskonale pasuje Ciri, obdarzona potężną mocą, której magiczne talenty daleko przekraczają to, czego spodziewano się po młodziutkiej wiedźmince.

Najważniejszą umiejętnością daną Pani Jeziora jest właśnie panowanie nad czasem i przestrzenią. Ciri może swobodnie poruszać się pomiędzy rzeczywistościami równoległymi, jej krew ma moc otworzyć „Ard Gaeth, wielkie i stałe wrota, przez które przeszliby wszyscy"[69]. Ta umiejętność

[65] J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*..., s. 201.
[66] A. Sapkowski, *Pani Jeziora,* Warszawa 1999, s. 99.
[67] A. Sapkowski, *Chrzest ognia,* Warszawa 1996, s. 248.
[68] A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony*..., s. 114.
[69] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*..., s. 172.

może ocalić elfy przed katastrofą, dlatego Lud Olch pragnie, aby cintryjska księżniczka urodziła dziecko ich władcy i tytułuje ją „Panią Jeziora". Ciri jednak wzbrania się przed tą rolą, gani także Galahada, gdy ten nazywa ją w ten sposób:

– Pani Jeziora?

– Nazywam się Ciri. Nie nazywaj mnie Panią Jeziora. Źle mi się to kojarzy, nieprzyjemnie i niemile. Tak mnie nazywali oni, w Krainie… Jak ty nazwałeś tę krainę?

– Faërie. Albo, jak mówią druidzi: Annwn. A Sasi powiadają Elfland[70].

Ciri odkrywa swoją prawdziwą tożsamość, gdy odwozi rannych Geralta i Yennefer na tajemniczą, zasnutą mgłami wyspę – Avalon:

Zrobiło się nagle bardzo zimno. Powierzchnia jeziora zadymiła jak kocioł czarownic, zasnuła się oparem. Mgła rosła szybko, kłębiła się nad wodą, falami wychodziła na ląd, spowijając wszystko białym, gęstym mlekiem, w którym cichły i marły dźwięki, w którym ginęły kształty, rozmazywały się formy.

[…]

Weszła do łodzi, która zakołysała się i natychmiast zaczęła odpływać. Niknąć we mgle. Stojący na brzegu nie słyszeli najmniejszego plusku, nie widzieli fal ani ruchu wody. Jakby to nie była łódź, ale widmo[71].

W tym miejscu, w zakończeniu, saga najmocniej zbliża się do mitu, który zdaje się czynnikiem spajającym wewnętrzną strukturę opowieści o wiedźminie. Sapkowski stworzył własną legendę, w której osadził legendę znaną wszystkim i przez to nadał swemu dziełu wrażenie głębi. Odwieczna opowieść zostaje opowiedziana na nowo – w innych okolicznościach, z innymi bohaterami, w innym czasie – lecz jest to wciąż ta sama opowieść, której uniwersalność nie przemija. Mit trwa nadal i trwać będzie, co konstatują dwaj bohaterowie sagi, spoglądając na oddalającą się łódź:

– Coś się skończyło – powiedział zmienionym głosem Jaskier.

– Coś się zaczyna – zawtórował mu Yarpen Zigrin.

Skądś od strony miasta głośno zapiał kogut.

Mgła szybko zaczęła się unosić[72].

Ciri przybiera rolę Morgany, która zabiera swego śmiertelnie ranionego brata Artura na Wyspę Jabłek, gdzie pragnie przywrócić mu zdrowie i siły. Taka wersja śmierci legendarnego króla, wprowadzona przez biskupa Goeffreya z Monmouth[73], stała się kanoniczną i zaważyła na kształcie kolejnych, późniejszych wariantów opowieści. Odpłynięcie na zachód, nie zaś śmierć cielesna, dało powód, by przypuszczać, iż któregoś dnia Artur ponownie przebędzie drogę z Avalonu do Brytanii. Ta wiara, wiara w powrót króla, jest istotnym składnikiem legendy, bo sankcjonuje jej żywotność i umożliwia wieczny powrót do początku:

[70] Tamże, s. 12.

[71] Tamże, s. 514–515.

[72] Tamże, s. 516.

[73] A. Sapkowski, *Świat króla Artura*…, s. 29–30.

Ta historia [...] coraz bardziej wygląda mi na taką, która nie ma początku. Nie mam też pewności, czy aby się już skończyła. Strasznie się, musisz wiedzieć, poplątała przeszłość z przyszłością. Pewien elf powiedział mi nawet, że to jest jak z tym wężem, który capnie zębami własny ogon. Wąż ten, wiedz o tym, nazywa się Uroboros. A to, że gryzie swój ogon, znaczy, że koło jest zamknięte[74].

Sapkowski realizuje w ten sposób mityczny wymiar czasu – nieskończony, cykliczny i uniwersalny, istniejący równolegle obok tego historycznego, ściśle w obrębie świata przedstawionego określonego. Przenikaniu się różnych wymiarów czasu towarzyszy przenikanie się alternatywnych światów, współistniejących ze sobą na jednej płaszczyźnie, jak w micie celtyckim. Tymi wariantowymi rzeczywistościami są Wieża Jaskółki, Kraj Olch, twierdza Vilgefortza, a nade wszystko – Avalon.

Wywodząca się z celtyckiej koncepcji zaświatów i przejęta przez mit arturiański wizja rajskiej wyspy znalazła się w kształcie niemal niezmienionym na kartach prozy o wiedźminie Geralcie. Avalon, ukryta wśród mgieł kraina na zachodnim morzu, to miejsce wiecznej szczęśliwości. Ci, którym uda się do niej dotrzeć, żyją jako nieśmiertelni pośród niekończącej się wiosny, w błogości i pokoju. „Zamieszkują ją wróżki lub bogowie" *Tuatha* Dé Danann. Arturiańska narracja do atrybutów Avalonu dodała owocujące jabłonie, które to nadały wyspie jej nazwę – Avalon to Wyspa Jabłek[75]. Jej wyobrażenie pokrywa się z tym, co widzi Geralt po przebudzeniu, gdy ujrzał „nad sobą liście, kalejdoskop migoczących w słońcu liści. Zobaczył ciężkie od jabłek gałęzie"[76]. Avalon Sapkowskiego, nienazwany tak wprost, jest przecież celtycko-arturiańskim rajem, co potwierdza umieszczenie go jako odległej wyspy, panująca na niej atmosfera szczęśliwości i wszechobecność jabłek. „Śpiewały ptaki, dzwońce albo drozdy. Pachniały trawy, zioła, kwiaty. Jabłka"[77].

Do opowieści o Rycerzach Okrągłego Stołu nawiązuje także las Brokilon – „teren zakazany. Królestwo leśnych driad"[78]. Stanowi on odpowiednik puszczy Broceliande, „wielkiej wszechpuszczy świata arturiańskiego, sceny większości przygód rycerzy Okrągłego Stołu"[79]. Jednak to zamknięte sanktuarium przyrody, enklawa pierwotnych sił natury, odwołuje się do legendy głównie na poziomie semantycznym. Nie zawsze bowiem przywołania przez Sapkowskiego miejsc czy postaci z mitu arturiańskiego są kluczem do głębszego zrozumienia tekstu, nie zawsze wywierają wpływ na sam przebieg fabuły i konstrukcję świata przedstawionego. Niektóre nazwy znane z legendy istnieją jedynie na zasadzie intertekstualnej gry i są luźno powiązane z opowieścią o Rycerzach Okrągłego Stołu. Chwilami czytelnik może donieść wrażenie, jakby odwołania do celtyckiej baśni były jedynie

[74] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*..., s. 13.
[75] A. Sapkowski, *Świat króla Artura*..., s. 154.
[76] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*..., s. 517.
[77] Tamże.
[78] A. Sapkowski, *Krew elfów,* Warszawa 2001, s. 252.
[79] Źródło: http://www.mojairlandia.pl/varia/v-artur.htm (dostęp: 11.04.2015).

ukłonem w stronę świadomego uczestnika kultury i hołdem dla uwielbianego mitu, „jakby pisarz w niektórych punktach przymierzał do siebie obydwa kosmosy, bawił się oryginalnością paralel, wpuszczał w maliny erudytów”[80]. Do tych żartobliwych nawiązań zaliczyć można postacie Percivala, Nimue czy Króla Rybaka.

Spośród zaczerpniętych z mitu arturiańskiego bohaterów sagi najmniej cech wspólnych z pierwowzorem wydaje się mieć Percival. Gnom, towarzysz Zoltana Chivaya, „jest z zawodu szlifierzem kamieni, chce założyć własny warsztat”[81] i niewiele wnosi do arturiańskiej narracji w cyklu. Legendarny Perceval był towarzyszem króla Artura, jednym z najdzielniejszych i najszlachetniejszych rycerzy Camelotu. Nosząca to samo imię postać w uniwersum Sapkowskiego jawi się tymczasem jako pijak, karciarz i hulaka, który mimochodem, w stanie upojenia alkoholowego, wspomina o Graalu:

– Puchar... – bełkotał Percival Schuttenbach. – Kielich, znaczy... Z jednego kawałka mlecznego opalu wyrżnięty... o, taki wielki. Znalazłem go na szczycie góry Montsalvat. Brzeg miał wysadzany jaspisami, a podstawa była złota. Istne cudo...[82]

Niepasujący w żadnym wypadku do idei rycerza doskonałego gnom Percival został tym samym wpisany w krąg postaci mających do czynienia z mistycznym naczyniem, choć tak naprawdę wspomniany przez niego artefakt może być jedynie zwyczajnym, acz drogocennym kielichem. Potwierdza to w dalszej części swego wywodu sam Schuttenbach, kończąc historię swojej przygody z rzekomym Graalem:

Wymieniłem go na muła. Potrzebowałem muła, by przewieźć ładunek [...]. Po cholerę mi był ten puchar?[83]

Sapkowski rozprawia się więc z mitem świętego naczynia, wprowadzając jego motyw jedynie jako kontekstualne przywołanie legendy, gdyż sprytny czytelnik wie już, iż prawdziwym Graalem jest w uniwersum wiedźmińskim Ciri. Jednak w świadomości ludzi XXI w. Graal to wciąż osnuty aurą tajemnicy przedmiot i ta sama świadomość jest udziałem bohaterów sagi, dlatego Jaskier zadaje pytanie o legendarny kielich. Mit boskiego naczynia, niewyrażony w cyklu wprost, jest w nim nieustannie obecny, żyje jako odległa opowieść, którą czas przekształcił i odsunął od pierwotnego przekazu. Sapkowski w zaskakujący sposób odkrywa przed czytelnikiem prawdę, wyjaśnia zagadkę, odsłania mechanizm powstawania legendy. „Sugerowana prawda historyczna mogła przecież zostać przekształcona na drodze podobnych zabiegów, jak ta o królu Arturze i jego czasach”[84].

[80] J. Sieradzki, *Geralt, wróć*, „Polityka” 1999, nr 12, s. 58.

[81] A. Sapkowski, *Chrzest ognia*..., s. 111.

[82] Tamże, s. 134.

[83] Tamże.

[84] N. Lemann, *Literatura arturiańska w twórczości Andrzeja Sapkowskiego, czyli wszystkie drogi prowadzą do Kamelotu*, „Zeszyty Naukowe WSHE w Łodzi” 2001, nr 6 (19), s. 96.

Legendarny Percival był, według jednej z wersji legendy, wnukiem Pellama, Króla Rybaka, rannego władcy, którego okaleczenie sprowadziło na królestwo nieurodzaj, uczyniło je Ziemią Jałową. Chrześcijańska wersja Chretiena de Troyes mówi o ranie w udzie, gdy tymczasem celtycki wzór tej postaci cierpiał od rany w genitaliach, która uniemożliwiała mu posiadanie potomstwa. Tradycja Celtów przypisywała władcy mistyczną moc zapładniania ziemi, którą uosabiała królewska małżonka. Słabość w tej kwestii była ogromnym piętnem, świadczyła o braku predyspozycji do pełnienia godności króla[85]. Stąd, zachowany pomimo braku logicznego wyjaśnienia, motyw Jałowej Ziemi w opowieściach arturiańskich. Król Rybak miał być ostatnim opiekunem Świętego Graala, wielkim władcą, czekającym na uzdrowienie swoje i swojego królestwa. Jego odpowiednik w cyklu wiedźmińskim to prosty rybak, kochanek Nimue i rezydent w jej wieży położonej na tajemniczej wyspie, osnutej mgłą i dostępnej jedynie wybrańcom losu. Sapkowski przedstawia go jako humorystyczny odpowiednik legendarnej postaci – nietowarzyskiego mruka, z równą pasją oddającego się łowieniu ryb, co czytaniu, gdyż „z książką chodził nawet do klozetu"[86]. Bohater ten nie spełnia żadnej roli, poza użytkową funkcją kochanka czarodziejki, i nie ma nic, poza nazwą, wspólnego z legendarnym królem. Jednakże jego status – okaleczonego mężczyzny spełniającego zachcianki potężnej kobiety – w pewien sposób nawiązuje do roli, jaką mężczyznom, zwłaszcza bogom, przypisywała matriarchalna tradycja celtycka.

W cyklu wiedźmińskim pojawia się jeszcze jedna postać mogąca pretendować do miana arturiańskiego Króla Rybaka. Jest to Auberon Muircetach, przywódca Ludu Olch, stary i pozbawiony sił witalnych władca, pragnący odrodzenia swej wymierającej rasy. Elfy bowiem, wyparte przez ludzi i kryjące się w górach, chylą się ku upadkowi, a ich królestwo staje się swoistą „Ziemią Jałową". Aby odnowić swoje królestwo i tchnąć w nie iskrę życia, Auberon potrzebuje Ciri, tak jak Król Rybak potrzebował Graala, który uzdrowiłby jego ranę. Tylko dziecko urodzone przez księżniczkę Cintry bowiem mogło uzdrowić krainę elfów, jednak zniedołężniały władca nie potrafił spłodzić potomka, tak jak nie mógł tego uczynić ranny Pellam. I znów Ciri ujawnia swoją moc, analogiczną z tą przypisywaną mistycznemu naczyniu.

Odległą od swego pierwowzoru postacią jest także kochanka Króla Rybaka, Nimue, która w uniwersum Sapkowskiego jedynie formalnie posiada tytuł Pani Jeziora. Faktyczną mocą przypisywaną tej postaci obdarzona jest Ciri. To fascynacja cintryjską księżniczką właśnie doprowadziła córkę ubogiego stelmacha do pozycji potężnej czarodziejki. W czasach Nimue bowiem historia Dziecka Starszej Krwi jest już jedynie legendą, odległą i często zniekształcaną. Opętana obsesją na punkcie Ciri bada

[85] Tamże, s. 84–85.

[86] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*..., s. 34.

ona utworzony wokół córki Pavetty, a także wokół Geralta i Yennefer, mit, docieka prawdy, pragnie odkryć tajemnicę. Tym samym staje się kolejnym poszukiwaczem Graala – wielkiej zagadki, kulturowego symbolu, obiektu, który odmienić ma świat, czyli księżniczki Cirilli.

W rekonstrukcji biografii Dziecka Starszej Krwi pomaga Nimue Condwiramurs Tilly, młoda czarodziejka, wyspecjalizowana w onejroskopii, czyli poznawaniu przyszłości za pomocą snów. Jej imię zapożyczone zostało z *Parzivala* Wolframa von Eschenbacha, w którym nosiła je ukochana żona tytułowego rycerza[87]. Jednak płaszczyzna semantyczna pozostaje jedyną, na której spotykają się bohaterka *Wiedźmina* i bohaterka legendy, gdyż nic nie wskazuje, aby heroinę średniowiecznego romansu i mistrzynię magii łączyło coś więcej.

Postacie Percivala, Króla Rybaka, Nimue i Condwiramurs zostały wprowadzone do uniwersum na zasadzie skojarzeń z mitem arturiańskim poprzez odwołania onomastyczne, a także przypisywanie im atrybutów znanych z legendy. W zgoła inny sposób w sadze funkcjonuje Galahad, który zdaje się literalnie przeniesiony wprost ze średniowiecznych opowieści. Syn rycerza Lancelota i czarodziejki Elaine jeszcze przed poczęciem został predestynowany do niezwykłych czynów. To on zajął przy Okrągłym Stole *Siege Perilous*, Niebezpieczne Miejsce, gdzie nikt nie ważył się usiąść. On odnalazł Świętego Graala, gdyż tylko najczystszy i najniewinniejszy spośród druhów króla Artura mógł tego dokonać[88]. Wychowany przez kapłanki z dala od świata, w duchu wiary chrześcijańskiej i ideałów rycerskości, Galahad stał się bohaterem doskonałym, wzorem średniowiecznego męża.

Nosząca to imię w uniwersum Sapkowskiego postać pojawia się na końcu cyklu, gdzie spotyka Ciri. Słowa, jakie do niej kieruje, nie pozostawiają wątpliwości, kim naprawdę jest nieznajomy rycerz:

> Jestem Galahad z Caer Benic, rycerz króla Artura, pana zamku Kamelot, władcy Letniego Kraju. [...] Jestem Galahad, syn Lancelota du Lac i Elaine, córki Pellesa, pana na Caer Benic[89].

Dziewiętnastoletni młodzieniec, onieśmielony widokiem nagiej dziewczyny, podejrzewa ją o bycie wróżką, przedstawicielką Tylwyth Teg, czyli „Pięknej rodziny", jak Walijczycy przezornie zwali drobne, zamieszkujące lasy i jeziora istoty o magicznych mocach[90]. Zanurzony całkowicie w legendzie, wychowany „na powieściach bardów i opowieściach rycerskich"[91], nie wie nic o świecie Ciri, nie słyszał nigdy o Temerii, Redanii, Rivii, Aedirn czy Nilfgaardzie. Różnice kulturowe sprawiają, że Galahad i księżniczka nie mogą się porozumieć, jak gdyby pochodzili z dwóch różnych, odle-

[87] N. Lemann, *Literatura arturiańska*..., s. 82.

[88] S. Undset, *Legendy o królu Arturze*, tłum. B. Hłasko, Warszawa 2002, s. 226–227, 289–293.

[89] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*..., s. 8.

[90] J. i C. Matthews, *Mitologia Wysp Brytyjskich*, tłum. Z. Ziółkowska, Poznań 1997, s. 197.

[91] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*..., s. 6.

głych czasowo epok. Galahad omyłkowo bierze Ciri za czarodziejkę, która ofiarowuje wybrańcowi cudowny miecz i chociaż córka Pavetty niewiele ma wspólnego z arturiańską kapłanką, to ona, nie zaś zamieszkująca Inis Vitre Nimue jest tytułową Panią Jeziora. Potwierdza to niejednoznaczny status bohaterki legendy, mającej różne imiona i różne wcielenia. Galahad, widząc w Ciri kogoś więcej, zadaje więc istotne dla opowieści o świętym Graalu pytania:

– Co znaczy... – odezwał się nagle Galahad dziwnie egzaltowanym głosem. – Co znaczy włócznia z krwawiącym ostrzem? Co znaczy i dlaczego cierpi Król z przebitym udem? Co znaczy panna w bieli niosąca graal, półmisek srebrny...[92]

Galahad nie jest więc postacią inspirowaną mitem arturiańskim, on jest postacią wprost z tego mitu wyjętą, niepasującą do rzeczywistości *Wiedźmina*. Lecz okazuje się, iż Ciri, obiekt pragnień wielu ras i oczekiwane zbawienie świata, także do niego nie pasuje. Dlatego przystaje na propozycję młodego rycerza i wraz z nim udaje się do jego świata, do rzeczywistości mitu o królu Arturze. Tym samym Sapkowski wpisuje opowieść o wiedźmince w wielowiekową narrację, w tkwiącą w podświadomości czytelników niczym archetyp legendę o królu, który powróci, i odwiecznym poszukiwaniu niezdefiniowanego Graala. Potwierdza też, iż rolę mistycznego przedmiotu w sadze pełni Ciri – zgodnie z przekazem to Galahad, rycerz bez skazy, odnajduje święty artefakt, u Sapkowskiego dodatkowo sprowadza go z powrotem na swoje miejsce. Być może Graal nie mógł zostać wcześniej odnaleziony, gdyż zagubił się w innej, równoległej rzeczywistości, w której jednak nie milkną opowieści o nim. Galahad nie ma pełnej świadomości, czego poszukuje i kogo odnalazł, jego pytania wypływają z żywego mitu, on sam wie jedynie, iż jego przeznaczeniem jest nie stracić swojej szansy:

– Ja jeno pytam.

– A je jeno nie rozumiem twojego pytania. To jakieś umówione hasło? Sygnał, po którym rozpoznają się wtajemniczeni? Objaśnij łaskawie.

– Kiedy nie zdołam.

– Dlaczego więc pytałeś?

– A bo to... – zacukał się. – No, krótko rzekłszy... Jeden z naszych nie spytał mając okazję. Zapomniał języka w gębie albo wstydził się... Nie spytał i było z tego powodu siła nieprzyjemności. Więc my teraz pytamy zawsze. Na wszelki wypadek[93].

Zagubiona pomiędzy różnymi wymiarami rzeczywistości Ciri odnajduje swoją drogą i podąża do Camelotu. Przy okazji przedstawia towarzyszowi historię swego życia – saga o niej i wiedźminie Geralcie została więc ujęta w ramy opowiadania, jakie odnaleziony Święty Graal snuje Galahadowi, młodzieńcowi, któremu dane było doświadczyć rzeczy najniezwyklejszych spośród wszystkiego, co podaje opowieść o Rycerzach Okrągłego Stołu.

[92] Tamże, s. 11.

[93] Tamże.

W ten sposób powstała legenda wewnątrz legendy, gdyż tkanki mitu arturiańskiego i cyklu wiedźmińskiego nakładają się na siebie, tak iż nie sposób stwierdzić, która opowieść jest tą zasadniczą, a która jedynie tłem. Sapkowski wystylizował legendę o Ciri, stwarzając złudzenie prawdy historycznej, „o której zapominamy, widząc tylko mit historyczny"[94].

Wraz z Galahadem w opowieści pojawiają się Artur, Merlin, Mrogana, Gawain (zwany tutaj Gowainem[95]), Bors i Tristan. Młodzieniec jedynie wspomina o nich, lecz cień upragnionego władcy, króla, który powróci, ciąży nad historią o Geralcie, przenika ją na wskroś tęsknota za dobrym i sprawiedliwym ojcem narodu. W prozie tej pojawia się także Okrągły Stół, symbol równości (pozorny, wszak król zajmował przy nim miejsce honorowe[96]). Przy jednym zasiadają przedstawiciele Niflgaardu i Nordlingów, przy drugim, znajdującym się w zamku Montecalvo – czarodziejki. Oba stoły, zgodnie z duchem średniowiecznych podań, mają jedno miejsce szczególne, dane wybrańcowi – jest nim, w przypadku pierwszego stołu, królowa Calanthe, zaś puste krzesło stołu w Montecalvo przeznaczone jest Ciri. *Siege Perilous*, czekające na Galahada, odkrywcę Graala, w sadze należy do... Graala właśnie.

Spośród wszystkich mitów obecnych w prozie Sapkowskiego najsilniejsze piętno na niej odcisnął właśnie ten o królu Arturze, występujący na kilku płaszczyznach: jako przywołanie nazwy, odniesienie do warstwy fabularnej mitu, jako swoista zabawa współczesną recepcją średniowiecznej opowieści. Ostatnią płaszczyzną obecności legendy w cyklu jest połączenie jej w sposób bezpośredni z akcją sagi, wplecenie we własną, wiedźmińską legendę, legendy bardzo starej i doskonale wszystkim znanej. Taka konstrukcja powieści wynika zarówno z fascynacji Sapkowskiego mitem arturiańskim, jak też z przekonania, iż pierwszą i najdoskonalszą realizacją literatury fantastycznej jest celtycko-chrześcijańska baśń, że „archetypem, prawzorem WSZYSTKICH utworów fantasy jest legenda o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu"[97].

Bilbiografia

Bartnik A., *Zarys wierzeń plemion celtyckich*, Kraków 2013.
Carpenter H., *J.R.R. Tolkien. Wizjoner i marzyciel*, tłum. A. Sylwanowicz, Kraków 1997.
Fairburn M., *J.R.R. Tolkien. Mitologia dla Anglii*, w: *Tolkien. Księga pamiątkowa*, red. J. Pearce, tłum. J. Kokot, Poznań 2003.
Gąssowski J., *Mitologia Celtów*, Warszawa 1978.

[94] N. Lemann, *Literatura arturiańska*..., s. 96.
[95] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*..., s. 519.
[96] Sapkowski ironicznie nawiązuje do idei równości wszystkich Rycerzy Okrągłego Stołu – „Okrągły stół okrągłym stołem, ale musi być widać, kto jest najważniejszy" (*Pani Jeziora*..., s. 401).
[97] A. Sapkowski, *Piróg, albo*..., s. 66.

Gulisano P., *Tolkien. Mit i łaska*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2002.
Lebiecki T. M., *Legendy arturiańskie jako element kultury europejskiej*, „Literatura Ludowa" 2002, nr 4–5.
Lemann N., *Literatura arturiańska w twórczości Andrzeja Sapkowskiego, czyli wszystkie drogi prowadzą do Kamelotu*, „Zeszyty Naukowe WSHE w Łodzi" 2001, nr 6 (19).
Lichański J. Z., *Tolkienowska Mythopoeia – Bóg, wiara i wolność?*, „Aiglos. Almanach tolkienowski" 2011, nr 16.
Loomis S., *Graal. Od celtyckiego mitu do chrześcijańskiego symbolu*, tłum. J. Piątkowska, Kraków 1998.
Matthews J. i C., *Mitologia Wysp Brytyjskich*, tłum. Z. Ziółkowska, Poznań 1997.
Mieletinski E., *Poetyka mitu,* tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981.
Olszański T. A., *Tolkien i mit arturiański*, „Fantastyka", sierpień 2004, nr 8 (263).
Oziewicz M., *Stulecie fantastyczne, stulecie fantasy: Literatura fantasy, rehabilitacja mitu*, „Kultura – Historia – Globalizacja" 2010, nr 7. (pismo internetowe Instytutu Kulturoznawstwa). Źródło: http://www.scielo.org.ar/pdf/synth/v11/v11a03.pdf (dostęp: 19.12.2014).
Pearce J., *Tolkien: człowiek i mit,* tłum. J. Kokot, Poznań 2001.
Roszczynialska M., *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki,* Kraków 2009.
Sapkowski A., *Chrzest ognia,* Warszawa 1996.
Sapkowski A., *Coś się kończy, coś się zaczyna,* Warszawa 2001.
Sapkowski A., *Krew elfów,* Warszawa 2001, s. 252.
Sapkowski A., *Pani Jeziora,* Warszawa 1999, s. 99.
Sapkowski A., *Piróg, albo nie ma złota w szarych Górach*, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 5 (128).
Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Warszawa 2001.
Sapkowski A., *Świat króla Artura. Maladie,* Warszawa 1998.
Sapkowski A., Bereś S., *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005.
Sieradzki J., *Geralt, wróć*, „Polityka" 1999, nr 12.
Szostak W., *Degradacja mitu – degradacja fantasy*, „Aiglos. Almanach tolkienowski", lato 2011, nr 16.
Szyjewski A., *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w świecie Tolkiena,* Kraków 2004.
Tolkien J. R. R., *Listy*, tłum. A. Sylwanowicz, Poznań 2000.
Tolkien J. R. R., *Niedokończone opowieści*, tłum. R. Kot, Warszawa 2013.
Tolkien J. R. R., *Władca Pierścieni,* tłum. M. i C. Frąc, A. Januszewska, A. Jagiełowicz, R. Derdziński, Warszawa 2013.
Undset S., *Legendy o królu Arturze*, tłum. B. Hłasko, Warszawa 2002.
Wagner R., *Parsifal*, przeł. L. Popławski, Lwów–Warszawa 1906.
Żukowska E., *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2004.

Strony internetowe

http://www.andrzejsapkowski.pl/autor.html (dostęp: 9.01.2015).
http://www.mojairlandia.pl/varia/v-artur.htm (dostęp: 11.04.2015).
https://www.fanfiction.net/book/Witcher-Wied%C5%BAmin-Andrzej-Sapkowski/ (dostęp: 9.01.2015).

doi: 10.15584/tik.2022.25

Data nadesłania: 5.05.2022
Data recenzji: 11.08.2022, 21.08.2022

Bizarne opowieści Dominiki Słowik

Dariusz Piechota
Uniwersytet w Białymstoku
ORCID: 0000-0002-7943-384X

Bizarre Stories by Dominika Słowik

Abstract: *Samosiejki* by Dominika Słowik is a collection of short stories which belongs to recent realist prose that willingly uses the fairy-tale convention. The category of bizarreness plays a key role in this collection, as it is closely related to the world of nature. The protagonists become witnesses to weather anomalies and aberrations in nature, which brings to mind pessimistic visions of an impending ecological disaster. The protagonists are not only observers of the changes taking place in the natural environment, but they also notice the anomalies in themselves. In *Samosiejki* the blurring of the boundary between what is real and what is fairy-tale also includes the boundary between species.

Keywords: proza realistyczna, bizarność, natura, ekologia, Dominika Słowik

Słowa kluczowe: realistic prose, bizzare, nature, ecology, Dominika Słowik

Samosiejki (2021) Dominiki Słowik to zbiór opowiadań, który wpisuje się w nurt najnowszej prozy realistycznej chętnie posługującej się konwencją baśniową[1]. Mam tu na myśli m.in. *Galicyan* (2016) Stanisława Aleksandra Nowaka, *Kota niebieskiego* (2019) Martyny Bundy, *Opowiadania bizarne* (2018) Olgi Tokarczuk, *Zimowlę* (2019) Dominiki Słowik, *Baśń o wężowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli* (2020) Radka Raka. W utworach tych powracają mity, podania, legendy, wątki historyczne mieszają się z elementami fantastycznymi, zamazując granicę między tym, co realne, a wyobrażone. Zabieg ten ma na celu ukazanie bogactwa i różnorodności świata, ale także uchwycenie zdziwienia towarzyszącego bohaterom odkrywającym nieznaną do tej pory stronę rzeczywistości. Świat przedstawiony często wydaje się absurdalny, groteskowy, przejaskrawiony. Często też zacierają się w nim granice między tym, co ludzkie, i zwierzęce, czemu towarzyszy płynna przemiana form. We wspomnianych utworach fantastyka miesza się z rzeczywistością poznawalną empirycznie i tworzy odrealniony, fantasmagoryjny świat.

[1] J. Sobolewska, *Ulepieni z baśni,* „Polityka" 2019, nr 44, s. 92–93.

Skąd zatem w najnowszej prozie realistycznej tendencja do zacierania granicy między światem realnym a baśniowym? Czy wiąże się to ze spadkiem zaufania do wiedzy naukowej, w wyniku którego utraciliśmy odczucie świata jako całości?[2] Nie ulega wątpliwości, że na skutek dynamicznego rozwoju technologicznego świat się skurczył. Jak pisze Olga Tokarczuk w *Ognozji*:

> Wydeptaliśmy w nim wiele ścieżek, zawłaszczyliśmy jego lasy i rzeki, przeskoczyliśmy oceany. Wielu z nas ma subiektywne wrażenie skończoności świata. Jest to zapewne pochodną globalizacyjnej redukcji dystansów i faktu, że niemal do każdego miejsca na Ziemi można dotrzeć, jeżeli tylko ma się ku temu środki. A także łatwej jego poznawalności – wszystko właściwie można sprawdzić w sieci, z każdym szybko się porozumieć[3].

Wraz z postępującą globalizacją otaczający nas świat stał się jednolity, przewidywalny, a nawet monotonny. Codzienna egzystencja przeobraziła się w nieustannie powtarzalny cykl czynności rutynowych, potęgujących znużenie. Dodatkowo pesymistyczną wizję niedalekiej przyszłości potęguje rozczarowanie kapitalizmem i towarzyszącym mu konsumpcyjnym stylem życia, w którym gloryfikuje się wyłącznie młodość. W codziennej egzystencji towarzyszy nam szum informacyjny, musimy oddzielać fakty od fake newsów. Bycie nieustannie online wywołuje nie tylko uczucie zmęczenia, lecz także osaczenia. Co więcej, jak pisze Tokaczuk w *Czułym narratorze*:

> Świat umiera, a my nawet tego nie zauważamy. Nie zauważamy, że świat staje się zbiorem rzeczy i wydarzeń, martwą przestrzenią, w której poruszamy się samotni i zagubieni, miotani czyimiś decyzjami, zniewoleni niezrozumiałym fatum, poczuciem bycia igraszką wielkich sił historii czy przypadku. Nasza duchowość zanika albo staje się powierzchowna i rytualna. Albo po prostu stajemy się wyznawcami prostych sił – fizycznych, społecznych, ekonomicznych, które poruszają nami, jakbyśmy byli zombie. I w takim świecie rzeczywiście jesteśmy zombie[4].

Gdzie zatem należy poszukiwać sensu w świecie chaosu? Być może pojawiające się wątki fantastyczne w najnowszej prozie realistycznej wyrażają podświadomą tęsknotę za utraconą duchowością, a formuła dawnych narracji pełnych mitów, baśni, magii, symboli jest adekwatną formą opowiadania o człowieku z przełomu tysiącleci[5].

Z baśniowym wymiarem najnowszej prozy koresponduje także kategoria bizarności przejawiająca się w celebrowaniu dziwności świata. Bizarność, jak pisze Michał Sowiński, „to kondycja, w którą popada rzeczywistość w miejscach granicznych i przejściowych, gdy słabną oddziaływania rozmaitych, często przeciwstawnych sił"[6]. To właśnie ta trudno uchwytna

[2] R. Koziołek, *Pani Literatura,* „Tygodnik Powszechny" 2019, nr 42, s. 14–15.

[3] O. Tokarczuk, *Ognozja,* w: tejże, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 6–7.

[4] O. Tokarczuk, *Czuły narrator*..., s. 279.

[5] R. Koziołek, *Magowie. Made in Poland,* „Książki. Magazyn do Czytania" 2020, nr 1 (40), s. 43.

[6] M. Sowiński, *Olgi Tokarczuk dziwniejsze opowieści,* „Krytyka Polityczna", 29 kwietnia 2018, https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/olga-tokarczuk-opowiadania-bizarne-recenzja/ (dostęp: 3.01.2022).

dziwaczność sprawia, że świat, który do tej pory uznawaliśmy za bezpieczny, okazuje się złożony oraz wielowymiarowy i niekiedy przypomina mroczną rzeczywistość rodem z prozy Edgara Allana Poe czy Stefana Grabińskiego. Kategoria bizarności obecna w najnowszej prozie polskiej koresponduje również z innymi odmianami dziwności, opisanymi przez Marka Fishera w *The Weird and The Eerie* (2017)[7]. Fisher zwrócił uwagę, że to, co dziwne (*weird*) i niesamowite (*eerie*), można odnaleźć na pograniczu gatunków, takich jak horror i *science fiction*. *Weird* zakłada obecność bytu lub przedmiotu, którego pojawienie się w świecie przedstawionym wywołuje zdziwienie (np. wampirów). Z kolei kategoria *eerie* wiąże się z pewnymi motywami konstrukcji przestrzeni (krajobrazów pozbawionych obecności człowieka), w których prymarną rolę odgrywa pustka, będąca impulsem do snucia spekulacji (np. kto i po co wybudował Stonehenge?). *Weird* dotyczy tego, co nieznane, i znika wraz z jego racjonalnym wyjaśnieniem.

W powieści Radka Raka wizerunek Galicji nasuwa skojarzenia z magiczną krainą zamieszkiwaną przez tajemnicze rusałki, wiedźmy, czarownice niczym z romantycznych *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza. Baśniowa narracja przesycona jest ludowymi wierzeniami w transformacje i reinkarnacje, a początek każdego rozdziału powieści przypomina biblijne przypowieści. Interesujący wydaje się fakt, że w najnowszej prozie realistycznej z wątkami fantastycznymi łączy się topos wędrówki, podczas której dokonuje się wewnętrzna transformacja protagonisty. Jakub Szela, dzięki uratowaniu węża, zdobywa magiczne moce, stając się człowiekiem bez serca, żądnym zemsty. W *Kocie niebieskim* podróż Jana z Ruśniczyna w poszukiwaniu właściwego miejsca na wybudowanie klasztoru jest tak naprawdę podróżą w głąb siebie. Na tle stuleci w powieści Bundy przewija się tytułowy kot niebieski, będący niemym świadkiem ludzkich dramatów. Co ciekawe, rzeczywistość baśniowa w *Kocie niebieskim* replikuje się i powiela w kolejnych pokoleniach[8]. Ludzką potrzebę istnienia zjawisk nadprzyrodzonych odzwierciedla także *Zimowla*, w której spotykamy lunatykującą bohaterkę, wróżbitę, bioenergoterapeutę, ale także płaczącą figurę Maryi Stanowojennej[9].

Czym zatem wyróżniają się *Samosiejki* na tle pozostałych utworów inspirowanych poetyką baśni? U Słowik kategoria bizarności łączy się ściśle ze światem natury. Bohaterowie stają się świadkami anomalii pogodowych, aberracji zachodzących w przyrodzie, co koresponduje z pesymistycznymi wizjami zbliżającej się katastrofy klimatycznej. Protagoniści są nie tylko bacznymi obserwatorami zmian zachodzących w środowisku naturalnym, ale także dostrzegają anomalie w sobie, jak choćby bohaterka groteskowego opowiadania *Pnącze,* której z nosa zaczyna wyrastać łodyga fasoli.

[7] M. Fisher, *The Weird and The Eerie,* London 2017.

[8] J. Sobolewska, dz. cyt., s. 93.

[9] D. Piechota, *W stronę irracjonalnego – O „Zimowli" Dominiki Słowik*, „Prace Literaturoznawcze" 2022, nr 10.

W tomie opowiadań Słowik uwagę czytelnika przykuwają aberracje zakłócające odwieczny cykl wegetatywny w przyrodzie. W *Ostatniej zimie* życie mieszkańców zostaje sparaliżowane przez obfite opady śniegu w październiku. Ze sklepów znikają ciepłe ubrania, dawno zapomniane sanki osiągają astronomiczną cenę na aukcjach internetowych. Matka narratorki w rozmowie z córką stwierdza: „To jak podróż w czasie"[10], wspominając siarczyste mrozy z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. W mieszkaniach przestaje działać centralne ogrzewanie, a w wielu z nich pękają rury. Bizarność w tym jakże realistycznym utworze ujawnia się w zakończeniu utworu, kiedy to protagonistka obserwuje sąsiada wyprowadzającego psa:

> Dół w śniegu był już tak głęboki, że pies zniknął. Nad dziurą wciąż unosiła się biała kurzawa, para nad gejzerem. Opiekun wołał psa, coraz bardziej zirytowany. Para leciała mu z ust, mieszała się z obłokiem nad dołem. W końcu wszedł za nim do dziury. Całkiem zniknął[11].

W opisie tym zaskakujący wydaje się nie tylko fakt, że bohater wraz z czworonogiem znika z powierzchni ziemi (być może powstała dziura stanowi portal do alternatywnego świata?), ale również obecność aktywnego gejzera, co jest niepokojącym sygnałem zmieniających się stref klimatycznych. Przypomnijmy, że gorące źródła wyrzucające strumień gorącej wody oraz pary wodnej są rzadkim zjawiskiem i występują głównie w Islandii, Kamczatce czy Japonii.

Anomalie pogodowe pojawiają się także w opowiadaniu *Śnieżyca*, będącym uwspółcześnioną wersją mitu o Demeter i Korze. Słowik dokonuje jego modyfikacji, w utworze tym matka pełni rolę Kory i w przeciwieństwie do mitycznego pierwowzoru nie znika z powierzchni ziemi, lecz zapada w sen zimowy. Już na samym początku narratorka stwierdza:

> Mama co roku zapadała w sen zimowy. Zasypiała w dniu, kiedy spadł pierwszy śnieg, a budziła się na początku odwilży. [...] Nie wolno było o tym nikomu mówić, zwłaszcza kobietom z urzędu, które czasem przyjeżdżały z miasta[12].

Życie matki i córki zostało ściśle podporządkowane zmieniającym się porom roku. I tak wiosną i latem kobieta spędza czas z nastolatką, podróżując po kraju, poznając nowe miejsca. Przygotowania do zimy rozpoczynały się w lipcu i trwały kilka miesięcy. W *Śnieżycy* ciekawy wydaje się wizerunek matki, która przypomina outsiderkę, gdyż jej zachowanie odbiega od obowiązujących wzorców normatywnych w społeczeństwie. Przebywająca w szkole narratorka konstatuje:

> Widywałam ją wtedy czasem z daleka, jak włazi wysoko na drzewa. Była zwinna, w dzieciństwie podobno trenowała gimnastykę. Siedziała na gałęzi jak tłusty szpak i się obżerała. Zjadała wszystko, co znalazła: czereśnie, wiśnie, agrest, maliny, potem, z nastaniem jesieni, jabłka, gruszki, śliwki, orzechy. Uwielbiała dynie[13].

[10] D. Słowik, *Ostatnia zima,* w: tejże, *Samosiejki,* Kraków 2021, s. 96.
[11] Tamże, s. 101.
[12] D. Słowik, *Śnieżyca,* w: tejże, *Samosiejki…*, s. 24.
[13] Tamże, s. 26.

Uwagę czytelnika przykuwa fakt, że bohaterka odżywia się wyłącznie produktami roślinnymi, a jej dieta jest ściśle skorelowana z porą roku. Co warto podkreślić, styl życia matki budzi skojarzenia z ptakami wędrującymi w poszukiwaniu pożywienia, istotami niezależnymi, zmieniającymi miejsce pobytu. Istotna w kontekście zachowania bohaterki okazuje się także symbolika tegoż zwierzęcia, utożsamianego z natchnieniem, wolnością, wyobraźnią oraz wzniosłością ducha[14].

Baczną obserwatorką jej zachowania jest córka, która dostrzega zależności między głębokim snem matki a opadami śniegu:

Mama chrapała, sądziłam, że im mocniej, tym bardziej śnieży i tym większe usypują się zaspy. Dopiero później miałam się przekonać, że jest na odwrót i to śnieg rządzi mamą, a nie mama śniegiem. Wcześniej wierzyłam, że mama potrafi zmieniać pogodę, i chociaż sama wyjaśniała mi wielokrotnie, że to nieprawda, byłam pewna, że mnie zwodzi. Gdy chrapanie mamy zamieniało się w mruczenie śnieg rzedł[15].

Co więcej:

Im mama dłużej spała, tym robiło się ciemniej. Dzień był coraz krótszy. Śnieg coraz głębszy. Zaspy zarastały okna i sprawiały, że pokoje wypełniały się srebrnym światłem. Zdarzały się dni, kiedy by przejść przed ogród, musiałam drążyć korytarze, bo śnieg sięgał mi po szyję. Obrastał ściany, spiętrzał się wokół murów, podobny do zwałów pościeli, w której gnieździła się matka[16].

Coroczny cykl wegetatywny matki zostaje zaburzony przez aberracje zachodzące w świecie przyrody. Zmiany te, jak stwierdza narratorka, powodowały, że bohaterka

stawała się z tego niewyspania coraz bardziej przezroczysta. Bałam się, że przez skórę będzie jej widać wszystkie organy, jak żabie, którą pokazywano nam kiedyś na wideo na lekcji biologii. [...] Umęczona mama wreszcie zasypiała, ale ten sen nie był wcale dobry. Szarpała się, rzucała po łóżku, charczała tak głośno, że nie wiadomo było, czy chrapie, czy dusi się[17].

Postać matki może symbolizować także Gaję, matkę-ziemię, umierającą na skutek postępujących zmian klimatycznych. Warto również zwrócić uwagę, że historia ta dotyczy tylko pozornie członków jednej rodziny. Świadomość rosnącego zagrożenia oraz podejmowane przez córkę próby ocalenia najbliższej osoby możemy utożsamiać z działaniami ekologów, którzy podejmują niekiedy heroiczną walkę o ocalenie planety. Współczesne społeczeństwo wydaje się ciągle lekceważyć problemy dotyczące zanieczyszczenia środowiska naturalnego, bagatelizując skutki globalnego ocieplenia.

Problem bliżej nieokreślonego kataklizmu pojawia się w tytułowym opowiadaniu *Samosiejki*. Akcja utworu rozgrywa się w niewielkiej miejscowości Podlas położonej w okolicach Tenczyńskiego Parku Krajobrazowego. Słowik stopniowo buduje atmosferę niepokoju oraz napięcia przed zbliżającą

[14] W. Kopaliński, *Ptak*, w: tegoż, *Słownik symboli,* Warszawa 2017, s. 343.
[15] D. Słowik, *Śnieżyca*..., s. 31.
[16] Tamże, s. 33–34.
[17] Tamże, s. 38.

się katastrofą. Główny bohater, unikający towarzystwa, obserwuje zmiany zachodzące w stylu życia lokalnych mieszkańców. W sklepie „ludzie brali całe kartony produktów. […] Tutaj zawsze miałem wrażenie, że zaopatruję się jak na katastrofę. Wiecznie na zapas”[18]. Z czasem okazuje się, że większość mieszkańców opuściła miasteczko, uciekając przed bliżej nieokreślonym zagrożeniem. Epizod ten budzi skojarzenia choćby z katastrofą w Czarnobylu, kiedy to miasta przeobraziły się w miasta-widma. Na niebie pojawia się tajemnicze i niezidentyfikowane zjawisko atmosferyczne:

Nad horyzontem na sekundę, może dwie, wszystko rozbłysło, ale nie rzuciło blasku. Ziemia pozostała czarna. Setki, tysiące świetlistych rozprysków na całym niebie. Smugi przypominające deszcz spadający na głęboką wodę. W ciszy rozległ się głośny brzęk rozbijanej szyby[19].

Do miasteczka przyjeżdżają tajemniczy mężczyźni ubrani na czarno, wypytujący o niepokojące zjawiska. Tak naprawdę nie wiemy, czym się zajmują (szukają istot pozaziemskich?). Ich zachowanie oraz styl pracy nasuwa skojarzenia z agentami z popularnego serialu *Z Archiwum X*. Alarmujący jest także szybki wzrost roślin, systematycznie rozrastających się na okoliczne domy. W rozmowie z sąsiadką mężczyzna dowiaduje się, że:

Wszystko dzieje się bardzo szybko. To nie przypadek, one wiedzą, co robią. Są inteligentne, ale to nie jest inteligencja, którą potrafilibyśmy pojąć. Liczą. Pomagają. Komunikują się. Działają jak projektanci. Myślę, że mogą też zmieniać nas[20].

Ewa w całkiem odmienny sposób postrzega zmiany zachodzące w lokalnym ekosystemie. Wizję odradzającego się środowiska naturalnego nie traktuje w kategorii zbliżającej się apokalipsy. W rozmowie z narratorem stwierdza: „Musimy wreszcie trochę ustąpić”[21]. Słowa te wypowiedziane w schyłkowej fazie antropocenu mają szerszy wymiar i sugerują, że powinniśmy ograniczyć nasze zapędy konsumpcyjne na rzecz świata natury.

Motyw rozrastających się organizmów obecny jest także w opowiadaniu *Kolonie pozaziemskie*, utrzymanym w konwencji *science fiction*. Czytelnik odnajdzie w nim również liczne odniesienia do kultowego filmu *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (*Alien,* 1979) w reżyserii Ridley'a Scotta. W obu utworach główną bohaterką jest kobieta uczestnicząca w misji kosmicznej. U amerykańskiego reżysera jest nią Ellen Ripley, walcząca z bliżej nieokreśloną istotą, która w szybkim tempie przeobraziła się z larwy w drapieżnika pożerającego kolejne ofiary. U Słowik protagonistką jest Raja, jej nadrzędnym celem staje się wyeliminowanie pleśni coraz szybciej rozrastającej się na statku. Podczas misji naukowej:

Testowała środki dezynfekujące, alkohol, kwasy. Atakowała pleśń wiązkami promieniowania X, bombardowała ultrafioletem, ostrzeliwała falami akustycznymi. Wypróbowywała

[18] D. Słowik, *Samosiejki*…, s. 64.
[19] Tamże, s. 74.
[20] Tamże, s. 79.
[21] Tamże, s. 80.

przygotowane wcześniej substancje – mieszaniny opracowane na podstawie przywiezionych z poprzednich misji próbek, sprawdzone przez nią po wielokroć i na Ziemi w pełni skuteczne. [...] Pleśń odrastała błyskawicznie, jeszcze gęściej wypełniając szkła preparatów[22].

Obu bohaterkom towarzyszy zwierzę. W *Obcym* jest nim kot Jonesy, w *Koloniach pozaziemskich* – pies. Słowik, podobnie jak Scott, umiejętnie kreuje atmosferę lęku i strachu przez nieznanym. Reja odnajduje na statku „małe odpryski kości, najprawdopodobniej ssaka"[23]. Tak naprawdę nie wiemy, kim był napastnik i ofiara. Możemy tylko domyślać się, że są one powiązane z rozrastającą się pleśnią. Atmosferę grozy intensyfikuje złowroga cisza oraz dziwne zachowanie suczki, która

reagowała na dziwne rzeczy: szczęk metalu, brzęk niektórych narzędzi, trzaskanie sztućców... Kładła wtedy uszy po sobie, podkulała ogon, ziewała i oblizywała się nerwowo. Czasem wciskała się w kąt, skomląc, jakby prosiła, żeby przestać[24].

Nerwowe zachowanie psa świadczy o tym, iż był on świadkiem traumatycznych wydarzeń, które rozegrały się na statku. Być może stał się ofiarą eksperymentów? Podobnie jak w *Samosiejkach* w *Koloniach pozaziemskich* świat natury szybko rozprzestrzenia się, metaforycznie mówiąc, „pochłania" zdobycze ludzkiej cywilizacji. Na uwagę czytelnika zasługuje też sen bohaterki, w którym „Ziemia wybucha. Okazało się, że była zrobiona z papieru naciągniętego na metalowy szkielet"[25]. W tej wizji planeta jest martwa, pozbawiona jakichkolwiek żywych organizmów. Została z niej wyłącznie metalowa konstrukcja. Sen ten stanowi prefigurację dalszych losów bohaterki. Utraciwszy łączność z Ziemią, decyduje się opuścić statek kosmiczny, który „porasta coś jak wielka kwitnąca rafa"[26]. Ciekawy wydaje się kontrast pomiędzy protagonistką opuszczającą bezpieczną przestrzeń statku (i zarazem skazującą się na śmierć) a potężną rozkwitającą w galaktyce naturą. Jej ciało zostanie „pochłonięte" przez „kwitnącą rafę", co na marginesie mówiąc, budzi skojarzenia ze słynnym obrazem *Ofelia* (1852) Johna Everetta Millaisa, ukazującym tragiczną śmierć kobiety tonącej w strumieniu, otoczoną bogatym gąszczem roślinności będącej w fazie rozkwitu.

Bizarność w opowiadaniach Słowik ma nie tylko ogólnospołeczny wymiar. Niekiedy anomalie dotyczą jednostkowej egzystencji, jak choćby w opowiadaniu *Wegetacja,* w którym życie bohaterki diametralnie zmienia się po otrzymaniu rośliny doniczkowej. Początkowo niezwykle sceptyczna wobec nowej „współlokatorki" kobieta zaczyna bacznie przyglądać się roślinie (niczym bohaterka *Samosiejek*), pogłębia wiedzę na jej temat, słuchając wykładów irańskiego profesora. Zmienia się także jej optyka postrzegania przestrzeni domu, dostrzega w nim szczegóły, „o których nie miała pojęcia [...] kąt padania promieni słonecznych. Przeciągi. Wilgoć w powietrzu.

[22] D. Słowik, *Kolonie pozaziemskie,* w: tejże, *Samosiejki...*, s. 188.
[23] Tamże, s. 176.
[24] Tamże, s. 191.
[25] Tamże, s. 194.
[26] Tamże, s. 198.

Zmiany ciśnienia”[27]. Świat roślin okazuje się dla niej alternatywną, ciekawszą wersją egzystencji:

W końcu w ogóle przestała używać komputera. Kilka dni później wyłączyła z gniazdka lodówkę. Czasem w środku nocy budziła się – i spała teraz na ziemi, na posłaniu z koca, – i próbowała wyczuć szum przepływającej od korzeni wody, sunące przez ziemię cząsteczki chemiczne, trzaski elektromagnetycznych impulsów, którymi rośliny, jak wyczytała, przekazują sobie informację[28].

Spostrzeżenia bohaterki korespondują z najnowszymi odkryciami naukowymi na temat „zmysłowej” egzystencji roślin. Obdarzone licznymi zmysłami potrafią nie tylko postrzegać światło i kolory, ale również reagować na dotyk. W 1983 r. naukowcy odkryli, że rośliny komunikują się ze sobą za pomocą zapachów, przechowują informacje na temat minionych wydarzeń (tytoń „pamięta” kolor ostatniego światła, jakie wiedział)[29]. Dzisiaj wiemy, że nie są one biernymi obiektami czy rekwizytami zamieszkującymi wspólny ekosystem.

Nowe hobby bohaterki okazuje się niezwykle niebezpieczne, gdyż kobieta z dnia na dzień traci kontakt ze światem. Mieszkanie zaś staje się przestrzenią walki o byt między bohaterką a szybko rozrastającą się rośliną: „Korzenie zapuszczały się dalej i głębiej, splatały się ze sobą, karmiąc wzajemnie cukrami, fosforem, potasem. Rośliny pokrywały całą podłogę, zasłoniły ściany, pięły się po suficie”[30]. Natura kusi i wabi bohaterkę swoim pięknem i bogactwem. Przypomina leśmianowski magiczny świat, a dokładnie, budzi skojarzenie z demonem zieleni (choćby z wiersza *Topielec*), pod którego wpływem kobieta pogrąża się w „zieloności”, zatracając nie tyle własną duszę, lecz życie:

Czuła się cudownie. Jakby ktoś przeniósł ją do innego świata. Zanurzyła głowę w oceanie i odkryła, że potrafi oddychać w wodzie. Była tłumaczką, przekraczanie niematerialnych granic stanowiło jej zawód, a przecież nigdy wcześniej nie doświadczyła czegoś takiego. […] Rośliny całkiem ją zarosły. Wcześniej sądziła, że potrzebują świeżego powietrza, więcej światła, ale one parły wtedy na okno jeszcze bardziej, aż w pokoju w ciągu dnia zrobiło się niemal całkiem ciemno. Dopiero wtedy zrozumiała, że próbują ją sobą zasłonić[31].

Tak naprawdę nie wiemy, jaką roślinę otrzymała narratorka w prezencie. Czy jej wrażenia dotyczące egzystencji w alternatywnym świecie wynikają wyłącznie z tego, że przestrzeń mieszkania zdominowała kojąca zieleń? Czy może roślina ta dzięki sprzyjającym warunkom klimatycznym przypadkiem nie wydzielała specyficznej woni, powodującej, że bohaterka popadła w stan odrętwienia? Wiele tygodni później żaden z mieszkańców bloku „nie mógł pojąć, w jaki sposób w środku lata udusiła się ta biedna, samotna kobieta, zabarykadowana od wewnątrz w pokoju pełnym roślin”[32]. Zwróćmy również

[27] D. Słowik, *Wegetacja,* w: tejże, *Samosiejki*…, s. 51.

[28] Tamże.

[29] D. Chamovitz, *Zmysłowe życie roślin. Podręczny atlas zmysłów,* przeł. D. Wójtowicz, Warszawa 2012, s. 35.

[30] D. Słowik, *Wegetacja*…, s. 56.

[31] Tamże, s. 59–60.

[32] Tamże, s. 60.

uwagę na przewrotny tytuł opowiadania, w którym wegetacja tak naprawdę odnosi się nie do rośliny, lecz protagonistki utworu.

Nieprzypadkowy jest także tytuł zbioru opowiadań Słowik. Przypomnijmy, że samosiejki to rośliny wyrastające w różnych, niespodziewanych miejscach. Motyw ten przewija się w całym tomie. I tak w *Lęku pierwotnym* sen o rozrastających się roślinach w pokoju staje się tematem głównym *Wegetacji* oraz *Lęku pierwotnego*. Pleśń, którą bohaterka *Ostatniej zimy* odkrywa na kromce chleba, jest motywem przewodnim *Kolonii pozaziemskich*. Bohaterowie Słowik często czytają fantastykę (*Samosiejki, Wegetacja*), poszukując w niej odpowiedzi na dokonujące się zmiany w otaczającym ich świecie. Siarczyste zimy w *Ostatniej zimie* czy *Śnieżycy* kontrastują z wysokimi temperaturami Bałtyku (*Choroba morska*), a rozrastające się w nim kolonie glonów nasuwają skojarzenia z bakteriami, wirusami pokrywającymi statek kosmiczny w *Koloniach pozaziemskich*.

Samosiejki ukazują wielowymiarową naturę otaczającego nas świata. Słowik chętnie posługuje się konwencją baśni, co jest istotne z punktu konstrukcji świata przedstawionego, gdyż opisywane wydarzenia wykraczają poza realistyczny porządek. Wkomponowując w fabułę zjawiska fantastyczne, autorka odwołuje się do irracjonalnego postrzegania rzeczywistości. Możemy powiedzieć, że wędruje ona po obrzeżach realizmu, przyglądając się ludzkiej percepcji oscylującej między niepewnością a wątpliwością[33]. Wędrówce tej towarzyszy przekraczanie granic – zarówno tych dosłownych, jak i metaforycznych, między tym, co znane, a obce. Zamazywanie granic obejmuje także granice między tym, co ludzkie, i roślinne (*Pnącze*). Bohaterowie odkrywają bizarność świata w zwykłej, codziennej egzystencji (*Wegetacja, Samosiejki*). W świecie tym protagoniści tracą złudzenia, że są podmiotem toczącej się gry. Obecna kategoria bizarności wydaje się skutecznym narzędziem do opowiadania o współczesnych problemach dotyczących postępujących zmian klimatycznych. Słowik porzuca apokaliptyczny ton charakterystyczny dla literatury dystopijnej. Autorkę interesują relacje człowiek – świat natury, w których to ludzkość musi dostosować się do postępujących zmian zachodzących w przyrodzie. Sami bohaterowie, jednostki samotne, wyalienowane, stają się biernymi kronikarzami tychże zmian.

Bibliografia

Chamovitz D., *Zmysłowe życie roślin. Podręczny atlas zmysłów,* przeł. D. Wójtowicz, Warszawa 2012.

Fisher M., *The Weird and The Eerie,* London 2017.

Kopaliński W., *Ptak*, w: tegoż, *Słownik symboli,* Warszawa 2017.

[33] Por. A. Wietecha, *O płynnej formule realizmu, czyli rzemiosło człowieczeństwa w „Śnie" Bolesława Prusa*, w: *Realiści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. nauk. E. Paczoska, B. Szleszyński, D. M. Osiński, Warszawa 2013, s. 201.

Koziołek R., *Magowie. Made in Poland,* „Książki. Magazyn do Czytania" 2020, nr 1 (40).
Koziołek R., *Pani Literatura,* „Tygodnik Powszechny" 2019, nr 42.
Piechota D., *W stronę irracjonalnego – O „Zimowli" Dominiki Słowik*, „Prace Literaturoznawcze" 2022, nr 10.
Słowik D., *Samosiejki,* Kraków 2021.
Sobolewska J., *Ulepieni z baśni,* „Polityka" 2019, nr 44.
Sowiński M., *Olgi Tokarczuk dziwniejsze opowieści,* „Krytyka Polityczna", 29 kwietnia 2018, https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/olga-tokarczuk-opowiadania-bizarne-recenzja/ (dostęp: 3.01.2022).
Tokarczuk O., *Ognozja,* w: tejże, *Czuły narrator*, Kraków 2020.
Wietecha A., *O płynnej formule realizmu, czyli rzemiosło człowieczeństwa w „Śnie" Bolesława Prusa*, w: *Realiści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. nauk. E. Paczoska, B. Szleszyński, D. M. Osiński, Warszawa 2013.

doi: 10.15584/tik.2022.26

Data nadesłania: 5.05.2022
Data recenzji: 22.07.2022, 26.08.2022

Matka Polka Destruktorka – dwa oblicza dysfunkcyjnego macierzyństwa (na przykładzie *Szopki* Zośki Papużanki i *Gorzko, gorzko* Joanny Bator)

Mikołaj Głos
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0002-7056-8377

Polish Mother Destructor – Two Faces of Dysfunctional Motherhood (on the Example of *Szopka* by Zośka Papużanka and *Gorzko, Gorzko* by Joanna Bator)

Abstract: The aim of the article is to present two different images of dysfunctional motherhood in contemporary fictional Polish prose on the example of the novel *Gorzko, Gorzko* by Joanna Bator and *Szopka* by Zośka Papużanka. The first of them, represented by the protagonist Violetta Serce of *Gorzko, Gorzko*, fits in the current literature trend of creating an anti-mother character, an enemy who usually perceives a child as a "problem" or is unable or does not want / cannot show him or her feelings, because motherhood it is an obstacle for her. The second is represented by the nameless mother of Zośka Papużanka's *Szopka*, who identifies the so-called "Gastronomic mother". The analysis shows that Polish prose of the last two decades still lacks the figure of a mother-friend, and the trauma of being born and growing up in the realities of the PRL's and capitalism has permanently entered the minds of contemporary writers, destroying optimistic hopes for a successful family life and motherhood.

Keywords: mother, motherhood, matriarchy, trauma, dysfunctional family

Słowa kluczowe: matka, macierzyństwo, matriarchat, trauma, dysfunkcyjna rodzina

Jednym z najpowszechniejszych stereotypów dotyczących kobiet, istniejących w polskiej kulturze, jest paradygmat Matki Polki. Figura ta odegrała w dziejach narodu polskiego bardzo ważną rolę – matka stała się bowiem niezbędna do biologicznego przetrwania narodu, na jej barkach spoczywała odpowiedzialność nie tylko za urodzenie przyszłych pokoleń

mężczyzn, ale i wychowanie ich na patriotów[1]. Według Barbary Jedynak: „Matka, w obyczajowości wspólnoty zagrożonej, została jednoznacznie określona jako rodzicielka Polaków. Rodzicielstwo z prostego faktu biologicznego stało się czymś wielkim, zyskało moc kreowania narodu"[2]. Nic w tym dziwnego – rodzicielstwo zapewniało jego ciągłość. W ten sposób kobieta stawała się własnością nie tylko rodziny, ale i społeczeństwa, a macierzyństwo nie było już nawet oczekiwaną powinnością, a wręcz oczywistością[3]. Funkcjonująca w kulturze Matka Polka była postacią odrealnioną – pozbawioną własnej osobowości, emocjonalności i seksualności. Jej zadaniem było tylko pełnienie społecznej funkcji jako reproduktorki, opiekunki i wychowawczyni, a także odgrywanie roli symbolu uciśnionej, pohańbionej ojczyzny.

Można – z pewnym uproszczeniem – przyjąć, że taki stan rzeczy trwał aż do lat powojennych, kiedy to komunizm zmodyfikował rolę kobiety pracującej, wręcz ją gloryfikował, a postać matki-przodowniczki pracy stała się jedną z propagandowych figur tamtego czasu. Taki stan rzeczy rodził frustracje i napięcia, które wybrzmiewały podczas kolejnych „fal feminizmu" docierających coraz głośniej także do naszego kraju. Zaczęto podejmować śmiałe próby zerwania ze stereotypizacją roli kobiety oraz walczyć o jej podmiotowość i indywidualność.

Jak podkreśla Małgorzata Anna Packalén Parkman, to właśnie na tle oczekiwań historycznych, społecznych i religijnych należy widzieć obraz kobiety w dzisiejszej polskiej literaturze[4]. Nie ulega chyba wątpliwości, że Polska jest nadal w dużej mierze społeczeństwem patriarchalnym, opartym na tradycyjnym postrzeganiu ról społecznych tak kobiet, jak i mężczyzn. Taki stan rzeczy bezsprzecznie warunkuje polityczna rzeczywistość ostatnich dziesięcioleci, tj. wydarzenia polityczne w Europie Środkowej i Wschodniej. Stąd we współczesnych publikacjach literackich widać wyraźne próby ustosunkowania się do tradycyjnych wzorców i przewartościowania ich[5]. Za sztandarowe (i brawurowe) przykłady walki z „truchłem Matki Polki" można uznać dwie (z bardzo wielu) powieści: *Gorzko, gorzko* Joanny Bator oraz *Szopkę* Zośki Papużanki.

[1] Jak pisze Barbara Jedynak: „Domowe obyczaje patriotyczne kształtowała w dużej mierze matka. Stawała się ona centralną figurą w edukacji patriotycznej. Przewidziano dla niej specjalny katalog zachowań. Rola matki była istotna we wszystkich sekwencjach zachowań patriotycznych, od matki rodzącej w domu pod obrazem – do przedstawicielki idei narodowych, poprzez rolę matki żegnającej, a potem oczekującej, bolejącej i cierpiącej po stracie dziecka". Zob. B. Jedynak, *Dom i kobieta w kulturze niewoli*, w: *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, red. B. Jedynak, t. 1, Lublin 1990, s. 85.

[2] Tamże, s. 86–87.

[3] A. Titkow, *Stres i życie społeczne. Polskie doświadczenia*, Warszawa 1993, s. 291.

[4] M. A. Packalen Parkman, *Macierzyństwo bez lukru i retuszu. Wizerunek Matki Polki w literaturze polskiej po roku 2000 i blogach*, „Postscriptum Polonistyczne" 2017, z. 2, s. 4.

[5] Dokładniej o tym zjawisku pisze np. M. Ksieniewicz (M. Ksieniewicz, *Specyfika polskiego feminizmu*. „Kultura i Historia" 2004, z. 6).

Pierwszy z nich, reprezentowany przez bohaterkę Violettę Serce z *Gorzko, gorzko*, wpisuje się w obecnym w literaturze trend[6] kreowania postaci antymatki, wrogini, która zazwyczaj postrzega dziecko jako „problem" albo nie potrafi bądź nie chce / nie może okazać mu uczuć, bowiem macierzyństwo jest dla niej przeszkodą. Jest w stanie zapewnić potomstwu opiekę, aczkolwiek sfera emocjonalna, kwestia matczynej miłości, jest jej obca.

Interesujące jest już samo imię kobiety – Violetta przez v i dwa t (jak wielokrotnie podkreśla na kartach powieści Kalina[7] Serce) – to zagraniczny zapis, który zawiera w sobie pewne elementy charakterystyki bohaterki. Pozwala jej on włożyć maskę i pokazać siebie jako kobietę światową, kosmopolitkę – wręcz odciąć się od szarej rzeczywistości PRL-u, w której przyszło jej dorastać. Pozuje ona na osobę wykształconą i obytą w (pop)kulturze – o czym może świadczyć ciągłe powtarzanie wersu z piosenki Edwarda Stachury: „Boże mój, wbiłeś we mnie wszystkie noże"[8]. Można określić ją mianem businesswoman, gdyż próbuje prowadzić (wespół z koleżanką) – własny biznes (solarium), lecz w rzeczywistości powiela inny stereotyp wykreowany przez konsumpcyjne społeczeństwo, o którym wspominała Kamila Budrowska[9] – marzy o byciu piękną, atrakcyjną i niezależną[10], o czym świadczą ciągłe diety i zmiany stylu, narzucane również córce:

> Metamorfozie ulegała nie tylko jej fryzura i sposób ubierania się oraz tusza, bo miała skłonności do tycia, z którymi radziła sobie na krótko przy pomocy drakońskich diet, ale dosłownie cała była inna. W zależności od kostiumu i roli, jaką akurat grała na scenie swojego życia, czego oczekiwała również od nas, aktorek drugoplanowych, które nie powinny oczywiście odbierać jej świateł sceny i aplauzu widzów[11].

Próba prowadzenia życia pełnego blichtru nie wygląda jednak tak, jak Sercówna sobie wyobrażała: „Ubierała się w sklepach z używaną odzieżą i miała szczęście do zdobyczy, modowe oko […] widziała siebie w mieszkaniach o wysokich sufitach, na ulicach wielkich miast, biegnącą przez filmowy Londyn, Paryż, Nowy Jork czy choćby Warszawę"[12].

---

[6] Do próz eksplorujących wspominane zagadnienie można zaliczyć np.: *Absolutną amnezję* Izabeli Filipiak (2008), *Utwór o matce i ojczyźnie* Bożeny Keff (2008), a także *Matrioszkę* Marty Dzido (2013).

[7] Warto na marginesie wskazać symbolikę kaliny (rośliny) oznaczającej młodość, piękno, niewinność, smutek, czystość, szczęście, miłość. Por. K. Szcześniak, *„Kalina" oczyma slawisty etnolingwisty*, w: *Amor verborum nos unit. Studia poświęcone pamięci Profesora Sławomira Gali*, red. P. Stalmaszczyk, I. Jaros, Łódź 2015, s. 157–158.

[8] J. Bator, *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020, s. 59.

[9] Zob. K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000, s. 10.

[10] „[…] miała wrócić piękna, szczupła, wysportowana, ubrana w sposób wyrafinowany, dający do zrozumienia, że jest światowa i zamożna, samochodem wysokiej klasy lub […] helikopterem. […] Włosy miała posiadać długie, zdrowe i lśniące, ale co za pech, akurat teraz zrobiła sobie nieudany blond i doczepy, które sprawiały, że czuła, jakby po głowie chodziły jej robaki". J. Bator, dz. cyt., s. 63.

[11] Tamże, s. 59–60.

[12] Tamże, s. 127.

W tym miejscu chciałbym poświęcić uwagę kontrastowi między nazwiskiem Violetty a jej relacjami z rodziną. Violetta nigdy nie okazała serca córce – ani w dzieciństwie, ani gdy dorosła już Kalina wyjeżdżała na studia. Niedoszła polonistka traktowała swoje jedyne dziecko jako kolejny przedmiot, którym można się pochwalić; którego sukcesami można podbudować własną wartość i poprawić wizerunek w oczach znajomych i sąsiadek (zgodnie z poglądem, że sukcesy dzieci są bezpośrednim wynikiem wychowania przez rodziców):

Zrozumiałam, że pierwszy raz pyszniła się mną, żywą, zdrową, wyjeżdżającą na studia, a jej nowy pomysł sceniczny to bycie moją matką, matką studentki. Skoro jej się nie udało, miałam stać się gwarancją jej szczęścia i sukcesu, pucharem z napisem córka Kalina, pokazywanym, gdy ktoś się pojawi, a na co dzień stojącym na zakurzonej półce[13].

Po przebudzeniu Violetta „najpierw patrzyła na telefon, jej nowy ukochany gadżet, potem na córkę, w rozognieniu referując jej, że ten czy ów napisał esemesa"[14] – traktowała swoje dziecko jako powiernicę, której mogła relacjonować wzloty i upadki swych romansów z przypadkowymi mężczyznami. Nigdy nie interesowały jej sprawy dziecka, nie zdradzała troski o jego bezpieczeństwo, zwłaszcza gdy kolidowało to z „czasem dla siebie":

Dziewczynka biegła po schodach, bo przestraszył ją na Działkach jakiś menel, podobny do spalonego Edka Węgla. [...] Violetta akurat malowała sobie paznokcie i perłowy błękitny lakier [...] rozlał się na wskazującym palcu jej prawej dłoni w brzydką bruzdę. Ten właśnie palec wycelowała w Kalinę i wrzasnęła, Precz mi z oczu![15].

Kolejni mężczyźni budzili lęk w małej Kalinie: „wiedziała, że zmiana fryzury oznacza kolejną wizję życia, co zawsze groziło pojawieniem się nowego mężczyzny, [...] zamieszaniem i ostatecznie katastrofą"[16]. Matka nie dbała o zapewnienie jej stabilności, twierdziła, że „bez Kaliny czuła się dobrze"[17]. Jedna ze scen utworu sugeruje, że mogła jednak obdarzać córkę jakimiś uczuciami. Miały one szansę ujawnić się w momencie zniknięcia dziewczynki, choć z drugiej strony mogły mieć źródło w obawie, że zostanie publicznie napiętnowana jako zła matka:

W domu nie było Kaliny. [...] Zostawiła córce jedzenie, picie, prosiła tylko, by nie wychodziła, ale ta oczywiście znów musiała zrobić jej na złość. [...] Kalina! Gdzie ona jest? Żartuje sobie z matki? Chce ją ukarać, że zostawiła ją samą? [...] Co jeśli Kalina się nie znajdzie? [...] Wina spadnie na nią. Dlaczego to dziecko jest takie nieznośne, niewdzięczne? Poświęciła dla niego lepsze życie, możliwości jakieś poświęciła, Jacka. [...] Mamo?, odezwała się w końcu Kalina [...]. Gdzieś ty była?!, wrzasnęła Violetta, przypomniawszy sobie rolę, i rzuciła się jak lwica ku dziecku[18].

[13] Tamże, s. 615.
[14] Tamże, s. 388.
[15] Tamże, s. 192.
[16] Tamże, s. 294.
[17] Tamże, s. 197.
[18] Tamże, s. 202, 203, 207.

Wydawać by się mogło, że ta nieprzyjemna sytuacja zbliży do siebie matkę i córkę. Jednak po odegraniu „scenki" przed oczami koleżanki Violetty obie powróciły do poprzednich „ról":

> Violetta objęła córkę i przez jedną błogą chwilę poczuła, że […] będzie matką najlepszą pod słońcem, że wszyscy padną z podziwu. […] Znajdzie pracę, zupełnie zmieni wizerunek. […] Kalinie też kupi nowe rzeczy, zapisze ją na kursy tego czy tamtego, zrobi z niej córkę lepszą niż ma ktokolwiek. Po powrocie do domu jej zapał przygasł, bo nic się w nim w cudowny sposób nie zmieniło, a wręcz przeciwnie, wyłączyli prąd, ponieważ Violetta nie zapłaciła rachunków […]. Szczelina między nimi pogłębiła się nagle jak przy trzęsieniu ziemi i Violetta odepchnęła dziecko. Tego małego pasożyta, pijawkę[19].

Kobieta nie była zdolna do autorefleksji, koncentrowała się wyłącznie na zewnętrznym wymiarze życia. Gruntowna zmiana zawsze musiała dotyczyć osób z jej otoczenia: córka mogłaby lepiej się uczyć, by inni zazdrościli Violetcie tak ambitnej pociechy. Bohaterka podejmuje inną pracę, kupuje nowe meble, ale nie zmienia myślenia i sposobu postępowania, bowiem nie widzi swoich błędów. Kobieta śni na jawie, snuje wizje o tym, jak będzie wyglądało jej życie – możliwości są niemal na wyciągnięcie dłoni. Jednakże marzenia szybko niszczy proza życia wynikająca z nieodpowiedzialności bohaterki oczekującej na cudowną odmianę losu, która dokona się bez jej udziału. Taki sposób myślenia przypomina „rzeczywistość", którą możemy odnaleźć w popularnych dziś serialach czy opowieściach tabloidowych. Wykreowane tam postaci doświadczają (bez najmniejszego wysiłku ze swojej strony) cudownych „przypadków" diametralnych zmian swojego losu. Violetta wydaje się wykreowana na odbiorczynię takich treści – przyjmowanych zupełnie bezrefleksyjnie i odnoszonych do własnego życia.

Zachowanie matki odcisnęło się na psychice Kaliny, pozbywającej się w dorosłym życiu wszelkich śladów obecności Violetty, a równocześnie rozpamiętującej okazane jej przez matkę oznaki dobroci. Próba odpowiedzi na pytanie, czy Violetta kiedykolwiek zrobiła coś w celu uszczęśliwienia córki, a nie siebie, kończy się gorzką refleksją:

> W tajemnicy przed Barbarą wyrzuciłam wszystko, co kiedykolwiek Violetta mi podarowała […]. Nie mogłam nawet powiedzieć, że Violetta próbowała nimi kupić moją miłość, bo nigdy nie pytała, co bym chciała, a kiedy i tak zwierzałam jej się, że marzę o tym czy owym, bo byłam tylko dzieckiem, zawsze zapominała. Dostawałam to, co pasowało do jej aktualnej wizji matki, do której córka była tylko dodatkiem[20].

Bohaterka wielokrotnie stwierdza: „jako dziecko wciąż czułam się, jakbym miała wiele matek i nie miała żadnej"[21], wspomina również, że rodzicielka „pytała na przykład z wyrzutem, Czy ty zawsze musisz być taka?"[22]. Musiała zmagać się z brakiem stabilności i niskim poczuciem własnej wartości przejętym od Violetty, ale wynikającym z innych przyczyn – świadomości, że

[19] Tamże, s. 209, 210, 211.
[20] Tamże, s. 611–612.
[21] Tamże, s. 60.
[22] Tamże.

nie spełniała oczekiwań matki (których ta nie umiała określić ani wyrazić). Violetta obwiniała o własne niepowodzenia osoby z najbliższego otoczenia, a sposób jej myślenia przywołuje fabuły bajek lub telenowel, zdradza także niedostosowanie kobiety do roli rodzica, jej niedojrzałość emocjonalną:

> Violetta, od kiedy ją znam, zachowywała się tak, jakby jej związek z Barbarą i ze mną nie był więzią krwi, lecz efektem fatalnej pomyłki. Najpierw podmieniono jej matkę, skazując na egzemplarz tak wybrakowany jak Barbara Serce, a potem na domiar złego dostała jej się córka, której nijak nie dało się wpasować w żadną wizję matczynego życia. [...] Czy ty jesteś nienormalna? Co ta babka z tobą robiła? [...] Wszystko robisz mi na złość!, krzyczała czerwona na twarzy, a potem zaczęła płakać czarnymi łzami, ale córka nie wiedziała, co znów zrobiła nie tak[23].

Trudno jednoznacznie ocenić, czy Violetta postępowała świadomie i wiedziała, że rani swoje dziecko, nie okazując mu uczucia i stając się przyczyną jego licznych traum. Sądzę, że przedstawiona jako kobieta skupiona na sobie, swoich rzekomych możliwościach i straconych szansach, opinii innych i hedonistycznej potrzebie sprawiania sobie przyjemności, żyjąca w dużej mierze w świecie fantazji rodem z seriali i tabloidów bohaterka nie zdawała sobie sprawy z zaniedbywania i krzywdzenia córki, traktując ją wyłącznie jak domowe zwierzątko wymagające zaspokajania jedynie podstawowych potrzeb życiowych, mogące stać się dopełnieniem jej wizerunku:

> Najłatwiej poszło jej [Violetcie – przyp. M. G.] uspokojenie sumienia, bo uznała, że po prostu nie ma teraz córce nic do zaoferowania, więc nie musi tu tkwić, nieszczęśliwa matka to zła matka. Logika nakazuje ucieczkę. Kiedy już odniesie sukces, kiedy jej życie w końcu dorówna marzeniom i ukrytym talentom, Kalina zrozumie i poczuje dumę, a może nawet w wyniku swojej szczęśliwej przemiany Violetta odmłodnieje i wypięknieje tak bardzo, że ludzie będą je brali za siostry[24].

Kluczowe są tu słowa „nieszczęśliwa matka to zła matka". Violetta nigdy nie była szczęśliwa – ciągle w pogoni za niespełnionymi pragnieniami, niedostrzegająca tego, co już ma, wciąż pragnąca więcej. Kobieta w prozie Bator jawi się jako osoba nieczuła lub bezrefleksyjnie powielająca szkodliwe wzorce wychowawcze. Jest skoncentrowana na własnych potrzebach i marzeniach o przekuciu ich w sukces. Potrzeby i uczucia córki nie były przez nią dostrzegane i ignorowane. Ona w ogóle nie zdawała sobie sprawy z ich istnienia, traktując dziecko jako kłopotliwy dodatek połączony z nią mentalną pępowiną – karmiony (nie)szczęściem Violetty i dzielący jej rozterki. Wszystko, co robiła dla dziecka, stawało się powodem do żądania wdzięczności („wypominała mi, że zawsze byłam niewdzięczna"[25]) i rugania wynikającego z braku spełniania stawianych wymagań („okazało się po raz kolejny, jak w dzieciństwie, że nie sprostałam oczekiwaniom co do roli, jaką dla mnie przygotowała"[26]).

Macierzyństwo kojarzy jej się jedynie ze zniewoleniem i całkowitym poświęceniem się dziecku, zaprzecza jej rozumieniu kobiecego spełnienia:

[23] Tamże, s. 61–62.
[24] Tamże, s. 491.
[25] Tamże, s. 86.
[26] Tamże, s. 85.

Jakie to musi być straszne mieć takiego bachora na co dzień, wzdrygnęła się Violetta. Musieć dbać o niego, myć, podcierać tyłek, odpowiadać na wszystkie debilne pytania i słuchać bezsensownych opowieści. Dzieci przypominały jej pijanych dorosłych […]. To porównanie przyszło jej do głowy już w liceum i odtąd dzieliła się nim ze wszystkimi, przekonana, że tak jawnie głoszona niechęć do macierzyństwa czyni z niej automatycznie kobietę wyzwoloną i postępową[27].

Violetta nie okazywała córce troski i miłości, ale wynikało to również z jej własnej sytuacji i zaburzonej relacji z matką:

Miłość nie przyszła jednak, gdy Barbara urodziła swoje jedyne dziecko, bo nie było tym, które straciła i które już zaczęła kochać. Skoro to, co kochane, nieuchronnie odbierał jej los, brak uczucia stał się jedynym darem, jaki miała dla córki i gwarancją, że dziecko uda się przetrwać. […] Miała ją i już nic nie dało się zrobić[28].

Pisarka podkreśla tym samym brak więzi między kobietami, swoistą klątwę „nieczułości", z jaką muszą się zmagać; którą – być może – zerwie dopiero Kalina. Violetta jawi się zatem jako osoba niekochana przez matkę usiłującą uchronić się przed traumą utraty. Pozbawiona matczynego uczucia, zakompleksiona, rozchwiana emocjonalnie kobieta o niskim poczuciu własnej wartości za wszelką cenę poszukiwała akceptacji w oczach innych, dążyła do bycia widzianą, chcianą i pożądaną. Jednocześnie powielała ten odziedziczony wzór (anty)matki.

Za drugie oblicze toksycznego macierzyństwa uznaję nadopiekuńczość reprezentowaną przez postać bezimiennej (to celowy zabieg, bowiem dzięki niemu możemy odczytywać bohaterkę jako pewne uniwersum, model czy typ rodzicielek) matki z *Szopki* Zośki Papużanki[29]. Tym samym warto wspomnieć o ustaleniach Sławomiry Walczewskiej, która jest konstruktorką niezwykle trafnego w tym kontekście terminu „matki gastronomicznej". Badaczka definiuje ją w taki sposób:

Matriarchat domowy nie jest strategią emancypacyjną, gdyż nie zakłada żadnych innych zmian w relacji między płciami, niż doskonalenie się kobiety w niedostrzeganym przez mężczyznę instrumentalizowaniu go. […] W koncepcji matriarchatu domowego kobieta-matka sprawuje władzę nad resztą rodziny. Władza ta w istotny sposób powiązana jest z czynnością jedzenia[30].

Autorytarność „matki gastronomicznej"[31] – jak kontynuuje Walczewska – koncentruje się na organizacji posiłków. Kuchnia zostaje jej niekwestionowanym królestwem i jednocześnie sercem całego domostwa. To ona ustala pory „wydawania" pokarmu, dopasowując życie pozostałych członków rodziny

[27] Tamże, s. 120.

[28] Tamże, s. 405–406.

[29] Jak w swojej recenzji zauważa Janusz Kowalczyk, polska proza (wreszcie) doczekała się tak „śmiało nakreślonego portretu normalnej z pozoru, a jednak głęboko dysfunkcyjnej współczesnej polskiej rodziny". Zob. J. Kowalczyk, *Zośka Papużanka, „Szopka"*, https://culture.pl/pl/dzielo/zoska-papuzanka-szopka (dostęp: 21.12.2021).

[30] S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobiecy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999, s. 164.

[31] Termin zaproponowany przez Sławomirę Walczewską. Nawiązuje do starożytnego wzorca *Magna Mater*, obecnego w wielu religiach świata.

do tych konkretnych godzin. Jest przekonana o własnej nieomylności, pozostającej na kształt boskiej omnipotencji. Matka gastronomiczna – dosłownie – „wie lepiej", a jej opieka nad dzieckiem, obfite (i „wmuszane") posiłki stają się źródłem traum, i to tego samego kalibru, co porzucenie przez rodzicielkę.

W obraz ten łatwo wpisać matkę z powieści Papużanki. Bohaterka w Maciusiu, pierworodnym dziecku, widzi „inwestycję" na przyszłość[32] – kogoś, kto będzie stanowił dla niej opokę i wsparcie. Syn ma być „wcieleniem" swojego zmarłego ojca; kimś, kto przejmie część pełnionych przez niego ról, „tradycyjnym" mężczyzną, przeciwieństwem drugiego małżonka matki. Ta kalkulacja, ocena pod względem przydatności, ma odzwierciedlenie w wychowaniu potomków będącym bezrefleksyjnym powielaniem patriarchalnych, kulturowych wzorców i poglądów na rolę kobiety i mężczyzny w społeczeństwie i rodzinie. Syn jest nie tylko kontynuatorem rodu przekazującym geny i nazwisko, ale także gwarantem przyszłości matki, jej chlubą.

Maciuś jest dzieckiem wychowywanym „pod kloszem". Matka nie karci go, nie wprowadza nakazów i zakazów, często wręcz usprawiedliwia jego niewłaściwe zachowanie:

gówno macie obaj do gadania – przemówiła zajadła trzeźwość. – Nad dzieckiem się znęcacie. Dziecko głupie, wiadomo, napisało... Ja mówię, Maciusiu! Głupie dziecko napisało, ale w zabawie napisało. Bo jego nie ma kto wychować. Jak napisało, trzeba wytrzeć, i tyle[33].

Chłopiec nauczył się ignorować matkę i jej prośby, bowiem bardzo szybko zdał sobie sprawę, że mimo oschłości traktuje go ona w szczególny sposób. Dobitnie oddaje to scena, w której kobieta woła syna na obiad. Jej wrzask nie jest dla Maciusia niczym nadzwyczajnym – wręcz przeciwnie. Uznaje to naturalny porządek rzeczy: matka szykuje obiad, ale to on, jako mężczyzna, decyduje, kiedy go zje. Zamiast usiąść do stołu, chłopiec masturbuje się, a sposób, w jaki autorka przedstawiła ten moment, wyraźnie wskazuje na jego znajomość prawideł rządzących fallocentrycznym światem:

Maciusiu! Obiad!!! – krzyk matki rozdzierał powietrze jak salwa plutonu egzekucyjnego, „obiad" brzmiało jak „wyrok", każdy by z butów wyskoczył. Ale nie Maciuś. Maciuś był przyzwyczajony. Odchylił się razem z krzesłem do tyłu, sięgnął ręką do klamki u drzwi, zrobił niewielką szparę i tym samym tonem głosu odwrzasnął: – Już! – po czym spokojnie wrócił do swojego poprzedniego zajęcia. Rozstawił nogi, rozpiął rozporek. Powoli, z czułością wręcz wyjął penis, ułożył go na granatowym materiale spodni, na środku Maciusia, na środku świata, i oglądał. Penis spał snem sprawiedliwego, zwieszał swoje fałdki między Maciusiem. Aż się zaczerwienił na końcu, tak się biedny napracował. Maciuś był z niego bardzo dumny[34].

Odwołując się do wcześniejszych ustaleń Walczewskiej, matka w tym wydaniu po prostu „wie lepiej" – zwłaszcza, kiedy jej rodzina jest głodna[35].

[32] Papużanka eksploruje zarówno toksyczność nadopiekuńczości, jak i porzucenia potomstwa (drugiego dziecka, córki o imieniu Wanda). Na potrzeby niniejszych ustaleń wybrałem pierwsze podejście – tj. patologiczną chęć ciągłego nadzorowania syna, Maciusia.

[33] Z. Papużanka, *Szopka*, Kraków 2013, s. 34.

[34] Tamże, s. 54.

[35] Por. tamże, s. 164–166.

Nie powinna zatem dziwić dość obojętna reakcja Maciusia na krzyk matki – z jego perspektywy jest to stały „punkt" dnia, który, niczym bicie zegara, można po prostu zignorować.

W życiu chłopaka brakowało kogoś, kto mógłby przekazać mu pozytywne wzorce. Tę rolę mógłby pełnić ojczym, jednakże zazdrosna, zaborcza i dominująca matka nie pozwalała mu się wtrącać w wychowanie syna, podkopując jego pozycję w domu:

– Rzeczywiście, wcześnie – wtrącił się wyjątkowo obecny ojciec. [...] – Przecież ty lubisz na łyżwach jeździć.

– O proszę! Proszę! – wrzasnęła matka, przemieszczając linię ataku na tę ofiarę, która się bardziej podkładała. – A skąd ty niby wiesz, co on lubi, a czego nie lubi? Przecież ciebie nigdy w domu nie ma! Przecież on nawet twój nie jest! Skąd możesz wiedzieć?! Gówno obaj wiecie i tyle! Jak stary jesteś i głupi, to się nie wtrącaj, kiedy z dzieckiem rozmawiam![36]

Bezkrytyczny stosunek do syna i brak stawiania mu jakichkolwiek wymagań przełożyły się na wypaczenie jego charakteru w przyszłości. Dorosły Maciuś nie szanuje ani rodzicielki, ani siostry, ani tym bardziej ojczyma; nie potrafi budować związków z kobietami (które traktuje przedmiotowo), ani relacji z osobami tej samej płci (nieopierających się na wyzysku); nie interesuje go również kwestia własnej edukacji. Aplikuje na studia, ma nawet zadatki na ukończenie ich z wzorowym wynikiem, jednakże naturalne predyspozycje przegrywają z lenistwem i nihilistycznym podejściem do życia, wyniesionym z domu poczuciem, że wszystko mu się należy[37]. Na uwagę zasługuje brak jakiejkolwiek więzi między matką i synem; kobieta nie jest dla Maciusia żadnym autorytetem, traktuje ją wyłącznie jako służącą. Nie dostrzega w niej kogoś bliskiego, wartościowego: kontakty z nią to dla niego przykry obowiązek, od którego należy jak najszybciej uciec. Momentem przełomowym w relacji z rodzicami była próba matczynego wymuszenia na chłopaku kontynuowania studiów:

– Maciusiu! – lamentowała dalej matka. – Maciusiu, wykarmiłam cię, do szkoły posłałam... Ja nic nie rozumiem, Maciusiu, nic a nic. Czego ty chcesz? [...]

– Nie rozumiem. Naprawdę nie rozumiem. Masz swój pokój, masz co jeść, nikt cię nie pilnuje, nikt ci nie mówi, co masz robić. Sam chciałeś na studia iść. Nikt ci nie przeszkadza w nauce.

– Ty nigdy nic nie rozumiesz! Nigdy nic nie rozumiesz! – znów wybuchła matka. – To przez ciebie! Przez ciebie jest taki! Przez ciebie chce nas opuścić! O jezucichyipokornegoserca, za jakie grzechy, za jakie grzechy taki mnie los spotyka?! Dwóch durniów w jednym domu. [...]

– Niczego ojciec nie musi rozumieć – powiedział Maciuś, smakując własne słowa jak rozkładane powoli karty z pokerem. – Wyprowadzam się i tyle. Bo już nie mogę na was patrzeć[38].

Kobieta zupełnie nie zna swojego dorosłego syna. O to, że nie spełnia on jej oczekiwań, obwinia męża. Wciąż postrzega go jako chłopca i nie jest gotowa, by „wypuścić go z gniazda", nie potrafi dopuścić do siebie myśli o „oddaniu" go innej kobiecie, z którą założy własną rodzinę. Rzecz jasna będzie to osoba odległa od wyobrażeń idealnej synowej, o której marzy teściowa. Nieustannie

[36] Tamże, s. 56.
[37] Tamże, s. 70–72.
[38] Tamże, s. 75, 80, 81.

krytykuje ona żonę Maciusia; jawi się zatem jako kobieta nienawidząca innych kobiet, strażniczka patriarchatu, osłabiająca pewność siebie synowej i odbierająca jej podmiotowość, podkreślająca, że wszystko, co ma, jest zasługą jej męża (sprowadza ją zatem do roli utrzymanki pozbawionej jakiejkolwiek wartości) i podejmuje wyłącznie błędne decyzje:

Głupia Elka. Głupia i próżna. Masz koronkowe majtki i zagraniczne perfumy, Elka, bądź życiu wdzięczna, bo pracować nie musisz [...]. Jak ci się zakupy znudzą, pijesz kawę w restauracji, córki na angielski zapisałaś i do szkoły muzycznej, chociaż skrzypiec jeszcze porządnie utrzymać nie potrafią, chociaż ty, Elka, nawet skrzypiec od altówki nie odróżniasz i śmiał się z ciebie pan w sklepie z instrumentami, ale się taka dama zrobiłaś [...]. Nikt się, Elka, twoimi fochami przejmować nie będzie, w dupie ci się poprzewracało, nawet obiadów nie gotujesz, bo dzieci jedzą na stołówce, ciasto masz z cukierni, paznokcie masz wymalowane i lakier nie odpryśnie [...]. Mąż to jest mąż, pracuje, śpi z tobą, kiecek masz pełną szafę, powiedział ci dwa razy, że cię kocha, a że ci wódka śmierdzi, że nie lubisz [...]. Elka, życia się naucz, jak będziesz kibel myła, możesz w łazience cichutko popłakać[39].

„Matka gastronomiczna", jaką jest bez wątpienia analizowana bohaterka, bezwzględnie odnosi się do partnerki syna. Jak wynika z przytoczonego fragmentu, kobieta stawia siebie, a przede wszystkim – swoje doświadczenia, za wzór do naśladowania. Synowa jest dla niej, po prostu, bezużyteczna. Według niej o wartości kobiety świadczy jej podejście do np. wypełniania obowiązków domowych czy gotowania. Inny punkt widzenia w tych kwestiach dyskwalifikuje Elkę jako nie tylko synową, ale, przede wszystkim, kobietę.

Nieprzygotowany do życia w rodzinie, niedojrzały Maciuś nie kończy studiów, bierze rozwód, całkowicie „wymazuje się" z życia własnych córek, a ostatecznie zostaje uzależnionym od alkoholu, mieszkającym w baraku bezdomnym, od czasu do czasu stołującym się w rodzinnym domu i wyłudzającym od krewnych pieniądze. Matka wspomaga go finansowo, gotuje obiady i pierze brudną odzież:

Na talerzu wylegiwał się ogromny kotlet w pogniecionym towarzystwie ziemniaków. Nad kotletem wisiał Maciuś. Maciuś nagle objawiony. Zgłodniał, przyszedł. Zjawił się znikąd i donikąd zaraz odejdzie, pozostawiając za sobą odór trywialnej konspiracji i tajemnic poliszynela. Siwiejące włosy z brudnej, od dawna niegolonej brody wplątywały mu się w kapustę. Nad Maciusiem wisiała jego matka, kontrolując, jak sędzia meczu tenisowego, ruch widelca, od porcelany w głąb Maciusia. Maciuś jadł powoli i z namaszczeniem, ponieważ dwa dni wcześniej wypadł mu kolejny ząb i usta przyzwyczajały się dopiero do dodatkowej przestrzeni[40].

Syn, w którym matka pokładała ogromne nadzieje, zawodzi. Czy z własnej winy? Narratorka dobitnie daje do zrozumienia, że o jego życiowym niepowodzeniu, nieukształtowaniu i niegotowości do podejmowania odpowiedzialności za siebie i innych zdecydował brak wychowania i jakichkolwiek wzorców. Nie potrafiła mu ich przekazać ani nadopiekuńcza matka, traktująca go jak małego chłopca (znaczące jest jego imię – zawsze występuje jako Maciuś, nigdy nie miał bowiem szansy stać się Maciejem ani nawet Maćkiem), ani zdominowany przez nią, wycofany ojczym. Maciuś,

[39] Tamże, s. 85.
[40] Tamże, s. 140.

któremu nie było dane dorosnąć, po latach wraca do rodzinnego gniazda, którego tak naprawdę nigdy nie opuścił.

* * *

Analiza wcześniej wymienionych lektur prowadzi do gorzkiej konkluzji, że we współczesnej polskiej prozie kobiet brak wyraźnie pozytywnie wartościowanej postaci matki, jak i nawet życia rodzinnego. Zdaje się, że trauma urodzenia się i dorastania w realiach PRL-owskich i rodzącego się kapitalizmu trwale zagościła w świadomościach współczesnych pisarek, burząc optymistyczne nadzieje na udane pożycie rodzinne i macierzyństwo.

Violettę Serce, bohaterkę *Gorzko, gorzko*, łączy z matką z *Szopki* brak partnerstwa wobec dziecka, nieumiejętność budowania relacji z mężczyznami i pragnienie dominacji, nie tylko nad potomstwem, ale i w domu / rodzinie. Kobiety nierzadko stosują wobec potomstwa szantaż emocjonalny, deprecjonują innych członków rodziny i oczekują bezwzględnego posłuszeństwa. Dzieci stanowią dla nich ozdobę – chcą wychować je wedle swej wizji (nie uwzględniając ich potrzeb i pragnień) nie dla ich dobra, lecz dla własnej korzyści (zapewnienia sobie lepszej przyszłości, wykreowania własnego wizerunku). Pojawia się także wątek ich niestałości emocjonalnej, dążenia do zaspokajania kaprysów, niedojrzałości. Teoretycznie pozytywnie wartościowane czynności, takie jak wspólne rodzinne posiłki, święta, uroczystości etc., stają się obiektami niechęci i wskazują na pewne upośledzenie w życiu rodziny. Matka suto zastawiająca stoły, owa kapłanka sznycli, zostaje przedstawiona jak oprawczyni, która tłustym, przyprawiającym o metaforyczną niestrawność jedzeniem torturuje swoich najbliższych, tłumacząc to dobrą wolą i podkreślając ofiarę, jaką poniosła na rzecz utrzymania rodziny „razem".

Bibliografia

Bator J., *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020.

Budrowska K., *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.

Kobieta w kulturze i społeczeństwie, red. B. Jedynak, t. 1, Lublin 1990.

Kowalczyk J., *Zośka Papużanka, „Szopka"*, https://culture.pl/pl/dzielo/zoska-papuzanka-szopka (dostęp: 21.12.2021).

Krzyżaniak M., *Niespełna alfabetyczny, internetowy przegląd macierzyński,* „Czas Kultury" 2011, z. 4.

Ksieniewicz M., *Specyfika polskiego feminizmu*, „Kultura i Historia" 2004, z. 6.

Packalen Parkman M. A., *Macierzyństwo bez lukru i retuszu. Wizerunek Matki Polki w literaturze polskiej po roku 2000 i blogach*, „Postscriptum Polonistyczne" 2017, z. 2.

Papużanka Z., *Szopka*, Kraków 2013.

Szcześniak K., *„Kalina" oczyma slawisty etnolingwisty*, w: *Amor verborum nos unit. Studia poświęcone pamięci Profesora Sławomira Gali*, red. P. Stalmaszczyk, I. Jaros, Łódź 2015.

Titkow A., *Stres i życie społeczne. Polskie doświadczenia*, Warszawa 1993.

Walczewska S., *Damy, rycerze, feministki. Kobiecy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999.

doi: 10.15584/tik.2022.27

Data nadesłania: 30.04.2022
Data recenzji: 28.08.2022, 7.09.2022

W kręgu historiografii czasów saskich

Krzysztof Prabucki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-0261-5688

In the Circle of Historiography at the Saxon Times

Abstract: The review describes Piotr Sebastian Ślusarczyk's book entitled *Horizons of erudition. A study on Szymon Majchrowicz's "Trwałość szczęśliwa królestw"*. The cognitive value of this publication is manifested in its extraordinary approach to historiographic matter which is extremely often marginalized by researchers studying the late Baroque literary heritage. The review focuses on showing the erudite nature of Ślusarczyk's monograph first of all and also examining the antecedents of the ideas explicated in the Jesuit's work and also polemics with the author about the „Sarmatian nature" of Szymon Majchrowicz's treatise.

Keywords: Sarmatism, Szymon Majchrowicz, Jesuits, historiosophy

Słowa kluczowe: sarmatyzm, Szymon Majchrowicz, jezuici, historiozofia

Podejmowane przez historyków literatury staropolskiej zabiegi, mające na celu stopniowe rozpoznawanie późnobarokowego piśmiennictwa, prowadzone są w duchu ukazywania także procesów oraz ciągów rozwojowych, stanowiących z jednej strony zapowiedź, z drugiej zaś negatywny punkt odniesienia dla pojawiającej się już w połowie XVIII stulecia formacji oświeceniowej. Takiemu syntetycznemu spojrzeniu umykają niekiedy jednostkowe akty twórcze oraz indywidualności pisarskie, które swoim charakterem i najogólniej rozumianą „osobnością" wyznaczały kurs myślenia dla wielu nurtów polskiego piśmiennictwa tego czasu. Postać Szymona Majchrowicza (1717–1783), którą prezentuje książka Piotra Sebastiana Ślusarczyka[1], ukazując go jako autora czteroczęściowego dzieła *Trwała szczęśliwość królestw, albo ich smutny upadek, wolnym narodom przed oczy stawiona na utrzymanie nieoszacowanej szczęśliwości swojej* (1764), stanowiącego istotny element osiemnastowiecznego dyskursu historiograficznego, a nawet szerzej rozumianego piśmiennictwa politycznego tego czasu, jest tego najlepszym przykładem. Autor monografii przyjmuje postawę eksten-

[1] P. S. Ślusarczyk, *Horyzonty erudycji. Studium o „Trwałości szczęśliwej królestw Szymona Majchrowicza"*, Warszawa 2021.

sywną, nakierowaną na skrupulatne rozpoznawanie sylwetki autora oraz jego dzieła, zachowując zarazem wierność wobec materiału źródłowego, na którym osadza swoje rozpoznania i analizy. Zabiegi interpretacyjne Ślusarczyka podejmowane są blisko autora i dzieła, a także mają na celu przede wszystkim zrehabilitowanie jego postaci oraz podważenie obowiązujących w dyskursie historiograficznym opinii na temat Majchrowicza.

Niewątpliwym atutem książki jest bogactwo odwołań do materiału źródłowego, świadczące o wysokiej świadomości metodologicznej oraz konsekwencji w realizowaniu zaproponowanych na początku pracy postulatów i dążności autora do pogłębienia wiedzy na temat Majchrowicza, zrekonstruowania powszechnego przekonania i „obiegowych opinii" na temat jego dorobku pojawiających się w rozprawach literaturoznawczych czy obecnych w szeroko rozumianym dyskursie historycznoliterackim. Ślusarczyk umiejętnie wplata w swój namysł wątki towarzyszące przede wszystkim autorowi, dla którego teologiczna, duchowa i religijna tradycja stanowi główny punkt odniesienia – wątki te wyraźnie uwypukla, a zarazem pozwala im przemówić *expresis verbis* w formie cytatu lub nieznacznie sparafrazowanych myśli.

Uwagi szczegółowe chciałbym rozpocząć od spostrzeżeń odnoszących się do kompozycyjnej strony rozprawy Ślusarczyka. Książka składa się z pięciu części, sumiennie i, co ważne, konsekwentnie podzielonych na podrozdziały. Walorem jest także segmentacja każdego rozdziału wedle równych proporcji, co wskazuje na przemyślaną od początku formę kompozycyjną. W każdej części autor zamieszcza także element będący pewnym podsumowaniem oraz wyraźnym przedstawieniem wypływających z warstwy argumentacyjnej wniosków.

W pierwszym rzędzie Ślusarczyk objaśnia szczegółowo biografię Szymona Majchrowicza, z uwzględnieniem głosów badaczy dziewiętnastowiecznych (Feliks Bentkowski, Władysław Smoleński, Juliusz Niemirycz) oraz przedwojennych (Józef Feldman, Władysław Konopczyński). Stanowi to dla autora jedynie punkt wyjścia do bogatej i nastawionej na pełną prezentację pozostawionego przez Majchrowicza dorobku części drugiej monografii. Swoją refleksję kieruje w stronę ewokowanych w samym dziele sygnałów dotyczących proweniencji obecnych w myśli jezuity idei, a także źródeł literackich, z których mógł korzystać. Są to, jak wyraźnie zaznacza autor monografii, przede wszystkim źródła biblijne: „podkreślić należy, że Biblia była dla niego przede wszystkim niepodważalnym autorytetem, jak też źródłem historycznym, z którego czerpał informacje o dziejach Izraela i narodzinach chrześcijaństwa"[2]. To, jak się zdaje, jedna z wielu funkcji *Biblii* w *Trwałej szczęśliwości królestw*, zważywszy, że obecności licznych nawiązań, eksploatowania gotowych motywów i tematów, cytatów, a nawet wątków biblijnych, traktowanych na zasadzie źródeł historycznych, można doszukać się w warstwie semantycznej traktatu bardzo dużo. Majchro-

[2] Tamże, s. 34.

wicz nie pozostawia dowolności w zakresie egzegezy biblijnej, ale skrzętnie kieruje interpretację *Pisma* wedle katolickiej doktryny wiary (zwłaszcza wzorców kultury ustanowionych przez kontrreformację – antyinnowierczą działalność Piotra Skargi oraz teorii imitacji Antonio Possevina), czy świadectw pozostawionych przez Ojców Kościoła (m.in. św. Augustyna, Jana Złotoustego, św. Hieronima i św. Ambrożego).

Dopełnienie źródeł i inspiracji wpływających na ideowy wydźwięk *Trwałej szczęśliwości królestw* znajdziemy w rozdziale trzecim książki Ślusarczyka, w którym – z dostrzegalną dbałością – zostało przywołane piśmiennictwo obce, w tym zwłaszcza niechrześcijańskie dziedzictwo antyczne (m.in. Cyceron, Marek Aureliusz, Platon, Arystoteles, Diogenes Laertios), których autorytetem wspierał się Majchrowicz w swoim traktacie. Nie pominął również autor monografii stanowiska jezuity w trwającym w XVIII w. sporze starożytników z nowożytnikami, w którego obrębie wyraźnie sytuuje się po stronie starożytników, uznając dziedzictwo antyku (w tym łaciny) jako pas transmisyjny służący procesowi chrystianizacji. Uchwycone przez Ślusarczyka odwołania nie ograniczają się li tylko do spuścizny pisarzy starożytnych, gdyż z równą drobiazgowością dokumentuje autor nowożytne inspiracje traktatu Majchrowicza, zarówno obce (humanizm jezuicki i teologia pozytywno-kontrowersyjna), jak i rodzime, wśród których uwypukla legendarne dzieje Polski, średniowieczne kroniki (Kadłubek, Długosz), historyków renesansowych (Wapowski, Kromer, Bielski, Miechowita), szesnastowiecznych luminarzy ruchu kontrreformacyjnego (Karnkowski, Skarga), przedstawicieli siedemnastowiecznej (Piasecki, Ładowski) i saskiej (Kołudzki, Bertołd, Łubieński) historiografii, a także ściśle rozumianej literatury politycznej (Starowolski, Młodzianowski, Witwicki, Pęski).

Dogłębne rozpoznanie źródeł nakierowuje badacza nie tylko na zrozumienie ideowego i postulatywnego wymiaru *Trwałości szczęśliwej królestw,* ale także jego charakteru genologicznego. Wnioski Ślusarczyka wiodą ku publicystyce, której cechy rozpoznaje w dziele Majchrowicza, uwzględniając zarazem jego segmentację (podział na cztery części), odstęp czasowy związany z procesem tworzenia (traktat powstawał od 1767 do 1772 r., co wymagało dostosowania jego podstawowych założeń do dokonujących się w tym czasie radykalnych przemian światopoglądowych), polemiczny (był odpowiedzią na antyklerykalizm), a także okolicznościowy wymiar, ponieważ – jak wiadomo – utwór powstał na zamówienie konfederata barskiego, arcybiskupa lwowskiego Wacława Hieronima Sierakowskiego. Sformułowany w ostatniej części pracy wniosek, uwzględniający zawiłą konstrukcję retoryczną dzieła, pozwala sytuować traktat jezuity w planie wypowiedzi „teologiczno-kaznodziejskiej", w ramach której Majchrowicz dokonuje swoistej autokreacji, przybierając pozę „narodowego profety" czy też – jak sam twierdzi – „następcy biblijnego proroka Izajasza"[3].

[3] Tamże, s. 213.

Powracając na moment do stanu badań, należałoby wspomnieć, że w mniemaniu historyków literatury Majchrowicz jawi się jako jeden z wielu przedstawicieli izolacjonizmu intelektualnego, obskurantyzmu, a także twórców i wyrazicieli polskiej martyrologii, co zarazem – w mniemaniu Ślusarczyka – prowadziło do wielu uproszczeń, gdyż postać ta nie wpisywała się i wpisywać się nie powinna w stereotypowe ramy „sarmackiej ideologii". Do owych symplifikacji doszło w wyniku nieuważnej i – jak zdaje się sugerować Ślusarczyk – zbyt pośpiesznej lektury dzieł Majchrowicza, niewrażliwej na indywidualną dykcję literacką, erudycję pisarza i obecne w jego myśli niuanse filozoficzno-światopoglądowe.

Mimo wiernie przeprowadzonej analizy zastanawia jednak fakt, że autor nie pokusił się o podjęcie dyskusji z tezą o „sarmackości" *Trwałej szczęśliwości królestw,* zważywszy chociażby na eksploatowanie jego dzieła w XIX w. m.in. przez głosicieli idei mesjanistycznych (Jan Dębiński, Franciszek Jezierski, Bronisław Ferdynand Trentowski), a także cechy dorobku Majchrowicza, które o owej „sarmackości" zaświadczają[4]. Pojęcie to jest wszakże nadal aktualne, a dyskusja na jego temat stale ponawiana, jednak autor – mimo skrupulatnie i erudycyjnie przeprowadzonej analizy stanu badań – potraktował je jako nieoperatywne i niewystarczające do wyjaśnienia literackiego fenomenu Majchrowicza. Trudno jednak przypuścić, że sarmatyzm jako zbiór idei, postaw, a w końcu pojęcie opisujące zjawiska na gruncie przemian świadomości autorów żyjących i tworzących w XVIII w. (w tym także Majchrowicza), nie mógłby stanowić przynajmniej punktu odniesienia dla myślenia o projektowanej przez autora *Trwałej szczęśliwości królestw* prowidencjalistycznej wizji państwa – wyrasta ona wszakże z tradycji idei fundamentalizmu religijnego, a także wkomponowuje się – jak dzieła wielu ówczesnych historiografów – w idee konfederatów bar-

[4] Miarą wstrzemięźliwości autora monografii niech będzie fakt, że wielokrotnie w całej monografii możemy przeczytać o przywołanych elementach sarmackiej ideologii (to pojęcie traktuję możliwie szeroko), po której nie następuje wyraźne na niej wskazanie i rozwinięcie. Jezuita został zestawiony z wyrazicielem idei sarmackich, w tym także mówiącym o sarmackiej przeszłości Samuelem Twardowskim: „Świat eposów Twardowskiego staje się miejscem epifanii, Bóg – zgodnie z ideą degradacji, ujawniającą się w pełni zarówno w historycznej epice baroku, jak i na kartach *Trwałości szczęśliwej królestw*, karze za porzucenie cnót przodków. Majchrowicza z Twardowskim łączył apokaliptyczny ton wypowiedzi, podsycany biblijnymi aluzjami z *Księgi Rodzaju*, podtrzymywanie mitu przedmurza chrześcijaństwa, a także rys mesjanistyczny", P. S. Ślusarczyk, dz. cyt., s. 167. Podobnie sytuacja wygląda w kontekście przywoływanej przez jezuitę *Psalmodii* Wespazjana Kochowskiego: „Majchrowicz, tak jak Kochowski, ostrzega naród przed lekceważeniem woli Bożej, a także przewartościowuje sarmacką historiozofię, która, uwikłana w wyroki Opatrzności, potencjalnie gwarantować miała szczęśliwość, ale i mogła prefigurować rychły upadek, spowodowany odejściem od katolickiej wiary, cnót rycerskich oraz ducha republikańskiego", tamże, s. 168. Mimo to Ślusarczyk nie traktuje Majchrowicza jako typowego przedstawiciela sarmatyzmu albo ogólnie nie stosuje tego pojęcia w odniesieniu do jezuity – zaznacza, że ze względu na liczne nawiązania do tradycji patrystycznej „tożsamość sarmacką" Majchrowicz rozumie inaczej, „wykraczając świadomie daleko poza ramy narodowego mitu genetycznego", tamże, s. 172.

skich[5]. Nie dość wspomnieć o eksplikowanej w dziele Majchrowicza idei *antemurale christianitas*, stanowiącej niejako cechę dystynktywną dla sarmackiego światopoglądu. W książce Ślusarczyka została ona potraktowana jako myśl obecna jeszcze w połowie XVIII w., jednak nie w formie sarmacko-katolickiej, ale kontroświeceniowej. Idea przedmurza jest w jego opinii przedłużeniem staropolskiej i kontrreformacyjnej idei obecnej u wymienianych w monografii autorów, takich jak: Piotr Skarga, Wespazjan Kochowski, Samuel Twardowski. Zgodzić się trzeba z autorem monografii, że dopiero wnikliwa analiza wszystkich tomów *Trwałej szczęśliwości królestw* pozwala na wskazanie antecedencji toku myślenia Majchrowicza w takich, a nie innych kategoriach historiozoficznych. Ślusarczyk nie podejmuje jednak tego wątku, że erudycyjne odniesienia do tradycji i teologiczne rozumienie dziejów (w tym posługiwanie się średniowieczną hagiografią, historią kościoła, wczesnochrześcijańską homiletyką i apologetyką, traktatami moralno-ascetycznymi oraz polityczno-społecznymi) zasilają i niejako obsługują szeroko pojętą ideologię sarmacką, zaznaczającą swą obecność jeszcze w drugiej połowie XVIII w. (reprezentantami są tu m.in. Michał Wielhorski, Wojciech Turski). Chociaż sarmatyzm tego czasu, a więc wschodzącego wieku świateł, dla ludzi epoki oświecenia był raczej konstrukcją retoryczno-psychiczną, która służyła do odróżnienia tychże od szeroko pojętego środowiska konserwatywno-sarmackiego, to w świetle obecnego stanu badań jest to pojęcie niejako opisujące faktycznie istniejące zjawisko społeczne oraz literackie[6]. Dominuje także przekonanie o istnieniu „sarmatyzmu oświeconego" oraz „oświecenia sarmackiego", przy czym pierwszy z nich należałoby tłumaczyć jako efekt włączenia w dyskurs sarmacki pewnych myśli oświeceniowych, a drugi z kolei oznacza umiejętność łączenia systemu wartości sarmackich z „epistemicznym kodem oświecenia"[7]. W świetle tak zaawansowanych badań może się zatem wydawać, że pewne cechy sarmatyzmu mogą stanowić przynajmniej zaczątek refleksji oraz zachęcać do próby umiejscowienia Majchrowicza w szerszym planie ideowym tego czasu, a także zbadania przemian, jakie sarmatyzm jezuity (który w opinii znacznej części badaczy jest niezaprzeczalny) przechodził, a zmiany niewątpliwe następowały w wyniku wstrząsu politycznego, jakim była konfederacja barska. Konieczność przeformułowania swojego sta-

[5] Tamże, s. 195–199.

[6] Zob. M. Klimowicz, *Sarmatyzm oświecony*, „Prace Literackie Uniwersytetu Wrocławskiego" 1970, z. 11–12; T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*, Wrocław 2002; T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu,* Warszawa 1946; por. T. Ulewicz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 2006; por. tenże, *Zagadnienie sarmatyzmu w kulturze i literaturze polskiej. (Problematyka ogólna i zarys historyczny),* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie" 1963, z. 5, Kraków; por. A. Zajączkowski, *Szlachta polska. Kultura i struktura*, Warszawa 1993; zob. A. Wyczański, *Polska Rzeczą Pospolitą szlachecką, Warszawa 1991.*

[7] M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia: studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018, s. 104.

nowiska, co dokumentuje Ślusarczyk, wobec wcześniej proklamowanych pomysłów na uzdrowienie państwa, jest właśnie pokłosiem tych przemian politycznych, których częścią był również Majchrowicz. Wobec tego rezygnacja z sarmatyzmu, jako kategorii objaśniającej omawiane tu zjawiska literackie, nie oznacza zniknięcia samego fenomenu. Jednakże Ślusarczyk przekierowuje uwagę czytelnika z myślenia o jezuicie jako „sarmackim ideologu" na sylwetkę Majchrowicza obrazującą pozę „religijnego fundamentalisty", uwikłanego w spory przede wszystkim teologiczne, religijne i światopoglądowe z przedstawicielami szeroko pojętej formacji oświeceniowej.

W świetle przedstawionych w pracy Ślusarczyka dowodów trudne do utrzymania wydaje się jego przekonanie, że formułowane przez wcześniejszych badaczy (Obremski, Krawczyk, Stasiewicz-Jasiukowa, Dolański) tezy dotyczące sarmackiego rodowodu dzieła doczekały się pewnej weryfikacji, podważając tym samym „panującą względnie zgodę co do sarmackiego charakteru jego pisarstwa"[8]. Autor pracy pokazuje także, że „sarmatyzm jako naczelna zasada ideowa daje się zastosować w przypadku *Trwałości szczęśliwej królestw* jedynie pod warunkiem wyizolowania części poświęconych Polsce z całości traktatu"[9], co mogłoby oznaczać, że choć obecna w dorobku Majchrowicza ideologia sarmacka jest punktem dostrzeganym przez Ślusarczyka, to jednak nie należałoby jej – w jego opinii – traktować jako objaśniającej całość. Otóż mimo wnikliwej analizy badacza Majchrowicz nadal pozostaje „sarmackim ideologiem", ponieważ owo erudycyjne zaplecze intelektualne, a nawet wspomniana „teologizacja pojęć" wchodzących w skład sarmatyzmu pozwoliły mu na formułowanie tez bliskich „sarmackiemu mesjanizmowi", polskiemu wybrańtwu narodowemu oraz łączeniu historycznych losów Rzeczpospolitej z Bożą ekonomią zbawienia.

Moje rozważania pragnąłbym uzupełnić refleksją o charakterze ogólnym. Książkę Piotra Sebastiana Ślusarczyka, pomimo kilku elementów zachęcających do przemyślenia i dyskusji, do prób uchwycenia perspektywy szerszej i doprecyzowania pewnych zjawisk historycznych, w które niewątpliwie wpisuje się postać Szymona Majchrowicza i jego *Trwałość szczęśliwa królestw*, należy ocenić jako udaną, merytorycznie satysfakcjonującą, rzetelną i wykonaną z wyjątkową akrybią. Jasno sprecyzowane zamiary autora i kierunki poszukiwań wytyczone we wstępnych partiach pracy pozostawiają czytelnika w przekonaniu o pełnym wykorzystaniu

[8] K. Obremski, *Kryzys sarmackiej teologii historii („Psalmodia" i „Janina")*, w: *Barok. Sarmatyzm. Psalmodia*, red. K. Maliszewski, K. Obremski, Toruń 1995; por. A. Krawczyk, *Historiografia polska epoki baroku. Stan i potrzeby badań*, w: *Metodologiczne problemy syntezy historii historiografii polskiej*, Rzeszów 1998, s. 115; por. I. Stasiewicz-Jasiukowa, *Człowiek i obywatel w piśmiennictwie naukowym i podręcznikach polskiego oświecenia*, Wrocław 1979, s. 39; zob. D. Dolański, *Zachód w polskiej myśli historycznej czasów saskich*, Zielona Góra 2002, s. 5.

[9] P. S. Ślusarczyk, dz. cyt., s. 205.

zarówno materiału, jak i towarzyszących mu kontekstów teologicznych, religijnych i filozoficznych. Nie ulega wątpliwości, że wartość książki Ślusarczyka przejawia się również w tym, że zachęca ona do postawienia wielu pytań dotyczących stanu polskiego piśmiennictwa historycznego tego czasu oraz inspiruje do prowadzenia badań w kierunku rekonstrukcji panoramy literatury saskiej *sensu largo*. Opublikowana rozprawa stanowi zatem istotny głos w dookreślaniu polskiej historiografii połowy XVIII w., niewątpliwie dotkniętej w dużym stopniu stygmatem zapomnienia.

[Recenzja monografii: Piotra Sebastiana Ślusarczyka *Horyzonty erudycji. Studium o „Trwałości szczęśliwej królestw Szymona Majchrowicza"*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2021, 234 ss.]

Bibliografia

Dolański D., *Zachód w polskiej myśli historycznej czasów saskich*, Zielona Góra 2002.

Klimowicz M., *Sarmatyzm oświecony*, „Prace Literackie Uniwersytetu Wrocławskiego" 1970, z. 11–12.

Kostkiewiczowa T., *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*, Wrocław 2002.

Krawczyk A., *Historiografia polska epoki baroku. Stan i potrzeby badań*, w: *Metodologiczne problemy syntezy historii historiografii polskiej*, Rzeszów 1998.

Mańkowski T., *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946.

Obremski K., *Kryzys sarmackiej teologii historii („Psalmodia" i „Janina")*, w: *Barok. Sarmatyzm. Psalmodia*, red. K. Maliszewski, K. Obremski, Toruń 1995.

Parkitny M., *Nowoczesność oświecenia: studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.

Stasiewicz-Jasiukowa. I., *Człowiek i obywatel w piśmiennictwie naukowym i podręcznikach polskiego oświecenia*, Wrocław 1979.

Ślusarczyk. P. S., *Horyzonty erudycji. Studium o „Trwałości szczęśliwej królestw Szymona Majchrowicza"*, Warszawa 2021.

Ulewicz. T., *Zagadnienie sarmatyzmu w kulturze i literaturze polskiej. (Problematyka ogólna i zarys historyczny),* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie" 1963, z. 5, Kraków.

Ulewicz. T., *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 2006.

Wyczański. A., *Polska Rzeczą Pospolitą szlachecką, Warszawa 1991.*

Zajączkowski. A., *Szlachta polska. Kultura i struktura*, Warszawa 1993.

doi: 10.15584/tik.2022.28
Data nadesłania: 28.08.2022
Data recenzji: 18.10.2022, 8.11.2022, 5.12.2022

Obecność mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce

Adrianna Halwa
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0002-4052-7558

The Presence of the Tristan Myth in Modern Literature, Philosophy and Music

Abstract: Adrianna Halwa presents a review of the book by Artur Żywiołek *Tristitia moderna – pasja mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce* [Tristitia moderna – the passion of the Tristan myth in modern literature, philosophy and music]. Artur Żywiołek in his monograph shows the presence and changes of the Tristan myth in European culture. The author analyzes the turning point of the Modernist era, when there were revolutionary changes in literature, music and philosophy. Żywiołek examines this phenomenon in relation to the Tristan myth, its new interpretations, as well as symbols and cultural codes that it has developed since the Middle Ages.

Keywords: Artur Żywiołek, Tristan Myth, Modernism, literature and music, literature and philosophy

Słowa kluczowe: Artur Żywiołek, mit tristanowski, modernizm, literatura i muzyka, literatura i filozofia

Artur Żywiołek w swojej najnowszej monografii analizuje zjawisko przeobrażenia uniwersalnego mitu arturiańskiego, leżącego u podstaw wielu różnorodnych dzieł kultury – nie tylko utworów literackich, lecz również muzycznych, a także traktatów filozoficznych. Dzieło to obejmuje swoim zakresem rozważania dotyczące pozornie odległych dyscyplin naukowych i artystycznych – wynika to z szerokiego obszaru zainteresowań tego badacza, który we wcześniejszych pracach skupiał się na idei wyraźnego zwrotu w kulturze polskiej i europejskiej na przełomie XIX i XX wieku. Żywiołek interesuje się morfologią mitów założycielskich kultury zachodniej, a także koncepcją literatury jako miejsca odsłaniania się prawdy-bycia oraz topiką niewyrażalności. Badacz wnika również w nowoczesne i ponowoczesne reinterpretacje, a także przekształcenia antycznych wzorców apostoła i proroka. Dla Żywiołka istotne zjawiska kulturowe związane są z roman-

tycznym przesileniem w dziedzinie filozofii, literatury i muzyki. To właśnie współoddziaływanie na siebie tych trzech aspektów kultury, ich wzajemne uzupełnianie się i inspiracje, a także ciągle zmieniające się relacje stają się dla badacza podstawą analiz naukowych. Wszystko to sprawia, iż prace Artura Żywiołka mają wyraźny wymiar interdyscyplinarny: zawierają spojrzenie na zjawiska kulturowe nie tylko z perspektywy literaturoznawczej, lecz również filozoficznej, oraz – co zdarza się znacznie rzadziej – w aspekcie teorii muzyki. Perspektywa ta nadaje omawianej monografii walorów oryginalności wynikających z odmiennego spojrzenia na zjawiska kulturowe, wielokrotnie już analizowane.

Tristitia moderna jest kontynuacją wcześniejszych badań autora z lat 2017–2018, których efektem były m.in. artykuły *Tristanowskie apokryfy*[1] oraz *Love for sale. Ekonomia jako źródło cierpień? (Na przykładzie „tristanowskich" nowel Thomasa Manna)*[2]. Rozprawy te zostały poszerzone i dostosowane do zamysłu monografii. Omawiane w niej zjawiska kulturowe nawiązują także do przemyśleń Żywiołka zawartych w książce *Mesjański logos Europy. Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu*[3]; w *Tristitia moderna* także uwidacznia się fascynacja poglądami Zdziechowskiego.

Tristitia moderna („Współczesna melancholia") ma w założeniu autora być próbą analizy przełomowego momentu epoki modernizmu – chwili, w której nastąpiła zmiana estetyczna zarówno w aspekcie wizualnym, jak i „kultury ducha" w literaturze. Za impuls do powstania istotnych dla całej sztuki i kultury zachodniej przemian Artur Żywiołek uznaje mit Tristana i Izoldy, który – od wieków trawestowany i przekształcany – obrastał warstwami kodów kulturowych, skojarzeń i znaczeń, a za sprawą przełomowego dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera stał się punktem zwrotnym już nie tylko dla literatury, lecz również muzyki i filozofii[4].

Sam tytuł rozprawy nawiązuje do tytułu dzieła Gerarda Groota: *Devotio moderna* (nowa pobożność) i jest swoistą grą słów. *Tristitia* odnosi się bowiem zarówno do melancholii, smutku, jak i imienia Tristan. Z kolei zaś uformowany przez Żywiołka termin: *tristitia moderna* (nowa melancholia), nawiązuje zarówno do wymienionych wcześniej aspektów mitu tristanowskiego, jak i do dzieła Groota, które dotyczy przełomowego momentu w dziejach – cezury pomiędzy średniowieczem a renesansem[5]. Dla autora *współczesna melan-*

[1] A. Żywiołek, *Tristanowskie apokryfy*, w: *Apokryficzność (w) filozofii. Nie/anty/pozaortodoksyjne dyskursy filozoficzne*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Częstochowa 2017, s. 73–89.

[2] A. Żywiołek*, Love for sale. Ekonomia jako źródło cierpień? (Na przykładzie „tristanowskich" nowel Thomasa Manna),* „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura" 2018 t. IV, nr 2, s. 109–132.

[3] A. Żywiołek, *Mesjański logos Europy. Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu,* wyd. I, Częstochowa 2012.

[4] A. Żywiołek, *Tristitia moderna. Pasja mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce*, wyd. I, Kraków 2020, s. 36.

[5] Tamże.

cholia również opisuje rewolucyjny moment dziejów, w którym zmieniają one swój charakter i bieg, szczególnie na płaszczyźnie literatury i muzyki. Nie bez powodu autor jako motto do swojej monografii wybiera słowa Chrystusa „Tristitia implevit cor vestrum" („Smutek napełnił serca wasze" – J 16,6). Kilkanaście wersów dalej ewangelista, ukazując inną perspektywę oglądu świata, przedstawia także konsolacyjne oczekiwanie: „Smutek wasz w radość się zamieni" – w rzeczywistości literackiej opisywanej przez autora książki tego optymistycznego wymiaru nie można odnaleźć, co z pewnością ma ewidentny związek z podaniem w wątpliwość, a także zakwestionowaniem – w dużej mierze – chrześcijańskiego aspektu odczytywania rzeczywistości.

Jedna z najważniejszych opowieści arturiańskich określana jest przez Artura Żywiołka „mitem" – preferencja ta widoczna jest w tytule pracy. Niekiedy pojawiają się, traktowane synonimicznie, terminy „legenda" lub właśnie „opowieść", a incydentalnie także „baśń", „romans mityczny" i „tekst o sakralnych źródłach". Wydaje się, że dla ścisłości naukowego wywodu warto byłoby postarać się o bardziej precyzyjne ustalenia, gdyż przyjęta terminologia (w części rzeczywiście synonimiczna, chociaż rozróżnienie „mitu" i „legendy" ma dość bogatą literaturę) wpływa na całość naukowego wywodu.

Pracę rozpoczyna wprowadzenie, w którym wyłożone zostały główne założenia leżące u podstaw prowadzonego przez autora wywodu, a także geneza i rozwój mitu tristanowskiego. Następnie, w siedmiu rozdziałach, Artur Żywiołek chronologicznie przedstawia jego obecność w wybranych aspektach kultury europejskiej. Tytuły poszczególnych rozdziałów przybierają formę swoistej gry słownej, zagadki odnoszącej się do omawianych w nich utworów i zjawisk.

Pierwszy rozdział („*Vorspiel". Moment dźwiękowej osobliwości*) to omówienie analizowanego mitu w twórczości Ryszarda Wagnera, w szczególności w operze *Tristan i Izolda*. Na przykładzie tego dzieła Żywiołek ukazuje obecność mitu tristanowskiego w utworze muzycznym, który miał wyraźne cechy nowatorstwa i wyjątkowości na tle nie tylko wyobraźni dziewiętnastowiecznej, ale także współczesnych wytworów kultury. Badacz analizuje dzieło, w którym historia o nieszczęśliwej miłości rycerza Okrągłego Stołu i irlandzkiej księżniczki jest jedynie pretekstem do ukazania walki życia ze śmiercią, światła z ciemnością, dobra ze złem – przy tej okazji Żywiołek omawia szczegółowo wyjątkowość i unikatowość zastosowanych przez Wagnera rozwiązań artystycznych. Przedstawienie zagadnień stricte muzycznych, dotyczących teorii muzyki oraz jej ewolucji, a także przełomowych rozwiązań wprowadzonych w operze przez Wagnera, może wydawać się w pewien sposób odległe od badań nad tekstami literackimi czy treścią omawianego mitu, jednakże badacz w swoim wywodzie szeroko wyjaśnia powiązania pomiędzy muzyczną twórczością Wagnera a uczuciami i doświadczeniami, które nieodłącznie wiążą się z mitem tristanowskim[6].

[6] Tamże, s. 39–90.

Żywiołek zwraca uwagę na specyfikę sztuki operowej, która – jak to podkreślali twórcy romantyczni – potrafi ukazać pełnię uczuć i emocji bohaterów oraz tragizm ich wyborów. Autor skłania się ku stwierdzeniu, iż poprzez muzykę, a w szczególności właśnie poprzez operę, można przedstawić więcej emocji, gdyż pozwala ona na ukazanie niewyrażalności ludzkich namiętności, niemożliwych do oddania tylko językiem werbalnym. Wysnuwa stąd wniosek, iż język muzyki lepiej i precyzyjniej pozwala na oddanie prawdy ludzkiego życia uczuciowego, czego nie można dokonać przy pomocy innych środków wyrazu, w szczególności zaś mowy i literatury.

Kolejny rozdział (*Höchste Lust. Zmysłowy sen/s i rytm moderny. W kręgu estetyki pragnienia*) dotyczy ogólnego ducha epoki modernizmu oraz jego oddziaływań nie tylko na sferę kulturową, lecz również ekonomiczną, polityczną i społeczną – tym razem eksplikacja tego problemu odnosi się głównie do dorobku Mariana Zdziechowskiego i Oskara Spenglera, w kontekście dominujących nastrojów ogólnego nastroju fatalizmu i nieuniknionego upadku cywilizacji, jaki charakteryzował początek wieku XX, w szczególności w Europie. To właśnie fatalizm, nieuchronność katastrofy i upadku są według Żywiołka tym, co łączy mit tristanowski z twórczością Zdziechowskiego. W tym rozdziale autor dowodzi, iż dzieło Ryszarda Wagnera, a w szczególności jego sposób ukazania mitu tristanowskiego, jest efektem myśli filozoficznej charakterystycznej dla epoki modernizmu. Estetyka niemieckiego kompozytora opiera się na pragnieniu jednostki, które nie może zostać zrealizowane. Zdaniem Żywiołka, koresponduje to z ogólnym duchem epoki modernizmu zdominowanym przez poszukiwanie zaspokojenia nieokreślonych pragnień nie tylko jednostki, lecz również całego społeczeństwa. Tu także autor trafnie zwraca uwagę na nastrój wspomnianej epoki obecny w utworach filozoficznych, literackich czy muzycznych, charakteryzujący się fatalizmem, niespełnieniem i oczekiwaniem nadchodzącego kresu cywilizacji.

Trzeci rozdział (*„Das Streben" jako nastrój końca Europy. „Tristitia" Mariana Zdziechowskiego*) zawiera omówienie filozofii autora *W obliczu końca*, którego przemyślenia nierzadko wyprzedzały prace bardziej znanych europejskich myślicieli. Żywiołek zwraca tu uwagę na specyficzny, melancholijny nastrój końca wieku, jakim przesycone są rozprawy Zdziechowskiego. Na tym tle jednak nie skupia się jedynie na motywie tragicznej miłości – interesuje go również charakterystyczna dla postaci Tristana melancholia, obecna od chwili jego narodzin i towarzysząca mu przez całe życie. Jest to swoiste fatum, objawiające się dojmującym poczuciem smutku i klęski nawet w sytuacjach optymistycznych, które okazują się jednak jedynie krótkimi przebłyskami szczęścia znikającymi w zderzeniu z brutalną, niesprawiedliwą i nieszczęśliwą rzeczywistością. Badacz – śladami Zdziechowskiego – zauważa pewne korelacje pomiędzy tristanowską melancholią a stanem duchowym społeczeństwa europejskiego na początku XX wieku[7].

[7] Tamże, s. 141–182.

Autor szczególnie ceni sobie prace filozofa, który również dostrzegał rolę muzyki jako sposobu wyrażania uczuć oraz idei. Żywiołek zwraca jednak uwagę na fakt, iż Zdziechowski w swoich pracach naukowych ukazywał nadmierną emocjonalność podczas analizy dzieł Wagnera, upatrując w jego twórczości nieuświadomionej filozofii, której doskonałym wyrazem staje się właśnie opera *Tristan i Izolda*. Interesujące jest spojrzenie Żywiołka na interpretacyjne metody obecne w dorobku Mariana Zdziechowskiego; autorowi omawianej monografii wydają się one podobne do współczesnych metod czytania komparatystycznego, zwłaszcza tych nacechowanych modernistyczną emocjonalnością i patosem. Zdaniem Żywiołka, erudycja Zdziechowskiego pozwoliła mu na dokonywanie wartościowych analiz i porównań utworów literackich, muzycznych, plastycznych i dramatycznych. W tym miejscu można zgłosić pewną wątpliwość metodologiczną: Marian Zdziechowski zasadniczo interpretuje nie średniowieczny mit o Tristanie i Izoldzie (tak jak to czyni Wagner oraz autorzy dzieł analizowanych w następnych rozdziałach), lecz jego romantyczną wersję stworzoną przez niemieckiego kompozytora. Rozdział ten zakłóca także chronologię wywodu (według której uporządkowane są omawiane w monografii dzieła): przywoływana praca Zdziechowskiego *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa* została opublikowana w roku 1914, a więc ponad ćwierć wieku od powstania *Lalki* Bolesława Prusa, która będzie tematem rozdziału następnego. Istotny dla trzeciej części pracy *Zmierzch zachodu* Oswalda Spenglera jest jeszcze późniejszy...

Omówione dotychczas rozdziały można postrzegać jako bardzo obszerne wprowadzenie do bezpośredniej tematyki monografii, a wnioski z nich wypływające, zwłaszcza te dotyczące filozofii, muzyki i szeroko rozumianego dorobku kultury europejskiej, stają się kluczem interpretacyjnym w odniesieniu do analizowanych później utworów literackich.

Czwarta część monografii (*Love for sale. „Ekonomia jako źródło cierpień"*) dotyczy *Lalki* Bolesława Prusa, *Tristana* oraz *Nieładu i wczesnej udręki* Thomasa Manna. Analizując dzieło naszego pozytywisty, badacz interpretuje postać Stanisława Wokulskiego jako Tristana przegranego z powodu przemian ekonomicznych zachodzących w XIX wieku. Nieszczęście Wokulskiego-Tristana, zdaniem Żywiołka, ma polegać na zdezawuowaniu wartości uczucia i miłości na rzecz zalet materialnych. Wokulski nigdy nie doświadczy prawdziwej miłości, gdyż Łęcka nie widzi w nim człowieka, a jedynie źródło dochodu. Wydaje się, że tytułowa „ekonomia jako źródło cierpień" adekwatnie ukazuje konflikt pomiędzy miłością jako uczuciem a relacjami opartymi na korzyściach majątkowych. Żywiołek ukazuje także erotanatyczną pasję, która również prowadzi postaci do różnego zakończenia historii: mityczny Tristan umiera z miłości, Wokulski zaś – zdaniem badacza – zostaje z niej *wyegzorcyzmowany*, tak jak i z tkwiących w nim romantycznych zapędów i przekonań wywodzących się z polskiej kultury, historii i mitologii. To przewartościowanie dotych-

czasowych mitów, dotyczących wielu aspektów ludzkiej egzystencji, jest według Żywiołka również wyrażeniem zmian, jakie zaszły w modernistycznym społeczeństwie, głównie pod wpływem czynników ekonomicznych. To, co w postaci Tristana stanowi swoisty rdzeń i popycha go do działania, u Wokulskiego przedstawiane jest jako element ekscentryczności, szaleństwa, oderwania od rzeczywistości. Te spostrzeżenia Żywiołka wydają się trafne, gdyż wnoszą nowe spojrzenie na tych dwóch, jakże odległych od siebie bohaterów literackich. Analiza *Lalki* w kontekście mitu tristanowskiego początkowo może się przedstawiać jako przedsięwzięcie badawcze dość ryzykowne, otwiera bowiem bardzo szeroki zestaw dzieł z „motywem nieszczęśliwej miłości". Żywiołek jednak przekonująco uzasadnia potrzebę interpretacji akurat tej powieści, co wynika m.in. z specyfiki związków jej głównego bohatera: Wokulski rzeczywiście jest ukazany w relacjach z „dwiema Izoldami" – Małgorzatą Minclową oraz Izabelą Łęcką. W rozdziale tym autor odnosi się również do przykładów z twórczości Thomasa Manna. W *Tristanie* ukazana jest modernistyczna antynomia pomiędzy artystą a filistrem; zdaniem autora rozprawy opozycji tej nie należy postrzegać jako banalnego przeciwstawienia odmiennych stylów życia, lecz jako konfrontację dialektyki duchowości i cielesności. Trudna relacja pomiędzy duchem a ciałem fizycznym urasta do rangi konfliktu niemożliwego do rozwiązania, co ukazuje tragizm postaci starających się tę sprzeczność pogodzić w swoim życiu[8].

W piątym rozdziale (*Użyteczne fikcje, zbawcze metafory*) Żywiołek skupia się na obecności mitu tristanowskiego w liryce Bolesława Leśmiana. W twórczości autora *Napoju cienistego* autor omawianej monografii zwraca uwagę na charakterystyczne dla tego poety metafory, a także stwierdza, iż poszukuje on wyznaczników rytmu istnienia w doświadczeniach miłości estetycznej/zmysłowej. Artur Żywiołek analizuje lirykę Leśmiana w kontekście filozofii Martina Heideggera i Georga Steinera, a także pism talmudycznych. Z analizy tej wyłania się przede wszystkim nowy obraz metafory miłości, która uznana została przez badacza za kanoniczną dla poety, gdyż jej sens nie zmienia się bez względu na zastosowany język, epokę, w jakiej powstaje, a także krąg kulturowy. Miłość jako wartość jest niezmienna, a w połączeniu ze śmiercią tworzy erotanatyczne formy percepcji, kształtujące estetyczne, a także etyczne paradygmaty ludzkiej twórczości. Liryki Leśmiana zawarte w zbiorze *W malinowym chruśniaku*, jak i obecna w nich metafora miłości, stają się dla Żywiołka pretekstem do ukazania toposu *smutku miłości* (*amoris tristitia*) w dorobku kultury europejskiej opartej na rozmyślaniach Platona. Jak pisze autor monografii, w dziełach greckiego filozofa dochodzi do uwznioślenia idei miłości i nadania jej metafizycznego charakteru, z pominięciem wymiaru fizycznego, a zwłaszcza erotycznego. Natomiast

[8] Tamże, s. 211–238.

w twórczości Leśmiana zarówno aspekty duchowe, jak i erotyczne miłości zostają uznane za równie istotne, kształtujące melancholijny charakter miłości[9]. Przemyślenia Artura Żywiołka dotyczące *amoris tristitia* w odniesieniu do liryki Bolesława Leśmiana można uznać za nowatorskie dostrzeżenie ważnego aspektu twórczości tego poety.

Tłem rozdziału szóstego monografii (*Niekochana Izolda, czyli rytm istnienia*) jest proza Adolfa Rudnickiego (mikroesej *Tristan i Izolda* oraz minipowieść *Niekochana*). W powszechnej świadomości występuje jedynie jedna Izolda, żona króla Marka, natomiast Izolda z Bretanii, późniejsza żona Tristana, jako postać drugoplanowa, nie staje się zbyt często przedmiotem zainteresowania twórców. W prozie Rudnickiego mają nawarstwiać się trzy wymiary: elementy prozy psychologicznej zgłębiającej wnętrze człowieka, epiki ukazującej uwikłanie losów jednostki w arbitralne prawa rządzące światem, a także powieści pokoleniowej, wskazującej na kształtowanie się nowej wrażliwości. Zdaniem Żywiołka, w *Niekochanej* występują również intertekstualne odniesienia do biblijnego toposu miłości jak śmierć mocnej, a także właśnie mitu tristanowskiego. W przypadku tego dzieła autor monografii trafnie waloryzuje motyw Izoldy niekochanej jako niedoceniony i marginalizowany w porównaniu z historią wielkiej miłości Tristana i Izoldy. Zwraca również uwagę na oryginalność tego motywu, rzadko wykorzystywanego przez współczesnych twórców, co nadaje prozie Rudnickiego szczególny wymiar w kontekście analizowanego mitu. Relacja bohaterów *Niekochanej* ukazuje miłość nieszczęśliwą, toksyczną, skazaną na niepowodzenie, przynoszącą jedynie udrękę i cierpienie, od której wyzwoleniem jest jedynie śmierć[10].

W siódmym, ostatnim rozdziale (*Tristan i Izolda A.D. 1946 i strzała Heraklesa*) Artur Żywiołek analizuje utwory Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Kolczyki Izoldy*), Jarosława Iwaszkiewicza (*Tristan przebrany*) i Marii Kuncewiczowej (*Tristan 1946*). Wymienione dzieła łączą nawiązania do tragedii II wojny światowej. Zdaniem Żywiołka, czas powstania tych utworów narzuca istotną perspektywę interpretacyjną. Dotyczą one poszukiwania nowej tożsamości po śmierci starego świata, jego wartości i ideałów. Pomimo różnic gatunkowych, stylistycznych i aksjologicznych, autorzy tych utworów, nawiązując do historii miłości Tristana i Izoldy, czynią to jako dzieci swojej epoki, starając się oddać jej charakter odmienny od dotychczasowych doświadczeń cywilizacji europejskiej. W tej części Artur Żywiołek wychodzi od tezy o micie tristanowskim jako mitycznej opowieści prometejskiej, gdyż – jego zdaniem – historia Tristana i Izoldy ciągle na nowo odradza się w kolejnych epokach, ulegając zmianom i modyfikacjom. Jej trzon (melancholijna, niemożliwa do spełnienia miłość) jest wciąż obecny w kulturze.

[9] Tamże, s. 249–281.

[10] Tamże, s. 283–318.

Rozprawę zamyka *Postludium*, zawierające końcowe przemyślenia autora i sumujące jego badania. To kompozycyjna puenta monografii bezpośrednio odnosząca się do nazwy gatunku muzycznego, ukazuje cyrkularny charakter nawracającego w kulturze mitu o Tristanie i Izoldzie, który za pomocą różnorakich tekstów kultury: muzycznych, literackich, filozoficznych, a także trawestacji i modyfikacji, przejawiał swą kulturotwórczą moc i zdolność do metaforycznego ukazania przesilenia zmieniającej się cywilizacji europejskiej. Sposób przedstawienia historii Tristana i Izoldy przez Żywiołka skłania do zastanowienia się nad tym, na ile i w jakim stopniu tego rodzaju opowieści składają się na fundamenty europejskiej kultury? Czy możliwe byłoby stworzenie swoistego kanonu takich mitów, czy też analizowana opowieść jest zjawiskiem unikatowym?

Pracę dopełnia bibliografia oraz indeks.

Wartość naukowa monografii Artura Żywiołka jest niezaprzeczalna. Jego spojrzenie na tristanowską opowieść w szerokiej perspektywie obejmującej korespondencję sztuk i ich wzajemne powiązania, a także ukazanie jej wpływu na charakter całej epoki i nowożytnej kultury europejskiej, pozwalają czytelnikowi nie tylko na poszerzenie wiedzy z różnorakich dyscyplin, w których ujawnia się obecność analizowanego mitu, ale także na zrozumienie przyczyn jego transformacji. Propozycje i ustalenia Żywiołka każą też zapytać o losy tego mitu w kulturze drugiej połowy XX wieku i w naszej współczesności.

[Rec.: Artur Żywiołek, *Tristitia moderna. Pasja mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce*, TAiWPN Universitas, Kraków 2020, 406 ss.]

Bibliografia

Boy-Żeleński T., *Wstęp*, w: J. Bedier, *Dzieje Tristana i Izoldy*, Warszawa 1987.

Żywiołek A., *Love for sale. Ekonomia jako źródło cierpień? (Na przykładzie „tristanowskich" nowel Thomasa Manna),* „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura" 2018, t. IV, nr 2.

Żywiołek A., *Mesjański logos Europy. Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu,* wyd. I, Częstochowa 2012.

Żywiołek A., *Tristanowskie apokryfy*, w: *Apokryficzność (w) filozofii. Nie/anty/pozaortodoksyjne dyskursy filozoficzne*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Częstochowa 2017.

doi: 10.15584/tik.2022.29
Data nadesłania: 29.04.2022
Data recenzji: 10.08.2022, 23.09.2022, 20.10.2022

„Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim" (polemiczne dopowiedzenia)

Krzysztof Obremski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID: 0000-0001-6164-9207

„Panorama of Axiological Research in Contemporary Polish Literary Studies" (Polemic Commentaries)

Abstract: This publication contains polemic commentaries to the text by Beata Garlej „Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim" [Panorama of axiological research in contemporary Polish literary studies] („Tematy i Konteksty" 11(16)/2021). This publication has been divided into three parts: "Lublin school (KUL school)", "Torun school" and "Warsaw school". The lack of the authoress's explanations of her understanding of the term 'school' allows to overestimate the significance of "Torun school" and underestimate the significance of "»Garden« school".

Keywords: literary studies, axiology, school

Słowa kluczowe: literaturoznawstwo, aksjologia, szkoła

> Sprawiedliwie pochwałę porównano do kadzidła: zbyt obfite dymem mroczy, zbyt tęgie głowę zawraca. Służyć to porównanie powinno i kadzącym, i kadzonym: kadzącym, iżby znali miarę; kadzonym, iżby się strzegli kadzenia.
> Ignacy Krasicki[1]

Pierwsze tytułowe słowo rozprawy/artykułu Beaty Garlej *Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim* to „panorama". Nie skromniejszy 'przegląd' czy 'uwagi'. W wypowiedzi literaturoznawczej adekwatność tytułu i tekstu nim opatrzonego wciąż jeszcze obowiązuje. Tymczasem oto na jednej stronie w tytule publikacji widzę „panoramę", zaś od razu na następnej znajduję „niniejszy szkic",

[1] I. Krasicki, *Uwagi*, wstęp, oprac. Z. Libera, Warszawa 1997, s. 290.

a jeszcze dalej: „postaram się teraz szkicowo nakreślić”[2]. Co jest czym? Zarazem pierwsze tytułowe słowo rozprawy/artykułu postrzegam jako promocję *badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim* oraz autopromocję samej publikacji im poświęconej.

Jakie warunki powinny zostać spełnione, aby zasadnie mówić o „panoramie”? O odpowiedź można oczywiście spierać się, ta jednak (w moim przekonaniu) powinna być dwuczęściowa: 1. *badania aksjologiczne we współczesnym literaturoznawstwie polskim* osiągnęły taki poziom/zakres zaawansowania/pogłębienia, że mogą stać się przedmiotem właśnie panoramicznego spojrzenia? 2. poświęcony im tekst zasadnie można nazwać panoramą? Niestety, *Słownik terminów literackich* nie zawiera hasła poświęconego „panoramie”, pozostaje więc sięgnąć po *Wielki słownik języka polskiego*: ‘obszerne przedstawienie jakiegoś zagadnienia’. Czy rozprawa/artykuł Beaty Garlej jest taką wypowiedzią? Liczba dwunastu stron tej publikacji powinna być postrzegana w kontekście np. dwutomowego dzieła o tytule *Panorama poezji polskiego baroku*. Przegląd, szkic, uwagi – gdzież im do panoramy? Skoro ‘słowa’ mogą tworzyć ‘rzeczy’, to należy tym ostrożniej pochwalać i ganić. Szczególnie wówczas, kiedy trudno oprzeć się pytaniu/podejrzeniu o autopromocję...

Roman Witold Ingarden

W obawie przed zniekształceniem fragmentu tekstu – cytatu nie skracam:

trzy szkoły [lubelska, toruńska, warszawska] uprawiające namysł nad literaturą osadzony w nurcie aksjologii myśli właśnie tego filozofa [Romana Witolda Ingardena] nie zignorowały, lecz spożytkowały, aplikując zaś, twórczo rozwinęły wątki Ingardenowskich rozważań, często również wyłącznie sygnalizowanych jako „godne rozpatrzenia” właśnie przez literaturoznawców. Gdyby jednak chcieć pokusić się o sformułowanie wniosku podsumowującego ten wątek refleksji, nawet jeśli nazbyt ogólnikowo ujętej, wówczas bez wahania można stwierdzić, że związek (nie tylko polskich zresztą) badań aksjologicznych w literaturoznawstwie, ich genezy z filozofią, jest niepowątpiewalny. Więcej nawet – jedynie Ingardenowska propozycja w tym zakresie uzmysławia ważkie metodologiczne konsekwencje, które można sprowadzić do wniosku kolejnego, a mianowicie: nie da się prowadzić rzetelnych badań z zakresu aksjologii w literaturoznawstwie bez uwzględnienia filozofii (sztuki). Jeszcze inaczej – choć zabrzmi to radykalnie, jednak przyjętą radykalizację tonu wydaje się w pełni uzasadniać charakter samej aksjologii: nie da się prowadzić tego rodzaju badań w naszej dyscyplinie bez opowiedzenia się również za konkretną teorią dzieła literackiego. Badacz literatury odsądzający się od tego,

[2] „Właśnie w odniesieniu do nich [trzech szkół: lubelskiej, toruńskiej i warszawskiej] postaram się teraz szkicowo nakreślić najważniejsze dotychczasowe osiągnięcia badań aksjologicznych w literaturoznawstwie – nakreślanie to, ze względu na charakter szkicu, będzie mieć jednak wymiar wywoławczy i ograniczy się głównie do wyliczenia kategorii, zagadnień reprezentatywnych dla każdej ze szkół, nie będzie zaś referowaniem problematyki przez nie podejmowanej ani tym bardziej przedstawieniem genezy szkół czy relacjonowaniem ich ewoluowania w minionych dekadach”. B. Garlej, *Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim*, „Tematy i Konteksty” 2021, nr 11 (16), s. 508.

kluczący, chcący uchodzić za poprawnego politycznie, dlatego niezamierzający się w swojej jednoznaczności pod tym względem narażać i stąd – co tak często się przecież zdarza – przejmujący rozmaite „narzędziownie" właściwe kilku odrębnym domom teoretycznoliterackim, prędzej czy później ugrzęźnie na mieliźnie terminologicznego nihilizmu, niemającego nic wspólnego z wartością prawdy, o którą przecież i tu, w literaturoznawstwie, idzie[3].

Wykluczeniem tych, którzy nie przyjmują Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego z aksjologicznej wspólnoty literaturoznawców, zostaje ponowiony i znamienny mechanizm rozumowania, i swoiste wysłowienie. Jedno i drugie niegdyś doświadczane przez polskie literaturoznawstwo pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX w.: 1. kto nie jest wyznawcą czterech klasyków ówcześnie przedstawianych w kolejności malejącego zarostu, ten jedynie może być tym, czym w epoce średniowiecza filozofia dla teologii (*vide* Stanisław Budzyk o Stanisławie Łempickim[4]), 2. Beaty Garlej skrajnie krytyczna ocena – „mielizna terminologicznego nihilizmu" – pobrzmiewa Stefana Żółkiewskiego „świadectwem krańcowego ubóstwa pojęć estetycznych"[5]. Analogicznie jak duma i pycha, tak też fundamentalizm i doktrynerstwo w ich semantycznych relacjach sprzężenia zwrotnego współtworzą niełatwe wyzwania.

Szkoła?

Wypowiedź opatrzona tytułem *Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim* została podzielona na trzy części: „Szkoła lubelska (KUL-owska"), „Szkoła toruńska", „Szkoła warszawska". W trzykroć powtórzonym słowie „szkoła" zawiera się najwyższa pochwała. Niestety, w Słowniku terminów literackich takiego hasła nie znajdziemy. W takim stanie rzeczy jednak przynajmniej można choćby wspomnieć, że starożytny Kościół biblistom pozwala mówić o dwóch teoriach alegorii czy też o jej dwóch szkołach (aleksandryjskiej oraz antochieńskiej)[6], a poprzez kilka dekad XX stulecia działały genewska szkoła

[3] Tamże, s. 507.

[4] „[Stanisław] Łempicki […] nie dostrzega często właściwej hierarchii spraw, nie odróżnia przyczyn od skutków. Potrafi wyszukać i ukazać bogactwo i różnorodność zjawisk kulturalnych, nie potrafi ich jednak zinterpretować, trafnie powiązać, ująć w związki przyczynowe, wytyczyć kierunków rozwoju. Źródłem tych niedostatków [tylko „niedostatków? – to eufemizm!] pracy jest brak jedynej właściwej metody badań historycznych – metody marksistowskiej. Praca Łempickiego jest jeszcze jednym dowodem, że nawet najsumienniejszy i dysponujący największym zasobem erudycji uczony nie może ani wykryć właściwego społecznego sensu wydarzeń, ani uzyskać trafnego syntetycznego obrazu epoki, jeżeli nie stoi na stanowisku materializmu historycznego". K. Budzyk, *Słowo wstępne*, w: S. Łempicki, *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*, wstęp K. Budzyk, Warszawa 1952, s. VI.

[5] Za: M. Zawodniak, *Stare i nowe literaturoznawstwo*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 330.

[6] „Zarówno szkoła aleksandryjska, jak i antiocheńska wyrażały przekonanie, że ośrodkiem Starego Testamentu jest Chrystus". Ks. A. Paciorek, *Alegoria i teoria w egzegezie starożytnego Kościoła*, w: *Interpretacja Biblii w Kościele. Dokument Papieskiej Komisji*

strukturalistyczna oraz tartusko-moskiewska szkoła semiotyki. Więc może należy ostrożniej sięgać po tak nobilitujące słowo jak „szkoła"?

Zarazem jedno wydaje się pewne: literaturoznawcza szkoła to nie tylko pojedyncza osobowość badaczki/badacza, lecz również pewna społeczność wokół niej/niego. Przyjąwszy takie założenie, można czy nawet należy zakwestionować „Szkołę toruńską".

Często się zdarza, że twórcę dzieł wyjątkowych, arcydzieł, określamy mianem osoby, którą „identyfikuje niepodrabialny styl". Tyle sztuka. Nieco inaczej rzecz przedstawia się w nauce, rzadko kiedy bowiem stykamy się z badaczami literatury, których znamieniem jest właśnie indywidualny styl aksjologiczny, styl „szkołorodny"[7].

Otóż publikacje czołowego przedstawiciela (rzekomej) „szkoły toruńskiej" nie pozwalają mówić o ich „stylu szkołorodnym". Znamienne, że w przypisach do tekstu głównego rozprawy/artykułu Beaty Garlej jedynym autorem publikacji współtworzących (rzekomą) „szkołę toruńską" pozostaje wyłącznie jej czołowy przedstawiciel: Andrzej Stoff. Tym samym należy uznać ją jedynie za tzw. pobożne życzenie...

„Szkoła «Ogrodu»"?

Jeśli jednak publikacje Andrzeja Stoffa pozwalają mówić o „szkole toruńskiej", wówczas tym bardziej należy mówić o „szkole «Ogrodu»" z Antonim Czyżem jako jej czołowym przedstawicielem. Początkiem był „OGRÓD. Materiały naukowe Warszawskiego Koła Polonistów" – pierwszy zeszyt to jeszcze 1988 rok (medium: maszynopis powielany). W odredakcyjnym wstępie przeczytamy tę, przecież jawnie aksjologiczną, deklarację:

Kiedy mówimy o „naszych siłach", mamy na myśli uniwersytet pojęty personalistycznie – jako wspólnota osób dążących do prawdy. Studentów i pracowników. Bardzo nam zależy na rozmowie i wymianie poglądów: bo tak się zawiązuje wspólnota żywa!

Gdy wspominamy o „poglądach", myślimy o wielu. Więc o wspólnocie wielogłosowej. I o naszych zeszytach jako całości polifonicznej. Pojmujemy tę całość jako „świadectwo" i „zapis", które utrwala duchowy trud naszej społeczności. Byłby to trud znamiennie hermeneutyczny. Próba rozpoznania literatury (i kultury) naszego stulecia i – zrozumienia. Lecz również też mocna: próba lektury przeszłości. Pojętej jako cząstka żywego dziedzictwa. Bez niego będziemy wykorzenieni: bez tożsamości.

Ówcześnie Antoni Czyż pozostawał członkiem trzyosobowej rady redakcyjnej (oprócz niego: Jerzy Sosnowski i Tomasz Wroczyński). Tenże „Ogród" z czasem stanie się półrocznikiem wydawanym już od ponad trzech dekad[8].

Biblijnej z komentarzem biblistów polskich, tłum., red. ks. R. Rubinkiewicz SDB, Warszawa 1999, s. 242.

[7] B. Garlej, *Panorama badań aksjologicznych*... s. 511.

[8] „Pismo to trwa **z takim trudem, z jakim trwa badacz**, ale pokonuje przeszkody, poskramia trudności... Zamiera i gaśnie, to znów rozbłyska nowym numerem, cichnie, to znowu brzmi tekstami w kolejnym zeszycie. Zmienny, w sumie, skład Redakcji, odmienne

W książce Antoniego Czyża *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku* od razu na początku pierwszego akapitu niczym wypowiedź programowa zostały zacytowane słowa Jana Błońskiego: trud nowej lektury Leśmiana, Witkacego i Schulza „staje się próbą odsłonięcia czy zrekonstruowania nieznanych wartości, które tkwią w literaturze polskiej XX wieku, lecz nie zostały dotąd przyswojone"[9]. Zaś w zakończeniu książki przeczytamy: „[Późnobarokowa poezja metafizyczna] Jest próbą ożywienia humanizmu chrześcijańskiego, wyakcentowania wartości bytu osoby"[10]. Z kolei książka *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* została opatrzona wstępem, w którym znajdziemy to jawnie programowe twierdzenie: „Droga dociekań hermeneutycznych pozwala **egzystencjalnie czytać i w więzi z przodkami, dzięki tekstom, obcować**"[11]. W kolejnej książce – *Władzy marzeń* – materia aksjologiczna nie jest bynajmniej skrywana, można natomiast z pewnością się spierać o to, jaka jest, i zapytać (poprzez analogię do poetyki Awangardy Krakowskiej): sformułowana czy immanentna? A raczej w jakich proporcjach między tymi dwiema postaciami? W autorskim *Słowie wstępnym* przeczytamy: „Władza marzeń to jest dobra przemoc. Odsłania moc twórczą osoby i świetność jej światów: własnych, wewnętrznych, niezwykłych"[12]. Tak brzmi programowa wypowiedź literaturoznawczego personalizmu. Jeszcze najnowsza książka Antoniego Czyża, *Rojny i gwarny blask kultury* – także w niej materia aksjologiczna zostaje wprost wskazana tym zdaniem: „Osoba odnajdzie blask kultury – przeciw rozpaczy"[13].

Powtórzę: jeśli już można mówić o „Szkole toruńskiej", wówczas tym bardziej należy mówić o „Szkole «Ogrodu»" z dominującym w niej Antonim Czyżem[14]. Z pewnością jest on postacią wyrazistą – także jako badacz nieskrywający swego zakorzenienia w dawnych oraz współczesnych wartościach.

Zarazem w okresie czterech dziesięcioleci jego badawczej i organizacyjnej działalności powstało wokół niego i poniekąd tożsamego z nim „Ogrodu" pewne, również aksjologicznie nacechowane, środowisko (dowo-

---

okładki, inne założenia typograficzne – ale współtworzę [Antoni Czyż – K. O.] ten periodyk już nieprzerwanie 30 lat jako, wedle założeń wypowiedzianych na progu, **interdyscyplinarne pismo humanistyczne, które odsłania długie trwanie tradycji Zachodu od antyku po dziś**, dając zapis i przejawy stałego myślenia o tym". A. Czyż, *Lata późne, a piękne. O siedleckiej Nagrodzie Złotego Jacka – z melancholią*, „Ogród", R. XXXI–XXXII: 2018, nr 1–2 (35–36) – 2019, nr 1–2 (37–38), s. 22; podkr. *Autora* – K. O.

[9] A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 5.

[10] Tamże, s. 131.

[11] A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. III; podkr. aut.

[12] A. Czyż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997, s. 10.

[13] A. Czyż, *Rojny i gwarny blask kultury. Literacka varietas i historyczne multum tekstów*, Siedlce 2019, s. 13. Por. recenzja: K. Obremski, *Antoniego Czyża „Rojny i gwarny blask kultury"*, „Sztuka Edycji" 2020, nr 2 (18), s. 203–207.

[14] Por. P. Bohuszewicz, *Radość czytania „Ogrodu"*; „Radość w kulturze. Przejawy, motywy, źródła", 2019; https://umk.academia.edu/Pawe%C5%82Bohuszewicz (dostęp: 29.4.2022).

dem choćby, wydana jeszcze w 2005 r., książka zbiorowa *Paradygmat pamięci w kulturze*[15]). Tak więc można mówić o nieobecnej w *Panoramie badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim* jeszcze czwartej szkole: „Ogrodu"[16]. Oczywiście pod warunkiem, że w każdym spośród czterech przypadków słowo „szkoła" nie będzie zawyżoną oceną. Zarazem ta nieobecność „szkoły «Ogrodu»" może być uzasadniona tym, że Antoni Czyż żarliwym wyznawcą teorii Romana Witolda Ingardena nigdy nie był. Więc niejako siłą rzeczy nie ma prawa do prowadzenia badań aksjologicznych?

„Wykluczeni" językoznawcy

Dla badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim jako ich najbliższy kontekst dyscyplinarny publikacje przynajmniej czworga językoznawców pozostaną bezdyskusyjne: Jerzy Bartmiński, Jerzy Bralczyk, Walery Pisarek, Jadwiga Puzynina (tu są wymienieni w kolejności wyłącznie alfabetycznej). Ich całkowite pominięcie milczeniem w tekście zatytułowanym *Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim* pozwala powiedzieć, że o rzeczonej *Panoramie*... trudno mówić. Jeśli tekst jest bądź przynajmniej bywa konstytuowany kontekstem, to – analogicznie – literaturoznawstwo odcięte od językoznawstwa będzie kalekie.

Językoznawstwu literaturoznawstwo pozostaje umiarkowanie potrzebne bądź w ogóle zbędne. Literaturoznawstwo bez językoznawstwa? Niewyobrażalne. *Pars pro toto*: niczym nie ujmując publikacjom Michała Głowińskiego, przychodzi stwierdzić, że językoznawcze badania nad nowomową to warunek konieczny czytania ze zrozumieniem literatury powojennej. To samo należy powiedzieć o krytyce literackiej i publicystyce.

Na marginesie: poświęcone nowomowie publikacje Michała Głowińskiego unaoczniają, jak względne bywają dyscyplinarne podziały. Nieprzypadkowo jako motto książki *Wartościowanie w języku potocznym* pojawiły się te jego słowa: „Ciążenie wartości w języku potocznym jest tak wielkie, że wartościujemy już tylko na mocy faktu, że z niego korzystamy"[17].

W kontekstach literaturoznawczych badań aksjologicznych jakby w kolejce za językoznawcami stoją kulturoznawcy...

[15] P*aradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*, red. A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziontek, Siedlce 2005.

[16] Autor tej publikacji nie ukrywa bynajmniej ani tego, że jest członkiem Rady Redakcyjnej tegoż czasopisma, ani opublikowania w nim kilku tekstów – począwszy jeszcze od pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia.

[17] Pars pro toto: E. Laskowska, *Wartościowanie w języku potocznym*, Bydgoszcz 1993, s. 4.

Varia…

Badania nad paszkwilem, pamfletem bądź satyrą mogą być postrzegane jako wyjątkowo wyraziste formy werbalizowania 'nagannej pochwały' czy też 'pochwalnej nagany'. Można odrzucać ganione postacie czy zjawiska, ale już samo ich dostrzeżenie stanowi bezdyskusyjny wybór aksjologiczny. Nawet instytucjonalne przemilczanie tekstów (*vide* komunistyczna cenzura dekad PRL) to jakby przewrotna ocena: naganna pochwała bądź pochwalna nagana.

Wszechobecność literaturoznawczego wartościowania powinna zostać opatrzona przywołaniem rozróżnienia dwóch poetyk: sformułowanej oraz immanentnej. Analogicznie można mówić o dwóch praktykach badań aksjologicznych. Pierwsza to literaturoznawcze oczywiste oczywistości – począwszy od marksistowskiego literaturoznawstwa z jego wyeksponowaną oraz pierwszoplanową skalą ocen: postępowe – wsteczne. Druga pozostaje silniej bądź słabiej skrywana, a przecież już sam fakt skierowania uwagi na taki bądź inny tekst czy problem badawczy to następstwo decyzji wręcz sprzężonej z wartościowaniem. Co jeszcze ważniejsze: literaturoznawcze przeciwstawianie aksjologicznie neutralnej analizy aksjologicznie nacechowanej interpretacji pozostaje… iluzoryczne: „Wszystko jest przedmiotem interpretacji"[18].

Nienacechowany aksjologicznie świat literatury? Takiego po prostu nie ma. Zarazem oczywiście teksty literackie mogą nawet zasadniczo różnić się intensywnością wartościowania, czego biegunowo zróżnicowaną ilustracją pozostaną „niezaangażowany" parnasizm i „zaangażowana" literatura socrealistyczna. Bywa też tak, że wymiar etyczny i wymiar estetyczny okazują się rozdzielne, czego przykładem wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Umarł Stalin*: jako sztuka słowa wiersz wszak wybitny.

Zaryzykuję twierdzenie, że analogicznie jak w świecie tekstów literackich, tak też w świecie tekstów literaturoznawczych materia aksjologiczna pozostaje… totalna i wielorako zróżnicowana formami jej obecności. Bywa złożem w miarę głęboko skrytym (Dominik Lewiński, *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po roku 1958*), bywa też wydobywana na powierzchnię – niczym w kopalni odkrywkowej (Michał Głowiński, *Gang strukturalistów*).

Wszystko jest aksjologią? Wszyscy jesteśmy aksjologami? Za odpowiedziami twierdzącymi przemawiają nawet jedynie wyrazy bliskoznaczne, których wybory są dokonywane w sprzężeniu zwrotnym z wartościowaniem. *Pars pro toto*: przysłówek 'dobrze'? Poprawnie, nienagannie, bez zarzutu, doskonale, perfekcyjnie, idealnie, przykładnie, wybornie, znakomicie, świetnie, wyśmienicie, pierwszorzędnie, wspaniale…[19] W tymże *Słowniku*

[18] Por. A. Szahaj, *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*, w: A. Szahaj, *O interpretacji*, Kraków 2014, s. 115.

[19] *Słownik wyrazów bliskoznacznych*, red. D. Ludwiczak, A. Piskadłowa, E. Tarka-Huczek, wyd. poszerzone i zaktualizowane, Warszawa 1998, s. 42.

wyrazów bliskoznacznych znajdziemy jeszcze hasła „Nieźle", „Dodatnio", „Pomyślnie", „Odpowiednio". By tu już nie wspomnieć o tytule piosenki Wojciecha Młynarskiego: „Absolutnie".

Bibliografia

Bohuszewicz P., *Radość czytania „Ogrodu"*; „Radość w kulturze. Przejawy, motywy, źródła", 2019; https://umk.academia.edu/Pawe%C5%82Bohuszewicz (dostęp: 29.4.2022).

Budzyk K., *Słowo wstępne*, w: S. Łempicki, *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*, wstęp K. Budzyk, Warszawa 1952.

Czyż A., *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988.

Czyż A., *Lata późne, a piękne. O siedleckiej Nagrodzie Złotego Jacka – z melancholią*, „Ogród", R. XXXI–XXXII: 2018, nr 1–2 (35–36) – 2019, nr 1–2 (37–38).

Czyż A., *Rojny i gwarny blask kultury. Literacka* varietas *i historyczne* multum *tekstów*, Siedlce 2019.

Czyż A., *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995.

Czyż A., *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997.

Garlej B., *Panorama badań aksjologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim,* „Tematy i Konteksty" 2021, nr 11 (16).

Krasicki I., *Uwagi*, wstęp, oprac. Z. Libera, Warszawa 1997.

Laskowska E., *Wartościowanie w języku potocznym*, Bydgoszcz 1993.

Obremski K., *Antoniego Czyża „Rojny i gwarny blask kultury"*, „Sztuka Edycji" 2020, nr 2 (18).

Paciorek A. ks., *Alegoria i teoria w egzegezie starożytnego Kościoła*, w: *Interpretacja Biblii w Kościele. Dokument Papieskiej Komisji Biblijnej z komentarzem biblistów polskich*, tłum., red. ks. R. Rubinkiewicz SDB, Warszawa 1999.

Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi, red. A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziontek, Siedlce 2005.

Szahaj A., *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*, w: A. Szahaj, *O interpretacji*, Kraków 2014.

Zawodniak M., *Stare i nowe literaturoznawstwo*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004.

Recenzenci numeru 12 (17) 2022

Volume 12 (17) 2022 reviewers

Dr hab. Magdalena Bąk, prof. UŚ (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)
Dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Prof. dr hab. Rolf Fieguth (Universität Freiburg, Szwajcaria)
Dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Uniwersytet w Białymstoku, Polska)
Prof. dr Peter Kàša (Prešovská Univerzita v Prešove, Słowacja)
Prof. dr hab. Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)
Dr hab. Dorota Kozicka, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska)
Dr hab. Monika Kulesza (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska)
Dr hab. Agnieszka Nęcka-Czapska, prof. UŚ (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)
Prof. dr hab. Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)
Dr hab. Anna Podstawka, prof. KUL (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska)
Prof. dr hab. Adam Regiewicz (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, Polska)
Dr hab. Magdalena Rembowska-Płuciennik, prof. IBL PAN (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie, Polska)
Dr hab. Anna Skubaczewska-Pniewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Dr hab. Ryszard Strzelecki, prof. UKW (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska)
Doc. dr hab. Lech Aleksy Suchomłynow (Berdânskij Universitet Menedžmenta i Biznesa, Ukraina)
Dr hab. Iwona Węgrzyn, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska)
Dr hab. Marcin Wołk, prof. UMK (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Dr hab. Krystyna Zabawa (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska)
Dr hab. Christian Zehnder (Universität Freiburg, Szwajcaria)