

PRACE NAUKOWE
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie

FILOLOGIA POLSKA
Historia i Teoria Literatury

XI

pod redakcją
Elżbiety Hurnikowej
Lucyny Rożek



Częstochowa 2009

Recenzenci
Irena Jokiel
Joanna Ślósarska

Redaktor
Przemysław Lasota

Korekta
Dariusz Jaworski

Redaktor techniczny
Piotr Gospodarek

Projekt okładki
Sławomir Sadowski

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2009

ISBN 978-83-7455-152-6
ISSN 1896-7884

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (0-34) 378-43-29, faks (0-34) 378-43-19.
www.ajd.czyst.pl
e-mail: wydawnictwo@ajd.czyst.pl

SPIS TREŚCI

Beata Cisowska	
Magiczny realizm Prawieku	5
Agnieszka Czajkowska	
<i>Barbara Radziwiłłówna</i> Antoniego Odyńca.	
Dialog z literaturą i historią	27
Agnieszka Czajkowska	
Dlaczego klasyk?	
Twórczość Zbigniewa Herberta w kręgu sentymentalizmu	41
Magdalena Gawrońska	
Na pograniczu. Związki twórczości Henryka Grynberga	
z romantyzmem	55
Piotr Gospodarek	
Ugrzęźnięcie w egzystencji – o sytuacji bohaterów	
wybranych dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza	69
Piotr Gospodarek	
Rodzina – „podstawowa komórka zniewalająca” w dramaturgii	
Sławomira Mrożka	83
Janusz Hurnik	
„Plagiat naszej miłości”. O wierszach Ewy Lipskiej	97
Janusz Hurnik	
Dwugłos liryczny z Częstochową w tle	
(o poezji Elżbiety Jeziorowskiej-Wróbel i Andrzeja Kuśnierczyka)	109
Beata Łukarska	
Analiza retoryczno-stylistyczna wybranych mów	
i kazań pogrzebowych okresu baroku	121
Grażyna Pietruszewska-Kobiela	
Preludium do ponowoczesności. Ready makes Marcela Duchampa	
i przedmiot Anatola Sterna	139
Grażyna Pietruszewska-Kobiela	
Przestrzeń ciała i natury w debiutanckim tomie Haliny Poświatowskiej	
(wybrane zagadnienia)	173

Agnieszka Pobratyn	
Przemiany wizerunku kobiety w dramacie na przykładzie postaci Fedry ...	203
Kazimiera Zdzisława Szymańska	
Nieznane listy Bronisława Grabowskiego do Henryka Struvego (1886–1900)	219
Dorota Utracka	
Między świadectwem miejsca a autobiografią ducha. Tradycje intymistyki w twórczości Zygmunta Haupta	237
Joanna Warońska	
O felietonowości komedii Brunona Winawera	257
Robert K. Zawadzki	
Wkład św. Wojciecha w zjednoczoną Europę	271
Ksymena Żurawska	
Utwory Adama Mickiewicza w programach nauczania i podręcznikach gimnazjalnych w okresie reformy systemu oświaty	281
Artur Żywiołek	
Ślady życia, ślady mitu. Muzeum jako przestrzeń edukacyjna	295

Beata Cisowska

Magiczny realizm Prawieku

Pisanie powieści jest dla mnie przeniesionym w dojrzałość opowiadaniem samemu sobie bajek. Tak jak to robią dzieci, zanim usną. Posługują się przy tym językiem z pogranicza snu i jawy, opisują, zmyślają¹.

Tak rozumie swoje pisarstwo Olga Tokarczuk, widząc w nim stwarzanie świata, kreowanie go, nadawanie mu znaczeń i wydobywanie zagrzebanych w otchłani czasu sensów. Nic więc dziwnego, że w pracach poświęconych twórczości pisarki pojawiają się takie terminy na określenie przyjętej przez nią konwencji literackiej, jak kracjonizm, realizm magiczny, mityzacja, ucieczka od rzeczywistości. Wszystkie określenia mają wspólną cechę, bo we wszystkich pojawia się pierwiastek odrealnienia świata rzeczywistego, który w znaczący sposób wpływa na budowę świata przedstawionego powieści. Olga Tokarczuk protestuje wyłącznie przeciw ostatniej nazwie:

Chciałabym, żeby wszyscy, którzy tak mówią, zdefiniowali sobie, co to jest rzeczywistość. Jeśli dla nich jest to kurs dolara na giełdzie, to, co się dzieje w wielkich miastach, w biznesie, w polityce, w Sejmie, to moja literatura jest rzeczywiście ucieczką od rzeczywistości. Ale dla mnie definicja rzeczywistości jest po prostu zupełnie inna².

Dlatego właściwszym wydaje się określenie zaproponowane przez Magdalenę Bieńkowską, która nazwała świat Prawieku alternatywnym³. Bez względu jednak na to, jakiego terminu się użyje, pozostaje faktem, że w książkach Olgi

¹ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*, Warszawa 1997. Wypowiedź autorki pomieszczona na okładce książki.

² *Ja odpadam. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Przemysław Gulda*, „Gazeta w Elblągu” 2000, nr 27.

³ M. Bieńkowska, *Hoffman – Schulz – Tokarczuk – estetyczne powinowactwa*, „Kresy” 2000, nr 1. Autorka tak pisała o Prawieku – wsi: „Prawiek [...] stanowi mityczną wymarzoną wyspę osadzoną na oceanie historii”.

Tokarczuk takie elementy, jak cudowność, fantazja, sen, wizja, będące substratami świata magicznego, połączone z realnością fabuły są wszechobecne i przenikają się nawzajem tak, że nieraz trudno jest oddzielić jeden świat od drugiego. Może zresztą nie ma nawet takiej konieczności, gdyż oba egzystują w niewymuszonej symbiozie: jeden stanowi dopełnienie drugiego a oba istnieją poprzez siebie, w sobie i dla siebie. To tak, jakby żaden z nich nie mógł występować bez drugiego, znajdując w tamtym konieczne dopełnienie. Mówi się, że sen jest przedłużeniem jawy, że noc stanowi łącznik z jutrzejszym dniem, i że fantazja wzbogaca, a czasem czyni po prostu znośną skrzeczącą codzienność, dlatego w powieściowym Prawieku przenikają się i łączą ze sobą zwykła, choć często okrutna rzeczywistość oraz magia, czyniąc z tego miejsca świat niezwykle własnie dlatego, że jest w nim po trochu czegoś, co znane, i czegoś, czego nie da się wytłumaczyć. Magia może być dostrzeżona dlatego, że sąsiaduje z realnością, zaś realność nie przytłacza czytelnika, gdyż odbanalniono ją cudownością. Trafne podsumowanie koncepcji kompozycyjnej zastosowanej przez autorkę *Domu dziennego, domu nocnego* dała Agnieszka Czachowska w artykule pod znamienym tytułem *Mieszanie światów*. Píše ona:

Gdybym miała podać możliwie krótką definicję pisarstwa O.T., powiedziałabym, że jest to poruszanie się po granicach różnych światów: jawy i snu, fantazji i rzeczywistości. Nie ma większych różnic między nimi, jeden daje się opisać poprzez drugi, a czasem i narrator, i czytający tracą poczucie czasu i miejsca, jakby niepostrzeżenie przechodzili ze sfery do sfery, nie dziwiąc się wcale rozmaitym niespodziankom, które ich spotykają na każdym kroku. Jak we śnie, gdzie wszystko staje się możliwe po prostu dlatego, że jest, nie zaskakuje brakiem stereotypowo pojmowanej logiki, bo rządzi się własną, taką, na poziomie której absurd staje się jedynym sensownym rozwiązaniem realnych problemów⁴.

Pojawia się zatem pytanie: w jaki sposób można odczytać *Prawiek i inne czasy*? Autorka wielokrotnie podkreślała, że mity są skarbnicą uniwersaliów. Jej zdaniem, każda wielka powieść sięga do mitów⁵. Tak jest i w przypadku tej powieści, w której realizm magiczny i mityzacja przedstawionej rzeczywistości bardzo silnie splatają się ze sobą. Właściwszym wydaje się użycie terminu mity-

⁴ A. Czachowska, *Mieszanie światów*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 4.

⁵ Zwrócił na to uwagę Jarosław Klejnocki, który w swojej pracy powołał się na słowa Olgi Tokarczuk: „Kluczem do zrozumienia «Prawieku» jest jednak mit. [...] Mit bowiem stanowi uniwersalny wzorzec ludzkiego losu. Każda wielka powieść sięga do mitów – twierdzi pisarka – to znaczy do skarbnicy uniwersaliów. I taki jest właśnie «Prawiek». Bardziej wyrafinowany czytelnik odnajdzie więc w tej książce buddyjską refleksję nad ludzkim i zwierzęcym cierpieniem, sentymentalno-romantyczny stosunek do natury, jungowską reinterpretację hiobowego cierpienia jako metaforę ludzkiego istnienia, dialog pomiędzy pascalską i oświeceniową, racjonalną koncepcją postrzegania Boga, wreszcie pesymistyczną – gnostycką – wizję świata”. J. Klejnocki, *W środku mitu*, „Polityka” 2008, nr 43.

zacja niż mitologizacja⁶, gdyż mity klasyczne nie przystają do koncepcji współczesnego dzieła literackiego: użyte w bezrefleksyjny sposób jako dosłowne przywołanie znanego mitu spływają tekst i odbierają oryginalność przekazu, sprawiają, że utwór jest postrzegany jako coś znanego wcześniej, a w obecnym wydaniu jedynie zmodyfikowanego. Tu zatem można szukać przyczyny, dla której pisarze rzadko odwołują się do mitów europejskich, ale często mityzują powieściową rzeczywistość⁷:

[...] pożyczają techniki literackie służące budowaniu mitycznej atmosfery czy aury, przywołują niejako ducha mitów, a zarazem tworzą mity własne, stanowiące mieszkankę legend, eposów i mitologii różnego pochodzenia. Korzystają z nich do przedstawienia wszelkich doświadczeń – dzieciństwa, dojrzewania, pierwszej miłości, małej ojczyzny – uzyskując dzięki temu kilka wyrazistych profili. Przede wszystkim mityzacja pozwala spożytkować tradycje epickie, a zarazem ominąć pułapki realizmu⁸.

Mityzacja jest także wykorzystywana jako zabieg kontestacyjny wobec współczesności, która człowieka po prostu rozczarowuje, przygnębia, zniechęca⁹, jest zwyczajna do bólu, a przecież w każdym z nas tkwi wewnętrzna, często nieuświadomiona, potrzeba doświadczania cudu, magii, potrzeba wyniesiona jeszcze z dzieciństwa, kiedy wystarczyło sięgnąć po książkę z baśniami, by przenieść się w inny świat: lepszy i mądrzejszy, w krainę, gdzie wszystko miało swój porządek i sens, gdzie warto było być dobrym, uczciwym i szlachetnym, bo za to zawsze zostawało się nagrodzonym. Toteż słuszna jest teza Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego, którzy piszą:

⁶ Opieram się tu na sugestiach Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego zawartych w pracy *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998, s. 247–248.

⁷ Autorzy przywołanej w powyższym przypisie pracy stwierdzają nawet, że mityzacje w literaturze najnowszej są nadmiernie częste oraz, że „naiwne użycie [mitologii klasycznej – obj. autor-ki artykułu] oddala od konkretnej rzeczywistości, określonego «gdzieś i kiedyś», lokując narrację w uniwersalnym beczasie”. Tamże, s. 247–248.

⁸ Koniecznym wydaje się zaprezentowanie wysuniętej przez autorów tezy, jako że zawiera ciekawe uwagi na temat owych, jak je nazwano, tradycji epickich i pułapek realizmu: „Bo też ogół mityzacyjnych zabiegów, jakie pojawiły się w prozie polskiej, odnieść wypada do kwestii realizmu – żywotnej, choć dla wielu niemożliwej już tradycji. Oznacza to, że w dalszym ciągu – i pewnie w każdym z nas – drzemie gdzieś, ukształtowane lekturami Prusa, Balzaka, Flauberta, Stendhala, Tolstoja, Dąbrowskiej i wielu innych, oczekiwanie na wielką powieść epoki, na «zwierciadło», które odbije rzeczywistość i ukaże nam nasze twarze, nazwie sens czasu, zaproponuje fabułę zbiorowej historii. I pewnie właśnie na ową niemożność realizmu, na to, że każdy, kto podejmie próbę wielkiej epiki społecznej czy historycznej, popadnie w naiwność, proza polska w pierwszym odruchu wybrała satyrę. Jej przeciwwagą natomiast, tworzącą się na przeciwnym biegunie, okazała się mityzacja”. Tamże, s. 248.

⁹ Por. tamże, s. 249. Autorzy dodają, że świat współczesny „[...] przedstawia się nam jako [...] odczarowany, a przynajmniej łatwy do odczarowania”.

Powieści Olgi Tokarczuk [...] wynikały [...] z chęci powtórnego zaczarowania świata. Mit przywracał bowiem rzeczywistości cechy życzliwe życiu, mówił, że świat daje się zamieszkać, pod warunkiem stworzenia mikrorzeczywistości, odgraniczonej od reszty świata. Ponowienie mitu w prozie jest aktem zgody, jednak nie ze światem takim, jakim jest, lecz jakim chcemy, aby był¹⁰.

Z kolei Jerzy Speina upatruje w akcie tworzenia mitów próbę rozwiązania zagadki istnienia świata i praw w nim obowiązujących. Uważa, że jest to naturalna skłonność współczesnego człowieka i dodaje, że właściwa jest ona nie tylko niewykształconym ludziom, ale stanowi element „[...] współczesnego kulturotwórczego funkcjonowania mechanizmów pamięci”.

Olga Tokarczuk, powołując do życia Prawiek, stworzyła właśnie taki świat, który unaocznia ową potrzebę zaczarowania świata na nowo. Można nawet zaryzykować założenie, że powieść z takiej potrzeby się zrodziła. Łączy w sobie nadwiślańską mitografię¹¹ i hispanoamerykański realizm magiczny. Ostatni termin pojawia się w pracach poświęconych twórczości Olgi Tokarczuk na tyle często, że wydaje się zasadnym przywołanie historii tego nurtu kojarzącego się przede wszystkim z nazwiskami Isabel Allende i Gabriela Garcii Marqueza¹². Zaprezentowanie podstawowych cech realizmu magicznego pozwoli odpowiedzieć na pytanie, dlaczego i w jakim stopniu powieści polskiej autorki łączą się z pisarstwem tak odległym terytorialnie i kulturowo oraz jakie obrazy rzeczywistości można uznać za kompozycje kreacjonistyczne o proveniencji magicznej.

Termin realizm magiczny powstał na gruncie malarstwa¹³ i w krytyce literackiej dwudziestego wieku zrobił nadzwyczajną karierę¹⁴. Jako pierwszy użył

¹⁰ Tamże, s. 249.

¹¹ M. Robert, *Między snami*, „Życie Warszawy” (dodatek) 2007, nr 286. Autor artykułu pisze m.in.: „W *Prawieku* i *innych czasach* stworzyła doskonały, zamknięty świat wraz z całą mitologią i wewnętrznym mikrokosmosem. Jest to powieść uniwersalna, a zarazem na wskroś polska, będąca nadwiślańskim odpowiednikiem mitografii i magicznego realizmu rodem z literatury iberoamerykańskiej”.

¹² „Prozę Tokarczuk porównuje się z twórczością Gabriela Garcii Marqueza. Prawiek to mityczna wieś niczym Macondo ze *Stu lat samotności*”. J. Koniecko, *Czas aniołów Olgi Tokarczuk i Gabriela Garcii Marqueza*, „Topos” 2007, nr 3, s. 60. Powinowactwa z prozą Marqueza podkreślał także Tomasz Mizerkiewicz, który zauważył, że Izidor, jak jeden z rodu Aurelianów, odciął się od rzeczywistości, a Zły Człowiek zapomniał o całym swoim życiu, jak mieszkańcy magicznego Macondo. Por. T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001, s. 105.

¹³ Historię i teorię realizmu magicznego podaję na podstawie kapitalnego kompendium Tomasza Pindelskiego *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004. Zainteresowanych szczegółowym ujęciem tematu odsyłam do rozdziału *Realizm magiczny*.

¹⁴ Tomasz Pindelski pisał: „Termin «realizm magiczny» (realismo mágico) zrobił w dwudziestowiecznej krytyce literackiej oszałamiającą karierę. [...] Literatury latynoamerykańskie wyszły

go niemiecki krytyk sztuki Franz Roh, który w 1925 roku opublikował książkę pod tytułem *Postekspresjonizm, realizm magiczny. Zagadnienia nowego malarstwa europejskiego*. Tę nową sztukę postrzegał przede wszystkim jako „[...] preferencję do zestawiania magiczności z realizmem, skłonność do wyobrażania «fantastycznych przedmiotów», łączenie codzienności z zaskakującym egzotykiem; zasadniczym celem tego malarstwa było ukazanie cudownej strony rzeczywistości, ukrytego piękna banalnego z pozoru otoczenia”¹⁵. W odniesieniu do literatury jako pierwszy użył tego terminu włoski pisarz i krytyk Massimo Bontempelli w 1926 roku, zaś w odniesieniu do literatury latynoamerykańskiej wenezuelski pisarz Arturo Usler Pietra. Należy pamiętać, że początkowo „realizm magiczny” funkcjonował wyłącznie w odniesieniu do twórców hispanoamerykańskich, toteż oni najczęściej zabierali głos w dyskusji, przedstawiając swój sposób widzenia tego nurtu i dając definicje, w których na plan pierwszy wysuwały się zupełnie odmienne elementy. I tak Alejo Carpentier (Kubańczyk) dowoził, że to, co cudzoziemiec nazwie realizmem magicznym, dla tubylcy w Ameryce jest zwykłym realizmem, bo kraj ten jest wystarczająco cudowny bez sztuczek, a „cuda realne” są na porządku dziennym¹⁶. Podobnego zdania była Isabel Allende. Pisarka powiedziała w jednym z wywiadów:

To, co tutaj – w Madrycie – Europejczycy nazywają „realizmem magicznym”, dla nas stanowi codzienną rzeczywistość, właściwą naszemu kontynentowi o ogromnych rozmiarach, niesamowitej geografii i potężnych kataklizmach. [...] Tam, w Hispanoameryce – nie trzeba niczego wymyślać, wystarczy patrzeć i słuchać¹⁷.

Także Garcia Marquez uważał rzeczywistość Ameryki za magiczną, a realizm magiczny za prawdziwy, naturalny realizm, zgodny z atmosferą i kulturą tego kraju:

Jestem pisarzem realistą, ponieważ sądzę, że w Ameryce wszystko jest możliwe, wszystko jest realne. [...] Uważam, że powinniśmy pracować nad nowym językiem i technikami opowiadania, aby cała ta magiczna rzeczywistość latynoamerykańska stała się częścią naszych książek i żeby literatura latynoamerykańska faktycznie odpowiadała latynoamerykańskiej rzeczywistości, w której codziennie zdarzają się przedziwne rzeczy¹⁸.

poza narodowe ramy, ich osiągnięcia spotkały się z olbrzymim zainteresowaniem i ustaliły wzorce tym razem naśladowane w Europie i Stanach Zjednoczonych. Realizm magiczny stał się niejako sztandarowym hasłem, pod które podciągnięto niemal całą literaturę kontynentu. Termin, od początku nieprecyzyjny, bowiem przypisywano rozbieżne treści, zyskał charakter swoistego znaku rozpoznawczego prozy latynoamerykańskiej”. Tamże, s. 211.

¹⁵ Tamże, s. 215.

¹⁶ Por. tamże, s. 220.

¹⁷ Tamże, s. 304.

¹⁸ Tamże, s. 295.

Takie rozumienie realizmu magicznego podobne jest do rozumienia egzotyki, a więc uznawania za niezwykle tego, co dla mieszkańca danego rejonu świata stanowi chleb powszedni, ową codzienność, o której mówili Marquez i Allende. Dla turysty czymś wyjątkowym, cudownym i tak bardzo innym od realiów, do jakich przywykł, będzie to, obok czego tubylec przejdzie obojętnie, albo powie: u nas to normalne. Tak więc to dla nas, Europejczyków wychowanych **na i w** zupełnie innym realizmie, realizm hispanoamerykański jest magiczny. Inny pisarz – Miguel Ángel Asturias (Gwatemalczyk) – uważał, że realizm magiczny to „zapis «prymitywnej» percepcji świata”, bo przy jego użyciu przedstawia się rzeczywistość tak, jak ją postrzegają społeczności prymitywne, na przykład ludność Gwatemali pozostająca wciąż pod wpływem tradycji Majów.

Natomiast prawdziwa dyskusja teoretycznoliteracka dotycząca realizmu magicznego zaczęła się od publikacji Angela Floresa z Queens College w Nowym Jorku. Artykuł nosił tytuł *Realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej* i ukazał się w 1955 roku w piśmie „Hispania”, które było powszechnie znane i uznane przez badaczy literatury latynoamerykańskiej¹⁹. Od tego momentu zaczęto także zastanawiać się, jaka jest różnica pomiędzy realizmem magicznym a fantastyką. Ciekawą definicję terminu wysunął Luis Leal, upatrując zasadniczą różnicę w tym, że w fantastyce pisarz tworzy światy, do których czytelnik może uciec przed codziennością, zaś w realizmie magicznym próbuje spotkać się z tą codziennością, „sięgnąć do jej wnętrza, poznać tajemnicę przedmiotów, życia, ludzkich czynów”²⁰. Różnica pomiędzy fantastyką a realizmem magicznym polega więc na tym, że ta pierwsza wybiega naprzód lub cofa się, ale zawsze stwarza nieznaną cywilizację, obce światy, nierealne przestrzenie, zaś realizm magiczny odwołuje się do znanej rzeczywistości, ale ją zgłębia, odbanania, odrealnia²¹. Tomasz Pindel przytacza jeszcze inne zestawienie dla pokazania różnicy między omawianymi nurtami:

Fantastyka wywodzi się z racjonalistycznej i naukowej wizji świata, z indywidualnego wysiłku wyobraźni poszukującej w swobodnym fantazjowaniu najlepszego środka, by wyjaśnić i ukazać rzeczywistość niedostępną zmysłom...²²

¹⁹ Na podstawie: tamże, s. 222.

²⁰ Cyt. za: tamże, s. 226.

²¹ Joanna Dąbrowska pisała o tej różnicy następująco: „W realizmie magicznym możemy mówić o «sięgnięciu w głąb» rzeczywistości, w fantastyce – o wybiegnięciu w przód lub w tył. Realizm magiczny zamkniętą i nieprzerwaną linią opisuje dziwność, będącą wykwitem naszych wierzeń bądź głęboko ukrytych lęków. W literaturze fantastycznej rzeczywistość jest najczęściej punktem wyjścia lub (na przykład w fantasy) dojścia, potrzebnym czytelnikowi do «odbicia się» w kierunku wskazanym przez autora”. J. Dąbrowska, *Fantastyka a realizm magiczny*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 5, s. 66.

²² T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć...*, s. 306.

Realizm magiczny zaś

[...] wynika z niesamowitej przemiany rzeczywistości w umysłach ukształtowanych przez wiarę, przez specjalny sposób postrzegania świata²³.

Dyskutowano także nad tym, czy realizm magiczny jest wyłącznie właściwością literatury latynoamerykańskiej czy także innych literatur świata, a więc czy można mówić o realizmie magicznym jako nurcie uniwersalnym. Zdania na ten temat były i są podzielone. Część krytyków i pisarzy przychyliła się do pierwszego założenia, dodając, że realizm magiczny to kierunek wynikający ze specyfiki kontynentu, z jakim się wiąże, przede wszystkim zaś z czymś, co nazwano „nieświadomością”, a więc z pierwotnym, prymitywnym postrzeganiem rzeczywistości. Grupa druga sądzi, że realizm magiczny występuje również w twórczości autorów pochodzących z wysoko rozwiniętych krajów, w których także istnieją jakieś szczątkowe, ale jednak, formy takiego widzenia świata²⁴. Pogoodzić oba te obozy mogłoby przekonanie Isabel Allende. Pisarka stwierdziła bowiem, że realizm magiczny to nie tylko styl literacki, ale sposób takiego patrzenia na życie, w którym równą wagą obdarza się to, co widzialne, jak i to, co należy do świata uczuć i emocji²⁵. Podobnie myśli o kreowaniu świata powieściowego Olga Tokarczuk, której słowa o różnym u różnych ludzi widzeniu rzeczywistości przywoływałam na początku tej pracy.

Bez względu jednak na to, w jaki sposób potraktuje się realizm magiczny, pewne jest, że łączy on w sobie realność i magiczność, codzienność i cudowność. Takie połączenie sprawia, że czytelnik wyraźnie odczuwa niezwykłą aurę, że doświadcza baśniowości, a na pewno nadnaturalności rzeczywistości. Realizm magiczny tę rzeczywistość zmienia, przetasowuje znane układy przyczynowo-skutkowe i teleologiczne, jak pisze Tomasz Pindel, jego istotą jest „ucudawnianie codzienności i ucodziennianie cudowności. Utwory wpisujące się w nurt realizmu magicznego posiadają element magii, której nie można wytłumaczyć prawami natury. [...] Realizm magiczny sprawia, że zacierają się grani-

²³ Tamże, s. 308.

²⁴ Sandro Abace uważał, że nie ma realizmu magicznego bez Ameryki: „Realizm magiczny to ruch amerykański, którego istotą i zasadniczą osią tematyczną jest Ameryka, poszukiwanie jej tożsamości, zanurzanie się w «nieświadomości» kontynentu, fenomenologiczne postrzeganie jej rzeczywistości i wydobywanie jej wieloetnicznej struktury. Nie ma realizmu magicznego bez Ameryki”. Cytat za: tamże, s. 265. Podobne zdanie wyraziła Cyntia K. Duncan. Z kolei Tomasz Pindel zajął inne stanowisko, pisząc: „Z drugiej strony, szereg krytyków postrzega realizm magiczny jako nurt uniwersalny, obecny w literaturach całego świata, w tym europejskich, a więc także w krajach, w których trudno mówić o kulturze «tubylczej» – bo przecież pozostałości «prymitywnego» postrzegania świata zauważalne są nawet w regionach wysoko rozwiniętych i ucywilizowanych”. Tamże, s. 265.

²⁵ Tamże, s. 304.

ce czasu, miejsca i tożsamości”²⁶. W *Prawieku i innych czasach* występują obie formy „odmieniania” rzeczywistości. Można przy ich opisie zastosować podział, jakiego dokonała krytyka wobec praktyk „ucudawniających” Márqueza: ukazywanie zwykłych przedmiotów i wydarzeń tak, by wydały się niezwykle, oraz wprowadzanie sytuacji całkowicie niezwykle i cudownych, jakby były najnaturalniejsze w świecie²⁷. W powieści Olgi Tokarczuk można bez trudu wymienić kilka takich przedmiotów, które – choć całkiem zwyczajne – posiadają jakąś tajemniczą i przyciągającą moc. Niektóre z nich ową moc mają same w sobie i tylko ktoś uważny potrafi ją dostrzec, a niekiedy i wykorzystać (jak Kłoska zioła i rośliny), inne nabierają mocy poprzez obdarzenie zainteresowaniem, niezwykłą uwagą, a nawet czymś na kształt uczucia, sentymentu. Jednym z takich przedmiotów była ulubiona szuflada Misi, pełna najzwyklejszych rzeczy, drobniaków (niekiedy nawet popsutych), bez obiektywnej wartości lub piękna, a jednak stanowiących dla dziewczynki niewyczerpane źródło radości, zaciekania i rozrywki. Fotografie, „kamień księżycowy”, który był normalnym połącznym kamieniem, stary termometr ze stłuczoną rurką na rtęć, popsuta i niemodna biżuteria mamy, nóż sprężynowy, święte obrazki, medalik zrobiony z kopiejki, świńskie kosteczki przerobione na kostki do gry, stare i zużyte baterie Volty, lekarstwa, karty do gry to zawartość tej magicznej szuflady Misi. To ona przydawała niezwykłości zwykłym rzeczom. Spośród nich najbardziej ciekawiły Misię karty:

Próbowała zgłębić związki między nimi. Podejrzewała, że gdy tylko zamknie szufladę, oni zaczynają toczyć ze sobą długie rozmowy, może nawet kłóć się ze sobą o wymyślone królestwa²⁸.

W tym fragmencie dostrzec można pewną niekonsekwencję, nie wiadomo tylko, czy wynika ona z pomyłki autorki powieści, czy z dziecięcej omnipotencji Misi. Z jednej strony dziewczynka wierzy, że postaci z kart żyją swoim tajemnym życiem ukrytym przed oczami ludzi, a więc reprezentuje typowy dla dziecka sposób myślenia: odwróć zdjęcie, żeby zobaczyć, jak mama wygląda z tyłu, szybko otworzę pudełko z zabawkami, to przyłapię lalki na rozmowach, zamknę oczy, to nie będzie mnie widać i tym podobne. Z drugiej strony Misia mówi, że królowie kłóć się o wymyślone królestwa. Jeśli uznała je za żywe, to tym samym dla niej królestwa nie powinny być wymyślone, tylko gdzieś tam istniejące. Epitet „wymyślone” kłóci się z animizacją karcianych postaci, bo odbiera im cechę prawdziwości: jeśli wymyślone są królestwa, to i oni sami są wymyśleni.

²⁶ Tamże, s. 301.

²⁷ Por. tamże, s. 296.

²⁸ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1997, s. 63.

Innym przedmiotem niezwyklej wartości był młynek do kawy. Poświęcono mu w powieści nawet osobny czas: czas młynka Misi. Jacek Lutomski napisał: „Prawiek jest w centrum wszechświata, ów środek symbolizuje młynek do kawy”²⁹.

Młynek do kawy był zawsze w centrum życia Misi. Jako dziecko lubiła go dotykać, kręcić korbką, mleć ziarna kawy; jako dorosła kobieta nie wyobrażała sobie bez niego codziennego dnia, nawet wówczas, gdy lekarz zabronił jej pić kawę. Młynek towarzyszył jej do końca życia. Misia z pewnością nie zastanawiała się głęboko nad znaczeniem młynka, które próbuje wyjaśnić narrator powieści. Próbuje, a nie wyjaśnia, bo są to tylko wątpliwości do rozstrzygnięcia, tezy bez udowodnienia:

Może młynek jest odpryskiem jakiegoś totalnego, fundamentalnego prawa przemiany, prawa, bez którego ten świat nie mógłby się obejść albo byłby zupełnie inny. Może młynki do kawy są osią rzeczywistości, wokół której to wszystko kręci się i rozwija, może są dla świata ważniejsze niż ludzie. A nawet może ten jedyny młynek Misi jest filarem tego, co nazywa się Prawiekiem³⁰.

Młynek jako rzecz, materia, przejmował „cały zamęt świata”³¹, a przechodząc przez ręce różnych ludzi, pochłaniał ich emocje i uczucia, bo „taką ma bowiem zdolność wszelka materia – zatrzymywać to, co ulotne i przemijalne”³². Młynek zatrzymywał i przechowywał więc także uczucia Misi, stworzony do mielenia – mełł, ale jego brzuch z białej porcelany idealnie wprost nadawał się do głaskania w chwili zamyślenia, zmęczenia, rozpacz, których w życiu Misi było bardzo wiele. Młynek zabiera z nielubianego domu (właściwie kradnie go) – jako jedyną pamiątkę po matce – Adelka. Końcowa scena powieści, kiedy Adela siedzi w autobusie i kręci korbką młynka, jest symboliczna. W tym geście zawiera się ciągłość, trwanie oraz przedłużenie istnienia postaci matki, która najbardziej kojarzyła się właśnie z młynkiem, z jego zgrzytliwą pracą i zapachem kawy. Myśli o matce, przedłużające pamięć o niej, będą się pojawiać zawsze, ilekroć jej córka uruchomi młynek. A skoro młynek był filarem Prawieku, to jego część została tym samym ocalona, choć przeniesiona w inne miejsce.

Fascynująca jest także gra dziedzica Popielskiego, którą dostał od rabina, a która miała przywrócić mu spokój i nadać sens życiu. Brzmi to może nieco banalnie, ale dziedzica męczyło nieustanne uczucie, że życie go mija, zarówno w dobrych, jak i złych przejawach, że „świat się kończy, a rzeczywistość rozpada jak spróchniałe drzewo, że materię toczy od spodu pleśń, że dzieje się to bez wszelkiego sensu i nic nie znaczy”³³. Być może sceptyczny czytelnik zinterpre-

²⁹ J. Lutomski, *Prawiek i inne czasy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 73.

³⁰ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 45.

³¹ Tamże, s. 44.

³² Tamże, s. 44.

³³ Tamże, s. 77.

towałby ten stan zakończonym nagle romansem dziedzica z młodą krakowską malarką, która porzuciła go na rzecz możliwości, jakie daje życie w Ameryce, jednak Popielski podobne stany miewał wcześniej, tyle że nie tak intensywne. Gra wydała się dziwna już w chwili otwarcia pudełka. W przegródkach leżały kolejno: książka o łacińskim tytule „*Ignis fatuus*”, czyli pouczająca gra na jednego gracza”, miniaturowe mosiężne figurki ludzi, zwierząt i przedmiotów, wielokrotnie złożony, przetarty na krawędziach kawał płótna oraz, i to było najdziwniejsze, ośmiościenna kostka. Zupełnie niespotykana, z ośmioma cyframi na każdej ścianie. Nawet dziedzic, który wszak był człowiekiem inteligentnym i wiele widział, dużo czytał i podróżował, nigdy nie widział takiej kostki. Był to niewątpliwie ten element gry, jaki sprawił, że zaczęła go ona interesować, choć do wizyty rabina i jego podarunku podchodził z rozbawieniem. Od momentu rozłożenia gry rozpoczyna się proces ciągłego i rosnącego zaangażowania dziedzica. Bardzo poważnie respektuje reguły, które narzuca instrukcja. Gra zaczęła pochłaniać go bez reszty. Przestał interesować się codziennymi sprawami, nie obchodził go los majątku ani żony i dzieci, nawet los jego samego zupełnie go nie zajmował. Prawie nie wychodził z biblioteki, bo tam znajdował wszystkie potrzebne informacje do rozgrywania kolejnych etapów. Potrafił nawet śnić zadany przez grę sen. Otoczenie uznało, że zwariował. Coś, co miało przywrócić sens jego życiu, właściwie go ubezwłasnowolniło, ale może o to właśnie chodziło dziedzicowi, żeby ktoś za niego decydował, zwolnił go z obowiązku zastanawiania się, ku czemu zmierza świat i na jak dalece sam znaczy w tym świecie. Gra jest więc magiczna, ale to zła magia, bo równie dobrze można powiedzieć, że gra jest demoniczna, że ośwładnęła ciałem i duszą Popielskiego, dała mu złudną szansę stwarzania kolejnych światów i przebywania w przestrzeniach, w których odwraca się znane mity, jak chociażby ten o Kainie i Ablu. W grze to Abel jest zabójcą. Jacek Lutomski pisał o tym aspekcie gry następująco:

Gra dziedzica Popielskiego ma stwarzać światy, ale nazwa gry z łaciny to błędny ogień. Gracz ma wrażenie, że stwarza światy, ale one stwarzają się same, bo same podejmują się wybory³⁴.

³⁴ J. Lutomski, *Prawiek...* Na temat znaczenia gry w powieści pisali także inni krytycy, np.: M. Rabizo-Birek, *Komputer, numery i stara szafa*, „Twórczość” 1998, nr 7: „Gra jest kosmogoniczna, motywy kosmogoniczne stwarzają nowe mikrokosmosy”; U. Glensk, *Proza...*, s. 77: „Również *Ignis fatuus*, magiczna gra z *Prawieku i innych czasów* Tokarczuk [...] może być uznana za odmianę tarota”. Sprawia to – zdaniem autorki – że można zaliczyć tę powieść do grona powieści „tarotowych”, obok *Miasta sennych kobiet* Romana Praszyńskiego, *Tarota paryskiego* Manueli Gretkowskiej czy *Podróży ludzi księgi* Olgi Tokarczuk. Gdyby pójść dalej śladem rozważań autorki, można założyć, że gra zemściła się na dziedzicu za to, że coś innego stało się jego bogiem. Tarot uznawany był od dawna za karty szatana, z którymi nie należy igrzać, bo sprowadzają na człowieka złe moce, uruchamiają siły, z jakich istnienia nie zdawał

Fakt, że gra zafascynowała i uzależniła dziedzica, potwierdza jego prośba, by włożono mu ją do trumny.

Również drugi zabieg charakterystyczny dla realizmu magicznego (wprowadzanie sytuacji niezwykłych jako naturalne i normalne) można bez trudu odnaleźć w powieści. W Prawieku żyje Zły Człowiek i Topielec Pluszcz, postaci rodem z baśni dla dzieci. Obaj powstałi (choć nie ma pewności, że jest to do końca właściwe słowo) w niezwykły sposób: Zły Człowiek z zapomnienia, kim był wcześniej, Topielec z niemożności uwolnienia duszy. Ludzie wiedzą o istnieniu tych istot, boją się ich, unikają, ale traktują jak część rzeczywistości, wydaje im się normalne to, że są. Być może, taka postawa nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że Prawiek nie jest zwykłą wioską i że to, co gdzie indziej dziwiłoby, tu traktuje się jako coś naturalnego. Miejsce magiczne musi bowiem posiadać magiczne przedmioty i postacie. Dlatego tylko Kłoska, która w Prawieku była kimś z pogranicza magii i realności, widywała Złego Człowieka, a nawet obcowwała z nim cielesnie. Z obiektywnego punktu widzenia niezwykłą sytuacją, która jednak w kontekście cudowności Prawieku wcale nie dziwiła, było poczęcie Ruty. Arcydzięgiel rosnący przed domem Kłoski wszedł którejś nocy do jej chaty jako młodzieniec i zapłodnił ją. W tekście wyraźnie widnieje informacja, że Kłoska spała, kiedy się pojawił. Można się zastanawiać, czy nie był to sen. A może kobieta wymyśliła sobie, że jej kochankiem była roślina przemieniona w człowieka, by odbanalnić zwykły akt fizycznego zespolenia? Byłoby to więcej niż prawdopodobne, gdyby nie wzmianka o tym, że kiedy urodziła się Ruta, w izbie zapachniało arcydzięglem. Nie potrzeba było więcej dowodów na niezwykle poczęcie i niezwykle ojcostwo. Nikt z Prawieku nie musiał zresztą o tym wiedzieć, a Kłoska nie widziała w tym nic nadzwyczajnego.

W powieści pokazano także inne zdarzenie mające cechy cudowności i to w najbardziej tradycyjnym rozumieniu cudu: ludzkim głosem przemawia obraz Matki Boskiej Jeshkotłowskiej, a odzywa się do zakrystianina, który chce wypędzić z kościoła psy Florentynki. Tymczasem wcześniej Florentynka, traktując Matkę Boską jak zwykłą kobietę, powiedziała: „Idę pomodlić się do twojego męża, a ty popilnuj mi psa”³⁵. I Matka Boska pilnowała. Nie obraziła się na poufałość kobiety, a nawet wstrzymała tego, który chciał w kościele zaprowadzić ludzki porządek, bo w Prawieku wszystko znaczyło tyle samo: ludzie – biedni i bogaci, zwierzęta, zjawy, przedmioty. Takie podejście do rzeczywistości, w któ-

sobie sprawy i przed którymi nie umie się bronić. Skoro jedno z przykazań mówi, by nie mieć innych bogów przed tym Jedynym, to dziedzic je naruszył: jego bogiem, wyrocznią, wyłącznym sensem życia stała się gra. W pewnym sensie postać Popielskiego obrazuje konsekwencje tego, co się stanie z człowiekiem, który z niewiary w ustalony boski ład stworzy dla siebie nowego boga.

³⁵ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 97.

rej każdy element odgrywa różną rolę, ale jego wartość jest taka sama, to zabieg typowy dla mityzacji:

W przestrzeniach tych nie ma obszarów pustych, ponieważ mit wyposaża każdą cząstkę rzeczywistości w znaczenie, likwidując podział na przedmioty i istoty żywe³⁶.

Prawiek jest na pewno wioską magiczną, **jedynym** mikrokosmosem w bliżej nieokreślonym makrokosmosie. Kiedy Ruta pokazuje Izydorowi granicę Prawieku i mówi, że dalej już nic nie ma, Izydor nie wierzy. Wymienia nazwy miast na potwierdzenie tego, że jest, że musi być przecież jakiś dalszy świat, jego rodzina jeździ tam nawet, a to najlepszy dowód na istnienie świata. Ale Ruta tłumaczy:

Wszystkim im tak się tylko wydawało. Wyruszają w podróż, dochodzą do granicy i tutaj nieruchomieją. Chyba im się śni, że jadą dalej, że są Kielce i Rosja. [...] Potem, po jakimś czasie budzą się i wracają, a swoje sny biorą za wspomnienia³⁷.

Potwierdza to gest Izydora, który, stojąc na granicy Prawieku nakreślonej przez Rutę, wyciąga palce, a one znikają. Tak po prostu. Dziewczynka wyjaśnia jeszcze, że granica umie rodzić ludzi, którzy pojawiają się w Prawieku, a wszyscy myślą, że oni skądś przyjechali. Skoro więc jest granica, to Izydor chciałby ją zbadać, obejść i sprawdzić, czy nie ma dziur. Te dziury mogłyby oznaczać inny świat, jego ciągłość, całość, w której nic się nie kończy, tylko przechodzi w coś innego, następnego. Chłopiec nie rozumie, o co tak naprawdę mu chodzi, ale świadomość, że poza wsią nie ma już nic, jest straszna, oznacza bowiem skazanie na Prawiek, zamknięcie, z którego nie można wyjść, bo nie ma dokąd. Nawet jeśli nie chce się już dłużej tam mieszkać, trzeba zostać, bowiem poza Prawiekiem nie można żyć, człowiek się rozplywa i przestaje istnieć, tak jak palce Izydora. Tym samym wioska jest jak kloz, którego szkła nie można przebić, ale też i nie warto tego robić, bo poza klozem nie ma nic lepszego, nic, do czego warto byłoby uciekać, a jak się wielokrotnie okazało, jest wręcz przeciwnie i każdy akt zdrady wobec Prawieku wiąże się z karą i klęską na miarę całego życia. Doświadczyła tego boleśnie Ruta, która jako mała dziewczynka mówiła do Izydora: po co nam jakieś inne światy? A jednak kiedy dorosła, zamarzyła o takim innym świecie, świecie w którym są kolczyki i buty, po którym można podróżować i mieć mnóstwo pięknych rzeczy. Te miał jej zapewnić Ukleja. Małżeństwo z nim okazało się gorsze niż obawy Izydora i złowróżbne słowa Kłoski. Ruta nie tylko straciła godność i poczucie własnej wartości, jakie, na swój sposób, wpoila jej matka, ale także stała się banitką, bo nigdy już nie mogła wrócić do wioski. Została, jak pisze Urszula Glensk, ukarana „[...] zgodnie z lu-

³⁶ P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura...*, s. 251.

³⁷ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 115.

dowymi zasadami obowiązującymi w Prawieku – wykluczeniem ze społeczności”³⁸. Taszowa nie obejmowała magia Prawieku. Wybór Ruty potwierdził tylko wypowiedzianą przez nią kilka lat wcześniej prawdę: poza Prawiekiem nie jest się bezpiecznym. Tyle, że dziewczyna już wcześniej zaczęła wątpić w opiekuńczą moc wsi. Przeżyła wielokrotny gwałt, widziała, co się działo podczas wojny, i dlatego powiedziała Izydorowi:

Ja czasem nie wierzę w tę granicę. Wpuściła obcych... [...] Świat jest zły, widziałeś to sam³⁹.

Ruta założyła, że skoro w znanym jej otoczeniu zło istnieje i triumfuje, to wszędzie jest tak samo, a to znaczy, że już nic bardziej przykrego nie może jej się przytrafić. Okazało się jednak, że doświadczyła znacznie gorszego losu – pozbawionego uczucia i wsparcia, na które mogła liczyć w Prawieku.

Można wysunąć założenie, że w przedstawionej przez Olę Tokarczuk dwuistiej rzeczywistości – dobra i bezpieczna jest tylko przestrzeń baśniowa, realna zaś jest zła⁴⁰. Nie tylko Ruta widziała straszne rzeczy, jakie działy się w Prawieku, kiedy przyszli do niego obcy. Genowefa była świadkiem wywożenia ze wsi Żydów i tego, jak niemiecki żołnierz zastrzelił niemowlę w beciku. Wrażenie było tak silne, że doznała paraliżu. Świat, jaki znała, przestał istnieć, skoro działy się na nim takie okropności. Kiedy wszyscy mieszkańcy musieli opuścić wieś i przenieść się do lasu, Misia w naiwnym akcie rozpacz, wściekłości i chęci odwetu na tym nowym, nieznanym, bo złym, świecie wyrwała z ziemi grzyby razem z mchem i darnią, a kiedy Izydor zwrócił jej uwagę, żeby tego nie robiła, bo grzyby więcej nie wyrosną, odparła: niech nie rosną. Nie warto było zapewniać ciągłości jakiemuś elementowi takiego świata, nawet jeśli były to tylko grzyby. Ale Misia doświadczyła złego świata, już tylko swojego prywatnego, także na inny sposób – poprzez życie z Pawłem. I jej małżeństwo, podobnie jak Ruty i Stasi Papugowej, było nieudane. To, że świat realny jest zły, potwierdzają także dzieje Kłoski, która doświadczyła wrogości ze strony ludzi, kiedy przyszła do Prawieku. Mężczyźni ją wykorzystywali, kobiety obwiniały za zachowanie mężczyzn, a wszyscy razem opluwali ją i bali się jej. Dlatego mieszkała i w Prawieku, i jakby nieco poza nim, bo w życiu wsi nigdy normalnie nie uczestniczyła. I ona trochę bała się ludzi, ale nie z tych powodów, z jakich oni bali się jej.

³⁸ U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002, s. 164.

³⁹ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 172–174.

⁴⁰ Pisała o tym Edyta Poręba: „Na przestrzeń obejmującą czas historyczny i baśniowy składają się zarówno miejsca bezpieczne, jak i straszne, chociaż te pierwsze w większości wypełniają obszar baśniowy, drugie zaś zdają się wypełniać przestrzeń realną. Oczywiście, błędem byłoby twierdzić, że zależność taka jest stała, niemniej jest najbliższa prawdzie”. E. Poręba, *Bezdomność a zakorzenienie w prozie Olgi Tokarczuk*, [w:] *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Kraków 2001, s. 175.

Mieszkańcy Prawieku uważali ją za czarownicę, trochę znachorkę, Kłoska zaś nie ufała ludziom i tego samego uczyła swoją córkę. Ów brak zaufania wynikał zapewne stąd, że tak naprawdę kobieta nigdy nie doświadczyła z ich strony niczego dobrego, żadnej pomocy ani nawet zwykłej tolerancji, a ona widziała więcej i czuła głębiej niż większość z nich.

Czasoprzestrzeń w powieści Olgi Tokarczuk pełni ogromną rolę. Nazwano ją przestrzenią spełnioną, gdyż dzięki mityzacji staje się niezwykłą, a jej mieszkańcy są uczestnikami magii, osobami wtajemniczonymi w to, co się dzieje, i dlatego (o czym wcześniej pisałam) niczemu się nie dziwią⁴¹. Jest to zarazem czasoprzestrzeń niewymagająca zgodności ze światem rzeczywistym, z jego czasem i historią. Nieważne, gdzie toczy się akcja powieści, bo i tak zawsze współlistnieją dwa światy: realny i magiczny. Pisała o tym Edyta Poręba:

Czas i miejsce, w których autorka umiejscawia akcję swoich powieści, są tylko formalnym zabiegiem, ułatwiającym czytelnikowi percepcję przedstawionego świata. W gruncie rzeczy świat przedstawiony w książkach, tworząc autonomiczną i zamkniętą przestrzeń, niewiele ma wspólnego z rzeczywistością historyczną. Problematyka u Tokarczuk unieważnia Historię, pozostawiając miejsce i czas, które nie potrzebują zgodności ze światem rzeczywistym. Zamiłowanie pisarki do tworzenia tzw. małej historii [...] spowodowane jest chęcią przedstawienia wizji świata w sposób bardziej ludzki, plotkarski. Mit, tak chętnie przez nią wykorzystywany, ma dostarczyć powieści spójności i ponadczasowego ładu⁴².

To, że przestrzeń Prawieku jest niezwykłą, potwierdzają nie tylko znikające poza granicą wioski palce Izydora, ale także środek wioski, który pokazała mu Ruta. Dziwna rzecz wyznaczała owo centrum – dwa kamienie, z których na jednym wyrzeźbiono trzy twarze, a czwarta była niewidoczna. Właśnie niemożność

⁴¹ „Niepoślednią rolę w popularności narracji mitycznej pełni zatem wizja spełnionej czasoprzestrzeni – w każdym swoim fragmencie nasyconej znaczeniami. [...] Z jednej więc strony dzięki zabiegom mityzacyjnym przestrzeń, nie tracąc w całości historycznego i geograficznego kontekstu, nabiera cech niezwykłości, odsłania przed nami swój geniusz, co czyni z każdego mieszkańca owej przestrzeni jakby uczestnika magii, człowieka naznaczonego i wtajemniczonego. Z drugiej zaś, w czasoprzestrzeni mitycznej każda cząstka nabiera znamion doświadczenia inicjacyjnego, staje się bezcennym bagażem na przyszłość [...]. Dzięki temu autorzy powieści mityzowanych zapraszają nas do świata uspokojonego, przenikniętego wewnętrznym ładem...” P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska...*, s. 250

⁴² E. Poręba, *Bezdomność a zakorzenienie...*, s. 161–162. Cytowana autorka pisze dalej: „Pisarka wciąż pozostaje w świecie literackiej baśni, czy raczej mitu, niezależnie od tego, gdzie umieści akcję swojej powieści. Fabuły jej książek mieszają fikcję z fantastyką, a postacie rodem z ludowej mitologii zaglądają w okna bohaterom realistycznej powieści. Nieważne, czy jest to świat baśniowo nierealnej przedrewolucyjnej Francji z mitycznymi Pirenejami, czy też wsi koło Nowej Rudy. Oba te światy egzystują bowiem oderwane od czasowo-przestrzennego kontinuum; rządzą się swoimi prawami, niewymagającymi zgodności z otaczającą rzeczywistością” (s. 175–176).

zobaczenia czwartej twarzy oznaczała znajdowanie się w środku Prawieku. Nie należy starać się tego zrozumieć, to magia, a magii nie tłumaczy się poprzez racjonalne przykłady i dowody. Niezwykły jest także czas Prawieku; on jest święty, bo wszystko w nim ma swój własny czas, każda istota, przedmiot i zjawisko. Tak przecież zatytułowano rozdziały książki, a żaden z nich nie jest ważniejszy od pozostałych, co znaczy, że żaden czas nie góruje nad resztą. Niemniej jednak w powieści występuje czas historyczny, obiektywnie istniejący i dający się przyporządkować określonym wydarzeniom z przeszłości. To czas, który niestety jest zwiastunem końca magicznego czasu powieściowej wioski⁴³. Czas historyczny to właśnie ów straszny czas, w którym nie obowiązuje spokój, ład i harmonia czasu Prawieku. To czas, który rozłupuje, kruszy i rozdmuchuje jego drobinki tak, że trudne, a może nawet niemożliwe, jest ich poskładanie. Czas Prawieku po zetknięciu się z czasem Historii nigdy już nie będzie taki jak przedtem, bo czas realny stanowi dla magicznego zagrożenie, rządzi się innymi prawami, z których najczęstszym jest prawo chaosu.

W konstrukcji przestrzeni Prawieku dużą rolę odgrywa dom. To przecież domy tworzą zasadniczą część wioski, tak samo ważną jak las. Mit domu jest w powieści czymś realnym, ale posiada też magię. Jest to magia podświadomie odczuwana przez ludzi, którzy instynktownie traktują dom jak opokę, ostoję bezpieczeństwa, barierę odgradzającą od świata, często złego, niebezpiecznego, a na pewno ogromnego i tak złożonego, że można się w nim zagubić, utonąć, zniknąć na zawsze. To także „ostatnia enklawa intymności”⁴⁴. Ale Michał nie dlatego buduje Misi dom, by odgrodził ją od świata i ludzi, ale by odgrodził ją od Pawła Boskiego. Ojciec wiedział, że nie jest to możliwe na zawsze, ale chciał, by dom, przynajmniej na jakiś czas, opóźnił zamążpójście córki. Można zastanawiać się, czy Michałowi chodziło właśnie o Pawła, czy też o każdego starającego się, który miał mu odebrać Misię, ale nie ma na te pytania jedynej pewnej i słusznej odpowiedzi. Nie należy przypuszczać, by stary Niebieski przeczuwał nieszczęśliwe życie ukochanej córki, on po prostu nie chciał jej nikomu oddawać, nawet myśli o dorosłości Misi były dla niego zawsze najbardziej bolesne, bo wydawało mu się, że wtedy ją utraci. Dom pozwalał utrzymać Misię przy sobie, stał się spoiwem rodzinnym, częścią Niebieskich i Boskich. Dom to miejsce

⁴³ Zdaniem Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego wprowadzenie do powieści czasu historycznego powoduje „erozję mitu”, oznacza, że „mityczny czas wiecznego powtórzenia dobiega swego końca”. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska...*, s. 251. Autorzy uważają, że jest to wynikiem działania wirusa zwątpienia i niewiary, który od wewnątrz przenika wspólczesne mityzacje. Wynikałoby stąd, że czasoprzestrzeń może być mityczna tak długo, jak długo będzie wiarygodna dla samego autora i jak długo potrafi ją utrzymać w fabularnej izolacji od normalnego świata.

⁴⁴ E. Poręba, *Bezdomność a zakorzenienie...*, s. 163.

święte, to właściwie to samo co świątynia⁴⁵, ale tak naprawdę w domu zakorzenieć może się tylko ten, kto go budował, pomagał przy budowie albo uczestniczył w jakichkolwiek innych pracach przy jego tworzeniu:

Człowiek zdolny jest do budowania w szerokim znaczeniu tego słowa tylko wtedy, gdy potrafi mieszkać. Dom, pojmowany jako „maszyna do mieszkania”, nie może funkcjonować jako dom rodzinny. Siedziba będąca rodzinnym gniazdem musi posiadać głębokie korzenie, które stanowią intymną więź między domem i domownikami. Tyko taki dom może stać na straży rodzinnego ogniska, chroniąc mieszkających w nim przed zagrożeniami świata zewnętrznego⁴⁶.

W domu zbudowanym przez Michała Niebieskiego rodziły się dzieci, chorowała i umarła Genowefa, cudem przeżyły bliźniaczki chore na szkarlatynę, Izidor zgłębiał tajemnice Boga i świata, cierpiała i ciężko pracowała Misia. Toczyło się normalne życie. To dlatego dom stał się dla rodziny Boskich i Niebieskich najważniejszym miejscem na ziemi. Kłoska takiego domu nie miała. Zajął zwałony dom na Wydymaczu, jeżeli można nazwać go domem, i urodziła w nim martwe dziecko, a potem piękną i dorodną Rutę. Nie zbudowała domu, nie urządziła go, ale najważniejsze wydarzenia jej życia wiązały się właśnie z tym miejscem. Dom tworzył z nią całość, a Kłoska i jej córka czuły się w nim bezpiecznie, wszystko złe, co kiedykolwiek im się przydarzyło, stało się poza domem. Tym samym Kłoska przeszła ze stanu bezdomności do stanu zakorzenienia. Na wpół rozwalona chałupa stała się dla tej kobiety tym, czym powinien być dom: azylem odgradzającym od złych ludzi i niepożądanych gości. Ale dom może być także niemym świadkiem rozpacz, nieszczęścia i krzywd, które dzieją się jego mieszkańcom:

Zarówno dom, jak i świat mogą stanowić przestrzeń nacechowaną dodatnio lub ujemnie, z czyjegoś punktu widzenia właściwą lub obcą. Dom, z jednej strony będąc miejscem bezpiecznym i niedostępnym dla intruzów z zewnątrz, może również pozostać przestrzenią, w której żyją lęki żywiące się samotnością i wspomnieniami⁴⁷.

Powyższe słowa doskonale oddają sytuację Misi i dorosłej Ruty. Pierwsza z nich nie była szczęśliwa w domu, który ojciec wybudował specjalnie dla niej, czuła się osamotniona i oszukana przez świat, życie, męża. Rutę zamykał w domu Ukłaja, niczego jej tam nie brakowało poza wolnością i szacunkiem. Znosiła upokorzenia, rękoczyny i wyzwiska. Dom Ukłei nigdy nie stał się jej domem.

⁴⁵ Na wartość domu jako miejsca świętego o tym samym znaczeniu co świątynia wskazywali m.in.: M. Eliade, *Mit, sacrum, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1971, s. 75; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 441: *Dom i świątynia są zasadniczo jednym*; D. i Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992, s. 27; M. Heidegger, *Myśleć – Budować – Mieszkać*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977.

⁴⁶ E. Poręba, *Bezdomność a zakorzenienie...*, s. 168.

⁴⁷ Tamże, s. 172.

Owszem, obcy nie mieli tam wstępu, ale ona sama nie mogła z niego wyjść, kiedy chciała. Dom przestał być domem, a stał się więzieniem i symbolem hańby.

Domy, także te w Prawieku, budowali mężczyźni, ale ilekroć wspomina się o jakimkolwiek domu, zawsze przychodzą na myśl postacie kobiece. *Prawiek* można uznać za powieść feminocentryczną, gdyż „[...] w centrum uwagi są cały czas kobiety i realizują pozytywne wartości, mężczyźni odgrywają role drugoplanowe, bądź są ucieleśnieniem zła...”⁴⁸. Negatywne postaci męskie tej powieści to Paweł, Ukleja, stary Papuga i jego syn Stasiek, żołnierze gwałcący Rutę i strzelający do Żydów. Wątpliwości pojawiają się w zaklasyfikowaniu dziedzica Popielskiego i starego Boskiego. Inne postaci męskie, poza Izydorem i Michałem, są rzeczywiście drugoplanowe i nie odgrywają większej roli. Zdecydowanie najbardziej odpychającą postacią jest Ukleja. Dzieci Pawła Boskiego bały się go tak bardzo, że słysząc odgłos jego samochodu, chowały się pod schodami. Budził przerażenie, choć przywoził lody i wafle. Pośrednią charakterystykę tej postaci otrzymujemy w kilku realistycznych scenach: wizyta u Kłoski, urodziny Pawła i wieczór wigilijny. Wszystkie te sekwencje fabularne składają się na ostateczny kształt wyobrażeń czytelnika na temat Uklei, pokazują jego grubiaństwo, zachłanność, chciwość, prostactwo i okrucieństwo. Koniecznie należy jeszcze wspomnieć o układzie Uklei z Kłoską. Matka zażyczyła sobie, by Ruta mieszkała z nią od maja do września. Sytuacja przywodzi na myśl uderzające podobieństwo do mitu o Demeter i Korze. Dowodzi to, że fabuła *Prawieku* opiera się na historiach trwale wpisanych w naszą kulturę, ale jednocześnie pokazuje, że pisarka tworzy nowe obrazy i nadaje im aktualny wymiar.

Paweł Boski także jest postacią negatywną. Kojarzy się przede wszystkim z cierpieniem, jakie sprawiał żonie. W konstrukcji tej postaci najbardziej uderza to, jak bardzo różny był jego stosunek do Misi w zestawieniu z tym, jakie uczucia żywił do niej, jak dbał i troszczył się o nią Michał. Ojciec kochał ją naprawdę, ale nie wiadomo, czy Paweł kiedykolwiek kochał Misię. Na pewno życie z nią nie było tym, co go satysfakcjonowało. Zimny i surowy, wymagający i arogancki, lekceważący i niemoralny, a także interesowny, wielbiący pieniądze i układy. Przrzekł Misi, że gdyby umarła, nie odda Izydora do domu starców. Nie dotrzymał słowa. W gruncie rzeczy zakompleksiony i nieszczęśliwy człowiek, który jednak ze swej ułomności emocjonalnej nie zdawał sobie sprawy i nie wiedział, jak bardzo niszczy życie nie tylko bliskich, ale także swoje.

Mężczyźni w Prawieku robią rzeczy normalne, takie jak wszyscy inni mężczyźni z innych miast i wiosek: pracują, budują domy, wyruszają na wojnę (oczywiście wcześniej tę wojnę wywołują), piją w karczmie, sadzą drzewa, płodzą dzieci. Jednak osobami, które zapewniają trwałość świata, choćby tak małe-

⁴⁸ T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć...*, s. 302–303.

go jak Prawiek, porządek życia i utrzymanie miejsca, do którego można wrócić, są zawsze kobiety. Koło życia Prawieku obraca się dzięki kobietom, to one są silne, odpowiedzialne, wiernie czekające na swoich mężczyzn. Kiedy Michała zabrano do wojska, Genowefa spodziewała się dziecka, podobnie jak sklepikarka z Jeszkotli. Ich wymiana zdań pozwala wyobrazić sobie, jak ciężki był los samotnych kobiet, nie tylko dlatego, że brakowało silnej męskiej ręki, ale także z tego powodu, że do trudów codzienności dołączała tęsknota, strach o bliską osobę i niepewność, czy noszone w łonie dziecko nie będzie pogrobowcem. Dlatego Szenbertowa mówi:

Nam w ogóle potrzebne są córki. Gdyby wszystkie naraz zaczęły rodzić córki, byłby spokój na świecie⁴⁹.

Jest to myślenie usankcjonowane wieloletnim społecznym doświadczeniem przekazywanym córce przez matkę: gdzieś tam dorośli chłopcy bawią się w wojnę, zabawę niebezpieczną, a my, kobiety musimy pchać życie do przodu, by to wszystko, co zostawili, nie zmarniało. Lepiej byłoby, żeby nie rodzili się chłopcy, bo bez ojców źle się chowają, a kiedy dorosną, pójdą na jakąś inną wojnę, z której mogą nie wrócić. I znowu kobiety zostaną same i będą wychowywać potencjalnych żołnierzy. Dziewczynki są za to gwarancją spokoju, za wiele pracy kosztuje je życie, aby chciały ryzykować je dla jakiegokolwiek wojny.

W *Prawieku i innych czasach* Olga Tokarczuk wykreowała małą ojczyznę, w równym stopniu magiczną, co realną, fikcyjną dla autorki, ale prawdziwą dla jej mieszkańców. Prawdziwą tak bardzo, że poza Prawiekiem nie ma świata, nie ma innej ojczyzny. Bohaterowie powieści nie określają jakiegokolwiek swojej przynależności narodowej. Ich losy tworzy rzeczywistość Prawieku⁵⁰. Jest to także obraz z akcentami katastroficznymi⁵¹. W 1939 roku Kłoska przeczuła nadchodzące nieszczęście. Nie wiedziała, co to będzie, ale zaczęła się do niego

⁴⁹ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 11.

⁵⁰ Ewa Wiegand pisała: „Literatura ojczyzn prywatnych jest mitotwórcza. [...] sztuka słowa winna powrócić do swych pierwotnych źródeł i jak mit opowiadać o sensie rzeczy”. E. Wiegand, *Twórczość Wiesława Myślińskiego wobec literatury ojczyzn prywatnych*, [w:] *O twórczości Wiesława Myślińskiego*, red. J. Paławski, Kielce 2001, s. 110. Słowa te są potwierdzeniem tezy postawionej przez autorkę niniejszej pracy, że podstawową cechą, przez którą należy patrzeć na powieść Olgi Tokarczuk, jest mityzacja rzeczywistości. Co prawda Ewa Wiegand podaje odwrotną kolejność: najpierw mała ojczyzna, potem mityzacja. Inaczej mówiąc, stworzenie ojczyzny prywatnej ewokuje mityzację jej czasoprzestrzeni. Wydaje się to jednak bez znaczenia, ważne jest, że oba zjawiska zazębiają się, tworząc spójną całość. Kazimiera Szczuka pisała, że Tokarczuk jest „naszą [...] najpoważniejszą współczesną mitografką”. K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 20.

⁵¹ Jerzy Paszek uznał *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk za powieść katastroficzną, gdyż jeden z bohaterów przewiduje koniec świata. Zob.: J. Paszek, *Muchomory a zimowity*, [w:] tenże, *Muchomory i zimowity. Kłacza i złącza powieści XX wieku*, Katowice 2003, s. 38.

przygotowywać. Ludzie ze wsi od zawsze mawiali, że Kłoska znała przyszłość, ale wtedy, latem 1939 roku Kłosce przyszłość się objawiła:

Bóg przejawiał się w jagodach wielkości śliwek, które dojrzewały w słońcu tuż pod domem Kłoski. Kłoska zerwała tę najbardziej dojrzłą, przetarła chustką granatową skórkę i w jej odbiciu zobaczyła inny świat. Niebo było w nim ciemne, prawie czarne, słońce przymglone i dalekie, lasy wyglądały jak skupiska nagich kijów wbitych w ziemię, a ziemia, pijana i chwiejna, cierpiała od dziur. Ludzie ześlizgiwali się z niej w czarną otchłań. Kłoska zjadła tę złowrobną jagodę i poczuła na języku jej cierpki smak. Zrozumiała, że musi zrobić zapasy na zimę, większe niż kiedykolwiek przedtem⁵².

Odtąd Kłoska nosiła w sobie niepokój, wiedziała, że zbliża się zły czas, niebezpieczeństwo i zagrożenie wobec dotychczasowego świata. Susząc zioła, patrzyła, czy słońce świeci tak samo jak dotąd, spodziewała się znaków tego, co wcześniej zapowiedziano. Takim znakiem była laktacja w piersiach Kłoski. Mleko pojawiło się bez naturalnej przyczyny i miało moc uzdrawiającą. Ludzie przychodzili do niej, by leczyła ich choroby⁵³.

Nadnaturalnej wielkości jagody i laktacja Kłoski to cuda, jakich ludzie od zawsze najbardziej pragnęli i w jakie najchętniej wierzyli, ale była tam i inna magia, dostępna tylko wybranym. Mowa tu o elemencie rzeczywistości całkowicie realnym, a jednak działającym na ludzi w sposób niezgodny z prawami natury. Takim dziwnym składnikiem Prawiekowego świata były grzyby⁵⁴. Ruta była grzybami po prostu zafascynowana. Kochała grzyby, a ich pojawianie się na ziemi tłumaczyła na swój sposób: te, które wyrastały, były wygnańcami z podziemnego królestwa albo zostały skazane w nim na śmierć. I na ziemi ginęły. Proweniencja grzybów była więc dla Ruty nie biologiczna, naturalna, taka jak wszystkich innych roślin, ale baśniowa, niezwykła i dlatego tak pociągająca. Grzyby są częścią świata realnego, ale Ruta i Kłoska miały do nich stosunek absolutnie nierealny i pewnie z tego powodu grzyby odwdzięczały się im taką samą nierealnością, bo choć trujące, nie trwały (Kłoska mogła jeść wszystkie grzy-

⁵² O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 118.

⁵³ Urszula Glensk widzi we fragmencie dotyczącym cudu laktacji cechy panteizmu „[...] idei zakładającej, że boskość jest immanentna i należy do rzeczywistości widzialnej, a więc Bóg i natura są ontologicznie identyczni. Panteistyczny Bóg Olgi Tokarczuk objawia się nie tylko w materii i upływie czasu, ale także w obdarzonych laktacją, wbrew porządkowi natury, piersiach Kłoski [...]”. U. Glensk, *Proza...*, s. 101.

⁵⁴ Fascynacja autorki grzybami widoczna jest także w powieści *Dom dzienny, dom nocny*, w której znajduje się rozdział *Grzybność*. Bohaterka mówi w nim, że gdyby nie była człowiekiem, byłaby grzybem, że jadła wszystkie grzyby i żaden jej nie zaszkodził, nawet muchomor. W książce znajduje się nawet przepis na tort z muchomora czerwonego. Taki dar jedzenia wszystkich grzybów ma także Kłoska z *Prawieku*, a w powieści występuje rozdział pod tytułem *Czas grzybni*.

by, a Ruta przeczuwała, że i ona kiedyś też będzie miała taki dar jak matka), nie mściły się na nich za swoje wypędzenie na powierzchnię ziemi.

Kilkakrotnie już zaznaczałam, że *Prawiek* to wioska magiczna. Przekonanie to potęguje fakt, że w książce Olgi Tokarczuk równie ważne jak codzienne zdarzenia są wizje, przepowiednie i sny⁵⁵. Jerzy Paszek uważa, że:

Sny [...] wprowadzają do powieści Tokarczuk atmosferę niepokoju, pesymizmu egzystencjalnego⁵⁶.

Niepokojące sny ma Michał, Genowefa i Kłoska. Czasem są to obrazy z pogranicza snu i jawy, projekcje, co do których nie wie się na pewno, czy są wizjami sennymi, czy też widzeniami proroczymi, przepowiedniami zakamuflowanymi w symbolach, zapowiedziami zmian i ostrzeżeniami. Sen Michała o Misi był odbiciem jego wściekłości, że czas biegnie tak szybko. Nie chciał, aby córka stała się kobietą i nie mógł się pogodzić z naturalną kolejną rzeczą. W jego śnie Misia umarła na tyfus, a do życia przywróciły ją jakieś tajemnicze słowa wyszeptane przez Kłoskę do ucha. Kłoska tłumaczyła Michałowi, że dziewczyna żyje, ale żeby żyć, musiała najpierw umrzeć. Wtedy Michał pojął, że „Misię dotknął jakiś rodzaj śmierci, śmierci niecałkowitej, ale równie przerażającej jak prawdziwa”⁵⁷. Śmierć Misi miała symboliczne znaczenie, oznaczała tyle, że umarła mała dziewczynka, a narodziła się kobieta. Wrażenie to wzmacniają rekwizyty, takie jak sierp i krople krwi pojawiające się na ściętych trawach. Sen w tym przypadku to przedłużenie dziennych lęków przed utratą kogoś bliskiego. Stan z pogranicza snu i jawy pokazany został we fragmencie, w którym narratorka opowiada o pierwszym porodzie Misi:

Zapadała w sen, półsen, marzenia na jawie. Zdawało jej się, że jest maleńka jak ziarno kawy i wpada w lej młynka ogromnego niczym pałac. Spada w czarną czeluść i dostaje się w tryby mielącej maszyny. Boli. Jej ciało zamienia się w pył⁵⁸.

Pomieszenie majaków i realności, nieumiejętność rozeznania pomiędzy tym, co dzieje się naprawdę, a tym, co tylko się wydaje, spowodowane jest ogromnym wysiłkiem rodzącej. Nie byłoby to niczym nadzwyczajnym, gdyby nie fakt, że ulgę w cierpieniu przynosi Misi anioł. Zabiera jej duszę do Jerozolimy. Miasto otacza mur i cztery bramy, z których każda symbolizuje inną wartość: mleko – pierwszy pokarm, pramateria życia; miód – symbol życia; oliwa – miłosierdzie, błogosławieństwo i poświęcenie, wyraz uznania przez Boga; wino – radość ży-

⁵⁵ W książce Olgi Tokarczuk występuje „[...] trójfazowy rytm opowieści sennych, zmyślonych i autobiograficznych...”. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska...*, s. 282.

⁵⁶ J. Paszek, *Muchomory...*, s. 51.

⁵⁷ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 70.

⁵⁸ Tamże, *Prawiek...*, s. 104.

cia⁵⁹. Anioł czuwa także nad tym, by Misia w odpowiednim momencie wróciła do swego ciała. Wygląda to trochę tak, jakby Anioł bał się, żeby przytulający kobietę Jezus nie zapragnął zostawić jej w tym miejscu na zawsze. W scenie tej doszło do odwrócenia sytuacji, gdy Misia, stojąc przed domem Zbawiciela, usłyszała pukanie od wewnątrz. Zapytała: kto tam? głos odpowiedział: to ja; a ona rzekła: wyjdź. Wtedy spotkała się z Jezusem. Edyta Koniecko zauważa, że wyglądało to tak „[...] jakby przestrzeń Jerozolimy była pomieszczeniem, a dom w środku miasta był przestrzenią”⁶⁰. Tomasz Mizerkiewicz próbował wyjaśnić tę scenę na kilka sposobów:

Misia nie może wejść do Domu Bożego, gdyż jeszcze żyje. [...] człowiek nie może oglądać istoty Boga, dlatego ten wychodzi mu naprzeciw, przyjmując jakiś dostrzegalny, obejmowalny przez zmysły kształt. [...] Bóg nie może działać w świecie bez pośrednictwa ludzi, dlatego to Misia „uwalnia” go z Domu Bożego, wyprowadza na świat, wypowiadając właściwie rodzaj rozkazu – „Wyjdź”⁶¹.

Anioł Misi nie był jedynym aniołem pojawiającym się w *Prawieku*. Już na początku powieści, podczas opowiadania o lokalizacji wsi, narrator wspomina, który z archaniołów jest odpowiedzialny za określoną część granicy. Przydzielanie istotom nierealnym konkretnych obszarów do kontroli i opieki jest zabiegiem, który sprawia, że czytelnik od pierwszego kontaktu z powieścią nabiera przekonania, że będzie poruszał się w świecie niezwykłym⁶². I nie myli się, bo powieściowy świat wykreowany przez Olę Tokarczuk łączy w sobie realizm, magię i mityzację. Dlatego właśnie *Prawiek* jest powieścią niezwykłą⁶³. Nie ważne jest to, gdzie zaczyna się magia, a kończy realizm (a może odwrotnie), bo kreacjonistyczna wizja świata zaprezentowana w *Prawieku* zgodna jest z założen-

⁵⁹ Zob.: J. Koniecko, *Czas aniołów...*, s. 54–55.

⁶⁰ Tamże, s. 57.

⁶¹ T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001, s. 130.

⁶² Motyw anioła występuje także w innej powieści Olgi Tokarczuk. Pisała o tym Jolanta Koniecko: „Anioły pojawiają się też w *Podróży ludzi księgi*, prowadzą podróżników, wierzy w nie Markiz. W tej powieści pojawia się inny świat, drugi świat, który istnieje wokół człowieka, ale on nie zdaje sobie z tego sprawy, a wejść w ten świat można bardzo prosto: przez przypadek, silne emocje...”. J. Koniecko, *Czas aniołów...*, s. 58.

⁶³ „*Prawiek* jest powieścią niezwykłą – pisał Jarosław Klejnocki – i stanowi bardzo ciekawy projekt artystyczny. To z jednej strony saga, nawiązująca do najlepszych tradycji tego gatunku [...]. Ale jest to także powieść – rzeka, gdyż portretuje też świat jako taki, wprowadza liczne wątki poboczne – w tym refleksyjne, magiczne, historyczne, filozoficzne [...]. W pewnym sensie artystyczna wizja Tokarczuk przypomina w *Prawieku* dzieła romantyków: stanowi pomieszczenie realizmu i fantastyki, racjonalnego opisu i magii, jest opowieścią zakorzenioną w historii, a jednocześnie pełną fantazmatów”. J. Klejnocki, *W środku mitu*, „Polityka” 2008, nr 43.

niem autorki, by pisać taką literaturę, która potrafi zmieniać ludzi, i opowiadać takie historie, które skłaniają ich do zastanowienia się nad sobą i życiem⁶⁴.

Summary

The Magic Realism of Prawiek

There is problem of this article a myth and a magic realism in novel by Olga Tokarczuk *Prawiek and another ages*. Typical procedures for such construction of composition are the miracles in ordinary life and normality of miracles. The ordinary objects are unusual but the unusual events are the most ordinary. In the magic realism everything is important just the same so in the novel world there are not the empty places, the borders of place and date are covered up. Prawiek is a magic village in which the miracles happen and in which angels live. In this novel Biblical cancellations take a stand. Two worlds – real and they function on principle of coexistence magic and they are fulfilled mutually. Safe and fairy tale world is friendly person only, existing historic time can blast it objectively only.

⁶⁴ Zob. *Kiedys będę pisarą. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Danuta Nowicka*, „Nowa Trybuna Opolska” 2009, nr 25.

Agnieszka Czajkowska

***Barbara Radziwiłłówna* Antoniego Edwarda Odyńca. Dialog z literaturą i historią**

Dramat Antoniego Edwarda Odyńca poświęcony królowej Barbarze Radziwiłłównie, niemieszczący się nawet w najszerszym kanonie arcydzieł polskiego romantyzmu, dosadnie określany przez Mariana Szyjkowskiego jako „beznadziejnie rozwlekła ramota”¹, dosłużył się w historii literatury jednak swoistej, wcale nie najniższej rangi. Nie tylko jako znaczące niedokonanie, tragediowy „minus znak” i przykład nieudolnego naśladownictwa Szekspira (Szykowski), ale także, a może przede wszystkim – jako rezultat osobistych powiązań autora z Mickiewiczem, którego wieszcz uczynił adresatem swoich uwag na temat romantycznego dramatu. Odyniec mógł się zresztą z racji epistolarnego powiernictwa czuć wykonawcą poetyckiego testamentu Mickiewicza, który, jak wiadomo², w latach 1827 i 1828 zamierzał sam napisać dramat o Barbarze i ślad tych projektów pozostawił w listach do Joachima Lelewela. Że była to fascynacja poważna i ugruntowana, świadczy fakt, że – jak pisze Danuta Zawadzka powołująca się na pamiętnik brata poety, Franciszka – Mickiewicz sam grał rolę Barbary w szkolnym wystawieniu Felińskiego w roku 1812³.

Twórcze zamierzenia autora *Konrada Wallenroda* co do Radziwiłłówny nie należały w tym czasie do wyjątków. Postać żony ostatniego Jagiellona w ogóle

¹ Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 279.

² Zob. D. Zawadzka, „*Barbara Radziwiłłówna*” Antoniego Edwarda Odyńca, [w:] *Radziwiłłowie. Obrazy literackie. Biografie. Świadectwa historyczne*, red. K. Stepnik, Lublin 2003, s. 433; D. Zawadzka, *Tragizm Wallenroda – tragizm Radziwiłłówny. O nie zrealizowanym pomysle Mickiewicza na dramat (?)*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 387–403.

³ Zob. D. Zawadzka, *Tragizm Wallenroda...*, s. 391.

odegrała znaczącą rolę w historycznych zainteresowaniach romantyków – przypominający ten fakt w *Pamiętniku literatury polskiej XIX wieku* Wincenty Pol określał moment wystawienia dzieła Felińskiego (rok 1817) wręcz jako narodziny studiów archeologicznych i zwrot w literaturze „przywracający powagę przeszłości”⁴.

Pisał autor *Mohorta* w 1877 roku:

Dziś tedy staje się naturalnie łatwą rzeczą, jeżeli owa kontuszowa Polska w delijach, przyłbicach i szyszakach występuje; ale wówczas trzeba było do tego osobnych studiów. Stroje do Barbary z umysłu rysowano i układano pod okiem dam warszawskich i Niemcewicz; kiedy też po raz pierwszy Barbara przedstawioną była, trudno sobie wyobrazić tego ogromnego wrażenia, jakie na wszystkich sprawiła⁵.

W komentarzu Pola wystawienie tragedii Felińskiego urasta do rangi wydarzenia kulturalnego, w którym bierze udział na równi świat teatru, świat nauki i towarzystwo stolicy. Podobnym w duchu, choć zapewne niewspółmiernym, przedsięwzięciem była wcześniejsza o rok publikacja Niemcewiczowskich *Śpiewów historycznych*, ilustrowanych przez damy warszawskie.

Prócz przytoczonych uwag porównawczych, wiążących utwór z gatunkowymi wymogami i niezrealizowanym zamysłem Mickiewicza, dramat Odyńca o Barbarze Radziwiłłównie doczekał się ocen podkreślających jego wartość autonomiczną, co należy rozumieć w kategoriach wkładu oryginalnej myśli autora w dobrze już zakorzeniony w 1857 roku literacki mit męczennicy na tronie. Jest to więc znacząca paralela biografii żony Zygmunta Augusta z losem królowej Jadwigi. Wydaje się ona interesująca z wielu względów: kreacji skorumpowanego bohatera ludowego⁶, uwolnienie Bony od ciężaru trucieli, a przede wszystkim – by znów odwołać się do interpretacji Danuty Zawadzkiej – tezy o swoistym mecenacie królowej Barbary wobec Doroty Podlódzkiej i Jana Kochanowskiego. W utworze Odyńca staje się ona hołdem składanym przez autora „cieniom i świętej pamięci” Mickiewicza i Klaudyny Potockiej.

Przywoływane odczytania akcentują problem dialogowości dramatu Odyńca, wynikającej, jak się zdaje, z rozległych literackich koneksji autora i jego doskonałej orientacji we współczesnym mu życiu literackim, w czym Maria Dernało-

⁴ W. Pol, *Dzieła wierszem i prozą*, t. 8, seria druga, *Dzieła prozą*, t. 4, Lwów 1877, s. 250–251. Na ten temat pisze również Zbigniew Przychodniak: „Widzów Teatru Narodowego w roku 1817 godziła z historią, otwierała na przyszłość. Każdy spektakl tego paradoksalnego dzieła był mszą polskości”, Z. Przychodniak, *Alojzy Feliński „Barbara Radziwiłłówna”. Między tragedią a melodramatem*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, część 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 143.

⁵ W. Pol, *Dzieła...*, s. 251.

⁶ Zob. D. Zawadzka, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 436.

wicz⁷ upatrywała podstawowe znaczenie osoby autora *Listów z podróży* dla historii polskiego romantyzmu. Tak więc *Barbara Radziwiłłówna*, jak to wynika z hermeneutyki kontekstu historycznego, w dużym stopniu zawdzięcza swoje znaczenie czynnikom pozaliterackim. Ale poza tym – jako samodzielne dzieło – dramat posiada spory zestaw sygnałów, stanowiących czytelne wykładniki intertekstualne. Autorskie usytuowanie utworu wobec rozmaitych prac literackich i historiograficznych – takich jak dzieła Franciszka Wężyka i Alojzego Felińskiego, a także pisma Michała Balińskiego, Mikołaja Malinowskiego i Karola Szajnoch – miało z pewnością spełnić zadanie promocyjne: doniosłe koneksje posłużyły i tym razem Odyńcowi do zbudowania fundamentów literackiej sławy. Możliwe, że w sytuacji nasycenia literackiego rynku dramatami o Barbarze – czy to utwierdzającymi jej mit, czy też ryzykownymi z punktu widzenia narodowej świętości (jak utwór Dominika Magnuszewskiego *Barbara, jeszcze Gasztoldowa żona*) – dialogowy charakter dzieła z 1857 roku mógł sprzyjać dodatkowej, obok aletonimicznej, manifestacji autorstwa Odyńca. Autorstwa – trzeba przyznać – pojmowanego oryginalnie. Przyznając w rozpoczynającej ciąg paratekstów dedykacji dla Klaudyny Potockiej i Adama Mickiewicza: „Pieśń ma – wasze dzieło”⁸, autor dramatu, dłużnik i spadkobierca bohaterów wielkiej literatury, nie tylko wpisuje się w przyjęty kodeks zachowań salonowych i spłaca daninę obyczajowości epoki. Odyniec, kurtuazyjnie zrzekający się praw autorskich do swego dzieła, lokuje je w określonym nazwiskami horyzoncie literackim, a tym samym, od tytułu, dokonuje aksjologicznej kwalifikacji *Barbary Radziwiłłówny*. Wysoki patronat wieszcza ma opromienić przedkładany czytelnikowi tekst. Przy okazji dokonuje się tu pierwsza interpretacja dzieła, projektowany jest kierunek jego lektury. Bo nie tylko o odległą historię w nim idzie – także o sprawy doraźne, jak na przykład wystawienie pomnika „aniołowi emigracji”, któremu przebywający po powstaniu listopadowym w Dreźnie Odyniec wiele zawdzięczał⁹. Dedykacyjny czterowiersz ustanawia także ontologię zapowiadanego ciągu dalszego – historyczny początek panowania Zygmunta Augusta okazuje się w równym stopniu przedmiotem literackim, przynależnym określone w podtytule gatunkowi jako „poema dramatyczne”, co i biograficzną właściwością współczesnych osób. Przeszłość ożywa poprzez istnienie teraźniejszych, realnych bohaterów, a oni są nosicielami cech zaobserwowanych w historii: „Z Ciebie [Mickiewicza] treść ducha dziejów – z Ciebie [Klaudyny] wzór Barbary”¹⁰. Literatura i życie wiążą się tu nierozzerwalnie, by wypracować opartą na Geniuszu

⁷ Zob. A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski, Warszawa 1961, t. 1, s. 5.

⁸ A.E. Odyniec, *Barbara Radziwiłłówna czyli początek panowania Zygmunta-Augusta. Poema dramatyczne w sześciu aktach, z prologiem*, Wilno 1858, s. 5.

⁹ Zob. D. Zawadzka, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 440.

¹⁰ A.E. Odyniec, *Barbara Radziwiłłówna...*

i Świętości wizję historii, która od dawna już ani nie mieściła się w zamkniętej formule klasycznej tragedii, ani nie wypowiadała się w przeszłym, całkowicie dokonanym czasie narodowego mitu. Wręcz przeciwnie – w myśl metodologicznych ustaleń poetów, krytyków i historyków przeszłość umożliwiała, jak pisał Lelewel, rozwinięcie się politycznych celów, a także artystycznych potrzeb teraźniejszości.

Następująca tuż po tytule dedykacyjna nota ma wreszcie i znaczenie osobiste, wyrażające się w inicjalnym wersie: „Na grób wasz składam ze czcią od Was wzięte dary”¹¹, co stanowi dodatkowe wzbogacenie hołdu w czynnik twórczej emancypacji – oddając, co wzięłem – i staje się dokumentem autonomizacji podmiotu autorskiego, niczym dodatkowej osoby dramatu. W ten sposób ujęta jako całość dedykacja Odyńca jednocześnie realizuje przeciwstawne cele – neguje i ocala autorytet jego twórcy, lokując go na pograniczu tekstu i rzeczywistości poprzez przydzielenie mu narzędzi kontroli czytelniczego odbioru i wykreowanie pożądanego horyzontu oczekiwań. Dedykacja jako czynnik sterowania recepcją z jednej więc strony chroni dzieło przed niewłaściwym odcodowaniem tekstu, zdradzając przy tym autorski brak zaufania w możliwości perswazyjne *Barbary Radziwiłłówny*. Z drugiej strony podporządkowuje utwór wykładni, która zawiera się w kreacji tekstowego obrazu twórcy, blisko spokrewnionego z rzeczywistym Odyńcem¹².

Kolejny element wprowadzenia w literacką rzeczywistość schyłku dynastii Jagiellonów – motto – utwierdza wypracowany w czterowierszu status autora. Jest to cytat, który pochodzi z ogłoszonego przez Odyńca w 1849 roku dramatu *Felicyta*, opartego na żywocie chrześcijańskiej męczennicy i formułującego konkurencyjną wobec III części *Dziadów* wizję historii¹³. Píše autor *Barbary*...:

Kto kraj swój w Bogu ukochał, Bóg cudem
Żyć będzie przezeń między jego ludem.
I błogosławiąc dobrej jego chęci,
W pomoc mu zejdą Aniołowie święci,
Słowom i czynom jego, Boską władzą,

¹¹ Tamże.

¹² Jest to być może wyjątek od sformułowanej przez Dorotę Szajnert reguły o apersonologicznej czy wręcz depersonologicznej roli wypowiedzi prefacjalnych, redukujących autora tylko do jego roli w tekście. Wyraziste nacechowanie dedykacji Odyńca własną biografią jest tu tyleż przykładem na szczególne pojmowanie romantycznych relacji „zmyślenia i prawdy” (autorka rozpatrywała ten problem w odniesieniu do literatury współczesnej), co i efektem niedoskonałości samego tekstu; zob. D. Szajnert, *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 54.

¹³ Zob. M. Stanisławski, *W kręgu koncepcji chrześcijańskiej: „Felicyta” Antoniego Edwarda Odyńca wobec „Dziadów cz. III”*, [w:] *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, red. K. Maciąg, M. Stanisławski, Rzeszów 2007, s. 246–248.

Nad ludźmi siłę Boskiej woli dadzą,
Aż na wzór jego stanie naród cały
W wieńcu wesela i cnotliwej chwały¹⁴.

Przytoczone słowa pochodzą z wypowiedzi chrześcijańskiego bohatera dramatu, biskupa kartagińskiego Satura, który przygotowuje rzymską kapłankę, późniejszą świętą Felicytę, do chrztu. Obrazują one proces przeanielenia narodu jako końcowy efekt współpracy woli Bożej z wybraną jednostką. W rodzimym utworze jest nią chrześcijańska męczennica, która siłą swego poświęcenia i mocą wiary w Opatrzność powoduje nawrócenie zgromadzonych na igrzyskach Rzymian. W dramacie z dziejów Polski tę wybitną osobę identyfikować należy z tytułową bohaterką, Barbarą Radziwiłłówną.

To ona, dokonując wyboru pomiędzy dobrem własnym i zgodą narodową, ofiarowując w tej sprawie Bogu swe cierpienie, ocala autorytet królewskiej korony i wewnętrzny pokój w państwie. Spełnia przy tym posłannictwo literackie – wytycza kierunek twórczej drogi Kochanowskiego, projektując znaczące dla jego poezji wątki patriotyczne i religijne.

Dokonywane przy użyciu motta „wyjście” poza utwór oznacza nie tylko krok wstecz, ku literackiej przeszłości autora *Barbary Radziwiłłówny*. Intertekstualny wykładnik przybiera charakter przemyślanej strategii historiozoficznej, bowiem ten sam fragment *Felicyty* otwiera dramat późniejszy o trzy lata, wydany w 1861 roku. Swymi realiami historycznymi utwór sytuuje się w czasie rokoszu Lubomirskiego. Postać tytułowego magnata kreuje w nim Odyniec na „typ obywatela-chrześcijanina, który skrzywdzony najboleśniej i najniesprawiedliwiej, krzywdę swą i zemstę osobistą na ołtarzu ojczyzny poświęca [...] i nie czekając nawet na zwrot wydartych mu niesłusznie dostojęństw, sam dobrowolnie udaje się na wygnanie, «aby żadnych już więcej do rozruchów domowych w ojczyźnie nie dać okazji, i tam już tylko cicho i spokojnie umrzeć»”¹⁵.

Tak więc autor wykorzystuje to samo motto, by zespolić dwa różne utwory. Ale również wybór postaci historycznych jako bohaterów nie jest przypadkowy. Lubomirski, tytułowa postać utworu Odyńca, jest tak samo z punktu decyzji autora ryzykowny, jak to było w przypadku *Barbary Radziwiłłówny*. Historyczna królowa bowiem okazała się przyczyną brzemiennego w skutkach politycznego konfliktu w Rzeczypospolitej. Jerzy Lubomirski natomiast stał się inspiratorem i przywódcą wewnętrznej wojny rozpoczętej w 1665 roku przez szlachtę z królem Janem Kazimierzem, której efektem stało się nie tylko osłabienie kraju w obliczu utraty wpływów na Ukrainie, ale też ostateczny upadek autorytetu władcy.

¹⁴ A.E. Odyniec, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 7.

¹⁵ A.E. Odyniec, *Jerzy Lubomirski czyli wojna domowa w Polsce. Dramat historyczny we dwóch częściach, z prologiem*, Wilno 1861, s. XVI.

Jednak, jak powszechnie wiadomo, twórca *Listów z podróży* nie był ryzykantem – postać buntowniczego magnata w chwili publikacji dramatu Odyńca miała już za sobą wygrany proces historyczny, w dużej mierze dzięki pochodzącemu z 1850 roku utworowi Karola Szajnochy. Autor „dramatu historycznego w czterech częściach” jedenaście lat wcześniej od przyjaciela Mickiewicza dokonał rehabilitacji Lubomirskiego, ukazując go jako rzecznika interesów polskiej szlachty, działającego w imię dobra kraju i cnót chrześcijańskich. O literackiej popularności magnata może świadczyć także fakt, że w rok po wydaniu utworu Odyńca pojawił się podobny dramat pióra Józefa Szujskiego. Autor *Barbary Radziwiłłówny* znów więc wpisał się w zakorzeniony już w literaturze krajowej nurt refleksji historycznej, choć uczynił to ze znamienym zastrzeżeniem. Mimo iż nie był pionierem w wynajdywaniu przedmiotu tragicznego w polskich dziejach i podążał wytyczonym przez poprzedników szlakiem, w motcie dodatkowo werbalizował indywidualny cel swojej literackiej interpretacji historii i poprzez to wartościował czyny ukazywanych przez siebie postaci. Poświęcenie przywoływanej Felicyty stało się pod jego piórem figurą biografii zarówno Barbary, jak i Lubomirskiego, a losy kraju dzięki starożytnemu, sięgającemu III wieku naszej ery, patronatowi szczęśliwie udało się wprowadzić na drogę realizacji chrześcijańskich ideałów. Wątpliwości etyczne, związane z wyborem rodzimych postaci, mimo iż w zasadzie przewyżczone przez wcześniejszą literacką kreację Szajnochy, zostały złagodzone dodatkowo przez wypowiedź biskupa kartagińskiego. Pochodziła ona z *Felicyty* i była cytowana – z pewnymi zniekształceniami – jako motto do obu dramatów. W oryginale kwestia posiadała czynnik wolicjonalny – człowiek jako przedmiot boskiego oddziaływania miał możliwość wyboru między dobrem a złem, ale jego los podlegał surowej ocenie. Bohater mógł być nagradzany albo karany. Fragment *Felicyty*, wykorzystany jako motto i przekształcony przez Odyńca, pozbawiony został wartościującego rewersu i zyskał jednoznaczny wymowę manifestu samodoskonalenia się narodu, dokonywanego wzorem wybranej jednostki¹⁶. Parafraza własnego tekstu miała oczyścić konotacje z *Felicytą* z możliwej błędnej interpretacji historii. Chrześcijańska droga do do-

¹⁶ Cytowany fragment w *Felicycie* jest następujący: „Tak chrześcijanin w ojczyźnie widomej, / nie służyć tylko jej chwale znikomej, / Lub grzesznej pysze: lecz całą swą siłą / Czynić ma, Bogu by się stała miłą. / A w jakich cnot ją chce widzieć ozdobie, / Takie ma naprzód rozwijać sam w sobie. / Wówczas, jeżeli pan przyjmie te chęci, / W pomoc mu zejdą aniołowie święci, / Słowom i czynom jego, Boską władzę, / Nad ludźmi siłę Boskiej woli dadzą, / Aż na wzór jego, stanie naród cały / W wieńcu tryumfu i cnotliwej chwały. / Lub gdy lud jego zasłużył na karę, / Pan za błagalną przyjmie go ofiarę, / I da mu porę, że jako Syn Boży, / Sam. Bo kto kraj w Bogu ukochał, Bóg cudem / Żyć będzie przezeń między jego ludem; / Bóg, co na szalach kary i nagrody, / Sam tylko wznosi i zniża nagrody”, A.E. Odyniec, *Felicyta czyli Męczennicy Kartagińscy. Dramat w 5 aktach*, Poznań 1858, s. 37.

skonałości staje się dla Odyńca głównym wyznacznikiem postaw bohaterów i czynnikiem jednoznacznie determinującym dzieje. Postacie polskiej królowej i magnata zostały w taki sposób dookreślone przez wyjątek z *Felicyty*, że mogły się pomieścić w skrojonym w drugiej połowie XIX wieku przez przyjaciela Mickiewicza kostiumie.

Wieloaspektowe paratekstualne wyposażenie dramatu dotyczy także przedmowy, którą do czytelnika kieruje autor. Ma ona wzmocnić głos płynący z motywu. Kolejna, inicjalna wypowiedź dramatopisarza to wyrazista manifestacja celów i zamiarów, które autor posiada w relacji do przedstawionego fragmentu dziejów i jego bohaterów. Doskonale wyraża je tytuł interpretacji Zawadzkiej, rezygnujący z oznaczenia literackości postaci Barbary na rzecz jej atrybucji wobec Odyńca.

Autorska „instrukcja obsługi” poprzedzająca tekst, podobnie jak poprzednie elementy paratekstualne, mieści się z pewnością w szerszym kontekście romantycznej problematyki genologicznej, która zmagać się musiała z nieostrością kryteriów klasyfikacyjnych i brakiem ukonstytuowanej, powszechnie usankcjonowanej metaliterackiej refleksji. Już bowiem w 1837 roku pisał Michał Grabowski, aluzyjnie odwołując się do wydanego w Paryżu przez Mickiewicza *Pana Tadeusza*:

[...] w wieku romantyzmu (emancypacji literackiej) każde twierdzenie trzeba poprzedzać długim eduktem. Nie wychodzi teraz we Francji tak lichy poemacik, dramat, romansik, który by nie był poprzedzony długą przemową, wykładającą szczególne teorie i mniemania literackie autora. Z tysiąca jednak tych sztuk rymotwórczych dla własnego użytku nie wynika żadna korzyść, bo każda będąc pisaną dla wyłącznego przypadku, wyłącznego upodobania, wyłącznego widzimisię, wszystkie uchodzą bez kontroli, bez wrażenia, bez śladu¹⁷.

Gatunkowa jednorazowość, uznawana przez krytyka za przypadłość współczesnej mu literatury, wymuszała wręcz konieczność autorskiej refleksji na temat możliwego przyporządkowania do określonego miejsca w systemie literackim każdego nowego dzieła. Przedmowa poprzedzająca *Barbarę Radziwiłłównę* ma również odniesienie biograficzne – prezentuje autorską drogę dojrzewania pomysłu na dramat. Odyńec, przywoławszy słowa własnej publikacji w „Przyjacielu Ludu”, opatruje je komentarzem: „Nie spodziewałem się bynajmniej, kreśląc niegdyś te słowa, że sam tej ponęcie ulegnę”¹⁸. Twórca *Barbary Radziwiłłówny* konstruuje w ten sposób paralelizm własnych zamysłów wobec mierzącego się w tym samym czasie z mitem królowej Mickiewiczem. Dodatkowe – choć pisane *ex post* i wyraźnie zmierzające w stronę kreacji – potwierdzenie na

¹⁷ M. Grabowski, *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005, s. 97.

¹⁸ A.E. Odyńec, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. XXI.

równoległe wobec Adama zainteresowanie Barbarą znaleźć można w liście – jak każe nam Odyniec wierzyć – pisanym z Sankt Petersburga do Juliana Korsaka. Pod datą 5 maja 1829 roku notuje nadawca wrażenia związane z osobą córki Dominika Radziwiłła:

księżna Stefania, schodząca właśnie ze schodów, w całym blasku balowego stroju i wdzięków, mająca gdzieś jechać na wieczór. Jeżeli taką była Barbara Radziwiłłówna, to nie dziw, że się w niej królewic zakochał¹⁹.

Werbalizowane, czy tylko aluzyjne osadzenie dramatu Odyńca w oznaczonym nazwiskiem autora i tytułem dzieła kontekście literackim wydaje się przebiegać także na innych poziomach atrybucji – historiograficznym i historyczno-literackim. Utwór zaopatrzony zostaje w obszerne przypisy, które otwierają perspektywy przekraczające partykularne cele i zobowiązania autora, i pozwalają sytuować utwór jako element procesu literackiego. Z jednej strony więc dramat *Barbara Radziwiłłówna* staje w obliczu problemu historycznej referencji, którą wyrażają następujące po szczęśliwym (nie tyle dla Polski, na co Odyniec nie mógł mieć wpływu, ale dla polskiej literatury, co mogło być elementem jego interpretacji) zakończeniu dramatycznej akcji obszerne cytaty z listów pisanych przez królewskich małżonków, opublikowanych przez Michała Balińskiego. Utwierdzają one czytelników w zawartej w tekście charakterystyce głównych postaci – Barbary, króla, Bony i jej stronników, podtrzymują również przekonanie o katolickiej i narodowej motywacji działania Zygmunta Augusta. Z punktu widzenia akcji dramatycznej, jak i podnoszonej przez Kazimierza Brodzińskiego i, w latach dwudziestych, przez Maurycego Mochnackiego kwestii znaczenia charakterów dla tragiczności historii polskiej – nie wnoszą one nic nowego. Przypisy mają jednak znaczenie dla pracowicie kreowanego w tekście Odyńca obrazu autora. Ta zamieszczona po zakończeniu akcji dramatycznej, już za kulisami działań bohaterów próbka narracji historycznej pozwala autorowi mówić „na dwa głosy” – historiograficzny i literacki, „prawdziwościowy” i „fikcyjny”. Gest Odyńca można więc odczytać jako próbę odnalezienia się ze swoim dramatem w odmiennej sytuacji historycznoliterackiej niż ta, która patronowała jego przypominanym w przedmowie zamierzeniom pisarskim. Twórca własnych i współautor, a także korektor filomackich ballad Mickiewicza zdawał sobie bowiem sprawę z działalności takich dramatopisarzy i jednocześnie historyków, jak Karol Szajnocha i Józef Szujski. Do tego pierwszego wielokrotnie się odwoływał. Prezentowana w ten sposób przez Odyńca świadomość historyczna i warsztatowa, dookreślana przez wtórność w zakresie formalnym, pozwala Januszowi

¹⁹ A.E. Odyniec, *Listy z podróży...*, t. 1, s. 30.

Skuczyńskiemu²⁰ umieszczać go w kręgu twórców tzw. nowej tragedii romantycznej. Ale to, co historycy – Szujski i Szajnocha – realizowali w przestrzeni intersemiotycznej: dramacie i narracji historycznej, Odyniec włączył w całość w sensie delimitacyjnym i semantycznym, czyli po prostu opatrzył wspólną okładką i adresem bibliograficznym. Zaistniały w ten sposób informacyjny paralelizm jest świadectwem znajomości autora *Barbary* nowych tendencji artystycznych, będących efektem rozwijających się od lat 40. w Galicji intensywnych studiów historycznych. Ich znakiem – widocznym w dramatycznej twórczości Szujskiego i Szajnochy – była dominacja walorów poznawczych, dążenie do iluzji historycznej referencji, emancypujące się spod presji formy literackiej. Ale Odyniec, decydując się na ukłon w stronę współczesnych historyków, działa jednocześnie w przeciwnym kierunku – dzięki zamieszczonym przypisom bierze w nawias poznawcze walory dramatu, w zamian prowadząc do wewnątrztekstowej rekonstrukcji obrazu autorskich kompetencji historycznych i artystycznych. Bo choć poznawcza wartość komunikatów niesiona przez wypowiedzi bohaterów i pozatekstowe komentarze pozostaje niewspółmierna (z racji ich ukształtowania i statusu tekstowego), to w konsekwencji oba źródła informacji „pracują” na osobę autora i wypowiediane przez niego słowo. Gdyby dla tak scharakteryzowanej działalności szukać miejsca w historii literatury, można by odnieść wrażenie, że twórca *Barbary Radziwiłłówny* podążał drogą, którą dramatowi słowiańskiemu wytyczał w 1843 roku Mickiewicz. Zwłaszcza, że nie można wykluczyć faktu Odyńcowej znajomości tematyki prelekcji paryskich. Były one obecne w kraju w postaci rozmaitych odpisów.

W wypowiedziach Mickiewicza istotny dla tej problematyki wydaje się wykład XVI, w którym rozpatrywał poeta możliwości wystawienia dramatu romantycznego na scenie i, w zgodzie z teorią o jego wewnętrznej heterogeniczności rodzajowej, sygnalizowanej jeszcze przy okazji uwag o *Jagiellonidzie*²¹, mówił:

Nie spodziewajmy się widzieć w bliskiej przyszłości realizacji dramatu słowiańskiego, żaden bowiem teatr nie wystarczyłby nawet do wystawienia *Nieboskiej komedii*. Można by jednak wystawić ją częściowo, gdyby odstąpić od obecnych zwyczajów teatralnych; należałoby wprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie, stanowiące nader istotną

²⁰ Zob. J. Skuczyński, *Konstruowanie obrazów przeszłości w nowej tragedii narodowej. „Jerzy Lubomirski” K. Szajnochy, A.E. Odyńca i J. Szujskiego*, „Acta Universitatis Nicolae Copernici”, Toruń 1995, s. 38.

²¹ „A przecież pewną jest rzeczą, że bez jedności akcji ani drama, ani epopeja (która w tym względzie jest tylko wielkim dramatem) żadnego interesu mieć nie będą”, A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą Dyzmasa” Bończy Tomaszewskiego*, [w:] *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Warszawa 1996, s. 82.

część tego dramatu, musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez poetę i ilustrowane obrazami **panoramicznymi**²².

Pomysł co do obecności poety na scenie, pojawiający się wraz z myślą o możliwościach wystawienia dzieła Krasińskiego, nie był oczywiście apoteozą możliwości technicznych ówczesnego teatru. Mickiewicz, o czym przekonuje Włodzimierz Szturc, swoją teorię dramatu fundował na wywołującej iluzję mocy słowa²³. Nie jest jednak możliwe, by pomysł ten przybrać mógł u Odyńca charakter tekstowej realizacji, mimo iż w utworze słychać poetę, a sceny dramatu wydają się aż nadto panoramiczne i gęsto zaludnione. Autor *Barbary Radziwiłówny* przychylił się do teorii dramatu wypracowanej przez Ludwika Tiecka, niezgodnej, jak pisze Włodzimierz Szturc²⁴, z sądami samego Mickiewicza, który być może nie doczytał jego *Dramaturgische Blätter*. Jeszcze podczas swego pobytu w Dreźnie Odyniec, pomny rad przyjaciela, odwiedził ówczesnego dyrektora teatru miejskiego i krytyka. Był wówczas świadkiem jego głośnej lektury *Kupca weneckiego*, świeżo przetłumaczonego na język niemiecki. Pisał o niej z zachwytem w liście do Juliana Korsaka z dnia 3 sierpnia 1829 roku:

Ale cóż to za mistrzowskie czytanie! Toteż Tieck czyta tylko same arcydzieła. Żadna reprezentacja na scenie nie mogłaby, jak sądzę, sprawić takiej rozkoszy dla prawdziwego lubownika i znawcy poezji; chyba gdyby każdy z aktorów, wyzuwszy się ze swej osobistości odrębnej, tak rolę i grę swoją zlać umiał z całością, jak je Tieck wszystkie zlewał w czytaniu²⁵.

I choć głośna lektura autora przekładu utwierdziła Odyńca w przekonaniu, że najważniejszy w dramacie jest pojedynczy, wypreparowany z wielości scen i postaci głos, to na pewno nie wyniknęło ono ze zrozumienia profetycznej wizji autora *Dziadów* wypracowanej w prelekcjach paryskich. Przykład Odyńca pokazuje, że nie „każda wola ku twórczości”, jak pisze Teresa Walas²⁶, trafia we właściwe sobie okoliczności literackie. Oznacza to, że z pewnością poszukiwania Mickiewicza pozostały poza zasięgiem świadomości twórcy *Barbary Radziwiłówny*. Fundowany na mocy słowa profetyzm przyjaciela przetransponował Odyniec na znane sobie kategorie – siłę przekonywania tekstu, realizowaną przez obecność w nim głosu autora. I dlatego właśnie odżegnywał się w *Przedmowie* od ambicji scenicznych.

²² A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 9: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, przeł. L. Płoszowski, Warszawa 1955, s. 122.

²³ W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 219.

²⁴ Zob. tamże, s. 220.

²⁵ A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 1: *Z Warszawy do Rzymu*, Warszawa 1884, s. 95.

²⁶ Zob. T. Walas, *Ku innej perspektywie opisu*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Seria 4: *Prace z lat 1985–1994*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 439.

Przytaczaną powyżej relację Odyńca z wizyty u Tiecka należy więc usytuować raczej w kontekście poglądów wcześniej – w 1829 roku – wygłaszanych przez autora *Dziadów*. Wartość dramatu zależęć wówczas miała od „natury artystycznej, jakości języka artystycznego i sposobu obrazowania”²⁷. Zresztą Mickiewicz już podczas listownych dyskusji na temat *Izory*, obok uwag na temat konieczności zakorzenienia akcji dramatycznej w historii narodowej, wypominał Odyńcowi nieumiejętność budowania akcji dramatycznej i tendencję do utożsamiania opowiadania z dramatem. Wskazywał, że: „Wierszowana i dialogowana powieść jest zawsze powieścią, tylko fałszywie opowiedzianą”²⁸, odwołując się do metody „przerabiania” noweli na dramat (chodzi o utwór J.-A. de Segura, *Izaure*, wydany w Paryżu w 1825 roku). W roku 1830 zdradzał Franciszkowi Malewskiemu swoje zdanie na temat rodzaju łączących go z Odyńcem więzi. Na ten temat pisał w liście z 2 lutego: „Może w części tęsknota pochodzi z zupełnej samotności, bo mój towarzysz zbyt różni się i wiekiem, i myślami, i całym życiem”²⁹. Podobne zdanie wyrazi po latach Wincenty Pol, zaliczający autora *Barbary Radziwiłłówny*, obok Chodźki, Masalskiego i Korsaka, do grona tych naśladowców Mickiewicza, którzy „nie doszli potęgi geniuszu jego”³⁰.

Wszystkie te sądy, zwłaszcza zaś opinia Mickiewicza na temat rodzaju możliwości twórczych Odyńca, pozwalają umieścić *Barbarę Radziwiłłównę* w realiach o wiele wcześniejszych sporów o poezję. A retoryczno-epickie aspekty jego dramatu, sygnowane znaczącą tekstową obecnością autora i rozległością perspektywy przeszłości, każą podporządkować utwór okolicznościom literackim, które towarzyszyły pojawieniu się gatunku powieści poetyckiej. Można je określić jako sygnalizujący nową świadomość proces włączania historycznych realiów w gorset odziedziczonych po klasykach gatunków. Mające miejsce w *Barbarze Radziwiłłównie* Odyńca rozerwanie konstrukcji tragedii, nasycenie jej elementami szerokiej panoramy społecznej nie wydaje się więc efektem ówczesnego oddziaływania powieści historycznej, Bachtinowskiego „upowieściowienia” gatunków, „przerzutu najprostszej relacji epickiej”³¹. Nowa tragedia romantyczna, w kontekście której odczytywane jest dzieło Odyńca, wyklucza bowiem, przynajmniej w deklaracjach, ślady heterogeniczności rodzajowej. Obdarzona ona była przez swoich twórców wyraźnie określonym zestawem zadań

²⁷ Zob. W. Szturc, dz. cyt., s. 233.

²⁸ A. Mickiewicz, *List do Antoniego Edwarda Odyńca z 20 maja 1828 roku*, [w:] A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 14: *Listy*, część I, Warszawa 1955, s. 394.

²⁹ A. Mickiewicz, *List do Franciszka Malewskiego z 2 lutego 1830 roku*, [w:] tamże, s. 514.

³⁰ W. Pol, dz. cyt., s. 274.

³¹ S. Skwarczyńska, *Wypiańskiego symboliczny dramat historyczny jako nowa odmiana rodzaju polskiego dramatu historycznego*, [w:] *Między historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 98.

i, skierowana ku przyszłości, odcinała się od znamionujących przeszłość elementów lirycznych i epickich, a sprawdzianem swego literackiego oddziaływania czyniła obecność na scenicznych deskach. Píše w 1867 roku Józef Szujski o współczesnym sobie dramacie:

Wypada mu stanąć w gotowości przedstawienia scenicznego, którego próbę przejść winien każdy utwór dramatyczny. Winien on posiadać te wszystkie tajemnice, które sprawiają pożądane na widzu wrażenie, które go przenoszą od razu w świat złudzeń, każą mu zapomnieć, że deski nie są ziemią... W posiadaniu tych wszystkich warunków, wprowadzony na scenę, odnosi on dopiero tryumf i skutek zupełny, okazuje się najdoskonalszą poezji formą, stojącą na szczycie poetycznego tworzenia. Już nie w postaci oddalonego do słuchaczy wieszczą aureolą liryka, już nie w postaci śpiewającego na grobach bazarza – staje poeta dramatyczny przed społeczeństwem swoim [...]; potrzeba mu zapanować wszechwładnie nad umysłem widza i słuchacza nie potęgą indywidualizmu, ale potęgą zwalczonych i przetrwanych wrażeń, nie bogactwem obrazów, ale trafnością w ich wyborze³².

Prezentowana jednoznaczna deklaracja genologiczna ma swe potwierdzenie w konstrukcji dramatu, która prawie obywa się bez historycznych przypisów – *Halszka z Ostroga* na przykład wyposażona zostaje w trzy niewielkie odsyłacze, *Królowa Jadwiga* nie ma ich wcale. Prawda historyczna musi radzić sobie tylko przy pomocy, jak zapowiada w przedmowie Szujski³³, dykcji, rasynowskich wspomnień, deklamacji, kalderońskiej wymowy...

Tak więc heterogeniczność dramatu Odyńca staje się raczej nie dowodem przynależności do ówczesnej „awangardy”, ale świadectwem pamięci o wileńskich lekcjach wymowy Leona Borowskiego. Utożsamiały one poezję z retoryką i ciążyły, jak pisze Marian Maciejewski³⁴, na rozwijającej się w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku romantycznej powieści poetyckiej. Deklamacyjny charakter wypowiedzi bohaterów *Barbary Radziwiłłówny*, włączony w strumień towarzyszących wypowiedzi odautorskich, zdradza klasycystyczny brak egzystencjalnej motywacji języka postaci i jego zależność od zewnętrznych wobec świata przedstawionego okoliczności artystycznych i epistemologicznych. Cytowane przez Odyńca listy królewskiej pary ewokują kontekst historyczny, stają się *corpus delicti* fabulatorskiego procesu³⁵, czym zdradzają brak wewnątrztekstowego uzasadnienia działań postaci. Autorskie przypisy, by posłużyć się „cudzym słowem”, stają się tutaj świadectwem „awaryjnego wyjścia z literatury”, przykładem „sylwicznej” poetyki tekstów, nieumiejących uporać się z „ekspancją przedmiotów naturalnych i ziemskich”, które miały uosabiać historię i trady-

³² J. Szujski, *Dramata. Seria pierwsza*, Kraków 1867, s. X–XI.

³³ Zob. tamże, s. XII–XIII.

³⁴ Zob. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 85–86.

³⁵ Tamże, s. 299.

cję³⁶. Prowadzony przez Odyńca dialog z historią i literaturą, sygnalizowany przez tak chętnie przywoływane autorytety, okazuje się w istocie świadectwem braku takiej rozmowy i rzeczywistego porozumienia z teraźniejszym – w chwili pisania – czasem. Zarówno anachroniczne w drugiej połowie XIX wieku zmagania z ciężką rzeczywistością historii, szukającej swojego miejsca w artystycznej formie tragedii, jak intensywne uobecnianie w paratekstach głosu autora – rzecznika metody twórczej, a także balast melodramatycznej kreacji głównej bohaterki³⁷, spadek po klasycystycznej poprzedniczce – wszystkie te cechy utworu Odyńca pozwalają widzieć w nim prowadzoną ponad głowami żywych rozmowę z cieniami, dokonywaną z opóźnieniem realizację innowacyjnej w latach dwudziestych poetyki, świadectwo przywiązania do literackiej przeszłości i kontynuację zużytych przez romantyków form artykulacji narodowej przeszłości.

Summary

***Barbara Radziwiłłówna* by Antoni Edward Odyniec. The Dialogue with Literature and History**

The person of queen Barbara Radziwiłłówna was extremely popular in the literature of Polish Romanticism. Her person was introduced by the creator of neoclassical tragedy – Alojzy Feliński and it fascinated Adam Mickiewicz himself, who in the years 1827 and 1828 was planning to dedicate a drama to her. The follower of the poet's idea was his friend, Antoni Edward Odyniec, who in 1857 released the work entitled *Barbara Radziwiłłówna*. It is an apparent reference to Mickiewicz's plans and his biography. Throughout numerous intertextual elements the work depicts in the broad literary and historical context (the previous works of Odyniec, "New Romantic Tragedies" by J. Szujski and K. Szajnocha). However, this work, having an overt dialogue with literature and history, does not offer an original alternative in the terms of the reflection over the Polish history and literature. The work repeats the former conception of Odyniec, according to which history should be incorporated in the Christian perception, and it also refers to formal solutions that dominated in the Polish literature during the 1840s.

³⁶ Zob. K. Czajkowski, *Pomiędzy tekstem głównym a przypisami. O „Podolu” Maurycego Gosławskiego*, „Pamiętnik Kijowski”, t. 7, red. H. Stroński, *Polacy na Podolu*, Kijów 2004, s. 336–337.

³⁷ Zob. D. Zawadzka, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 440.

Agnieszka Czajkowska

Dlaczego klasyk? Twórczość Zbigniewa Herberta w kręgu sentymentalizmu

Problem klasycyzmu poezji Herberta ma niemal tak długą historię, jak rozpoczęty debiutanckim tomem chronologiczny przyrost kolejnych zbiorów wierszy, sygnowanych jego nazwiskiem. Dyskusja, w której uczestniczyli najwybitniejsi krytycy, obejmowała zarówno samo rozumienie pojęcia (J.M. Rymkiewicz¹ – powtórzenie wiecznego wzoru, R. Przybylski² – ponowienie klasycznego ładu), jak i – związane z nim – usytuowanie twórczości autora *Pana Cogito* w sieci opozycji, wyznaczanych przez określone nurty polskiej literatury i tworzących rodzaj etycznego „uporządkowania naddanego” (S. Barańczak, wizja Herberta jako romantyka dzięki dostrzeganej w jego poezji postawie buntu wobec uznanych miar, później P. Śliwiński³ czy E. Balcerzan⁴) czy też poszukiwania ideologicznych uzasadnień dla kształtu świata przedstawionego jego poezji i eseistyki (A. Sandauer⁵ czy A. Zagajewski z J. Kornhauserem⁶). Obok myślenia w kategoriach większych „całości kulturowych” pojawiały się liczne próby bardziej drobiazgowego przypisywania Herberta do poszczególnych tematów,

¹ Na ten temat zob. S. Barańczak, rozdz. I, [w:] tenże. *Uciekinier z Utopii*, Kraków 1985 (mowa jest o książce J.M. Rymkiewicza, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967).

² R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] tenże, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

³ Zob. P. Śliwiński, *Poezja czyli bunt*, [w:] *Czytanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 151.

⁴ Zob. E. Balcerzan, *Głos w dyskusji z 28. 10. 2004*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, studia pod red. W. Ligęzy przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005, s. 386.

⁵ Zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 8.

⁶ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

motywów, postaci, gatunków rodem z „helleńskiej ojczyzny”, a także odczytania komparatystyczne, wiążące twórczość autora *Pana Cogito* z dziełami uznanych dwudziestowiecznych klasyków (Kawafis, Eliot). Zaprezentowane w koniecznym skrócie strategie lekturowe mają charakter historyczny, obejmują siódme i ósme dziesięciolecie XX wieku i, jak każdy model recepcji, wyrastają w równym stopniu z wykształconych, szkolnych czy akademickich, dyspozycji interpretacyjnych, co z potrzeby określenia indywidualności wspólnoty czytających, poddawanych modelującej presji bieżącej produkcji literackiej. Impulsem do sytuowania poezji Herberta w ramach kategorii klasycyzmu z pewnością był także utwór zamieszczony w *Napisie* w 1969 roku, noszący wyraźne znamiona poetyckiego credo. Wiersz *Dlaczego klasycy* przybierał kształt jawnej deklaracji estetycznej, motywowanej Herbertowską „filozofią na czas przetrwania”. Wbrew jednak przyjętym próbom umieszczania poezji autora *Struny światła* na mapie historii literatury, głos „współczesnego klasyka” nie brzmiał wcale w opozycji do romantyzmu jako nośnika historyczności w literaturze, tak przecież dotkliwie naznaczającej Herbertowski głos. Przypomnijmy przestrożę formułowaną jako konkluzja dwóch przywoływanych *exemplów*, znanych z historii:

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą
to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety⁷.

Herbertowski zestaw rekwizytów, określany jako deklaracja odwrotu od czułościowości i konformizmu, nosi znamiona przynależności do żelaznego repertuaru poezji sentymentalnej. Są to bowiem: dzbanek rozbity, żal, płacz, kochankowie, subiektywizm i koncentrowanie się na osobistych przeżyciach, skłonność do pomniejszania świata – mała rozbita dusza, mały brudny hotel, powtórzenia, wreszcie „świtanie tapet”, przywołujące scenerię księżycowych spotkań Laury i Filona oraz nacechowanie aksjologiczne w ramach określonej moralności. Wykroczenie poza ów świat nieautentycznej czułości dokonuje się dzięki ponowniu horacjańskiej frazy – „co po nas zostanie”, która w jakimś sensie jest prezentacją poczucia przemijania i związanego z nim niepokoju, co w sentymentalnym świecie bez historii nie miało racji bytu.

Określanie klasycyzmu – jako postawy nie tylko estetycznej – w kategoriach opozycji wobec innych nurtów literackich stało się w tamtym czasie również

⁷ Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, [w:] tenże, *89 wierszy. Wybór i układ Autora*, Kraków 1998, s. 49.

udziałem Wisławy Szymborskiej⁸. W wierszu zatytułowanym *Klasyk* (z tomu *Wszelki wypadek*, 1972), utożsamiającym klasycyzm z porządkiem, ale i z harmonią osiąganą kosztem redukcji i zamknięcia na przejawy życia, nurt przeciwstawiony jest romantyzmowi, któremu wypomniane zostało łzawe, małostkowe dziedzictwo sentymentalne. Ta ironiczna w gruncie rzeczy próba wypracowania „trzeciej drogi” dla poezji (bezpośrednia percepcja natury, pozbawiona podmiotowych, określanych jako kulturowe, filtrów), ukazuje sentymentalną kontrabandę, przemycaną pod marką romantyzmu. W perspektywie zaś historycznoliterackiej ilustruje szczególny status nurtu, współzującego z klasycyzmem i aktywnego w czasie kształtowania się romantyzmu, a także, jak pisze Teresa Kostkiewiczowa, przeżywającego swoją drugą młodość w dziełach poetyckich romantyzmu popularnego⁹. Sentymentalizm bowiem to, by sparafrazować Miłosza, „prąd bez imienia” – z racji braku zarówno świadomości terminologicznej¹⁰, jak i poetyki sformułowanej w chwili największej aktywności twórców skupiających się poza centralnym ośrodkiem kultury – stanisławowskiej Warszawy. Czesław Zgorzelski luki w wyposażeniu teoretycznoliterackim sentymentalizmu tłumaczy jego miejscem w twórczej i odbiorczej hierarchii – „To prąd dołów, styl «mas», dziedzina niższych, pogardzanych dotąd gatunków; to prąd na dorobku, żeglujący dopiero ku szerszym wodom literatury, ale wzbierający na sile romantyków w tempie nad podziw szybkim”¹¹. Dla romantyków – Mochnackiego i Siemieńskiego – sentymentalizm był synonimem literackiej wtórności¹². Ale już dla Mickiewicza, by pominąć jego praktykę poetycką, ujawniającą, na starcie, wspólnotę problemów myślowych oraz przydatność wypracowanych przez

⁸ „Kilka grud ziemi, a będzie zapomniane życie. [...] Unicestwiona zgaśnie niefortunna miłość. / Oczy przestaną łzawić. / Różowa wstążka przyda się córce sąsiadów. / Czasy, chwalić Boga, nie są jeszcze romantyczne. [...] Zabraną będzie z okna wazon z aloesem, / talerz z trutką na muchy i słoik z pomadą, / i odsłoni się widok – ależ tak! – na ogród, / ogród, którego nigdy tu nie było. [...]”, W. Szymborska, *Klasyk*, [w:] też, *Wybór wierszy*, Warszawa 1979, s. 177.

⁹ Zob. T. Kostkiewiczowa. *Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantyzmu (Zarys problemu)*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 3*, Wrocław 1981, s. 157.

¹⁰ „Istniejące słowniki nie poświadczają także występowania w piśmiennictwie polskiego Oświecenia takiej właśnie formy słowotwórczej, rejestrują natomiast należące do tej samej rodziny wyrazy: „sentyment”, „sentymentowi”, „sentymentalny”, T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm w literaturze polskiego Oświecenia. Zarys problematyki*, [w:] *Problemy literatury polskiego Oświecenia*, s. 237–238.

¹¹ Cz. Zgorzelski, *Powieść o czułych „filozofach”*, [w:] tenże, *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności (Szkice historycznoliterackie)*, Kraków 1978, s. 119.

¹² Obszernie problem obecności tradycji oświeceniowej, w tym sentymentalizmu i twórczości Franciszka Karpińskiego, w świadomości romantyków przedstawia Henryk Markiewicz, zob. *Literatura polskiego Oświecenia w opiniach doby romantyzmu*, [w:] tenże, *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Kraków 2007, s. 7–39.

sentymentalizm konwencji estetycznych (np. w sonetach odeskich)¹³ i skupić się na refleksji metaliterackiej, prąd ten, reprezentowany przez Franciszka Karpińskiego, wspólnie z poezją Juliana Ursyna Niemcewicza, okazywał się przygotowaniem pod grunt nowej epoki w dziejach literatury¹⁴. Autor *Laury i Filona*, portretowany przez Mickiewicza z perspektywy wartości realizowanych przez literaturę romantyczną, posiada takie cechy, jak: szczerość i dążenie do oryginalności, wyczuwanie ludową śpiewność i realia życia wiejskiego, wreszcie niezależność od formy i zawierzenie poetyckiemu natchnieniu. Pozbawiony jest natomiast zakorzenienia w dziejach religijnych ojczyzny i jej historii¹⁵.

Komentując w 2005 roku sentymentalizm w duchu „nie podjętej szansy polskiej kultury”, Ireneusz Opacki sytuuje twórczość Karpińskiego w kontekście dokonania prądu w Europie, przede wszystkim dzięki myśli Jana Jakuba Rousseau. Píše:

W sentymentalizmie – nic. Prąd, który na zachodzie Europy niesamowite triumfy odnosi i jest niesłychanie płodny, u nas, w Polsce, pojawia się tylko naskórkowo. Jest właśnie taki, jak w wierszu Karpińskiego: lży, jakieś miłości księżycowe i w zasadzie nic więcej. Cała potężna problematyka istnienia człowieka w zbiorowości, komplikacje, które wynikają z tej konieczności jakby kompromisu, uzgodnień między jednostką a instytucją, między indywidualnością a typowością, standardowością, to wszystko w polskim sentymentalizmie jest nieobecne. Nie przyjmuje się u nas europejski sentymentalizm. Wtedy się nie przyjmuje. I musimy tutaj przyznać kalectwo polskiego oświecenia i kalectwo naszej późniejszej tradycji, aż do dzisiaj¹⁶.

Ułomność polskiego sentymentalizmu widzianego na tle nurtu europejskiego wynika przede wszystkim z braku „oswojonego” mechanizmu represji, jakim było w Europie państwo – instytucja tyleż ułatwiająca proces identyfikacji człowieka, co ograniczająca go jako jednostkę o określonej tożsamości. Sentymentalna apoteoza „przeżycia” jako fundamentu osobowości, ujawniającej swoje indywidualne właściwości, została w Polsce zakłócona przez prymat myślenia w kategoriach zbiorowości, zagrożonej przez kolejne rozbiory państwa. Problem Mickiewiczowskiego bohatera, który „szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”, jest w tym kontekście już wtórny, nadbudowany – rzecz bowiem w tym, że sentymentalizm europejski poszukiwał znamion osobowości w warunkach swoistej „redukcji transcendentalnej”, samowiedza – zanim określiła się wobec zbiorowości – musiała dokonać się poprzez „wyczyszczenie” istnienia wobec zewnętrznych uwikłań i naleciałości. Była to sytuacja, jak pisze

¹³ Na ten temat zob. m.in. T. Kostkiewiczowa, *Tradycja sentymentalizmu...*

¹⁴ Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi. Wykład XVI*, przeł. L. Płoszewski, [w:] *Dzieła*, t. 10, Warszawa 1955, s. 210.

¹⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Wykład XX*, [w:] dz. cyt., s. 249.

¹⁶ I. Opacki, *Sentymentalizm – nie podjęta szansa polskiej kultury*, [w:] tenże, *Poznanie mnie po głosie... Literackie wykłady otwarte*, Katowice 2006, s. 22–23.

Bronisław Baczko, uprzywilejowana poznawczo, pozwalająca „oderwać się, odgrodzić od «systemów», od «dogmatycznego sceptycyzmu» filozofów, znaleźć właściwą postawę filozoficzną”¹⁷. Samotność, pojmowana nie emocjonalnie, lecz w kontekście procesów poznawczych, oznaczała więc niezależność od form zbiorowego myślenia i jako taka przywracała właściwą miarę uczestnictwu w społeczności. Nie oznaczała przy tym opozycji wobec klasycznego nurtu filozoficznego, reprezentowanego przez Kartezjusza. Píše George Poulet:

Czyż owo skrajne oczyszczenie, które się tu dokonuje, by ukazać nam byt wewnętrzny wyizolowany w świadomości samego siebie, nie przywodzi na myśl pewnego porównania? Czy nie ma innego myśliciela, który w wyniku podobnego przekreślenia otaczającego świata ograniczył się do bycia wyłącznie myślącą się myślą, egzystencją, której jedynym właściwie zamierzeniem jest w danej chwili postrzeganie siebie samej? Odpowiedź nasuwa się sama. Tak jak widzieliśmy, jakkolwiek różne byłyby te dwie myśli, czyste poczucie istnienia, takie, jakie wyraża Rousseau, wykazuje wyraźne podobieństwa do kartezjańskiego *Cogito*. Obie przedstawiają się w negacji wszelkiej rzeczywistości zewnętrznej jako potwierdzenie „ja” myślącego lub odczuwającego, które z bliskości z sobą samym wywodzi pewność własnego istnienia. Można by rzec, że tak u Kartezjusza, jak i u Rousseau, w tymczasowym wymazywaniu rzeczywistości ubocznej świadomość siebie pojawia się w sposób dość podobny – jako pozytywna siła pozbawiona wszelkich związków ze światem zewnętrznym, otwierająca się w pewnym sensie na dziewicze istnienie, którego nic nie poprzedza¹⁸.

Wspólnota sentymentalizmu i filozofii racjonalistycznej, zaobserwowana przez Pouleta w „metodzie” poznania, nie dość, że nie zaistniała w warunkach polskich, to i nie byłaby w Królestwie Kongresowym pożądana. Po latach Stanisław Brzozowski, projektując wizję dojrzałości dziejowej społeczeństwa polskiego, wiąże sytuację myślowego wyobcowania z formacją inteligencji polskiej i jako taką przedstawia w kategoriach intelektualnej i egzystencjalnej porażki. Sentymentalizm – złuda obiektywizmu – jest dla niego objawem kryzysu społecznego, synonimem postawy konsumpcyjnej i niechęci do świadomego kształtowania losu zbiorowości, co oznaczać musiało wzięcie odpowiedzialności za własne czyny¹⁹. „Domyślam się, skąd bierze się urok dziedzictwa Brzozowskiego – zdaje się ono obiecywać ostrą, pojęciową władzę nad literaturą, rząd dusz, i to dusz wybranych, tych, które rządzą innymi duszami”²⁰ – napisze po doświadczeniach „Solidarności” Adam Zagajewski, odwołując się do mitycznej wspólnoty „ducha” Polaków i widząc w pragmatyzmie autora *Legendy Młodej Polski* niebezpieczeństwo socjotechniki, totalitarnej manipulacji i pokusę inte-

¹⁷ Zob. B. Baczko, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, s. 279.

¹⁸ G. Poulet, *Myśl nieokreślona*, przełożył oraz wstępem opatrzył T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 95–96.

¹⁹ S. Brzozowski, *Etapy sentymentalizmu*, [w:] tenże, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstępem poprzedził A. Walicki, Kraków 1990, s. 388–398.

²⁰ A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, [w:] tenże, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002, s. 76.

lektualnego wygodnictwa. Trudno jednak przyznać rację adresatowi wiersza Zbigniewa Herberta – *Widokówka od Adama Zagajewskiego*, jeżeli pamiętać, że estetyzm, któremu hołduje, jest odczytany w wierszu jako rewers politycznego konformizmu.

Do podobnych wniosków, co Brzozowski – choć z innej perspektywy – dochodzi Antoni Gołubiew, widząc w problematyce uruchomionej przez sentymentalizm Rousseau kryterium oceny postaw ludzkich i ich wartości dla życia społecznego. Poprzez kantowski rozdział podmiotu przeżywającego od samego przeżycia, autor *Bolesława Chrobrego* definiuje sentymentalizm nie w kategoriach konwencji literackiej czy nurtu (Gołubiew widzi i w romantyzmie przejawy sentymentalizmu), z nieodzownymi rekwizytami, ale jako rodzaj aktywności, przejawiającej się w każdej dziedzinie ludzkiego życia. Kategoria ta staje się narzędziem diagnozy współczesnego autorowi, rozsypującego się pod wpływem czynników filozoficznych i historycznych, poczucia podmiotowości. Sentymentalne wobec tego jest przeżycie egocentryczne, niezwrócone ku przedmiotowi je wywołującemu, a przez to nieautentyczne. Pozwala to zdefiniować kategorię patriotyzmu:

Lecz czym jest przedmiot patriotycznego przeżycia, czym jest naprawdę ojczyzna? Rzecz chyba prosta: kraj, zamieszkujący go ludzie i wypracowana przez wieki kultura narodowa. Autentyczne przeżycie patriotyczne każe nam dla tak p o j ę t e j o j - c z y z n y (jako kochanego przez nas przedmiotu) żyć, a w razie konieczności nawet w obronie jej umrzeć. Ale „dla niej” znaczy realnie i konkretnie: d l a d o b r a k r a j u , l u d z i i k u l t u r y²¹.

W refleksji Gołubiewa antonimem pojęcia sentymentalizm staje się dojrzałość i męstwo, które wyrastają z obowiązku autentycznego „przeżycia” własnego losu i dyskwalifikują ucieczki do „sztucznych rajów”. Niebezpieczeństwo złudnego eskapizmu, oferowanego przez postawę sentymentalną, widzi również Andrzej Kijowski, który pisze:

A dalej – konserwatyzm i sentymentalizm polski, to znaczy potrzeba istnienia sfery, która wobec wszelkich przemian ostanie się bez zmian, potrzeba zachowania właśnie tego, co Polak kocha, co jest dla niego obrazem ojczyzny. Jest on ciekaw zmian i ciekaw świata i łatwo adaptuje się do nowego życia, ale tylko pod tym warunkiem, że będzie miał do czego wrócić i raz jeszcze przeżyć to, co było, jeszcze raz wstąpić do tej samej rzeki. Musi to mieć. a jeśli nie ma, nic nie kocha, niczemu się nie poświęca, nic nie ceni i wszystko wokół siebie niszczy. Familiarność, sobiepaństwo, sentymentalizm i konserwatyzm to wady narodowe. Wady narodowe to cechy charakteru, którym nie dano warunków rozwoju²².

²¹ A. Gołubiew, *Sentymentalizm*, [w:] *Poszukiwania*, Kraków 1960, s. 139–140.

²² A. Kijowski, *Co się zmieniło w świadomości polskiego intelektualisty po 13 grudnia 1981 roku?*, [w:] tenże, *Rachunek naszych słabości*, Warszawa 1994, s. 119.

Kategoria estetyczna przekładana przez Kijowskiego na język społecznej diagnozy okazuje się niemal Heideggerowskim „najniebezpieczniejszym z dóbr” – skrywa w sobie elementy umożliwiające trwanie wartości i jednocześnie pokusę anachronizmu w rozwoju osobowym i narodowym. „Pamiętka” okazuje się bronią obosieczną – tyleż chroni, co obezwładnia pamięć.

Zaprezentowane przykłady antropologicznego rozumienia sentymentalizmu wydają się odległe od deklaracji samego Herberta, który przecież pozostaje poetą. Warto jednak przytoczyć opinię, która – choć „warsztatowa” – pozwala na kontynuację procesu dookreślania „klasycyzmu” autora *Struny światła*. Bernadetta Kuczera-Chachulska powołuje się na słowa wypowiedziane przez Herberta 25 maja 1988 roku w Teatrze Narodowym:

O Karpińskim, którego jednak coś łączyło z epoką Mickiewicza, mówi Herbert: „Otóż Franciszek Karpiński był według mojego głębokiego rozeznania poetą wielkim – proszę zapisać nieodzowne słowo”. I do poetyckiej charakterystyki obrazów i „głosów” twórczości poety osiemnastowiecznego Herbert dodaje: „Karpiński zna te głosy jak nikt, posługuje się nimi surowo i wylewnie, sentymentalnie i z klasyczną powściągliwością zarazem, bowiem znamię mistrza jest boska równowaga, a my naśladowcy mówimy teraz mieszaniną powagi, żartu, wzniosłości i rzeczy powszechnych [...]. Jest najbardziej wytworny jak królowa grająca pasterkę w ogrodach Wersalu. Bowiem sprawą sztuki jest godzić wzniosłe z tym, co wulgarne, wielkie z tym, co małe”. Na marginesie: ten sam Herbert tworząc małą antologię sześciu wierszy, po Kochanowskim i Karpińskim przytoczy Słowackiego i Norwida²³.

Charakterystyka poezji Franciszka Karpińskiego, wypowiedziana przez Herberta, ilustruje z jednej strony jego miejsce na mapie historii literatury (pomiedzy klasycyzmem i sentymentalizmem), z drugiej, skierowanej na własności literackie, akcentuje heterogeniczność czy wręcz wielogłosowość tej twórczości, odnajdującej „boską równowagę” w świecie sprzecznych wartości. Zaskakujące dowartościowanie twórczości spod znaku arkadyjskiej idylli odbywa się z Mickiewiczowskiego punktu widzenia – Herbert akcentuje autentyczność, świeżość wzruszenia w opozycji do „mimetyzmu” współczesnej poezji, który posiada negatywne konotacje i jest oznaką jej degradacji²⁴. „Sprawą sztuki jest godzić wzniosłe z tym, co wulgarne, wielkie z tym, co małe” – powie, konstruując to przesłanie analogicznie wobec ironicznej frazy z *Ornamentatorów*: „nie jest sprawą sztuki / prawdy szukać to są rzeczy nauki”²⁵. Porównywanie wartości musi zawsze odbywać się na własną, nie tylko artystyczną, odpowiedzialność,

²³ B. Kuczera-Chachulska, *Co się stało z „nieskończonością”*. Kilka myśli o romantycznej idei w poezji XX wieku (Mickiewicz – Miłosz), [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszczyk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 179–180.

²⁴ Zob. Z. Herbert, *Antyepos*, [w:] tenże, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2000, s. 104.

²⁵ Z. Herbert, *Ornamentatorzy*, [w:] tenże, *89 wierszy...*, s. 139.

a jego wynikiem, w zgodzie z „odwróconą” poetycką deklaracją, pozostaje dążenie do prawdy, która umieszczona jest właśnie pomiędzy głosem „hycła i Horacego”²⁶.

W ów biegunowy obraz poezji zostaje włączony przez Herberta sentymentalizm, pojmowany w kategoriach niekoniecznie historycznoliterackich. Królowa grająca pasterkę w ogrodach Wersalu każe pamiętać o swoim przebraniu, ale i o okolicznościach odgrywanego spektaklu, które symbolizuje śmierć Mademoiselle Corday, naiwnej czytelniczki rewolucyjnych „książek zbójceckich”, oraz postać królowej Marii Antoniny z jednego z fragmentów *Barbarzyńcy w ogrodzie*, wpatrującej się w grobowiec Rousseau. Pomiedzy indywidualną decyzją a względami publicznymi rozgrywa się pośmiertny dramat autora *Emila*, który przypomina Herbert w eseju zatytułowanym *Wspomnienia z Valois*. Przeniesienie zwłok filozofa z ulubionego parku w Ermenonville – w którym przebywał od 1778 roku do śmierci – do Panteonu, obrazuje proces zawłaszczania jednostki przez majestatyczną pamięć zbiorową. Opis „serca Francji”, jak określa autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* odwiedzany przez siebie region, poczynawszy od tytułu sygnalizuje etymologiczne pokrewieństwo z pamiątką. Poza tym we *Wspomnieniach...* pojawiają się epitety „sentymentalna Francja”²⁷, „sentymentalny pejzaż jest dekoracją sentymentalnej ekonomii”²⁸ i rzeczowniki „umarłe sentymenty”²⁹, „sadzonki sentymentalizmu”³⁰, wreszcie metonimie historycznoliterackie: „czułe serca”³¹, „czuły linearyzm”³², „subtelny instrument wzruszeń i refleksji”³³, „zaduma filozoficzna i wzruszenia”³⁴, „płacz”³⁵, akcentowanie „prywatności”³⁶, „naiwności i uroczej nieporadności”³⁷ oraz miniaturowości:

Oglądanie miniatur i przeżywanie ich wymaga szczególnych dyspozycji i zdolności. Trzeba wejść w świat zamknięty szczelnie, jak szklana kula. Znajdujemy się po trosze w sytuacji Alicji w krainie czarów, która złotym kluczykiem otwiera drzwi i widzi najpiękniejszy chyba na świecie ogród, zbyt mały jednak, aby tam wejść. [...] Skiby oddzielone równo i zaplecione jak warkoczyki. W skibach wrony poszukują robaków. A że ob-

²⁶ Zob. K. Czajkowski, *Herbertowska poetyka stosowana „na odejście”*, [w:] *Wobec romantyzmu...*, s. 187–189.

²⁷ Z. Herbert, *Wspomnienia z Valois*, [w:] tenże, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1990, s. 185.

²⁸ Tamże, s. 199.

²⁹ Tamże, s. 201.

³⁰ Tamże, s. 198.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 187.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 200.

³⁵ Tamże, s. 202.

³⁶ Tamże, s. 184.

³⁷ Tamże, s. 186.

raz nie jest większy od dłoni i trzeba na nim było zmieścić zamek ze wszystkimi wieżami, robaków już nie dało się przedstawić, co zapewne malarza bardzo martwiło, gdyż jego głód prawdy był isticie flamandzki³⁸.

Sentymentalna miniatura, podobnie jak pełen urzędów do wytwarzania wzruszeń ogród, jest w eseju Herberta przeciwstawiona zasadzie użyteczności i pośpiechowi charakteryzującemu współczesność. Ermenonville, prowincja, staje się świadectwem „ducha przeszłości” i paradoksalnej (niczym strzała Eleaty) możliwości wyrwania się spod presji historii. Paradoks ów przypomina sytuację spotkania z *Moną Lisą* Leonarda da Vinci, która świadczy, że od losu nie ma ucieczki, nawet jeśli obcowanie ze sztuką daje złudę wyzwolenia z własnej biografii.

Podobnie jak w eseju *Wspomnienia z Valois*, nieoficjalna pamiątka staje się w wierszach Herberta przepustką do pamięci w jej indywidualnym wymiarze. Jest znakiem tożsamości i dowodem prywatnej hierarchii wartości. W utworze *Pan Cogito o cnocie* uosobiona Cnota, staromodna niczym srebrna szkatułka na sentymentalne drobiazgi, przybiera taki właśnie, wygodny do schowania, miniaturowy kształt:

prawie ją można pochować
w srebrnej szkatułce
niewinnych pamiątek³⁹.

Pomijając wielostopniową ironię wiersza dokumentującego przynależność Herberta do formacji etycznej, wychowanej w szacunku do pojęcia *virtus* (zwracał na nią uwagę Stanisław Barańczak⁴⁰), warto zwrócić uwagę na stylistyczny szczegół – wszak pamiątki zwykle dają się schować do szkatułki. Użyty przez Herberta czasownik *pochować* swoją semantykę ogranicza do okoliczności pogrzebowych. Jeżeli więc szkatułka zaczyna przypominać trumnę, to miniaturyzację wartości, jaką jest po rzymsku pojmowana cnota, należy umieścić w granicach zakreślonych przez przesłanie Pana Cogito – świadectwa „mających umrzeć”. W innym wierszu umarła Maria Rasputin „porusza głęboko” Pana Cogito nie poprzez swe domniemane związki krwi z „ostatnim demonem ostatnich Romanowych”, ale dzięki ściskanej w ręku skórzanej torbie. Przekonany o „potrzebie ścisłości” liryczny bohater Herberta wylicza przedmioty, które mogły zmieścić się – w niepotrzebnym i psującym kompozycję fotografii – bagażu:

– petersburskie noce
– samowar z Tuły

³⁸ Tamże, s. 186–187.

³⁹ Z. Herbert, *Pan Cogito o cnocie*, [w:] tenże, 89 wierszy..., s. 129.

⁴⁰ Zob. S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia* (Zbigniew Herbert: „Pan Cogito o cnocie”), [w:] tenże, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 71–85.

- śpiewnik starocerkiewny
- skradzioną srebrną chochlę
 z monogramem carycy
- ząb świętego Cyryla
- wojnę i pokój
- perłę zasuszoną w ziołach
- grudę zamarzłej ziemi
- ikonę⁴¹.

Śmieszne pamiątki okazują się rekwizytami tragedii, rozgrywającej się już po rosyjskiej rewolucji i zbrodni dokonanej na carskiej rodzinie. Dotyczy ona statystki historycznego spektaklu i ukazuje miniaturowy dramat człowieka, mimo woli uwikłanego w monumentalne dzieje. W o tyle znaczącym, że odwołującym się do Hermesa⁴², wierszu Herberta *Prośba*, ma miejsce niemalże lożański rozrachunek, dokumentowany dodatkowo obecnością w tomie *Elegia na odejście* (kwalifikacja gatunkowa i dookreślenie „na odejście”). Dokonywane tutaj przewartościowanie wprzega w horyzont wieczności zbiór pamiątkowych przedmiotów, przechowywanych w szkatułce. Píše Herbert:

niech się stanie
by całe moje życie
mieściło się bez reszty
w hrabiny Popescu
szkatułce pamiątek
na której wyobrażony pasterz
na skraju dąbrowy
wydmuchuje z fujarki
perłowe powietrze

a w środku nieład
spinka
stary po ojcu zegarek
składana morska luneta
zasuszone listy
złoty napis na kubku
wabiący do wód
Marienbadu
laska laku
batystowa chusteczka
znak poddania twierdzy
trochę pleśni
trochę mgły⁴³.

⁴¹ Z. Herbert, *Pana Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu*, [w:] tenże, *Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1983, s. 62.

⁴² Na temat obecności greckiego boga w liryce Herberta zob. mój artykuł *Która lektura? Poezja Herberta wobec hermeneutyki*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6.

⁴³ Z. Herbert, *Prośba*, [w:] tenże, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 18.

Trop lozański, oprócz rozrachunkowej tonacji wiersza, widoczny jest również w uprzywilejowaniu kategorii przestrzennych: *w szkatulce, na której, na skraju, w środku, na kubku*. Marian Maciejewski zwracał przed laty uwagę na obecną w Mickiewiczowskiej liryce „z drugiego brzegu” faworyzację przestrzeni jako wyraz uwieczniającego sposobu myślenia o czasie⁴⁴. Obmywające kolejne etapy życia łzy miały stać się elementem wywalzonego przez Mickiewicza poetyckiego kompromisu między trwaniem i przemijaniem. Herbert przestrzeń tę sprowadza do wymiarów szkatułki, która, jak trumna, ma być odpowiednim wyposażeniem „na wieczność”. Że mamy tu do czynienia z symboliczną biografią, przekonuje jeden zwłaszcza rekwizyt – batystowa chusteczka, stanowiąca rodzaj przypisu do poprzedniego tomu wierszy, *Raportu z oblężonego miasta*. „Znak poddania twierdzy” jest w gruncie rzeczy odwrotem od heroizmu jako postawy wobec historii i próbą schronienia w zamkniętej przestrzeni własnej prywatności.

Drobiazgowo domniemanie i wyliczanie Pana Cogito sytuują się zawsze obok wielkich wydarzeń, stanowiąc rodzaj osobowego kontrapunktu dla przemian dziejowych. Sterylny porządek kolejowej rampy też przecież zakłócały nadzieje staruszki, niosącej zwłoki kanarka, i drwala ściskającego siekierę w rękę. Pogodzeni z wyrokiem sądu ostatecznego „w zaciśniętych pięściach chowają / strzępy listów wstążki włosy ucięte i fotografie”⁴⁵. W *Pożegnaniu września* o klęsce kampanii zaświadcza guziki, „krawieckie” zaś metafory („płasko przyszytych do wrzosowisk”⁴⁶) z sarkazmem umieszczają bohaterów września w przestrzeni salonu, przeznaczonego do uprawiania zdawkowej konwersacji i haftu. Wreszcie uosabiający silną władzę boski Klaudiusz, w zgodzie ze zrekonstruowaną koncepcją drobiazgu, wyznaje w wierszu Herberta swoją nieumiejętność koncentracji na szczegółach:

przeciążony tyloma pracami
mogłem się mylić w szczegółach⁴⁷.

Podobna deklaracja staje się udziałem chóru zwolenników nowego porządku z *Prologu*. Wszak akces do współczesności miał się odbywać kosztem „wyrzucanych pamiątek” i „spalonych wspomnień”.

Poszczególność w twórczości autora *Struny światła* buduje swoje znaczenie w opozycji do zbiorowości. „Solidarność” i „samotność”, w znaczeniu nadanym

⁴⁴ Zob. M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. (*Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej*), [w:] tenże, *Poetyka – Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 89.

⁴⁵ Z. Herbert, *U wrót doliny*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 54–55.

⁴⁶ Z. Herbert, *Pożegnanie września*, [w:] tenże, *Wiersze...*, s. 9.

⁴⁷ Z. Herbert, *Boski Klaudiusz*, [w:] tenże, *89 wierszy...*, s. 69.

przez Zagajewskiego, bliskim przypominanemu ostatnio wierszowi Jacka Kaczmarskiego *Mury*, zdaje się wyznaczać bieguny poczucia obywatelskiego obowiązku Herbertowskiego kronikarza obłązonego miasta. Zbiorowy podmiot raportu stoi w sprzeczności ze „zbyt starym” ja. Miasto przeciwstawione jest „mrowiu wojsk”, samotność przegranych widoczna jest dopiero w kontekście liczby mnogiej sprzymierzeńców, jeden ocalały – ma nosić pamięć o wielu poległych obrońcach. W przestrzeni gatunkowej metarefleksji uwikłanie poety w zbiorowy obowiązek i jednoczesną próbę ocalenia pojedynczego głosu wyraża „poślednia” rola kronikarza obłążenia – nie wieszczą, ale i nie bezimiennego uczestnika walki. Kompromis, który należało zawrzeć z „czasem marnym”, wcześniej przybierał inne kształty: poetyckiej rozmowy z Ryszardem Krynickim, kontekstem „grona zimnych czaszek” bohaterów zbiorowej wyobraźni, wspomnianej wcześniej korespondencji z Adamem Zagajewskim czy wreszcie deklaracji przynależności do określonej w przestrzeni doświadczenia, a nie kultury, ojczyzny – nie helleńskiej, rzymskiej czy średniowiecznej⁴⁸.

Deklarowana w wierszu *Prośba* próba schronienia w prywatności, wcześniej zaznaczana kontrapunktową obecnością „pamiętki”, zawsze jednak u Herberta pozostaje „podszyta” historią. *Powrót prokonsula*, przewrotna aktualizacja sentymentalnego motywu powrotu na wieś w ucieczce od zgiełku miasta i fałszywych uroków dworu, przekonuje, że od uczestnictwa w wydarzeniach dziejowych w rzeczywistości uchronić się nie da. Nie można bowiem z dobrą wiarą powtórzyć gestu Franciszka Karpińskiego, który w swoim *Powrocie z Warszawy na wieś*, ze świadomością życiowej przegranej zamyka się w domu przed tym, co zewnętrzne i publiczne. Dojmujące uczucie klęski, wyrażane przez autora *Laury i Filona*, jest efektem bierności i braku umiejętności twardego obstawania przy swoich racjach. Ucieczka od świata dworu to więc swoista próba obrony wierności samemu sobie – „świętej cnoty”, co w „wieku dzisiejszym nic nie daje chleba”⁴⁹. Karpiński w swojej ocenie obowiązków publicznych jednoznacznie potępia płynącą z uczestnictwa w życiu społecznym utratę niezależności:

Trzeba wyznać, jak było, że coś mi dawano:
Ale wszystkie godziny życia kupić chciano,
Żebym, wieczny niewolnik, nosił jarzmo czyje,
Żył cały komuś, a sam zapomniał, że żyję⁵⁰.

W wierszach Herberta inaczej – udział w życiu społecznym jest kwestią wyboru, ale dokonywanego nie na poziomie egzystencji. „Użyteczność” wydaje się

⁴⁸ Z. Herbert, *Odpowiedź*, [w:] tenże, *Wiersze...*, s. 99.

⁴⁹ F. Karpiński, *Powrót z Warszawy na wieś*, [w:] *Świat poprawiać – zuchwale rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, opracowali T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Kraków 2004, s. 281.

⁵⁰ Tamże.

przecież nieodpartym wyzwaniem, powrót prokonsula jest tylko kwestią czasu, a przynależność do wspólnego losu – z góry dana. Przedmiotem decyzji jest więc poziom samowiedzy. Ta zaś nie może być przedmiotem „natury”, do której wracał Karpiński, ale „kultury” – „sprawy smaku”, łączonej przez Dawida Hume’a z cnotą, a rozumianej przez Herberta na „rycerski” sposób.

Moralizatorski, reprezentowany przez autora *Sprawdzian smaku*⁵¹ i Rousseau, aspekt literatury sentymentalnej jest w tej poezji stale obecny. „Nie należy zaniedbywać nauki o pięknie”⁵² – powie przecież Herbert w wierszu *Potęga smaku*, zakorzeniając doświadczenie obcowania ze sztuką w przekonaniach etycznych. Trudno nie znaleźć w tej wypowiedzi lekcji Hume’a, który „częste badanie i oglądanie pewnych postaci piękna”⁵³ wliczał w poczet czynności sprzyjających wychowaniu człowieka.

Edukacja sentymentalna, nakierowana na indywidualność, wykluczała kategorię użyteczności społecznej jednostki. Herbert pisze we *Wspomnieniach...* o doświadczeniu wychowawczym markiza Rene de Girardin, twórcy ogrodu w Ermenonville, który kierował się zasadami *Emila*, „na przykład umieszczał na szczycie wysokiego słupa koszyk z obiadem i kazał się malcom po niego wspinać”⁵⁴. Konstatacja narratora pozostaje, przy założeniu obiektywizmu relacji, jednoznaczna – „Mimo to dzieci wyrosły na ludzi normalnych i doszły nawet do znacznych godności”⁵⁵.

Rozziew między poczuciem indywidualności a obowiązkami wynikającymi z życia w zbiorowości jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech samopoczucia Herberta – poety. Problem ma wymiar nie tylko pokoleniowy – wszak trudno „z dobrą wiarą” zakwalifikować autora *Struny światła* do którejkolwiek z formacji wyszczególnianych przez historyków literatury XX wieku. Poetyka jego utworów również bywała określana niejednoznacznie – jako prezentująca cechy awangardowe i klasyczne zarazem, łącząca tęsknotę za „formą odporną na działanie czasu” i „mowę, która jest jak piasek”. Chwiejna równowaga głosów, o której Herbert mówił podczas wieczoru autorskiego, komentując wiersze Karpińskiego, wydaje się elementem twórczości jego samego. Sentymentalizm – to jeszcze jeden składnik jego estetycznego uposażenia, tak samo poddawany krytyce i konfrontowany z wartościami odmiennymi. Z pewnością nie jest to „języczek wagi” z *Trzech studiów na temat realizmu*, który mógłby przesądzić o jakimkolwiek estetycznym wyborze. Choć utwór *Pięciu* deklaruje, że „można /

⁵¹ Zob. D. Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przekład T. Tatarkiewiczowej, w oprac. i ze wstępem W. Tatarkiewicza, Warszawa 1955.

⁵² Z. Herbert, *Potęga smaku*, [w:] tenże, *Raport z oblężonego...*, s. 75.

⁵³ D. Hume, dz. cyt., s. 202.

⁵⁴ Z. Herbert, *Wspomnienia z Valois*, [w:] dz. cyt., s. 199.

⁵⁵ Tamże.

używać w poezji imion greckich pasterzy”⁵⁶, to jednak gest ów wykonywany jest ze „śmiertelną powagą”. W poezji Herberta świadomość dominuje nad uczuciem, dyscyplina nad pokusą naiwności. Wydaje się jednak, że ta intelektualna równowaga widziana z pominięciem tęsknoty za „pamiętką” i jej historycznoliterackimi konotacjami – klasycyzm Herberta czyni uboższym.

Summary

Why a Classic? The Works of Zbigniew Herbert in the Circle of Sentimentalism

The works of Zbigniew Herbert are most frequently interpreted in the terms of classicism, which is understood as the “everlasting now” of the ancient ethics and esthetics. However, certain elements allowing us to place Herbert’s poetic world in the circle of sentimentalism appear in his artistic manifesto “Why the Classics?” itself. Those elements include his tendency to use diminutive forms, to reduce the surrounding world and his sentimentality. The coexistence of those two poetic trends, namely classicism and sentimentalism, is the contemporary figure of the historic-literary situation, in which the latter trend frequently completed the former one and unofficially became a counterpoint, also for romantic authors. The historic-literary identification of Herbert, supported by numerous poetic examples, constitutes the appreciation of sentimentalism and an attempt to instill it with the ethical burden of the West European thought (J.J. Rousseau), mostly with the issues of reciprocal factors of individuals and societies, patriotic duties or the importance of historical events. When interpreted outside the context of sentimentalism, Herbert seems to be limited and less firmly rooted in historic-literary realities.

⁵⁶ Z. Herbert, *Pięciu*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane...*, s. 87.

Magdalena Gawrońska

Na pograniczu. Związki twórczości Henryka Grynberga z romantyzmem

Szczegółowa analiza tekstów Henryka Grynberga wskazuje na afiliacje twórczości pisarza z ciągle żywymi tradycjami naszej rodzimej literatury romantycznej. Analogie z romantyzmem uwidaczniają się poprzez zastosowanie konkretnych chwytów stylistycznych i specyficzne wykorzystanie polskiej mitologii zakotwiczonej w romantycznej tradycji literackiej i narodowej. Niektórzy spośród recenzentów¹ twórczości „strażnika wielkiego cmentarza”² wskazują na tendencje kontynuatorskie pisarstwa Grynberga i jego nawiązania do filozofii, obyczajowości i dziedzictwa piśmiennictwa romantycznego. Są to opinie sygnałne, nierozwinięte dotychczas przez żadnego z badaczy, ale pozwalają one na sprecyzowanie specyfiki odesłań liryki i prozy Grynberga do osiągnięć kulturalnych i conceptualnych epoki Trzech Wieszczów.

Autor *Żydowskiej wojny* przywołuje romantyczne wątki, toposy oraz symbole, jak i rozbija te mity. W tym celu z pełną świadomością, niekiedy prowokacyjnie, sięga po przedpozytywistyczną stylistykę, poetykę i metaforę. Pisarz z jednej strony „absorbuje” mitotwórcze osiągnięcia pierwszej połowy XIX wieku, podtrzymując żywotność „narodowej mitologii” i umacniając jej obecność we współczesnej literaturze, z drugiej zaś kompromituje wiele stereotypowych kreacji, demityzuje wyrosłe z romantycznej twórczości światopoglądy, polemiki

¹ Oprócz przywoływanych w artykule – J. Wróbla i D. Krawczyńskiej, na wpływy romantyczne w twórczości H. Grynberga wskazuje R. Grupiński, określając go jako „arcypolskiego bo arcyromantycznego” [w:] *Życie nieosobiste Henryka Grynberga*, „W drodze” 1988, nr 10, s. 62–63.

² Tymimi słowami określił H. Grynberg swoją rolę jako pisarza i zdefiniował misję, którą ma do spełnienia, w: H. Grynberg, *Obsesyjny temat*, [w:] *Prawda nieartystyczna*, Almapress, Czeladź. 1990, s. 131.

zuje z mentalnościowymi „naroślami” i z postawami reprezentowanymi przez Księdza Robaka, Konrada Wallenroda czy Kordiana³.

Poezja i proza Henryka Grynberga, konsekwentnie koncentrujące się na „obsesyjnym temacie”, jakim jest holocaust, wyraźnie czerpią ze wzorców epoki, tak zdawałoby się odległej epoce pieców – epoki romantycznych wizji, patriotycznych uniesień, mesjanistyczno-prometejskich postaw i miłosnych zawodów. Czerpią po to, aby z nimi polemizować.

Analogie, jakie można odsłonić w twórczości Henryka Grynberga, z literaturą romantyczną najwyraźniej zarysowują się na płaszczyźnie semantycznie związanej z przynależnością państwową lub konfesyjną.

Romantyzm w Polsce rozwijał się w bezpośredniej zależności od specyficznej sytuacji politycznej, a mianowicie w atmosferze wyzwoleniczych spisków i szmatycznych prób odzyskania niepodległości utraconej w wyniku rozbiorów. Zadaniem literatury stało się utrwalanie świadomości narodowej oraz głoszenie potrzeby bezkompromisowego patriotyzmu. Wyjątkowe okoliczności polityczne i społeczne sprawiły, że okres ten zaowocował w literaturze polskiej trendami odmiennymi niż w innych państwach europejskich. Indywidualizm i wyalienowanie jednostki ustąpiły na rzecz koncepcji czynu i walki zbrojnej, ucieczka od rzeczywistości przyjęła formę mesjanistycznych wizji losów narodu polskiego, nostalgiczne zaś podróże i samobójcze skłonności, będące przejawem duchowego kryzysu osobowości i ciągłych poszukiwań, w literaturze polskiej przybrały formę przemiany duchowej jednostki, rezygnującej z osobistego szczęścia w imię obowiązku narodowego (czyli „swojsko” pojmowanego prometeizmu).

Mesjanizm, już samym swym odniesieniem do figury Mesjasza, pozwala na czynienie dość swobodnych aluzji do polsko-żydowskich korelacji. W I połowie XIX wieku koncepcja ta była „ideologią pocieszenia”⁴, którą wyprowadzono z przekonania o szczególnym boskim namaszczeniu narodu polskiego, niczym narodu wybranego przez Jahwe. Czasowe, historyczne i teologiczne różnice tej predestynacji schodziły na plan dalszy. Dla Mickiewicza, Krasińskiego czy Słowackiego ważniejsza stawała się siła oddziaływania hiperboli, tym bardziej że religia i patriotyzm zdawały się romantykom w naturalny sposób splecione, a mesjanistyczna koncepcja zbawienia narodu mieściła się w chrześcijańskiej wizji zbawienia ludzkości. Rzec by można: „cel uświęca środki...”

³ Wahadłowość przemian w kulturze ujawniająca się jako biegunowość pewnych zjawisk i tendencji to przejaw ewolucji kultury (starcie „barbarzyństwa” XX wieku z idealizmem z początków wieku poprzedniego). Pisał o tym F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa 1999.

⁴ J. Prokop, *Święte ramy polskiego narodu*, [w:] *Uniwersum polskie*, Universitas, Kraków 1993, s. 51.

Znak równości postawiony przez Mickiewicza (*Dziady*, cz. III; *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*) między ofiarą Chrystusa a ofiarą naszego narodu prowadził do „niemal masochistycznego kultu ofiary”⁵, w skomponowanej zaś przez Grynberga definicji żydostwa, dyskryminacja i represje podkreślone zostały jako elementy wyróżniające dla tegoż narodu, jako swoiste semickie emblematy:

Żydzi to nie monolit ani organizacja. To grupa, którą łączy pochodzenie, wspólna przeszłość historyczna i prześladowania, poza tym nic⁶.

W niezwykłym związku poczucia narodowego i religii, która przeniknęła ontologię, tanatologię i obyczajowość, a także stała się *spīrytus movens* wszelkich poczynąń Semitów, Strykowski, autor powieści o świecie żydowskim (*Głosy w ciemności*, *Austeria*, *Sen Azrila*, *Przybysz z Narbony*, *Echo*), upatrywał wyjątkowość żydowskiej mentalności.

Tragizm romantycznych buntowników i męczenników niepodległościowych różni się zasadniczo od dramatu bohaterów Grynberga. Podłożem egzystencjalnego dyskomfortu tych ostatnich jest po pierwsze antysemityzm, który „uczynił z Żydów naród naprawdę wybrany między innymi na holocaust”⁷, po drugie nacjonalizm w ogóle, po trzecie „względność” historii i sprawiedliwości. Punkt ciężkości położony zostaje na kontakty międzyludzkie, a dopiero w dalszej kolejności na kwestie społeczne i państwowe. W tym kontekście literatura Grynberga z pewnością nie jest romantycznie „ojczyźnianą”, ale narodową – tak. To trawestacja prometeizmu, którą wyrazić można metamorfozą credo „ja i ojczyzna to jedno” w „ja i naród to jedno”.

Dokładna analiza tekstów Grynberga pozwala rozwinąć myśl Jana Prokopa⁸, określającego mit szczególnego posłannictwa Polski i Polaków w epoce poroborowej mianem „teologii narodowej”. U autora *Żydowskiej wojny* mamy do czynienia z mesjanizowaniem holocaustu. W obu przypadkach ofiara łączy się z „cierpieniem niezawinionym”⁹, ale w przeciwieństwie do koncepcji romantycznych, ta XX-wieczna ewolucja mesjanizmu „nie tłumaczy historycznie sensu cierpienia”, ale „służy raczej oskarżeniu chrześcijańskiego świata, który jest obojętny i nie dostrzega, że istotą odkupienia jest cierpienie i że Bóg odkupuje świat przez każdego cierpiącego, i że pomoc jemu jest pomocą Chrystusowi”¹⁰.

⁵ Tamże, s. 54.

⁶ H. Grynberg, *Życie jako dezintegracja*, [w:] *Prawda nieartystyczna*, s. 22.

⁷ H. Grynberg, *Ludzie Żydom zgotowali ten los*, [w:] *Prawda nieartystyczna*, s. 69.

⁸ J. Prokop, *Święte rany polskiego narodu*, [w:] *Uniwersum polskie*, s. 52.

⁹ O żydowskiej tanatologii i temacie śmierci w twórczości Grynberga pisze S. Żurek w artykule *Żydowska śmierć – żydowskie życie*, „Akcent” 1995, nr 2, s. 110–117.

¹⁰ J. Wróbel, *Pamięć i wygnanie*, „Polonistyka” 1993, nr 4, s. 206–207.

Żydowski mesjanizm służy jedynie obnażeniu moralności chrześcijańskiej i chrześcijańskiej idei ofiary:

Chrześcijański święty idzie na ofiarę radośnie. Żydowski tylko posłusznie. Która ofiara jest większa? Ta z własnej woli, czy ta z przymuszonej? [...] O wiele trudniejsza jest śmierć, na którą nie idzie się dobrowolnie, więc znacznie cięższa jest taka ofiara. A zatem i w ofierze chrześcijanie nie prześcignęli Żydów¹¹.

Jeden z wielu literackich przykładów transpozycji toposu polskiego cierpienia znajdujemy w powojennym dramacie Jerzego Zawieyskiego *Mąż doskołały*¹², gdzie autor przywołuje starotestamentowego bohatera Hioba, czyniąc z jego losów przypowieść o powstaniu warszawskim. Nie ustrzegł się jednak Zawieyski wieszczej maniery. Jego „mesjanizm odgrzewany” – przywołuję termin Kruczkowskiego będący tytułem jego artykułu na temat wspomnianej sztuki – konstytuuje hasło „Polska – Hiobem narodów” i wróży przyszłość kraju w różowych kolorach, jako zasłużoną nagrodę po latach cierpień. U Grynberga atencja żydowskich męczenników pozbawiona jest tegoż elementu pociechy. „Czas jest linią kolistą”¹³, a to oznacza cykliczność historii i jej błędów. Wartością constans nie jest nawet Bóg...

W szkicach postaci stworzonych przez Henryka Grynberga doszukać się można pogłosu kreacji bohaterów romantycznych. Autor *Odwrótej strony dialogu* przywołuje mityczne i typiczne postaci Konrada Wallenroda i Kordiana, na stałe wpisane w tradycję narodową, zasilające „poczet polskich bohaterów parnetycznych”, powielanych przez kolejne epoki, często poddawane obróbce, modyfikowane i ośmieszane, ale wiecznie żywe i wiecznie nasze – polskie.

Romantyczną nutą pobrzmiwają kreacje „dobrych” Polaków z powieści i opowiadań Grynberga. Powołując do życia tych bohaterów pozytywnych, autor czerpie z najznakomitszej tradycji polskiej odwagi i umiłowania niezależności. W *Autorecenzji* charakteryzuje je w sposób następujący:

Opór Polaków ukazuje Grynberg jako cechę niezależnej polskiej natury. Reprezentują ją w jego opowieściach rośli, silni i zdeterminowani ludzie, jak Pszczółkowski i Orlński w *Żydowskiej wojnie*, *Wielki Władek*, w *Zwycięstwie*, a w *Życiu ideologicznym* Adamiec i Grzybowski. [...] *Wielki Władek*, szukając z początku modus vivendi z nową rzeczywistością, ginie niemalże dobrowolnie, a Grzybowski dobija się alkoholem – bo obaw wolał śmierć niż zmianę postawy. Grzybowski [...] jest jednym z najstaranniejszych i najpiękniejszych portretów w prozie Grynberga, uwspółcześnionym symbolem polskości, na którą nadal składa się ułańska wyobraźnia i zadziorność w połączeniu – z ironią losu¹⁴.

¹¹ H. Grynberg, *Odwrótna strona dialogu*, [w:] *Prawda nieartystyczna*, s. 146.

¹² Nieśmiertelność romantyzmu jest też tematem przewodnim powieści J. Zawieyskiego *Konrad nie może zejść ze sceny*.

¹³ H. Grynberg, *Dziedzictwo*, Aneks, Londyn 1993, s. 90.

¹⁴ H. Grynberg, *Autorecenzja*, „Kultura” Paryż 1976, nr 6, s. 130.

Żydowskie postacie z opowiadań i powieści Grynberga oraz romantyczne indywidualności łączy napiętnowanie i tragizm położenia, przejawiający się niemożnością decydowania o swym, z góry skazanym na zatrącenie losie. Bohater opowiadania *Buszujący po drogach*, porte parole samego autora, demaskuje swoją życiową sytuację i kondycję psychiczną, czyniąc analogię do heroicznych wzorców:

– Czy wy tam w Meksyku, wiecie, co to jest Winkelried? – pytałem. – A Konrad Wallenrod? Gówno! Nożem w żebro dać, nalać trucizny do zupy albo napluć komuś w herbatę, kiedy nie widzi, to pewno potrafiacie, jak wszyscy. Ale wisieć na koniuszku sznureczka, który ciągnie się wstecz? Urodzić się nogami do przodu? Żle! Gdy wszystko już potem jest źle? I żyć sobie. To jest nie dla was sztuka! Chcesz być zwyczajnym, nie przejmującym się niczym facetem, a oni ci mówią, że jesteś Litwinem... I już jesteś załatwiony, już nie to, co widzisz, i nie to, co jesz, się liczy, tylko to, co jedli i widzieli inni, przeszłość! Przyszłości możesz nie mieć żadnej, ale przeszłość, bracie, to co innego! To jest nitka, na której koniuszku wiesz i bez niej zupełnie cię nie ma. Musisz się dowiedzieć wszystkiego, co wyprawiali z twoimi Litwinami, z twoimi nieletnimi braćmi, z twoim ojcem, twoimi ciotkami, ze wszystkimi prócz ciebie! Odwrotność Winkelrieda. Algebra, jeden dzielone przez Winkelried [...]¹⁵.

Mamy tu odwołanie do romantycznego mitu i jego jednocześnie odrzucenie, demityzację, czyli *odwrotność*. Winkelried i Wallenrod to dwaj średniowieczni rycerze symbolizujący bezgraniczne oddanie ojczyźnie, poświęcenie osobistego szczęścia, miłości i życia na ołtarzu narodowych powinności, wcielenia dewizy „jeden za wszystkich”.

Karty kroniki ludzkiego losu żydowskiego obraca także Fatum. Za jego sprawą od antysemickich włóczy ginęły masy, ocalało niewielu – „wszyscy za jednego”... Maria Janion w eseju zamieszczonym na łamach „Rzeczpospolitej” podkreśla, że „Henryk Grynberg z dwoistego bohatera *Konrada Wallenroda* Mickiewicza uczynił ważną postać swej mitologii osobistej”¹⁶.

Średniowieczni rycerze walczyli w imię przyszłości, stali się tarczą dla następców. Ta myśl nadawała sens ich ofierze. Grynberg zdaje się wyznawać Herderowską filozofię narodu postrzeganego jako jedność pokoleń zmarłych, obecnych i przyszłych. Jego alter ego, tytułowy Buszujący, myśląc o jutrze, walczy z zapomnieniem, bezkarnością oprawców i politycznymi kłamstwami o prawdę „dnia wczorajszego i teraźniejszego”. To jego misja, która n i g d y nie zakończy się zwycięstwem. Walenrodyzm przywołany zostaje tutaj na tyle, na ile dotyczy świadomości egzystencjalnej. Teoria romantycznego spiskowca i zdrajcy nie jest dla Grynberga wyróżniającą kwestią – „to pewno potrafiacie jak wszyscy”. Priorytetowym wyróżnikiem jest życie pod pręgierzem feralnego pocho-

¹⁵ H. Grynberg, *Buszujący po drogach*, [w:] *Szkice rodzinne*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 47–48.

¹⁶ M. Janion, *Coraz więcej milczenia*, „Rzeczpospolita”, „Plus Minus” z dnia 8.12.2001 r.

dzenia i prawo do samodzielnego rozporządzania własnym losem. Problem ten pojawia się w powieści *Życie ideologiczne* w scenie obrazującej polityczną manifestację i uliczne walki z milicją. Zaangażowani w nie studenci w ostatecznym rozrachunku boją się zająć konkretne stanowisko wobec otaczającej rzeczywistości. „Stare” i „nowe” w tym samym stopniu wzbudza nieufność i niepewność. Niczym w dramacie Słowackiego, nad głowami buntowników unoszą się zjawy głównych figur „narodowych zrad” i klęsk poniesionych z powodu nieumiejętności zorganizowania się i współdziałania:

Noc w noc staliśmy tak, podtrzymując okrzyki jak ręce Mojżesza, w przekonaniu, że dopóki je podtrzymujemy, sprawa nasza wygrywa z Amalekami. Chwialiśmy się jednak przy tym jak Kordiany, nie mogąc się na nic zdecydować, i jak ludzie, którym nigdy nie zaufano, nie mogliśmy zaufać nikomu. Ani tym, co nas zagrzewali, ani tym, co nas studzili, ani tym z mównicy, ani tym z tłumu, niepewni, czy głośny kolega z lewej nie prowokator, a cichy z prawej nie kapuś. Wśród okrzyków i papierosowego dymu widzieliśmy nad głowami zjawy z rzezi Pragi i egzekucji katyńskiej, klęski powstań, zagłady Warszawy. A nad moją głową unosiły się ponadto jęki Jerozolimy i Masady oraz samotne płomienie Toledo i getta warszawskiego. Trudno było w takiej sytuacji coś postanowić, trudno się zdecydować. Łatwiej było nie decydować się na nic, nabrać w usta pierwszej lepszej filozoficznej wody, odłożyć sprawę do jutra albo pojutrze. Zawsze łatwiej czegoś nie zrobić niż zrobić, dlatego i my, zmęczeni w końcu emocją i bezsennością, rozeszliśmy się jak po długim balu, do łóżek, zostawiając cara jego własnemu losowi, z cichą nadzieją, że może jakoś i bez nas prędzej czy później nastąpi to, co Grzybowski często określał jako „zesrałsją Kola”¹⁷.

Ten monolog, poprzez odwołanie do dwóch typów mitologii narodowej, polskiej i żydowskiej, zdradza wewnętrzny konflikt pomiędzy genealogicznym żydostwem a polską obyczajowością i w jego rezultacie – życie na pograniczu dwóch tożsamości.

Bohaterowie Grynberga mają potrzebę utożsamienia się z polską kulturą, bo czują się przede wszystkim Polakami, ale dramat ich polega dodatkowo na tym, że kultura ta nie otwiera się na nową kategorię bohatera narodowego – żydowskiej ofiary¹⁸, jako elementu polskiej martyrologii o statusie równym postaciom kreowanym przez Mickiewicza. Kategoria ta jest sprzeczna z archetypicznym dla Polaków, wręcz stereotypowym obrazem walczącego rodaka, ot chociażby ułana czy żołnierza. Grynberg deklaruje mit polskiej pięknej śmierci¹⁹: przebie-

¹⁷ H. Grynberg, *Życie ideologiczne*, [w:] *Życie osobiste, ideologiczne, codzienne i artystyczne*, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 100–101.

¹⁸ J. Wróbel charakteryzuje bohatera-narratora z prozy Grynberga: „Nie potrafi on i nie może wkomponować się w polską tradycję historyczną i mitologię narodową żywiącą się stereotypem postawy straceńczej. Zabrakło w niej miejsca dla cierpiętniczej i do końca zrezygnowanej postawy żydowskiej”, tenże, *Popiół i drzewo*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 15, s. 6.

¹⁹ H. Grynberg, *Życie ideologiczne*, [w:] *Życie osobiste...*, s. 202.

gły Litwin – tak; zboleły Żyd – nie. Żydowska ofiara zbyt silnie przesiąknięta jest zwątpieniem, niemocą, bezsilnością i brakiem wiary w nadejście „jutrzeńki zbawienia”. Brak tu tak charakterystycznego polskiego umiłowania walki, buntu, patetycznego – aczkolwiek niekoniecznie rozsądnego – „wstępowania na działo”...

Założeniem romantycznych buntów jest posiadanie godnego przeciwnika. „Jakość” przeciwnika nadaje odpowiednią wartość zarówno romantycznemu rebeliantowi, jak i prowadzonemu sporowi. Twórczości Grynberga konsekwentnie przewodzi idea nierównej walki, wręcz kompleks poddania się i rezygnacji. Doprowadza on Grynberga do skryzalizowania własnej, specyficznej genezy światowego dziedzictwa kulturowego, studium historii współczesnej, zgodnie z którym wszelką inspiracją do rozwoju społecznego i państwowego są najniższe instynkty stadne – zazdrość, nienawiść, nacjonalizm, a cywilizacja jest jedynie modyfikacją barbarzyństwa, które z archetypową mocą tkwi w podświadomości jednostek i całych zbiorowości.

Znakomita zabawa – historia... Wielcy przemieniają się w śmiesznych i śmieszni w wielkich, prawdziwa historia względności²⁰.

Niekiedy syndrom „nierównych szans” pobrzmiewa w tekstach Grynberga romantycznym buntem przeciwko niemocy i bierności własnej lub Boga.

Konflikt z samym sobą to rezonans doświadczeń, najczęściej wojennych i komunistycznych: totalitarnego ubezwłasnowolnienia, upokorzenia i podmiotowego traktowania. Narrator opowiadania *Buszujący po drogach* zażenowany jest własną uległością wobec dwóch zbirów. Jest wściekły, że stchórzył i poddał się bez walki. Nie padł żaden cios, ale on poczuł się „naprawdę zbity i skopany”. Mimowolnie wyczuwa się w tym obrazie i autodialogu aluzję do holocaustu:

Nie wolno ci było tego zrobić! Komu jak komu, ale tobie nie wolno! Pamiętaj, krwią się zalejesz i nie oddasz! Już nigdy więcej – pamiętaj! To był twój pierwszy raz, pamiętaj, żeby był ostatni! wołałem sam do siebie. Tu przecież nie chodzi o grosz! czułem się gorzej, niż gdybym naprawdę dostał²¹.

W opowiadaniu *Ojczyzna* padają podobne w wymowie słowa:

A mnie nie wolno się bać, bo byłby to nietakt...²²

Podłożem waśni z Bogiem jest przede wszystkim jego przyzwolenie na „bezzadne umieranie” (*Kadisz*). Bezzadności tej doświadczyły ofiary faszyzmu, zwłaszcza Żydzi zaocznie skazani na zagładę, bez prawa do obrony, jak i śmiertelnie chorzy oczekujący na „powolną egzekucję”. Bohater opowiadania *Ochot-*

²⁰ H. Grynberg, *Buszujący po drogach*, s. 88.

²¹ H. Grynberg, *Ojczyzna*, [w:] *Szkice rodzinne*, s. 73.

²² Tamże.

nik, jednego z najciekawszych i najwymowniejszych – według mnie – opowiadań Grynberga, ratując tonące dziewczynki, cudem wyrывa się szalejącym od-
mętom i uświadamia sobie:

Nie ma większego zaszczytu niż wyrok bezpośrednio od Boga, twarzą w twarz, pod Jego
własnym niebem²³.

„Ciężki osobisty żal”²⁴ do Boga, jak określa swoją relację ze Stwórcą bohater powieści *Kadisz*, jest jednocześnie odkryciem bezsilności Boga. Wrogość i niechęć dojrzewają z czasem do tolerancji i aprobaty Jego niedoskonałości. Bóg z wierszy Grynberga nie jest demiurgiem z Wielkiej Improwizacji. Jest Wielkim Przegrany – został zdradzony, zwątpił i poddał się. Potrzebuje pomocy i wsparcia, aby odbudować wiarę w człowieka. Podmiot liryczny ewoluuje w kolejnych tomikach poezji, aby w *Pomniku nad Potomakiem* zawrzeć umowę z Tym, który nie jest wszechmocny, „ale jest jedynym naszym przyjacielem”.

Dyskursem z Bogiem, a raczej z ideą boskości, jest *Mała Improwizacja*²⁵, w której podmiot liryczny (przechadzając się po Krakowie) doznaje retrospektywnego wstrząsu. „Afisza czarne litery” (może to metaforyczne określenie sprayowych bohamazów o wydźwięku nacjonalistycznym, bezkarnie pojawiających się na murach wszystkich miast i miasteczek w Polsce?) przywołują pamięć obozów koncentracyjnych. A za tym wszystkim stoi szatan, który triumfalnie wkracza w życie człowieka i przesłania piękno świata, tak szczerze ekspozowane przed oczyma ocalonego, jakby miało być formą zadośćuczynienia od „Pana poranków” za traumatyczne doświadczenia. Bóg po raz kolejny przegrywa pojedynek.

Romantyzm to czas Wielkiej Emigracji, z którą łączyła się eksplozja nostalgicznych wspomnień, wyidealizowanych obrazów z przeszłości i historyczne próby powrotu. Żydzi XX wieku także stali się uczestnikami masowych ruchów emigracyjnych, ale tych pisanych małą literą, pozbawionych patosu i sentymentalnych wzruszeń. Pomimo że dramatyczna ucieczka z miejsc kaźni nie wydaje się motywacyjnie pokrewna romantycznej banicji z „miejsc ukochanych”, Grynberg powołuje się na to wpisane w polską historię zdarzenie. Odziera go z sakralnego wymiaru, jaki nadali mu Polacy, polemizuje z mitem patriotycznego uwielbienia dla opuszczonej ojczyzny, demityzuje stereotyp Polaka – Wygnańca i ukazuje nową kategorię bohatera: Żyda – Uciekiniera.

Wśród liryków Grynberga znajdujemy kolejny dyskurs z Wieszcem:

²³ Tamże, s. 220.

²⁴ H. Grynberg, *Kadisz*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1987, s. 101.

²⁵ H. Grynberg, *Mała Improwizacja*, „Dekada Literacka” 1992, nr 6, s. 5.

[...]

pamiętam jeszcze megafonowy trupi głos
woła nim kiczko z mojej ukraiны
i walichnowski woła z mojej litwy

(oraz drabarek z kuriera polskiego
niejaki „lon” ze sztandaru młodych
aleksander tarnawski z polskiego radia
zenon wilczewski i klaudiusz hrabek
zdziław andruszkiewicz i alina rent
ignacy sic krasicki z telewizyjnego ekranu)

pewno nie dość daleko jeszcześmy zajechali
jedźmy jedźmy dalej²⁶

Emocje zawarte w tyłu wersach poetyckiej konwersacji – w prozie wyrażone zostają jednym zdaniem. Pada ono z ust Żyda-ocalenca na wieść o organizowanym transporcie wyzwolonych więźniów obozu koncentracyjnego Dachau w Niemczech do rodzinnego miasta w Związku Radzieckim:

[...] ratuj mnie, ja nie chcę do ojczyzny²⁷.

W wywiadzie przeprowadzonym przez Agatę Tuszyńską pisarz wyznaje:

[...] nie tęsknię do Polski i nigdy nie tęskniłem. Tęsknię czasem do mej młodości, jak każdy, i do niektórych lat dzieciństwa, ale jest to tęsknota do czasu, nie do miejsc²⁸.

Zadanie literatury romantycznej określić można jako usilną próbę przywrócenia tożsamości zbiorowej. To właśnie kwestia świadomości narodowej, a nie politycznej przytłacza Wallenroda, Kordiana, Konrada z *Dziadów* części III. Romantekom chodzi po prostu o Polskę i polskość. Ten aspekt pojawia się także w krajowej literaturze współczesnej w początkach lat siedemdziesiątych, a na powierzchnię wszelkich dysput kulturalnych wpływa zagadnienie niesamodzielnosci narodowej Polski. Efektem jest przywrócenie repertuaru romantycznego do teatrów i literackie nawiązanie do toposów, tematyki i stylistyki romantycznej (*Listopadowy wieczór* Kijowskiego, *Koniec świata szwależerów* Brandysa, *Obłąd* Krzysztonia).

Proza i poezja Grynberga oscylują wokół problematyki tożsamościowej. Autor *Zwycięstwa* doszukuje się genealogii polskich Żydów i ich miejsca w kulturze światowej, europejskiej, a przede wszystkim tej rodzimej, topograficznie osadzonej w granicach II Rzeczypospolitej, ze szczególnym uwzględnieniem kresów wschodnich. Patetycznym odniesieniem do dziedzictwa narodowego

²⁶ H. Grynberg, *Antynostalgia*, [w:] *Antynostalgia*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1971, s. 34.

²⁷ H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz...*, [w:] *Drohobycz, Drohobycz*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 1998, s. 53.

²⁸ A. Tuszyńska, *Życie nie kończy się śmiercią*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 43, s. 8.

i gloryfikującemu personalizmowi romantyków Grynberg przeciwstawia kult prawdy i szczerłość faktu. Nawet przy dosyć powierzchownej lekturze twórczości Grynberga uderza jej etyczny sceptycyzm:

Im dłużej człowiek żyje, tym gorszych rzeczy się dowiaduje. [...] Bo im więcej człowiek się dowiaduje, tym mniej mu się wszystko podoba²⁹.

Czyż nie mamy tu do czynienia z romantyczną ironią? To samo zderzenie moralności z rzeczywistością, ten sam zawód, błazenada sprawiedliwości obok tragizmu żydowskich ofiar, fałsz totalitarnych ideologii i autentyzm jednostkowych dramatów. O groteskowość zahaczają powieści *Życie ideologiczne* i *Życie osobiste* przedstawiające szamotaninę żydowskiego młodzieńca wśród ideologicznych pułapek, „damsko-męskich” kompleksów i absurdałnych niespodzianek „małej stabilizacji”. Do analogii upoważnia wykorzystana przez autora technika karykatury, zastosowany kolaż nastrojów i motywacji oraz obecność w fabule elementów metafizycznych (snów, majaków, duchów).

Dorota Krawczyńska dopatruje się groteskowości w opowiadaniu *Buszujący po drogach*, a konkretnie w specyficznie dokonywanej przez bohatera-narratora zemście, która „polega na samym fakcie przeżycia wbrew założeniom, na bezkarnym przemierzaniu niemieckich ulic, na bezczelnym zaglądaniu w niemieckie oczy”³⁰. To wędrowanie wśród wrogów przypomina wymowę *Nie-boską komedię*, która zasadza się na dziele Dantego, ale i wypacza przekonanie renesansowego mistrza pióra o zmierzaniu człowieka do doskonałości. I Hrabia Henryk i Buszujący nie docierają do celu, utwierdzają się za to w pogardzie dla konformizmu prawa i kapitulantstwa idei równości (zarówno w rozumieniu Boskim, jak i demokratycznym).

Jest też u Grynberga tak charakterystyczna dla Mickiewiczowskiego Sopli-cowa atmosfera „ostatniości”³¹. Pokuszę się nawet o podciągnięcie zjawiska do kategorii słowa-klucza, motywu uporczywie powracającego w twórczości prozaika. Jest to zagadnienie na tyle obszerne, że wymagałoby odrębnej analizy. Tutaj jedynie zasygnalizuję pewne tendencje.

„Ostatniość” wpisana jest w losy bohaterów wykreowanych przez Grynberga. Przejawia się ona w ich wspomnieniach oraz sposobie postrzegania powo-jennej rzeczywistości. Wojna jako „punkt zero” zatrzęsła wrota do pewnej epoki – epoki żydowskich miasteczek, swoistych semickich zaścianków. Tam to spotkać było można ostatnich pachciarzy i rzezaków, posłuchać zapomnianych

²⁹ H. Grynberg, *Ojczyzna*, [w:] *Szkice rodzinne*, s. 117.

³⁰ D. Krawczyńska, *Henryk Grynberg: tożsamość odzyskana*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 157.

³¹ M. Wyka określa Grynberga jako „ostatniego” w artykule *W centrum nicości* zamieszczonym w „Tygodniku Powszechnym” 1993, nr 44.

modlitw żydowskich, pooddychać atmosferą koszernych sklepików i uczestniczyć w lekcjach żydowskiej kultury i tradycji.

Czas w twórczości autora *Żydowskiej wojny* wyraźnie podzielony jest na „wtedy” i „teraz”, a przestrzeń na „tam” i „tutaj”. Bezpowrotność przedwojennej rzeczywistości podkreślana jest tym dogłębniej, im częściej udaje się bohaterom napotkać jakieś relikty z przeszłości: pamiątki, fotografie, żydowskie enklawy, ocalałych z holocaustu krewnych. Przeszłość zawsze łączy się z epitetami „dawno zabrana”, „pozagrobowa”, „zmartwychwstała”, „spustoszona”. Namiastką „cudem ocalałą” stają się skupiska emigrantów z Polski, którzy przez granice przewieźli nie tylko swój dobytek, ale i ekumenicznego ducha nienależącego do elementów materialnego świata. To właśnie on urzeka gościa ze Starego Kontynentu podczas zwiedzania żydowskiej dzielnicy Nowego Jorku:

Wstępowaliśmy do koszernych sklepów, piekarni z obwarzankami i jatek z tamtego świata. Mnóstwo jatek i mnóstwo piekarni, jakby wszystkie je przeniesiono ze świata, którego już nie ma³².

Grynbergowi taką arkadyjską przystanią jawią się Ziemie Odzyskane, które wraz z utratą kresów wschodnich udzieliły schronienia polskiej ludności rugowanej z Wilna, Lwowa i okolic, w tym i tej żydowskiego pochodzenia. Były to dla niego eskapady „za granicę i w przeszłość”, napiętnowane metaforyczną wymową:

Jakby przekorny żydowski Bóg przeniósł tutaj Grodno, Dubno, Drohobycz, Białystok, Bełchatów, Tomaszów, Kałuszyn, Dobre, Bełz i inne żydowskie gminy, które swoim zwyczajem, znowu jakimś cudem ocalił. Te ocalone żydowskie miasteczka miały teraz jednak niemieckie rysy twarzy – na rozkaz ironisty i symbolisty, jakim jest Jehowa, i na znak nierozzerwalnej komunii zbrodniarza i ofiary³³.

Mamy też Grynbergowską „małą ojczyznę” na miarę Mickiewiczowskiego Soplicowa. Jest nim wieś Dobro na Mazowszu, skąd pochodził dziad i ojciec pisarza. Wyraźnie wyczuwa się sentyment, jakim darzy autor wioskę, zapamiętane z dzieciństwa chaty, przydrożne krzyże, polne ścieżki. Ale nostalgia poddana zostaje próbie prawdy o śmierci rodziciela i niestety nie wychodzi z niej bez szwanku. Zbezczeszczenie grobu („czworokąta o trawie wyższej i odmiennego koloru”³⁴ – wyraźne nawiązanie do *Lilii* Mickiewicza) zamordowanego przez zachłannego żydowskich bogactw wieśniaka demoluje dotychczasowe pojęcie ojczyzny. Bo ojczyzna to cmentarz, a pohańbienie miejsca pochówku to zamordowanie po raz drugi.

³² H. Grynberg, *Wujek Morris*, [w:] *Szkice rodzinne*, s. 10.

³³ H. Grynberg, *Życie ideologiczne*, [w:] *Życie osobiste...*, s. 94.

³⁴ H. Grynberg, *Ojczyzna*, [w:] *Szkice rodzinne*, s. 144.

Romantyczną percepcję charakteryzuje metafizyka. Szczególne uwrażliwienie jednostki predestynuje ją do kontaktów z duszami zmarłych, istotami pozaziemskimi, bóstwami i Bogiem. Grynberg pretenduje do miana romantycznego medium za sprawą „bardzo osobnego i szczególnego” życiorysu. Podobnie rzecz ma się z bohaterami jego nowel i powieści. Nominowani dzięki rodowemu osamotnieniu i „familijnej” pustce doświadczają łaski i jednocześnie przekleństwa egzystencji „na pograniczu co najmniej dwóch światów”. Narrator *Życia ideologicznego*, intuicyjnie czując obecność zmarłych, nie może zdecydować się, do którego świata powinien przynależeć:

Szczególnie beznadziejne wydawało się życie w jesienny dzień jomkipurowy, największe żydowskie święto, święto dusz, nie tylko tych, które nosimy w sobie, ale i wszystkich nieobecnych dusz. [...] Człowiek zaczyna wtedy porównywać swą duszę ze wszystkimi tymi zagazowanymi duszami, które kołują mu nad głową (całymi rodzinami, pociągami, miastami) i wczepiają mu się we włosy. Spoglądamy wtedy mimo woli ma mały kurek od gazu i pytamy: czy to jest naprawdę wszystko, co nas dzieli? A jeśli tak, to czy nie czas sprostować w końcu tę pomyłkę, przez którą ja jestem tu, gdy oni wszyscy tam? Czy nie czas przekonać się, jak to naprawdę było? Jak miało być...³⁵

Żydowski „zaduszkowy ceremoniał” skupia się na – komentując słowa Grynberga – „wymigiwaniu się od biografii”. Ukraińskiemu ludycznemu obrzędowi dziadów przyświeca, jako cel, niesienie ulgi błakającym się duszom. Wykorzystanie go jako tematu przewodniego w dramacie Mickiewicza to efekt romantycznego zachwyty folklorem i zauroczenia mistyką śmierci.

W romantycznej poezji bierze początek „mit polskiej niewinności”³⁶, który przeistacza się w aprobatę nacjonalizmu i zaciemnia pohołocaustowe polsko-żydowskie stosunki. Grynberg ośmiesza to polskie apologetyczne „moralne dziewictwo”, dostrzegając jego wpływy w aktualnej polityce państwa i nazywając je wręcz chorobą narodową.

„Alibijność” w postrzeganiu polskiego udziału w „kwestii żydowskiej” wpływa na niemożność solidaryzowania się obu narodów. Proza i poezja Grynberga jest wołaniem o kolektywizm Polaków (ale nie tylko ich) i ofiar żydowskich, na wzór wpisanych w naszą emocjonalność romantycznych i antykomunistycznych ruchów solidarnościowych. Konsolidacja miałaby się wyrazić napiętnowaniem winnych i ukaraniem katów. To wołanie o ziszczenie Mickiewiczowskiej maksymy „nie masz zbrodni bez kary”.

Adam Mickiewicz, do którego twórczości Grynberg najczęściej nawiązuje, zdaje się być również osobowym wzorcem dla pisarza. Wieszcz to przedstawiciel elity intelektualnej, symbol ambicji, talentu i światłego umysłu. Tak też wi-

³⁵ H. Grynberg, *Życie ideologiczne*, [w:] *Życie osobiste...*, s. 134.

³⁶ *Lekcja pisania*, red. M. Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Gładyszów 1998, s. 52 i nn.

dzi go bohater *Życia osobistego*, obnażając płyciznę duchową i umysłową wychowanków komunizmu:

Wracając do domu, zsalutowałem Mickiewiczowi, ale wołałem nie patrzeć mu w twarz.
Kiedy był w moim wieku, to studiował najlepszych poetów” i filozofów swoich czasów.
Po francusku, niemiecku i angielsku. A co studiuję ja?³⁷

Grynberg w większości wywiadów oraz w cyklu esejów *Prawda niearty-styczna* określa własną twórczość literacką jako misję do spełnienia. To specyficzne posłannictwo z pogranicza (kolejnego!) archiwum i poetyki Kant określiłby jako imperatyw kategoryczny. Pisarz nie wciela się w żydowskiego poetę-wieszczą, ale raczej w poetę-świadka. Jest jednym z wielu skazanych na śmierć i jednocześnie jednym z nielicznych ocalonych. Czuje się i wybrańcem, i wyrzutkiem, łączy w sobie bunt z apatią i talent z obowiązkiem. Różne są też sposoby jego ekspresji: od żądy zemsty do rezygnacji, od rozpaczliwego łomotania w bramy sprawiedliwości do kojących ból modlitw, od obrazoburczej dysputy z Bogiem do uznania Jego niedoskonałości.

Autor *Ojczyzny* upomina się wielokrotnie o uznanie żydowskich korzeni dziedzictwa europejskiego, w tym także i polskiego. Genealogię chrześcijaństwa i kulturowego universum wyprowadza z judaistycznego załączka. Nie o umniejszanie osiągnięć i odbieranie „praw autorskich” tu chodzi, ale o wskazanie wspólnej genezy i odebranie argumentów antysemitom. Grynberg posiłkuje się etymologią:

A kto wie, skąd „wierzby płaczące” i „kraj mlekiem i miodem płynący”, „ogniem i mieczem”, „kto mieczem wojuje” i „miecze na lemiesz”, „gałąź oliwna”, „gołąb pokoju”, „koziół ofiarny” i „baranek Boży”, „chóry anielskie” i „rajskie ogrody”, „gehenna” i „kielich goryczy”, „bicie się w piersi” i „rozdzieranie szat”, „w ziemię się zapaść” i „w proch się obrócić”, „błogosławieństwo” i „namaszczenie”, „pomazaniec” i „mąż opatrnościowy”, „kamień na kamieniu” i „marność nad marnościami”, „proch marny” i „worek pokutny”, „chleba i wina”, „niech będzie pochwalony”, „na wieki wieków” i „amen”? A skąd pan „Tadeusz” i „Adam” („czyli człowiek”) i „czterdzieści i cztery” (czyli Adam) i Maciek (Maletiahu, Mateusz) nad Maćkami (jak „Pieśń nad pieśniami”)? Skąd jak nie z prapoezji żydowskiej.

Poświęcona w przeważającej większości tematyce holocaustowej literatura Grynberga ze zrozumiałych powodów należy do literatury „przeźroczystej”, gdzie słowo i sens są zawsze jednoznaczne, niezamglone i niezawołowane. Powaga zagadnienia wymaga szacunku dla faktów, a okropność faktów obliuguje do powstrzymania się od komentarzy i wtretów, aby nie omamić uwagi czytelnika zbędnymi treściami. Tego typu proza i poezja niechętnie poddaje się anali-

³⁷ H. Grynberg, *Życie osobiste*, [w:] *Życie osobiste...*, s. 78.

zie teoretyczno-literackiej, gdyż zabiegi artystyczne autora-kronikarza wydają się nieobecne.

Grynberg jest pisarzem z doskonałym zmysłem literackim. Dowodem są powieści żydowskie niezdominowane przez Szoah i formę dokumentalną. Myślę o tryptyku *Życie* i kilku opowiadaniach ze zbioru *Szkice rodzinne*. Ten pierwszy ujawnia talent demaskatorski i dar krytycznej obserwacji, drugie – symboliczno-metaforyczną percepcję.

Romantyczne konotacje spod znaku kontynuacji, jak i demaskacji pewnych tradycji (w tej ostatniej celowali Gombrowicz, Dygat, Różewicz, Mrozek, a nawet Gałczyński) potwierdzają przynależność Henryka Grynberga do literatury polskiej, pomimo jego semickiej autoprezentacji. Przynależność ta to kolejne pogranicze, które autor *Prawdy nieartystycznej* uznał za obszar inspiracyjnie żywy, tematycznie i stylowo niewyjałowiony, a przede wszystkim swojski, nieczym ojcowizna, z której się wyrasta...

Summary

On the Borderline. Connections of Henryk Grynberg's Literary Works with Romanticism

The author focused on depicting the influence of the romantic tradition on Henryk Grynberg's literary works. These analogies are revealed through reference to the subject matter, symbolism and stylistics of the romantic background as well as through polemic against national mythology and even its negation.

Piotr Gospodarek

Ugrzęźnięcie w egzystencji – o sytuacji bohaterów wybranych dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza

„Człowiek od innych Istnień Poszczególnych różni się tym, że ma świadomość własnej egzystencji, lecz sama istota bytu zamyka się dlań w kategoriach tajemnicy i tragiczności. Trudnymi do wytłumaczenia zagadkami są i świat, i sam fakt istnienia, i struktura własnego bytu. Źródłem tragizmu jest natomiast odczuwanie przez człowieka «potwornego w swej istocie uczucia samotności», uświadomienie nicości, przypadkowości i skoczności swego życia oraz poczucie obcości otaczającego świata”¹ – tak Janusz Degler opisywał specyfikę świata Witkiewiczowskich bohaterów. W takiej sytuacji każda jednostka ludzka szuka wybawienia od otaczającej rzeczywistości, która zdaje się ją więzić. Niestety, żadne działania podjęte w tym kierunku nie przynoszą rezultatu. Jednostka zaczyna rozumieć, że nie może wyrwać się z tego więzienia, i że będzie cierpieć w nieskończoność. Ten szczególny stan, który nazwać możemy ugrzęźnięciem w egzystencji, niewątpliwie odczuwał Stanisław Ignacy Witkiewicz. To prawda, że nieodzownym składnikiem świata jego utworów jest katastrofa, która kładzie kres dotychczasowej rzeczywistości, ale jej perspektywa wcale nie pomniejsza cierpień odczuwanych przez „więźniów” egzystencji. Tym bardziej, że – jak zauważa Bożena Wojnowska – „katastrofizm pisarza osadzony w strukturze powieści i dramatów okaże się – w jednym ze swych planów – katastrofizmem

¹ J. Degler, *Witkacego teoria teatru*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Czysta forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty J. Degler, Warszawa 1986, s. 14.

głęboko ambiwalentnym, wyrazem wewnętrznej polemiki, próby okiełznania lęku, polemika zaś zmierza do kompromitacji określonej grupy społecznej”².

Witkacy nie jest skończonym dekadentem. Jak wskazywał Konstanty Puzyrna, „[...] w planie czysto intelektualnym, w filozoficznych dyskursach bohaterów, trafiamy często na jawne zmagania Witkacego z pewnymi przesłankami dekadentyzmu, na otwartą polemikę”³. Ostateczna katastrofa wcale nie musi być ostateczną – w *Szewcach* mamy trzy rewolucje, więc wygląda na to, że nasz świat nigdy się nie skończy.

Nie będę tu analizować specyficznego katastrofizmu Witkiewicza, gdyż nie on jest tematem niniejszej pracy, w której skupiam się na tym, co nazwałem „ugrzęźnięciem w egzystencji”. Problem ten przeanalizuję pokrótce na przykładzie czterech dramatów: *Pragmatystów*; *Kurki Wodnej*; *Janulki, córki Fizdejki* i *Szewców*.

Niemożliwość przezwyciężenia teraźniejszości jest szczególnie widoczna w dramatach, ponieważ dramat dzieje się tu i teraz. Kwestię tę poruszał m.in. Peter Szondi: „Dramat jest czymś pierwotnym, samoistnym, więc czasem w nim występującym jest zawsze teraźniejszość. Nie oznacza to bynajmniej statyki, jedynie szczególny rodzaj upływu czasu dramatycznego: teraźniejszość przemija i staje się przeszłością, ale też jako taka nie jest już czymś obecnym. Teraźniejszość przemija. Powoduje zmianę, z jej antytetyczności wypływa nowa teraźniejszość. Upływ czasu w dramacie to absolutne następstwo teraźniejszości”⁴. Kontynuując tę myśl, można powiedzieć, że teraźniejszość wpisuje się w upływ czasu w taki sposób, że jest fragmentem powtarzalnych zjawisk – wycinkiem ciągłości. Kiedy przeminie i stanie się przeszłością, nie przynosząc żadnych zmian, i nowa teraźniejszość będzie równie szara, wtedy nabierze cech kolistości – dodajmy – wrogiej kolistości. Nie będzie to kolistość mityczna, która porządkuje świat. Będzie to wieczna stagnacja, pomimo „dziania się” wszystko pozostanie takie samo.

U Witkacego teraźniejszość jest czymś okropnym, czymś co więzi bohaterów i od czego pragną oni uciec. „Codziennosc jest powtarzalna i anonimowa: nie tylko nie odsyła do żadnej transcendencji, ale nie pozwala również na wyłonienie indywidualności: toczy się podobnie dla wszystkich, jednakowo poddając ludzi wymaganiom gatunku. Równie zaborcza, co płaska, przygasza i ujednolica

² B. Wojnowska, *Uwagi o katastrofizmie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 288.

³ K. Puzyrna, *Wstęp* [do:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 1–2, oprac. K. Puzyrna, Warszawa 1972, s. 37.

⁴ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu*, Warszawa 1976, s. 14–15; por. też: I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 28.

zarazem”⁵. Wykonywanie w koło tych samych czynności jest dla bohaterów Witkiewicza udręką.

PLASFODOR

Nie chodzi mi o chwilę, tylko o ich ciągłość. [...] Ta piekielna banalność istnienia. Jest godzina czwarta po południu. Potem będzie kolacja, potem orgia, potem seans, potem nocne koszmary, potem zwykła porcja środków wzmacniających. Och! to nie do wytrzymania⁶.

II CZELADNIK

[...] Mnie się chce ładnych kobiet i dużo piwa. A mogę wypić tylko dwa duże i ciągle z tą Kaśką, ciągle z tą Kaśką – a niech to cholera!⁷

Przed powtarzalnością czynności nie da się uciec – gorzej – kiedy nastąpi upragniona zmiana, zaczyna się do starej rzeczywistości tęsknić, bo nowa okazuje się jeszcze gorsza. W zetknięciu z przymusową beczynnością praca, nawet monotonna, jest wybawieniem.

II CZELADNIK

[...] Zanudzić się w nieróbstwie programowym na śmierć, będąc odżywianym na siłę czterdziestu byków. To ohydne! Wyście starzy, ale mnie się wyć chce i przyjdzie czas, że się na śmierć zawyję. A życie mogłoby być takie pikne, takie strasznie fajne: z Kaśką po całym dniu nieludzkiej pracy wyróżnilibyśmy sobie po dużym piwie!⁸

Z tego wynika, że jest albo źle, albo jeszcze gorzej. Picie piwa ciągle z tą samą Kaśką było dla II Czeladnika katastrofą wtedy, kiedy stanowiło terażniejszość. Kiedy odeszło w przeszłość, stało się stanem pożądanym, ponieważ nowa terażniejszość okazała się gorsza. Trudno w zasadzie powiedzieć, czy gorsza. Zawsze najgorszą wydaje się chwila obecna – a w każdym razie tak się dzieje u Witkacego. Bohaterowie przede wszystkim nie chcą tkwić w terażniejszości.

SAJETAN

[...] Niech idzie dziwna chwila zaśmierdzonego żywota, niech się święci i mija, niech morderczą, tragiczną chucią nas, wszarzy biednych, zabija. Chciałbym żyć krótko jak efemeryda, ale tego, a tu wlecze się ta gówniarska kielbasa bez końca, aż za szary, nudny, jałowcowo-nieśmiertelnikowy horyzont beznadziejnego jałowego dnia, gdzie czeka wszawa zatęchła śmierć. Wciórności do mogilnego kubła – czy jak tam – wszystko jedno⁹.

Chcą coś zmienić, ale nie są w stanie. „Nieświadomi lub działający w złej wierze ludzie komponują życie, grają komedię usiłując doznać «przeżyć istotnych». Jest to jednakże niemożliwe lub prawie niemożliwe. Komedia, nie dramat, ich ży-

⁵ J. Błoński, *Doświadczenie dekadencji w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Studia...*, s. 42.

⁶ *Pragmatyści*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1985, s. 204.

⁷ *Szewcy*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 2, Warszawa 1985, s. 494.

⁸ Tamże, s. 512.

⁹ Tamże, s. 505.

cia skażona jest udaniem, fałszem. Świadomi są gry i celu, który histerycznie pragną osiągnąć; wpłatani są jednak w błędne koło: nie mogąc doznać przeżycia metafizycznego, komponują życie, uprawiają twórczość życiową; świadomość tej kompozycji, skażenie jej fałszem sprawiają, że ich wysiłki są daremne. Błąd leży już w założeniu. Tylko twórca i wrażliwy autentyczny odbiorca sztuki w Czystej Formie mogą dostąpić zbawienia. Postaciom Witkiewicza nie udaje się to, gdyż nawet jeśli są to artyści, nie są artystami autentycznymi; żyją w piekle nienasyceń, obłędnie i na próżno ścigając przeżycia metafizyczne¹⁰. Obłęd tworzenia jest męką. Bogata galeria Witkacowskich postaci dostarcza bardzo wiele przykładów „twórców”. Zawsze są oni nieszczęśliwi, zawsze przeżywają głębokie rozterki wewnętrzne i nigdy nie osiągają celu. Ich życie wydaje się kompletnie pozbawione sensu. Podświadomie czują, że niczego nie są w stanie zmienić, ale histerycznie teatralizują swoje życie. Skoro świat jest miejscem, w którym nie da się wytrzymać, to może trzeba stworzyć własny? I tworzą ten własny, fałszywy świat, który prędzej czy później ujawni swoją rachityczność i rozpadnie się¹¹.

Ale nie tylko obłęd tworzenia jest męką. Próba zrozumienia egzystencji jest męką może nawet gorszą.

LADY

Przecież to nie ma żadnego sensu, to wszystko, co mówisz.

KORBOWSKI

Wiem i dlatego mówię to. Czytam dniami i nocami i we łbie mi się przewraca.

Wyciąga nogi przechylając głowę za fotel.

LADY

Siedź porządnie.

KORBOWSKI

Nie mam siły. Jestem jak koszula w objęciach wyżymaczki. Boję się czasu, który ucieka koło mnie jak wiatr pampasów koło pędzących antylop. Męcę się¹².

Korbowski czyta i pewnie ma nadzieję, że zgłębianie naukowych czy też filozoficznych rozważań przyniesie mu ulgę. Jest potwornie zmęczony pogonią za metafizyką. Mówi bez sensu, bo w taki sposób może działać. Skupienie się na mówieniu pozwala postaciom zapomnieć na chwilę o tym, co naprawdę istnieje wokół nich i ukształtować sensownie swoje istnienie.

v. PLASEWITZ

[...] Dajcie mi pobredzić jeszcze przez chwilę. Wtedy zdaje mi się, że coś jest naprawdę¹³.

¹⁰ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 84.

¹¹ Jaskrawym przykładem mogą być tu działania podejmowane przez Wielkiego Mistrza Neo-krzyżaków z *Janulki* (por. L. Sokół, tamże, s. 164–165).

¹² *Kurka Wodna*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 2, s. 31.

¹³ *Janulka, córka Fizdejki*, [w:] tamże, s. 318.

Mowa jawi się tu jako potwierdzenie egzystencji. Na uwagę zasługuje jednak fakt użycia określenia „bredzenie”, które poniekąd uwalnia nas od poszukiwania sensu słów wypowiedzianych przez daną postać¹⁴. Owa egzystencja, potwierdzana przez mówienie, nie może być logiczna i uporządkowana – będzie tylko zbiorem oderwanych obrazów i urojeń podmiotu poznającego, któremu jedynie „zdaje się”, że coś naprawdę istnieje. Wydaje się więc, że czasem występuje u Witkacego mówienie dla samego mówienia, nawet kiedy mówiący potrzebuje kogoś, kto będzie go słuchał.

PLASFODOR

[...] Jestem tak zmęczony – daj mi chwilkę odpocząć. [...] Czyż najistotniejszą formą przeżywania życia nie jest rozmowa? Mówmy jakkolwiek bądź... właściwie samo mówienie... W słowach bogactwo możliwości jest daleko większe niż w wypadkach. Gdyby można ująć to, co przepływa, jako samo przepływanie innego stopnia, a nie odpowiednik. (*M a m a l i a* – *jakby chciała odpowiedzieć: „o tak, właśnie to”*) Nie mogę się zdecydować na śmierć. Zmęczenie samoosobowością bezforemnego zmagania się z bezsenssem. Zamknięci w szklanej kulce, toczyliśmy się wśród podruzgotanych światów¹⁵.

Plasfodor twierdzi, że potrzebuje partnera do rozmowy (Mamalia jest nie-ma), ale zaraz potem modyfikuje swoje poglądy („mówmy jakkolwiek bądź”). Jest oczywiście zmęczony życiem, żyje wręcz z przyzwyczajenia, nie mogąc zdecydować się na śmierć. Ale z czego właściwie wynika owo zmęczenie?

Bohaterowie Witkacego ścigają metafizykę, ponieważ czują przytłaczający bezsens istnienia. Jak zauważał Jan Błoński, „Dokuczliwe, rozbijające poczucie przypadkowości życia płynie bowiem najwyraźniej z braku *sacrum* – świętości, która by godziła istnienie społeczne z jednostkowym i nadawała zbiorowości porządek, poszczególnemu zaś losowi – cel i sens”¹⁶. Jeżeli zaś życie nie ma celu i sensu, człowiek zaczyna się miotać w rozpaczliwych poszukiwaniach. W trakcie tych poszukiwań codzienność jest niezmiennie koszmarem.

TADZIO

Kiedyż się wreszcie skończy ten okropny koszmar! Zupełnie jak dożywotnie więzienie¹⁷.

Więzienie jest niewątpliwie dożywotnie. Ponadto Tadzio określa życie słowem „koszmar”, dzięki czemu, w odbiorze, przybiera ono postać snu. Można pocieszać się w ten sposób – daje to nadzieję na przebudzenie i przerwanie mąk. W przypadku Tadzia zresztą występuje bardzo silny związek życia ze snem – bohater ten kilkakrotnie oświadcza, że obudził się z jakiegoś snu, ale właśnie

¹⁴ Choć słowo „sens” może być tu problematyczne – nie można kategorycznie stwierdzić, że postać mówi od rzeczy, nawet kiedy sama się do tego przyznaje. W jej słowach można przecież odkryć bardzo poważne i odkrywcze sformułowania.

¹⁵ *Pragmatyści*, s. 214.

¹⁶ J. Błoński, *Doświadczenie dekadencji...*, s. 41.

¹⁷ *Kurka Wodna*, s. 46.

przez powtarzalność tego stwierdzenia traci ono swój przełomowy charakter¹⁸. Podobnie przełomowy charakter traci u Witkiewicza śmierć (którą też można traktować jako swego rodzaju „przebudzenie”). Ponieważ poszukiwania sensu życia nie przynoszą rezultatu, celem staje się już tylko ona – jawi się jako wybawienie.

FIZDEJKO

Wieczność! Janulka, słyszysz? Ja nie chcę już królestw żadnych ani sztucznej jaźni, ani skompromowanej w tabletkach chwil wieczności. Zasnąć i zapomnieć – to jedyne moje marzenia. Ach, i żeby we śnie przyszła raz już cicha, bezbolesna śmierć!¹⁹

Wybawieniem jest śmierć, ale nie taka, po której następuje żywot wieczny. Wieczność napawa bohaterów przerażeniem jako niekończąca się tragedia. Tym bardziej, że świat pozagrobowy wcale nie musi różnić się znacznie od obecnego.

PLASFODOR

[...] Życie to, które jest, jest najdziwniejsze. Wcale nie potrzebuję zaświatów. Wieczności nie zgłębimy nigdy, a zaświat jeśli jest, jest tylko pewną wariacją tego, co jest tutaj²⁰.

Skoro po śmierci nic się nie zmieni, a istnienia takiego, jakim jest, wytrzymać się nie da, to najbardziej pożądanym stanem jest nieistnienie. Już tylko do niego dążą zmaltretowani swoją egzystencją bohaterowie.

MISTRZ

[...] Dobijcie mnie! Ja nie chcę trwać w wieczności. Ja przebaczam Bogu potworność tego pomysłu, ale innego istnienia nawet On sam stworzyć nie mógł!²¹

Mistrz wypowiada te słowa już po swoim samobójstwie, najprawdopodobniej więc wie już, jak wygląda życie pozagrobowe.

MISTRZ *pełzając jak snący rak*

[...] Tak cieszyłem się niebytem i znowu coś jest. I choć nie poznaję już siebie, a z przyzwyczajenia mówię o sobie: ja, ja, ja... (*jęczy prawie*) Zabijcie drugą jaźń. Czyż byłaby nieśmiertelna? Och – co za męka! Dobijcie mnie! Litości!!²²

Mistrz zabijał się z nadzieją definitywnego końca. Niestety, po śmierci spotkał go wielki zawód – dalsze istnienie. W takim wypadku nieśmiertelność jest

¹⁸ Por. G. Pietruszewska-Kobiela, *Hyrkaniczny światopogląd. Szkic interpretacyjny o dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Z polonistycznych warsztatów badawczych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Materiały z konferencji naukowej Częstochowa 20–21 listopada 1995 r.*, red. M. Lesz-Duk, Częstochowa 1998, s. 59–60.

¹⁹ *Janulka, córka Fizdejki*, s. 356.

²⁰ *Pragmatyści*, s. 216.

²¹ *Janulka, córka Fizdejki*, s. 367.

²² Tamże, s. 367.

okrucieństwem Stwórcy. Stan, którego człowiek pożałował od zarania dziejów, okazuje się męczarnią. Morderstwo jest w takim wypadku miłosierdziem.

DER ZIPFEL

Wal, Fizdejko, z obu łuf w tego pełzającego gada. Dobij go, jak naddeptanego żuka. Niech się nie męczy już²³.

Podobnie w *Szewcach*, gdzie rzecz dotyczy Scurvy'ego.

I CZELADNIK

Zakatruć go we śnie. Niech się nie męczy²⁴.

Ale czy można naprawdę zabić? Przypadek Wielkiego Mistrza zdaje się odpowiadać przecząco. Nie da się unicestwić człowieka – zawsze będzie on żył nadal, choćby w inny sposób. Fakt, że ów inny sposób również jest męką, staje się podstawą do niezwykle pesymistycznego wniosku – męki egzystencjalne będą trwały bez końca. Nie można wyrwać się z egzystencji.

Bardzo wyrazistą reprezentantką owego ugrzęźnięcia jest Mamalia z *Pragmatystów*, a to dlatego, że nie mówi i nie może w taki sposób dać jakiegokolwiek ujścia swoim cierpieniom. Cierpi również Plasfodor, ale on chociaż może się wygadać. Pierwszy akt zaczyna się następująco:

PLASFODOR *nie odrywając ręk od twarzy*

Dosyć! Och, dosyć! – Ja nie wytrzymam. (*M a m a l i a* okazuje zaniepokojenie) Nie wiem, czy zdołam przeżyć dzień ten do końca. (*M a m a l i a* podnosi się z wolna i stoi wahając się; *cała jej postać wyraża nieznośne napięcie*) Ta potworna męka jest jednak istotą mego przeżywania²⁵.

Jak wspomniano wyżej, umęczone życiem postacie Witkacego dążą do śmierci. Pragnie jej również Mamalia.

v. TELEK

Po prostu odmówiłem jej pewnej małej zbrodni. Chciała, abym ją zabił, dziś, zaraz, o tak, na poczekaniu²⁶.

Nie zabił, więc cierpienie trwa dalej. (Pamiętając o Wielkim Mistrzu należy tylko stwierdzić, że gdyby zabił, cierpiałaby prawdopodobnie dalej). Oto jak w didaskaliach opisywane jest specyficzne i bardzo wymowne zachowanie Mamalii:

PLASFODOR

No i co teraz? Zwykły program. Jakże strasznie zamarła w nas dziwność życia. (*M a m a l i a* wyraża ruchami wewnętrzną męczarnię) Przestań kręcić się jak marionetka²⁷.

²³ Tamże, s. 368.

²⁴ *Szewcy*, s. 539.

²⁵ *Pragmatyści*, s. 199.

²⁶ Tamże, s. 204.

²⁷ Tamże, s. 205.

M a m a l i a chodzi między *P l a s f o d o r e m* a *M u m i a* zalamując ręce z rozpaczy i wszystkimi ruchami wyrażając okropny strach i niepokój²⁸.

M a m a l i a zrywa się i zakręca się na miejscu w okropnej męce. Robi wrażenie, że krzyk jakiś chce się z niej wyrwać i nie może²⁹.

Odpycha coś nie istniejącego w powietrzu, chce krzyczeć i nie może³⁰.

M a m a l i a stoi skamieniała patrząc w ziemię, po czym robi ruchy takie, jakby ją opadła masa pszczoł³¹.

M a m a l i a zatrzymuje się i wykonywa ruchy takie, jakby nie mieściła się we własnej skórze³².

M a m a l i a wstrząsa się z przerażeniem, odwraca się od okna, zalamuje ręce i wykręca się w rozpaczliwych ruchach³³.

M a m a l i a wiję się w nieokreślonych cierpieniach na kanapie³⁴.

Sytuację uwiecznienia podkreśla w *Pragmatystach* jedność miejsca – wszystkie trzy akty dzieją się w tym samym pomieszczeniu, które w ten sposób staje się wręcz całą skazańców. Z więzienia tego nie można uciec – tak samo nie można uciec od świata³⁵. Kiedy pod koniec sztuki Mamalia wychodzi, rozlega się za sceną krzyk „jakby ją całą ze skóry obdarto”³⁶ – prawdopodobnie nareszcie dała upust skumulowanej w niej energii.

Człowiek wtrącony do więzienia czuje się osaczony.

EDGAR

[...] (*spogląda dookoła i spostrzega kazarmę*) Patrz, Tadeusz – robi to takie wrażenie, jakby nas uwięziono. Żółte mury³⁷.

Ale z więzienia można wyjść, ze świata zaś nie – jest on przez to najgorszym z więzień.

TADZIO

Ja znam ten dom. Tu stoi wojsko. Wyjście nad morze jest tam.

Wskazuje na bramę kazarmy.

²⁸ Tamże, s. 208.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 210.

³¹ Tamże, s. 213.

³² Tamże, s. 214.

³³ Tamże, s. 215.

³⁴ Tamże, s. 217.

³⁵ Zob. I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, s. 31.

³⁶ *Pragmatysty*, s. 222.

³⁷ *Kurka Wodna*, s. 17.

EDGAR z rozczarowaniem

Ach, tak! Myślałem, że to więzienie. Czuję się jak pies na łańcuchu, którego spuszczone i który nie umie już biegać. Całe życie będę chodzić koło budy i nie będę miał odwagi uciec, żeby nie poczuć, że może, a nuż, to nieprawda i jestem uwiązany dalej³⁸.

Edgar reprezentuje sobą bardzo ciekawy przypadek. Z jednej strony boi się więzienia, z drugiej boi się wolności, która paradoksalnie również jest więzieniem. Nie wnikając w hierarchię więzień, wypada stwierdzić, że tak czy inaczej wydostać się nie można. Zawsze pozostanie to ostatnie – egzystencja.

Męki egzystencjalne bohaterowie starają się przerwać przez działanie. Skrajnym przypadkiem może być morderstwo w szale. Mamalia nie mogąc krzyczeć, próbuje zabić von Teleka.

*M a m a l i a przewala go razem z krzesłem na ziemię i wpija mu się rękami w gardło;
v . T e l e k łapie ją za włosy i tak szczepieni głowami tarzają się po podłodze.
P l a s f o d o r spokojnie popija czekoladę i przegląda album z fotografiami. V . T e -
l e k głucho ryczy³⁹.*

Nie zabija go, ale wyładowuje się w pewien sposób i zaczyna tańczyć z radości. Wreszcie jest poniekąd szczęśliwa.

Morderstwo nie musi być dokonywane w afekcie – przeciwnie – bywa przemyślaną i zaplanowaną operacją.

KURKA z łagodnym wyrzutem

No – może trochę prędej.

EDGAR kończąc nabijać

Dobrze – zaraz, zaraz. (*składa się i celuje do niej – pauza*) Nie mogę. Psiakrew!
Opuszcza strzelbę.

KURKA jak wyżej

Męczysz mnie i siebie niepotrzebnie. Wszystko już było zdecydowane. Miałam nadzieję, że nareszcie po długich mękach porozumieliśmy się. I teraz znowu to wahanie. Bądźże mężczyzną. No – celuj prędej!⁴⁰

Celem tejże operacji jest oczywiście przerwanie męki. Kurce jest wszystko jedno, czy żyje, czy nie – męczy ją teraźniejszość.

EDGAR

[...] Ty chyba masz po prostu manię samobójczą. Boisz się sama i mnie używasz, jak jakiej maszyny. Pewnego przedłużenia tej strzelby. To jest upokarzające.

³⁸ Tamże, s. 17–18.

³⁹ *Pragmatyści*, s. 218–219.

⁴⁰ *Kurka Wodna*, s. 10.

KURKA

Co za śmieszne podejrzenie! Śmierć jest dla mnie niczym – to prawda, ale ja wcale nie chcę umierać. A życie jest dla mnie takim samym niczym jak śmierć. Najwięcej męczy mnie to stanie pod słupem⁴¹.

Edgar nie może zdecydować się na strzał; kiedy się wreszcie zdecyduje, sprawi tym Kurce olbrzymią radość.

KURKA

Nie kłómy się. Nie chcę rozstawać się z tobą wśród scen. Chodź, pocałuj mnie w czoło ostatni raz i potem wal. Już przemyśleliśmy wszystko. [...] A teraz na miejsce, mój kochany: nie zaczynaj na nowo tych wahań.

EDGAR *idzie na lewo, na poprzednie miejsce; podnosząc strzelbę*

No, dobrze. Skończone. Niech się dzieje, co chce.

Opatruje strzelbę.

KURKA *klaszcząc w dłonie*

Ach, jak to dobrze!⁴²

Zabójstwo Kurki nie miało na celu uwolnienia jej od cierpień. Edgar miał zabić Kurkę, aby zmienić coś w swoim życiu – nareszcie czegoś dokonać.

EDGAR

Widzisz, to było tak: ja miałem być czymś, ale nigdy nie wiedziałem czym, to jest kim. Ja nawet nie wiem dokładnie, czy jestem, chociaż to, że cierpię okropnie, jest na pewno rzeczywistością. Ta pani (*wskazuje wielkim palcem lewej ręki w tył*) chciała mi pomóc i sama prosiła mnie, żebym ją zabił. Ostatecznie i tak pomrzemy wszyscy. Tak się pocieszają ludzie w nieszczęściu. [...] O ile nie żyje się jak inni; nie pracuje w jakimś celu, jak koń z kłapami na oczach chodzący dookoła sieczkarni, to mówię ci, Tadziu, że właściwie nie wiadomo nic⁴³.

Niestety, Edgarowi nie udało się niczego zmienić, w dodatku Kurka powróciła żywa.

LADY

Przecież ją zabiłeś? Co to znaczy?

EDGAR

Widocznie nie zabiłem, jeśli tu weszła i stoi. Zdaje się, że to dowód ostateczny⁴⁴.

Otóż wcale nie wiadomo, czy ostateczny. U Witkacego nic nie jest ostateczne, wszystko może się powtórzyć. Właśnie śmierć Kurki miała być czymś ostatecznym i przez to nareszcie czymś wielkim, a nie banalnym.

⁴¹ Tamże, s. 10–11.

⁴² Tamże, s. 13.

⁴³ Tamże, s. 16.

⁴⁴ Tamże, s. 35.

KURKA

[...] Wszystko, co nieodwołalne, jest wielkie. Na tym tylko polega wielkość śmierci, pierwszej miłości, stracenia dziewictwa i tak dalej. Wszystko, co można zrobić parę razy, staje się już przez to małym. [...] Nie chcesz uczynić nic nieodwołalnego i chcesz wielkości.

EDGAR z *ironią*

Wielkość jest też w odwadze, w poświęceniu się, w cierpieniu dla kogoś, we wszystkich wyrzeczeniach się. A we wszystkim tym nie ma jej, bo każdy, który się czegoś wyrzeka, znajduje w tym takie zadowolenie ze swojej wielkości, że przez to staje się właśnie małym⁴⁵.

Śmierć nie jest u Witkiewicza wyjątkowa, wielka i godna uwagi między innymi dlatego, że nie jest ostateczna i można ją powtórzyć. A powtórzyć można w zasadzie wszystko, dzięki czemu nic nie jest wielkie. Życie pozostanie szare, nudne i powtarzalne.

EDGAR *jęczy z niezdecydowaniem*

Hmm. Jak pomyślę, co będzie ze mną dziś w nocy, niedobrze mi się robi. Jakaś nuda i męka, kolistą, nieograniczona, a skończona i zamknięta w sobie na wieki. I nie będę miał komu o tym powiedzieć. Przecież w tym jest cały urok życia!⁴⁶

Warto wspomnieć jeszcze o jednym bardzo ważnym rodzaju „działalności” Witkiewiczowskich bohaterów, a mianowicie o znęcaniu się nad sobą. Można je odczytać jako próbę doprowadzenia męki do jakiegoś punktu, po którym możliwa będzie zmiana.

EDGAR

Czekaj! Ból fizyczny. To jest nowa idea! (*Podbiega do stołu i dzwoni; K u r k a obserwuje go ciekawie; wbiega czterech L o k a i z lewej*) Słuchajcie, panowie: idźcie w tej chwili do muzeum księżnej pani i przynieście tu hiszpańską maszynę do tortur, wicie, tę w żółte i zielone paski. Prędej⁴⁷.

Podobne potrzeby odczuwają inni bohaterowie.

KSIĘŻNA

[...] mnie trzeba wbić na pal, a potem w gębę prać [...] ⁴⁸

JANULKA

Mamo! Wódki! Zmarłam strasznie na śniegu. Chce mi się bicia w mordę, wbijania na pal – nie wiem czego⁴⁹.

Kobiety u Witkiewicza doznają jednocześnie sprzecznych uczuć i chęci.

⁴⁵ Tamże, s. 12.

⁴⁶ Tamże, s. 11.

⁴⁷ Tamże, s. 40.

⁴⁸ *Szewcy*, s. 508–509.

⁴⁹ *Janulka, córka Fizdejki*, s. 324.

JANULKA

[...] Chcę być świętą, nietykalną dla nikogo i dla samej siebie i jednocześnie chcę być rozdarta przez milion uścisków nieznajomych obrzydliwych mężczyzn, którzy by się zaryzynali wzajemnie o moje ciało. Chcę być wbita na pal i smagana nahajami przez jakieś spotworniałe od pożądań ludzkie bydlęta i jednocześnie chcę, aby błękitny pocałunek anioła, jak kwiat niedosiężny, spadł w najgłębszą cichą dolinkę mojej dziewczynkowej duszy⁵⁰.

Ból fizyczny nie przynosi ulgi. Cierpienie trwa dalej. Wygląda na to, że nie posiada ono punktu krytycznego – maksimum cierpienia to swego rodzaju asymptota, do której nie można dotrzeć. Skoro nie można przekroczyć asymptoty, nie można też niczego zmienić. Bohaterowie dosłownie zwijają się z bólu i potęgują egzystencjalne udręki aż do „pęknięcia”.

SAJETAN

[...] O – żebym raz już pękł z tego bólu – już mi bebechów wprost nie starczy⁵¹.

SCURVY

[...] Tfu, do czorta! Pękła mi aorta!⁵²

TADZIO *odwraca się i patrzy na niego z zachwytem*

Niech pan pęknie, panie Korbowski, niech pan pęknie!⁵³

FIZDEJKO

[...] Czuję pustkę i nudności. Wiem – jestem niczym. Och! Ja pęknę z tego wszystkiego. Mieście litość⁵⁴.

Fizdejko wreszcie pęka, ku zadowoleniu Mistrza.

MISTRZ

Pękł jak bomba! Teraz macie dowód, że to jest możliwe. To sztuczna duchowa siła. Fizycznie jest zdrow jak ogier. Pęknie tak jeszcze ze czterdzieści razy, ale stworzy siebie w innej psychicznej geometrii⁵⁵.

Niestety, z biegiem czasu okazuje się, że nawet pęknięcie nie przynosi nic nowego.

FIZDEJKO

[...] Czyż na to spotęgowałem moją nicość aż do pęknięcia, żeby pójść potem na kawę do kawiarni?⁵⁶

⁵⁰ Tamże, s. 333.

⁵¹ *Szewcy*, s. 507.

⁵² Tamże, s. 561.

⁵³ *Kurka Wodna*, s. 32.

⁵⁴ *Janulka, córka Fizdejki*, s. 338.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże, s. 349.

Człowiek pragnie czegoś wielkiego, a tu pospolitość skrzeczy, jakby powiedział Wyspiański. Dusza chce wyrwać się z ciała, ale nie może. Wielkość jest stłamszona przez małość.

FIZDEJKO

Jestem. Jest to szczyt upokorzenia. Nie ręczę, czy nie udaję ducha na seansie. Ale powiem to, co powiedzieć muszę. Męcę się potwornie niedosytem samego siebie. Chciałbym być wszystkim: objąć cały wszechświat, zdobyć wszelką wiedzę zupełnie sam – po raz pierwszy. Przekleństwo pożartych kultur dławi mnie jak zmora. Chciałbym też być artystą we wszystkich rodzajach sztuki i sam stworzyć wszystko, co tylko było i może być przez wieczność całą w sztukach tych stworzone. Chciałbym być jednocześnie żebrakiem i tym, który rzuca mu z nadmiaru bogactwa marną sztukę złota. Chciałbym żyć własnymi trzewiami i pożreć się do ostatniej kości, a potem rozbłyśnąć duchem we wszystkich mgławicach i słońcach nieskończonej, amorficznej przestrzeni⁵⁷.

KSIEŻNA

[...] Czuję małość wszystkiego. Ach – gdyby tak wypełnić sobą świat i zdechnąć choćby pod płotem, zaraz potem⁵⁸.

Żadna próba przełamania otaczającej okropności nie przynosi rezultatu. Bohaterowie w dalszym ciągu czują się osaczeni. „Osaczeni przez to ogólnikowe «życie», które ich otacza i którego szara nuda nie przestaje przerażać”⁵⁹.

Wnioski oczywiście nie mogą być optymistyczne. W perspektywie ugrzęźnięcia w egzystencji apokalipsa jest zbawieniem, zatem ostateczna katastrofa byłaby czymś pożądanym, czymś co przyniesie ulgę. Niestety, nawet jeśli nadejdzie (niekoniecznie jedna, może być ich kilka), próżne są nasze nadzieje na poprawę bytu. Jak zauważył Jerzy Speina, „Z analizy wielu utworów groteskowych wynika, że zakończenie pewnej serii wydarzeń jest w nich zwykle swego rodzaju kulminacją działań i przeciwdziałań postaci, absurdalnym spiętrzeniem okoliczności, nie zaś jej rozwiązaniem; zawsze wszystko może się zacząć od nowa; początek i koniec zachodzą na siebie, tworząc błędne koło, wieczną teraźniejszość, wieczną katastrofę”⁶⁰. Właśnie owa „wieczna teraźniejszość” maltretuje postacie Witkacego, które chcą wyrwać się z egzystencji, ale nie mogą. To właśnie jest źródłem tragizmu – nie strach przed śmiercią, ale wprost przeciwnie – przed życiem⁶¹.

⁵⁷ Tamże, s. 333.

⁵⁸ Szewcy, s. 533.

⁵⁹ J. Błoński, *Anatomia dziwności (O dramaturgii Witkacego)*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, red. nauk. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 63.

⁶⁰ J. Speina, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 2000, s. 55.

⁶¹ Zob. np. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

Summary

To be Bugged Down in Existence – is about a Situation of Characters from Chosen Dramas by S.I. Witkiewicz

The article tries to describe a specific situation in which some of the characters find themselves. Four pieces of writing are being analysed – *The Pragmatists*, *The Water Hen*, *Janulka*, *Daughter of Fizdejko* and *The Shoemakers*. The characters described, seem to be feeling imprisoned in the present, which is an unthinkable misery in a metaphysical way. There is no escape from the monotony of everyday events, nothing seems to help even things like: philosophical contemplation, meaningless discussions, heightening the suffering or death (which doesn't mean bring the end to everything). Every change is only a fake and never ending present becomes a source of tragic.

Piotr Gospodarek

Rodzina – „podstawowa komórka zniewalająca” w dramaturgii Sławomira Mrożka

Ja sam na sam z sobą, ja z drugim człowiekiem, ja i społeczność, ja i metafizyka. Cztery podstawowe relacje, wymiary mojego istnienia.

Gdyby je uszeregować według ich konkretności, na pierwszym miejscu znajdzie się moja relacja z drugim człowiekiem. Nawet siebie samego nie odczuwam aż tak konkretnie, ponieważ jestem umieszczony w środku tego, co odczuwam, i nie mogę się zderzyć sam ze sobą. Obecność drugiego człowieka jest faktem fizycznym przede wszystkim.

Społeczeństwo jest niemal wyłącznie abstrakcją. Jako percepcja zmysłowa jest mi dostępne tylko jako tłum na placu. Resztę, tę zasadniczą resztę, muszę wypracować przy pomocy pojęcia abstrakcyjnego. A gdy przechodzę do metafizyki, znika ostatni ślad cielesności. Takie pojęcia jak Bóg albo Historia, zależnie od tego, czy wolimy metafizykę religijną czy świecką, są w pełni abstrakcyjne¹.

Z powyższego fragmentu wyraźnie wynika, że Mroźek jest personalistą do szpiku kości. Cała upiorność świata, w którym przyszło nam żyć, jest pochodną zaniedbania tej podstawowej relacji, jaką jest relacja człowiek–człowiek. Pisarz nie twierdzi przy tym, że upadły wszelkie możliwości wzajemnej komunikacji². Wprost przeciwnie – dialog jest dla niego czymś wciąż żywym, to przede wszystkim na dialogu z innymi upływa nasze życie. Problem w tym, że dialog ów nie jest współdziałaniem dwóch podmiotów, ale ich rywalizacją. Stanisław Gębala pisze: „Mroźek zdaje się zdroworozsądkowo sądzić, że to wydarzenie stwarza sytuację, a zmienić może ją następne wydarzenie. A w s z y s t k o

¹ S. Mroźek, *Zaniedbana relacja*, [w:] tenże, *Małe listy*, Kraków 1982, s. 105.

² Osobiście zgadzam się z twierdzeniem Małgorzaty Sugierey (zob. też: *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1997), że Mroźek nie jest przedstawicielem teatru absurdu. Nie lansuje on tezy o niemożności porozumienia się za pomocą języka (jak chociażby Ionesco w *Łysej śpiawczce*, czy *Lekcji*). Komunikacja międzyludzka jest możliwa – choć bardzo trudna.

zaczyna się od spotkania człowieka z drugim człowiekiem [podkr. – P.G.]. Jeśli nie uda im się minąć, to z reguły nieuchronnie zaczynają walkę – przynajmniej na słowa. [...] Bez względu na rodzaj walki chodzi w niej zawsze o to samo: o zdominowanie drugiego człowieka, zaprowadzenie nad nim”³. Ten sam badacz, analizując *Emigrantów*, zauważa: „Dramaturgiczna maestria tej sztuki Mrożka przejawia się przede wszystkim w równorzędnosci scenicznych partnerów a zarazem antagonistów. Obaj na naszych oczach wznoszą się na wyżyny tragizmu; jeden z dna prostactwa, drugi z dna kabotyństwa i megalomanii. W spotkaniu obaj uzyskują pełnię człowieczeństwa – dokładnie tak, jak pisał o tym Martin Buber i inni dialogicy. A ponieważ właściwie wszystko ich różni, spotkanie jest tak frapujące”⁴.

Niestety, relacja człowiek–człowiek jest, według samego Mrożka, zaniedbana. Ukazując w swoich utworach tragiczne konsekwencje niewłaściwego rozumienia dialogu, wyraża tęsknotę za dialogiem prawdziwym, wzbogacającym obu uczestników. W rzeczywistości rzadko kto potrafi słuchać partnera w dyskusji – zawsze będzie próbował przede wszystkim narzucić mu swój sposób myślenia. Jednostka jest tedy skazana na wieczną walkę z wszystkimi dookoła. Każdy chce tę jednostkę zdominować – począwszy od innej jednostki, przez coraz liczniejsze grupy, aż do społeczeństwa i – na najwyższym poziomie abstrakcji – ideologię.

Rodzina zwana jest podstawową komórką społeczną. W świetle niektórych dramatów Mrożka jawi się ona jako komórka, której nadrzędnym zadaniem jest zniewolenie jednostki. Działalność rodziny to jak gdyby pierwszy etap gnębienia człowieka przez społeczeństwo. Dopiero potem następuje jego maltretowanie przez inne instytucje – szkołę, pracę, państwo. Na początku zawsze jest rodzina. Stanowi ona grupę osób, które muszą zrezygnować po części z własnej indywidualności właśnie dlatego, że stanowią część grupy.

FLECISTKA

[...] Żyć to znaczy być w związku z kimś, a każdy związek to wzajemna zależność⁵.

Flecistka istotę egzystencji widzi w relacjach międzyludzkich. Zależność rzeczywiście jest konieczna i pociąga za sobą uwikłanie jednostki w wyższe struktury. Zdaniem Ervinga Goffmana: „Wraz z przejściem od zespołu jednostkowego do większego charakteru rzeczywistości, której orędownikiem jest zespół, zmienia się. Zamiast bogatej definicji sytuacji, jaką rozporządza w wielu wypadkach jednostka, może się pojawić definicja redukująca rzeczywistość do

³ S. Gębała, *Formy dramatyczne Sławomira Mrożka*, [w:] tenże, *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrożek*, Bielsko-Biała 2005, s. 152.

⁴ S. Gębała, „*Emigranci*” – *arcydzieło dramaturgii Ja i Ty*, [w:] tamże, s. 213–214.

⁵ S. Mrożek, *Rzeźnia*, [w:] tenże, *Teatr 4*, Warszawa 1997, s. 68.

elementów najprostszych, do których zostaje dostosowana linia postępowania zespołu”⁶. Tu już zaczyna się myślenie schematami – bo schemat właśnie jest ze swej natury czymś uproszczonym. U zarania swego życia człowiek jest więc poddany konieczności zaakceptowania pewnych schematów, stereotypów – co w istotny sposób zubaża jego myślenie. Akceptując owe schematy, jednostka staje się częścią zbiorowości. Nie może myśleć „po swojemu” – przejmuje sposób myślenia grupy, do której przynależy. Obowiązuje całkowity zakaz wchodzenia w polemiki z grupą. „Wydaje się, że w powszechnym odczuciu uzewewnętrznianie braku zgody między członkami zespołu nie tylko uniemożliwia im skoordynowane występy, ale również podaje w wątpliwość rzeczywistość, za którą zespół się opowiada. Aby je ochronić, członkowie zespołu muszą się wstrzymywać od publicznego zajmowania stanowiska do czasu uzgodnienia stanowiska zespołu. Kiedy zespół zajmie stanowisko, wszyscy jego członkowie mogą być zobowiązani do przestrzegania go”⁷. Wizja świata prezentowana przez grupę musi być jednolita. Jakiegokolwiek odstępstwo od „linii programowej” grozi destabilizacją całego układu. Wyrazistym przykładem jest Artur, który kompletnie nie przystaje do swojej rodziny:

ARTUR

Co mi ojciec głowę zawraca! Ja chcę być lekarzem.

ELEONORA

Taki wstyd w rodzinie! A ja marzyłam, że będzie artystą. Kiedy nosiłam go jeszcze w łonie, biegałam po lesie nago, śpiewając Bacha. Wszystko na nic⁸.

Artur nie może się przeciwstawić rodzinie. Stomil, co prawda, ciągle namawia go do buntu, ale ma to być bunt taki, jakiego życzy sobie rodzina. Rób, co chcesz – pod warunkiem, że my to akceptujemy. Takie są wytyczne rodziny. Każdej, bo po przewrocie dokonany przez Artura również obowiązuje konieczność dostosowania się:

STOMIL

Dobrze, dobrze. A czy ja protestuję? Ale wolno mi chyba mieć swoje zdanie?

EUGENIUSZ

Oczywiście, jeżeli tylko zgadza się z naszym zdaniem, dlaczego nie?⁹

Człowiek cały czas pozostaje zniewolony, a równocześnie wmawia mu się, że jest zupełnie wolny. Pozornie toleruje się jego odrębność, a *de facto* zmusza do wyrzeczenia się indywidualności. Indywidualność w ogóle wydaje się rodzi-

⁶ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000, s. 115.

⁷ Tamże, s. 116.

⁸ S. Mrożek, *Tango*, [w:] tenże, *Teatr 5*, Warszawa 1998, s. 99.

⁹ Tamże, s. 138–139.

nie nie do pomyślenia. Protestującym wmawia się, że wszelkie odstępstwo od normy jest anomalią. Dla Matki nie do przyjęcia jest fakt inności jej syna – Skrzypka. Jej specyficzna troska przejawia się w dążeniu do eliminacji jakiegokolwiek odmienności:

MATKA

[...] Chcę ci pomóc, bo widzę, że beze mnie niczego nie potrafisz. Nie mogę dopuścić, żeby mój syn był wyjątkiem, żeby rozwijał się nienormalnie.

SKRZYPEK

Wyjątkiem. Właśnie. Wy nie dopuszczacie do wyjątków¹⁰.

Jednoczenie ze zbiorowością wbrew woli przynosi skutek odwrotny do zamierzonego. Jednostka czuje się stopniowo coraz bardziej wyalienowana. Rozpaczliwie poszukuje zrozumienia i oparcia w najbliższym otoczeniu, ale nigdy go nie znajduje:

ARTUR

Babciu, dlaczego ty mnie nie chcesz zrozumieć?

EUGENIUSZ

Ta, tak, ja też się o to pytam. Dlaczego ty go nie chcesz zrozumieć, Eugenio?

ARTUR

Ja nie mogę żyć w takim świecie!¹¹

Reakcja Eugeniusza wcale nie świadczy o tym, że rozumie on Artura. Prawda jest taka, że nikt nikogo nie rozumie. Niemożliwe jest jakiegokolwiek porozumienie – istnieją tylko pozory zrozumienia. W takim świecie żyć jest rzeczywistość ciężko. Miotająca się jednostka próbuje w jakikolwiek sposób nawiązać kontakt z otoczeniem, co notorycznie jej się nie udaje i wywołuje tym samym coraz większe frustracje. Przebicie tej pancерnej szyby wykracza poza możliwości normalnego człowieka:

ARTUR

Ja oszaleję. Wracam do domu, zastaję jakichś podejrzanych osobników, rozprzężenie, chaos, dwuznaczne stosunki, i okazuje się, że mama też... Nie, nie, skąd się to bierze, do czego to wszystko prowadzi...

ELEONORA

Może byś coś zjadł?

ARTUR

Ja nie chcę jeść, ja chcę zapanować nad sytuacją!¹²

¹⁰ S. Mrożek, *Rzeźnia*, s. 76.

¹¹ S. Mrożek, *Tango*, s. 88.

¹² Tamże, s. 89.

Rodzina jest głucha na jakąkolwiek argumentację. Przede wszystkim nie słucha nieszczęśliwej jednostki (w powyższym cytacie Eleonora zdaje się w ogóle nie słyszeć wypowiedzi swojego syna). Wszystkie jej żale puszcza mimo uszu. Jak można mówić o porozumieniu, skoro nie istnieje nawet kontakt werbalny? Wypowiedzi i działania jednostki są albo ignorowane, albo interpretowane opacznie. Rodzina ma swój obraz świata i nie przyjmuje do wiadomości żadnego innego. Ani rzeczowe argumenty, ani nawet słowa nie docierają do wnętrza umysłów. Nieszczęśliwa i niezrozumiana jednostka znajduje się na skraju załamania nerwowego – spójrzmy, jak zachowuje się Skrzypek:

MATKA

[...] Co tobie? Ty gryziesz dywan? Kto widział, żeby brać dywan do buzi. To niehygieniczne. Jeszcze ci zaszkodzi.

SKRZYPEK

Niech mi zaszkodzi, niech zachoruję, niech zginę...

MATKA

Rzuć to natychmiast.

SKRZYPEK

Zjem, zjem cały... dywan, kanapę... Wszystko zjem, pogryzę, ach!

MATKA

Jesteś głodny! Przecież wystarczy mi tylko powiedzieć. Kupiłam twoje ulubione kalafiorki.

SKRZYPEK

Czy mama naprawdę nie pojmuję, że mama zniszczyła mi życie?!¹³

Matka nie widzi, że psychika jej dziecka jest już doszczętnie zrujnowana. Na zgryzoty Skrzypka ma tylko jedną odpowiedź – propozycję posiłku. W końcu dziecko trzeba nakarmić, bo jeśli jest głodne, może odczuwać dyskomfort. Wszelkie problemy dzieci są tu redukowane wyłącznie do kwestii wyżywienia. To jest wręcz jakaś obsesja! Skrzypek może sobie mówić, co chce; Matka i tak go nie słucha, ciągle oferując kalafiorki jako niezawodne lekarstwo na wszelkie zło¹⁴. Dziecko bowiem pozostanie dzieckiem, choćby przekroczyło pięćdziesiąt lat. Faktu dorosnięcia większość matek (a kto wie, czy nie wszystkie) nie przyjmuje do wiadomości. A jakie problemy może mieć dziecko? Doskwierać może mu co najwyżej brak kalafiorków. Instynkt macierzyński osiąga monumentalne rozmiary. Matkom wydaje się, że na świecie nic innego nie istnieje – tylko one i ich dzieci. Absurdalność tego stanu zauważa Przybysz:

¹³ S. Mrozek, *Rzeźnia*, s. 26.

¹⁴ Podobną do kalafiorków funkcję pełni w kinowym przeboju ostatnich lat – *Dniu świra* Marka Koterskiego – zupa pomidorowa, którą matka ciągle podsuwa głównemu bohaterowi.

PRZYBYSZ

Do matki, do matki. I co z tego? Odkąd to się urodziło, nic innego nie słyszę, jak tylko „matka”, „matką”, „matce”... Wszystko jest dokładnie zamatkowane. Myślałby kto, że pani dostała order Niepokalanego Poczęcia. Wielka mi sztuka urodzić dziecko. Moja matka też to potrafiła¹⁵.

Naturalny, biologiczny fakt posiadania dziecka matka traktuje jak nadprzyrodzone wydarzenie. Redukuje rzeczywistość tylko do tego faktu i wszystko odnosi do niego. Opieka nad własnym dzieckiem przeradza się niepostrzeżenie w psychozę, a rzeczne dziecko nie marzy o niczym innym, jak tylko o wyrwaniu się spod kurateli. U Mrożka w ogóle nie widać rodzicielskiej miłości – relacje matek do dzieci są tylko biologicznym instynktem, który, co gorsza, nigdy nie wygasa. Dziecko osiąga dorosłość, a matka w dalszym ciągu chce się nim opiekować jak noworodkiem:

SKRZYPEK

Nie jestem żadnym malutkim pasikonikiem ani brodaweczką, ani parampakaczapuszką, ani pieseczkiem! Jestem świnią, rozumie mama? Jestem stara, dorosła świnią! Dosyć mam tych owadów, drobiu i małych zwierzątek! Jestem dorosły i nie jestem żadną muszką!¹⁶

Oczywiście powyższe wywnętrzenia trafiają w próżnię. Dziecko może sobie mówić, co chce, ale matka z dobrotliwym uśmiechem puści wszystko mimo uszu, bo i tak wie lepiej. To w końcu tylko niezrozumiałe dziecięce kaprysy...

Opieka Matki nad Skrzypkiem to nic innego, jak zwyczajny terror. Syn jest przetrzymywany w domu jak w więzieniu, odmawia mu się wszystkiego i tłumaczy, że to dla jego dobra. Poddany jest ciągłej inwigilacji przez matkę-strażnika i panicznie boi się jej sprzeciwić. Konspiracyjnie zwierza się Flecistce:

SKRZYPEK

[...] Sama pani słyszała. Nie mogę przerwać ani na chwilę, od razu się niepokoi. Zawsze to samo, od dziecka. Z przerwą tylko na jedzenie i spanie. Nie mam rozrywek, przyjaciół, znajomych... Nie znam kobiet, życia, podróży... [...] Nawet na spacer wychodzę tylko z nią, wyprowadza mnie na spacer jak psa! Tam i z powrotem. Nigdy nie byłem w szkole, uczyłem się zawsze w domu, pod jej nadzorem¹⁷.

SKRZYPEK

[...] Tam za drzwiami czyha moja matka. Mój dozorca, dożgonny stróż mojej wiecznej przekłętej niewinności, kat mojego szczęścia. Nie wie, że pani tu jest, ale może tu wejść w każdej chwili i dowiedzieć się... O, jakże chętnie by tutaj weszła, żeby mnie napoić mlekiem, tranem i syropem, nadziać mnie marchewką, aspiryną i witaminą, a potem owinąć mnie szalikiem. O, ten jej szalik! Nienawidzę go! Ten jej szalik jest jak boa dusiciel, który mnie dusi, dusi mnie w jej imieniu, kiedy jej nie ma przy mnie, kiedy ona

¹⁵ S. Mrożek, *Szczęśliwe wydarzenie*, [w:] tenże, *Teatr 3*, Warszawa 1997, s. 274.

¹⁶ S. Mrożek, *Rzeźnia*, s. 24.

¹⁷ Tamże, s. 16.

przestaje mnie obejmować osobiście, ten szalik to są jej zastępcze ramiona. Nawet zaziębić się nie mogę, nie wolno mi. Tylko ona, szalik i skrzypce¹⁸.

Skrzypek jest doszczętnie zniewolony przez rodzinę (choć nie mamy tu do czynienia z grupą, a tylko z jedną osobą). Paraliżujący strach każe mu ukrywać przed Matką fakt wspólnego muzykowania z Flecistką. Boi się w najmniejszym nawet stopniu sprzeciwić swojemu tyranowi. Nieustannie traktowany jak małe dziecko, nie ma siły ani odwagi zaprotestować i tym samym w istocie zachowuje się jak małe dziecko. Charakter takiego zniewolenia jest przede wszystkim psychiczny – Matka przecież nie skruwa Skrzypka kajdanami, ale za to stosuje terror emocjonalny:

MATKA

Za moje siwe włosy, za moje wypłakane oczy, za moje serce, za moje płuca, za moją wątrobę... Ty nie wiesz, że mnie kłuje w płucach. [...] Za moje stomatitis... Lekarze nie dają mi więcej życia niż dopóki nie umrę. A ty tymczasem... tu, w moim domu, pod moim dachem... Czy na to cię urodziłam, umyłam, uczesałam, wyprasowałam, żebyś ty... żeby jakaś... Czy ja cię dla niej wypastowałam? Dla niej? Żeby ona cię szarpała, gniotła, mięła, rozpinała i brudziła swoimi ohydnyimi pocałunkami i Bóg wie czym jeszcze... Ja cię ostrzegam. Jeżeli będziesz dalej postępował w ten sposób, to zostaniesz mężczyzną. Jak twój ojciec¹⁹.

Bo Matka nie odda swojego syna w obce ręce za żadne skarby świata. Tym bardziej, że są to ręce innej kobiety. Nie po to ma się syna, żeby się żenił. Jego obowiązkiem jest trwać przy matce do końca jej życia i być jej bezwzględnie posłusznym. Jednostka zostaje ubezwłasnowolniona; na skutek długoletniej indoktrynacji sama wierzy w to, że nic nie znaczy i nic nie może w odcięciu od rodziny. Bez organizmu rodzinnego zginie. Ale czasem dokonuje się w niej przełom – zaczyna rozumieć, że zależność nie jest jednostronna. To nie jest tak, że jednostka nie może żyć bez rodziny, a rodzina bez jednostki doskonale sobie poradzi. Takie myślenie to podstawowe kłamstwo zbiorowości, która przecież składa się z jednostek i bez nich istnieć nie może. Chce je sobie podporządkować i uczynić z nich niewolników. Traktuje je podrzędnie – a nie ma takiego prawa. Dlatego zrozpaczony Skrzypek oskarża Matkę:

SKRZYPEK

[...] Mama myślała, że ja na zawsze zostanę niedowarzoną, początkującym skrzypkiem. Że zawsze będę mieszkał u mamy, ćwicząc beznadziejnie koncerty, których nikt nie chce słuchać. Bo w gruncie rzeczy nigdy nie uważałaś mnie za geniusza ani nawet za zdolnego, nigdy naprawdę nie wierzyłaś we mnie, chociaż obłudnie wmawiałaś mi genialność. Ale na tym właśnie polegał twój plan: obudzić we mnie ambicje, których bym nie mógł zaspokoić. Obliczyłaś sobie, że nie mogąc znaleźć uznania w świecie, będę go

¹⁸ Tamże, s. 17–18.

¹⁹ Tamże, s. 21.

wciąż szukał u ciebie. Że przywiąże mnie do ciebie, przykuje mnie na zawsze moja własna słabość, lęk przed światem i niedołęstwo. Chciałaś mnie mieć na własność jak dożywotniego niewolnika. Jak rzecz!²⁰

Zbiorowość chce dominować nad jednostkami. Ciągłe podkreśla swoją nadrzędność i traktuje pojedynczych osobników jak rzeczy. A to, jak bardzo ich potrzebuje, ujawnia się w sytuacjach kryzysowych. Wówczas poświęca się jednostkę, aby uratować zbiorowość:

TATO

Po raz ostatni... Ja już nie dla siebie, ale dla rodziny. Tej podstawowej komórki społeczeństwa. Więc pośrednio w imieniu ogółu, dla wspólnego dobra... Ocal rodzinę!²¹

A przecież powinno być inaczej. Rodzina powinna wszystkimi siłami ratować swoich członków i udzielać im oparcia w potrzebie. Skoro jesteśmy częścią jakiejś grupy i działamy na jej rzecz, to ona powinna troszczyć się o nas, a nie rzucać sępom na pożarcie. Ale bohaterowie Mrożka prawie nigdy nie znajdują oparcia w rodzinie i najbliższych osobach.

ZOSIA

Myślałam, że może... lecz, gdy usłyszałam, że masz być ofiarą... Teraz rozumiem, jako patriotce nie wolno mi popsuć, przeszkadzać w ofierze, którą masz złożyć. Zresztą i ja sama chciałabym ofiarę, chociażby małą. Ja także, bo jak wszyscy... Nawet Mistrz się złożył... Mnie już inaczej chyba nie wypada²².

Ukochana porucznika Orsona nie stanie po jego stronie. Żona Ohey'a wprost wepchnie go w paszczę tygrysa. Matka terroryzuje Skrzypka. Rodzina Artura traktuje go jak odszczepieńca. Więc dlaczego istnieje przymus poświęcenia się dla rodziny? Dlaczego to zawsze jednostka ma się poświęcać dla dobra ogółu, a nigdy odwrotnie? Dlaczego ogół zawsze pozostanie nieczuły na krzywdę jednostki? Tak być nie powinno, ale niestety tak jest. Zawsze łatwiej jest zrzucić odpowiedzialność na kogoś innego.

Nawet własne marzenia rodzice chcą spełniać rękami swoich dzieci. Posłuchajmy słów, kierowanych przez Męża do swojego syna (oraz ironicznych, ale jakże trafnych komentarzy Przybysza):

MAŻ

Co za wspaniałe, nowe, niezwykle uczucie. Ojciec – to brzmi dumnie. [...] Jakież nowe perspektywy otwierają się przede mną. Mam teraz komu przekazać moją mądrość i doświadczenia. Mój czyn, moja krew, poniesie w pokolenia moje imię i moje ciało. Odziedziczy moje talenty, moją urodę, moją pamięć, inteligencję, zdrowie i zdolności.

²⁰ Tamże, s. 48.

²¹ S. Mrożek, *Drugie danie*, [w:] tenże, *Teatr 4*, s. 140.

²² S. Mrożek, *Śmierć porucznika*, [w:] tenże, *Teatr 5*, s. 232.

PRZYBYSZ

Nic nie wspomina o reumatyzmie.

MAŻ

Po mnie będzie piękny, odważny, silny i rozumny.

PRZYBYSZ

A co ze sklerozą, łupieżem i żółtaczką?

MAŻ

...Podejmie moje dzieło w miejscu, gdzie mnie wypadnie je porzucić...

PRZYBYSZ

Jakie dzieło?

MAŻ

...I poprowadzi je dalej, aby je przekazać znowu następnym pokoleniom. Będzie kochał i pragnął, budował i zwyciężał. Spełni moje nadzieje, których mnie nie udało się spełnić w tym moim życiu, smutnym i pełnym cierpienia. Bo trzeba przyznać, że mnie nie całkiem się życie udało i nieraz zadawałem sobie pytanie: po co właściwie przyszedłem na świat...

PRZYBYSZ

Nie rób drugiemu, co tobie niemiło.

MAŻ

...Ale on zadośćuczyni wszystkim moim marzeniom i będzie szczęśliwy w moim imieniu. Bo przecież będzie nosił moje imię.

PRZYBYSZ

To się nazywa wyciągać kasztany z ognia cudzymi rękami.

[...]

MAŻ

(*do Niemowlęcia*) Witaj, następco. Ofiaruję ci życie. (*Niemowlę krzyczy okropnie*)

PRZYBYSZ

Biedny mały. Zdaje się, że zrozumiał²³.

Dziecko ma robić to, czego pragną rodzice. Jest absolutnie pozbawione własnej inicjatywy. Jeśli ją przejawia, należy mu to wyperswadować. Jednostkę traktuje się niczym trybik w dobrze funkcjonującej maszynie. Ma spełniać swoje zadanie i nie dyskutować. Tylko że maszyna zazwyczaj zapomina o tym, że nie może sprawnie funkcjonować bez trybików, którymi tak pogardza. Gwoli sprawiedliwości należy dodać, że trybiki również pogardzają maszyną. Relacje międzyludzkie sprowadzają się do wzajemnej nienawiści:

SUPERIUSZ

Wiesz, że nie mam nikogo na świecie poza tobą.

²³ S. Mrozek, *Szczęśliwe wydarzenie*, s. 274–275.

PANI

Więc dlaczego mnie tak traktujesz?

SUPERIUSZ

Właśnie dlatego. Kogo mam tak traktować, jeżeli poza tobą nie mam nikogo?²⁴

Wniosek – potrzebujemy innych tylko po to, aby mieć kogo dręczyć. Nic dziwnego, że członkowie rodziny dręczą jedni drugich. Przez to, że tak naprawdę wszyscy są siebie warci, mamy do czynienia z sytuacją wzajemnej pogardy:

ALA

[...] Dlaczego wy wszyscy pogardzacie sobą nawzajem?

ELEONORA

Sama nie wiem. Może dlatego, że nie mamy się za co szanować.

ALA

Siebie czy innych?

ELEONORA

To chyba na jedno wychodzi²⁵.

Brak autorytetu i jakichkolwiek strzepów szacunku do siebie i do innych – to nie jest tylko obraz rodziny, ale obraz całego naszego społeczeństwa.

Wyjątki w sposobie przedstawienia „podstawowej komórki społecznej” znajdujemy w twórczości Mrożka niezwykle rzadko. Charakterystyczny w tym kontekście jest przypadek *Wielebnych*²⁶ – gdzie Ciotka Róża ratuje życie głównym bohaterom, przylatując helikopterem niczym *deus ex machina*. Wcześniej zaś wielokrotnie daje wyraz autentycznej troski o los siostrzeńca:

CIOTKA RÓŻA

Ryszardzie, posłuchaj mnie. Czy ja cię namawiam, żebyś był chasydem, modlił się jak wariat i przestrzegał wszystkich przepisów i przykazań? Nie, ja nawet cię nie namawiam, żebyś należał do Reformowanej Synagogi. Czy ja ci zabraniam, żebyś został adwokatem, lekarzem czy kowbojem, jeśli masz na to ochotę? Także nie. Bądź sobie nawet prezydentem Stanów Zjednoczonych. Ale chrześcijański ksiądz? Czy to jest zawód dla porządnego Żyda? Zrób mi tę łaskę i zredukuj to choćby do szamana wudu, na to mogłabym się jeszcze zgodzić. Ale ten biznes z chrześcijańskim księdzem jest, doprawdy, zbyt niebezpieczny²⁷.

Wiele wskazuje bowiem na to, że Ryszard został księdzem tylko po to, aby się jak najbardziej odciąć od swego żydostwa. Ciotka nie przejawia więc patologii (jak chociażby Matka Skrzypka), ale zdrowy rozsądek, który Mrozek przecież bardzo ceni. Jakiś umiar zachować trzeba.

²⁴ S. Mrozek, *Pieszko*, [w:] tenże, *Teatr 2*, Warszawa 1996, s. 204.

²⁵ S. Mrozek, *Tango*, s. 140.

²⁶ S. Mrozek, *Wielebni*, [w:] tenże, *Utwory sceniczne*, Warszawa 1999.

²⁷ Tamże, s. 122.

Znacznie ciekawszym przykładem jest wzajemna relacja Leo i Katarzyny ze scenariusza filmowego *Powrót*²⁸. Na początku mamy do czynienia z klasyczną, wydawałoby się, sytuacją człowieka, który uciekł przed rodziną, bo nie mógł z nią wytrzymać:

KATARZYNA

Przecież wyjechałeś tylko dlatego, że chciałeś od nas uciec.

LEO

Dobrze. Więc wyjechałem, bo nie mogłem tutaj żyć. Dusłem się, rozumiesz? Nie mogłem znieść tego małego, nieruchomego światka. Nędzy materialnej i umysłowej. Ograniczenia, prowincjonalności.

KATARZYNA

To znaczy mnie.

LEO

Dlaczego ty zawsze musisz brać wszystko do siebie?

KATARZYNA

Ja tylko mówię to, co ty się boisz powiedzieć.

LEO

Dlaczego ty nigdy nie chcesz mnie zrozumieć!

KATARZYNA

O, ja rozumiem cię lepiej niż byś chciał!

LEO

Nie! To jest nie do zniesienia!²⁹

Leo nie mógł znieść rodziny i prowincji, w której się wychował³⁰. Dusił go otaczający świat i ta „podstawowa komórka zniewalająca”. Czytając utwór, mamy wrażenie, że decyzja bohatera była silnie umotywowana – Katarzyna jawi się jako postać cokolwiek antypatyczna (udaje chorobę, aby zwabić brata do siebie). Relacje rodzeństwa sprowadzają się w zasadzie wyłącznie do chorobliwej nienawiści:

LEO

Nienawidzę cię.

KATARZYNA

Wiem.

²⁸ S. Mrożek, *Powrót*, „Dialog” 1994, nr 9.

²⁹ Tamże, s. 18.

³⁰ Stosunek Mrożka do prowincji jest bardzo ciekawy, zob. np.: *Prowincja*, [w:] *Male listy*, s. 15–17. Jan Błoński zauważył zaś: „Mrożek zaczął od drwiny z prowincji. Od – co tu gadać – Jana Lama! Fascynowało go c.k. zacofanie” (tenże: *Konfrontacje: Mrożek w krakowskiej „Grotesce”*, „Dialog” 1960, nr 3, s. 126).

LEO

Nie mogę cię znieść.

KATARZYNA

Nie szkodzi.

LEO

Zawsze będę cię nienawidził.

KATARZYNA

Tylko dopóki ci starczy sił. Potem będzie ci już wszystko jedno³¹.

Do czasu. Bo nagle okazuje się, że Leo jest chory i stan jego zdrowia nie pozwala na wyjazd. Musi zostać ze względu na klimat. Tak naprawdę jego życie wali się w gruzy. W tej sytuacji może liczyć na wsparcie tylko jednej osoby – swojej siostry:

LEO

Katarzyna! [...]

KATARZYNA

Co się stało?

LEO

Miałem sen...

KATARZYNA

To nic, ja jestem przy tobie.

(Poprawia atlasowy kołnierz jego robe-de chambre i siada obok)

KATARZYNA

Jestem przy tobie.

*(Odjazd kamery. Leo i Katarzyna siedzą obok siebie na ławce, nieruchomo jak na pożółklej fotografii rodzinnej sprzed wielu lat)*³².

Leo wrócił do źródeł. Kiedy nie miał już gdzie pójść, pozostał mu tylko rodzinny dom – i znienawidzona siostra, która tak naprawdę zawsze go kochała. Przytoczona powyżej ostatnia scena zaskakuje nas swoją spokojną melancholią. Może rzeczywiście rodzina jest (albo wydaje nam się) upiorna – ale bardzo często tylko na nią można liczyć w trudnych chwilach. Postać Katarzyny jest wręcz apologią siostrzanej miłości. Dlaczego nagle Mrożek pokazuje nam zatem coś, czego się po nim nie spodziewaliśmy? Może to wreszcie owa „zaniedbana relacja” – człowieka z drugim człowiekiem?

Scena tak jawnie prorodzinna występuje u Mrożka bodaj tylko ten jeden jedyny raz. Warto ją przywołać choćby dla równowagi. Okazuje się, że istnieją też pozytywne skutki istnienia rodziny – choć może Leo wcale ich sobie nie uświa-

³¹ S. Mrożek, *Powrót*, s. 27.

³² Tamże, s. 29.

damia, bo wydaje się stać na niższym stopniu samoświadomości niż Katarzyna. Ostatecznie brat i siostra są na siebie skazani, ale dzięki temu oboje osiągają pełnię człowieczeństwa.

Summary

Family – “a Basic Enslaving Unit” in Sławomir Mrożek’s Dramatic Works

The article presents the interpretation of Sławomir Mrożek’s view on a human and his relation with the environment. According to the dramatist a dialog is an expression of rivalry because it does not lead to agreement but to enslavement of an individual.

In some of Mrożek’s dramas a family is an instrument of enslavement. A member of a family is obliged to obey the family’s standpoint as every dissent may lead to destabilisation. Individuality is treated as anomaly and every trial of liberation from domination of a family leads to deepening of lack of understanding. According to the writer a relation mother–child is only a biological instinct and a relation father–child comes down to necessity of realisation of tasks given by father.

Different way of presentation of a family appears only in *The Reverends* and in a film script *The Return*, where the characters experience positive results of existence of a family.

Janusz Hurnik

„Plagiat naszej miłości”¹. O wierszach Ewy Lipskiej

Ewa Lipska stoi przeważnie *obok*. Daje to jej przewagę dystansu, który pozwala na wnikliwą obserwację. Była także *obok* rozterek swego pokolenia, ale gdy mówimy o pokoleniu Nowej Fali, to – paradoksalnie – odwołujemy się do wiersza *My* z jej debiutanckiego tomiku *Wiersze* z roku 1967.

My – rocznik powojenny otwarty na oścież –
[...]
My zazdrościmy tym
którzy w wysokich sznurowanych butach
przeszli przez wojnę.
[...]
Oddano narodzeniem naszym cześć zabitym.
A pamięć przestrzeloną dźwigamy
już my.
(UW, 23/24)

To niemal archetypiczny zapis lęków, niepokojów, kompleksów i pewnego okaleczenia jej pokolenia. Pozostaje jednak – jako poetka – obserwatką, wyjątkowo przenikliwą, otaczającego nas i wciąż przecież zmieniającego się na naszych oczach świata. Cenić należy opis świata proponowany przez poetkę, diagnozę naszego w nim zagubienia oraz próby oswojenia, a co za tym idzie – ocalenia pewnej humanistycznej wizji rzeczywistości. Poetka mówi także o towa-

¹ E. Lipska, *Drzazga*, Kraków 2006, s. 33 (dalej D i numer strony). Pozostałe cytowane tomiki Lipskiej: *Stypendyści czasu*, Wrocław 1994 (SC); *Ludzie dla początkujących*, Poznań 1997 (LP); *Sklepy zoologiczne*, Kraków 2001 (SZ); *Uwaga: stopień. Wiersze wybrane*, Kraków 2002 (US); *Ja*, Kraków 2003 (Ja); *Gdzie Indziej*, Kraków, 2005 (GI); *Pomarańcza Newtona*, Kraków 2007 (PN), *Utwory wybrane*, Kraków 1986 (UW).

rzyszających nam w życiu tęsknotach do świata utopijnie stabilnego, który w jej wizji kojarzy się z obrazami wyniesionymi z dzieciństwa, stąd mówi, że:

Chciałabym mieszkać Gdzie Indziej
W haftowanych ręcznie miasteczkach.
[...]
Żadne wojny nie byłyby się o nas.
Żadna ludzkość. Żadne wojsko. Żadna broń.
[...]
Miłość. Nieprzytomny rozdział.
Przewracałby nam szeptem kartki w sercach.
(GI, 7)

Wyciszony opis odwiecznych tęsknot nie oznacza odwrócenia się od rzeczywistości. Pozwala poetce z pozycji obserwarki nazywać po swojemu przemianę i świata, i nas samych. Lektura kilku wydanych ostatnio tomików wierszy autorki *Drzazgi* pozwala nam zauważyć, że poetka w swych opisach bierze w ironiczny nawias także język konsumpcyjnej nowoczesności. Odnajdujemy w wierszach stwierdzenia: „Sformatowani w sam raz / na naszą szybką miłość / otwieramy dialogowe okno” (Ja, 49), „Moja ty myszo optyczna mówi do niej on” (D, 27), „Wygasił twój Live Update. / Nie udało się uruchomić żadnego programu” (D, 41), „czy zaloguję się z nimi / na następne spotkanie” (D, 17), „mój cyfrowy aparat zapisuje / gryzący ogień palących się traw” (D, 21), „Raj dla hakerów / plotkarzy i polityków” (GI, 14), „Gadu-gadu telefonuje jego fotografia [...], Zalogowałem się w tobie na zawsze. / Czytam co o mnie myślisz w twoich czcionkach” (GI, 35), „My nadawaliśmy SMS” (GI, 39). W tym świecie wypełnionym „liturgią zakupów” (D, 29) świat pojęć związanych ze sferą nowoczesnej techniki nie jest Lipskiej obcy, nie budzi niepokoju czy też strachu. Przeciwnie, poetka oswaja terminy, anektuje pojęcia, wpisuje to, co nowe, w stare konteksty zapisów miłości, umierania. Zabieg ten nie zaskakuje, nie razi nas także na poziomie języka.

Stojąc *obok* świata, poetka dostrzega w nim nie tylko terror wypełniających nasze życie i nasz język gadżetów, ale także miłość. Stąd pojawiające się przekonanie, że „miłość”, ten „nieprzytomny rozdział” w utopijnym świecie *Gdzie Indziej* zapewne „przewracałaby nam szeptem kartki w sercach”. Przywołajmy zatem kilka wierszy, w których ten wątek się pojawia. W wierszu *A jednak miłość* czytamy:

Starzejemy się
ja i mój samochód.
[...]
Ruszamy wreszcie
szczęśliwi kochankowie.
Pędzimy 50 kilometrów na godzinę.
(Ja, 41)

Motoryzacyjna otoczka towarzyszy miłości także w innych wierszach. W *Elektrycznej wierności* mamy „niemuzykalny samochód”, „spuszczonego ze sprzęgła psa” i „zaręczynową stacyjkę”. Wszystko toczy się swoim trybem:

Jak w starym małżeństwie
Znam to na pamięć.

Ja nie wiem gdzie położyłam kluczyki.
On czeka zamknięty w sobie.

(D, 35)

Miłość opisywana jest rekwizytami współczesności. U tej poetki nie powinno to nas dziwić, gdyż już w debiutanckim tomie, w wierszu *Wolny przekład z Szekspira* poetka zauważyła, że „miłość przez wieki się nie zmienia” (UW, 36). Zmieniają się dekoracje, rekwizyty i imiona kochanków, ale miłość trwa. Gdy czytamy strofy *Kombatantów miłości* –

Nad ranem
wkładamy do ust baterie
i mówimy
mówimy
mówimy
aż do wyczerpania.

(Ja, 53)

– kochankowie kojarzyć się muszą nam z telewizyjną reklamą baterii, ale ironiczny kontekst całego wiersza zmusza czytelnika do zweryfikowania pierwszych wrażań. Zauważamy bowiem, że istotny jest tutaj proces „mówienia”. Ważny, bo słowo powtórzone zostaje trzy razy, a samo mówienie jest przez ten zabieg opisem aktu bezsilności, próbą zagłuszenia istoty rzeczy, przykrycia jej warstwą nieistotnych, jak możemy mniemać, słów. Zabieg ten wzmacnia użyte w tytule określenie „kombatanci miłości”. W końcu kombatant to były uczestnik walk, potyczek w tym przypadku miłosnych. Nie dziwi więc zamykająca wiersz konstatacja o „wyczerpaniu”. Lipska umieszcza miłość w kontekście wojskowej terminologii także w wierszu *Szeregowcy miłości*, gdzie o uczuciach mówi się językiem poligonu, wojskowych komend:

Szeregowcy miłości.
Raz dwa trzy
Raz dwa trzy
raz dwa trzy
[...]
Przylegają mundury ciał
kiedy leżą na poligonie łóżka.

(GI, 19)

Miłość jest definiowana poprzez terminologię pola walki, co potęgują padające określenia, takie jak: „ćwiczenia”, „czyszczenie broni”, „ostre naboje”, „czuły granat”, z zastrzeżeniem, że podczas potyczek na wydzielonym terenie – poligonie uczuć, i tak pozostajemy „samotni na wszystkich frontach”.

W tomiku *Ja* słowo „miłość” pojawia się dość często:

No i co z tego
kiedy miłość
gałązka lekko poruszana przez wiatr
jest zawsze Numer Jeden
i chyli się w naszą stronę

(Ja, 5)

Wiemy o tym, że na poziomie odczuć psychicznych każda miłość jest pierwsza w danym momencie, niepowtarzalna; jest także pierwsza, bo spycha na dalszy plan inne sprawy, działania i emocje, wypełnia sobą całą przestrzeń psychiczną człowieka.

Obserwują nas uważnie
niewierzące myśli.

Nawraca miłość.

(Ja, 7)

Interpretacyjna rozterka pojawia się tu na poziomie werbalnym. Można nawracać na miłość, czy raczej być nawracanym przez miłość. Brak jednoznacznej semantycznie odpowiedzi, chociaż „niewierzące myśli”, „plastikowy Chrystus” sugerują stan duchowego nawracania, w dodatku umieszczony w ironiczno-kiczowatym kontekście. Miłość opisywana jest poprzez różne konteksty, czasem przez zaskakujące, wręcz groteskowe, skojarzenia:

Nasza maszynka do małżeństwa
zacięła się nagle
[...]
drobno kroimy czosnek
nadziewamy wieczór
rozmową o seksie

(Ja, 23)

Małżeństwo, z perspektywy Lipskiej, widziane jest jako rodzaj mechanizmu, który działa w miarę sprawnie, jest maszynką w krainie rytuałów. Seks jako synonim miłości na poziomie czysto fizycznych doznań zostaje umieszczony w zestawie czynności, takich jak: „obieranie pomidorów” czy też „krojenie czosnku”. Nie jest sferą emocji, wyrazem czułości, lecz raczej kolejnym punktem w zestawie wieczornych domowych obowiązków. Miłość odarta z romantycznych elementów pozbawiana jest w dodatku wspomnień („wspomnień zja-

danych kolejno”). Gdy coś zakłóca działanie tak rozumianego małżeństwa, pojawia się motyw „karty gwarancyjnej”, która jest remedium na awarię domowego sprzętu. W tym przypadku jest jedynie ironicznym podsumowaniem faktu „zacięcia się maszynki do małżeństwa”, bo w życiu nie możemy odwołać się do rękojmi, żądać naprawy czy też wymiany jakiejś „części”.

Podobny klimat przynosi wiersz *Ech...* przedstawiający spektakl rozgrywający się pomiędzy parą ludzi, którzy:

[...] trzymając się za ręce
mówimy do siebie dalej
nierdzewnymi słowami
(Ja, 27)

A scenografią jest w tym przypadku „rezerwat z kuchnią”. Można odnieść wrażenie, że w przypadku poezji Lipskiej miejsce sypialni często zawłaszcza kuchnia. Czy to w małżeństwie, czy też podczas innych etapów znajomości – kochankowie często spotykają się w kuchni, gdzie „pichcą” lub konsumują. Stąd zapewne „nierdzewne słowa”, trwające jak nierdzewne noże, garnki pomiędzy ludźmi w kuchni i równie jak one teoretycznie niezniszczalne.

Plącze się wokół nas temat.
Pożółkły szelest melodii.
Zakochani od rudego poranka
gotujemy makaron.
(Ja, 37)

Miłość w tym wierszu, zabłąkana w elementach quasi-romantycznej scenerii jesieni opisywanej „liść po liściu”, „kolor po kolorze”, dopełnia się także w kuchni, bo to tutaj zapewne jest „gotowany makaron”. Nawet gdy opis odnosi się do piłkarskich skojarzeń, jak w wierszu *Pucharowa środa*, to też odwołuje się do kuchennych realiów:

Wielokrotnie samotni
W naszej kuchni na Wembley
Rozgotowane południe
[...] Pijemy czerwone wino.
Za oknem zimna przekąska
(SZ, 45)

W tym piłkarskim i kuchennym anturażu pada stwierdzenie: „Wiesz, całkiem zapomniałem, że cię kocham”. Nic dziwnego, że końcowa konstatacja – odwołująca się do piłki nożnej – o niczym nie rozstrzyga:

Nasza pucharowa środa
kończy się remisem.
(SZ, 45)

Małżeństwo jawi się w tej optyce jako nierozstrzygnięty piłkarski mecz, nie ma pokonanego, nie ma zwycięzcy w to „rozgotowane południe”.

W wydanym w 1997 roku tomiku *Ludzie dla początkujących* odnajdujemy podobną scenografię i ton o nieco feministycznej nucie, ale – jak zawsze u Lipskiej – zespólonej z lekką ironią:

W miłości jesteśmy pedantyczni.
Daty. Godziny. Tresowane króliki.
[...]
Już najwyższy czas aby zacząć pisać erotyki –
mówisz –
poślubiając maszynę do zmywania naczyń.
(LP, 13)

Tak jak w późniejszych tomikach, miłość zostaje tutaj umieszczona w niezmiennym rytuale godzin, gestów i działań, gdzie wszystko ma swoje miejsce i czas, na przykład: „od dwunastej do czternastej napoje chłodzące”. Owe sformalizowanie miłości, jej „pedantyczność” powoduje, że kobieta jest jedynie elementem w męskiej wizji świata. Z jednej strony wpisane jest tu męskie przekonanie „czas zacząć pisać erotyki”, a z drugiej – świadomość uprzedmiotowienia, redukcji kobiecości do poziomu „maszyny do zmywania naczyń”. Są też inne aspekty miłości, takiej gdzie:

Do tej miłości potrzebne jest
życie pozagrobowe i wyścigi konne.
Nie zdążymy się przecież rozstać.
Nie zdążymy zdradzić.
(LP, 15)

U Lipskiej wszystko niemal odbywa się, dzieje na poziomie języka, owej materii poetów – i stąd ostra samoświadomość, że „płyniemy w dziedzicznej gondoli języka”. W języku i poprzez język jak najbardziej współczesny porozumiewają się kochankowie na przełomie wieków:

Sformatowani w sam raz
na naszą szybką miłość
otwieramy dialogowe okno.
[...]
Scaleni jeszcze raz i jeszcze raz
autoryzujemy siebie nad ranem
(Ja, 49)

Nie powinniśmy jednak dać się zwieść proponowanej grze językowej. Słowa związane z informatyką, komputerami, desygnują tylko uczucia, ale dalej mówią o relacjach pomiędzy kobietą i mężczyzną. Nawet, gdy mężczyzna mówi do kobiety „moja ty myszo optyczna”, to i tak zwycięża miłość – jak w wierszu *Grudzień*:

Na niebie ślizgawica. Coraz krótszy grudzień.
Zamarza gadatliwe miasto.

A w nich wrzątek miłości.

(D, 27)

Siłę namiętności, rodzaj desperacji w zderzeniu pomiędzy mężczyzną i kobietą odnajdujemy także w kolejnym wierszu naszpikowanym pojęciami informatycznymi, bo nawet „przy śniadaniu” mamy, oprócz kawy, „pliki ciasta z jabłkami”. Gdy padają słowa:

Przeglądam się
w folderze twojej czerwonej sukienki
i podaję ci nóż.

Miłość na naszym miejscu
zrobiłaby to samo

(Ja, 51)

– sytuacja przedstawiona przypomina wirtualny trójkąt, rodzaj uzależnienia: ja, ty i „nasz komputer”. W przypadku Lipskiej i jej umiejętności posługiwania się językiem te nowe konteksty są w pełni uzasadnione. Poetka mówi, że miłość współgra z każdym czasem, z jego żywym, zmieniającym się językiem. Jak sama stwierdza w wierszu *Krzyk mody* – „rozwiązujemy rebusy naszych archetypów” (SZ, 9), a w wierszu *Placebo* powiedziane jest:

A przecież nie półsłówkami go kochała
ale pełnymi zdaniami.

Należała do sekty jego słów.

(GI, 21)

Czy można pełniej ukazać siłę uczucia, przywiązania czy też uzależnienia? Rodzajem asekuracji jest tytułowe placebo i świadomość pewnego rozminięcia się na poziomie komunikacji językowej:

Gdy umierali:
ona mówiła że to śmierć
on że to deportacja

(GI, 21)

A może mężczyzna chce oswoić i unieważnić „śmierć”, zmieniając ją w „deportację”? Brzmi też okrutnie, ale nie tak ostatecznie, mniej strasznie. Bo

może to wszystko, jak sugeruje w innym wierszu poetka, dzieje się „Gdzieś Tam. / Na peryferiach miłości” (GI, 45).

Miłość jest teraz, jak dowodzi tom *Gdzie Indziej*, smakowana mocniej niż na przykład w tomie *Stypendyści czasu*, gdzie doszukać się jej możemy w wierszu *Przesłuchanie*:

Wieczorowe suknie wróciły do szaf.
Coraz więcej karawanów na drodze.
Stukot stenografistów.
Przyspieszony śmiech
kiedy przesłuchujemy siebie
o czwartej nad ranem.
(SC, 23)

Zmieniły się okoliczności, czas i kontekst, w których funkcjonują kochankowie. Pojawia się także rozmowa, ale kojarzona jest w tym przypadku z „przesłuchaniem”, mającym zdecydowanie erotyczny podtekst, bo towarzyszy mu „przyspieszony śmiech”, a my mamy świadomość, że „wieczorowe suknie wróciły do szaf”.

Miłość u Lipskiej rozgrywa się głównie na poziomie języka. Unikając zarówno romantycznych odwołań, jak i erotyki, opisów fizycznej strony miłosnych namiętności, umieszcza miłość w różnych „scenografiach”. Maskując w jakiś sposób także intymną stronę kontaktów, ukrywa ją za terminologią informatyczną, motoryzacyjną, militarną. Sięga do języka mediów i reklam. Ale wciąż opowiada jedną, uniwersalną historię, która dzieje się pomiędzy kochankami, pomiędzy małżonkami, pomiędzy kobietą i mężczyzną. Nawet jeśli wiersz nosi tytuł *Sprawy miłości intymnej*, to zawiera opis intymny wprawdzie, ale ukryty – niezbyt głęboko, co warto podkreślić – za jednoznacznie erotyczną symboliką:

Zjada ostrygę
ostrożnie rozchylając
dwuczęściową wapienną skorupę
(GI, 47)

Poetka raczej unika pokazywania erotycznego kontekstu miłości. Mówi: „czytam starannie kochanka”, ale nawet gdy stwierdza: „w najdrobniejszych szczegółach / przywołuję pamięć” (PN, 11), żadne dopowiedzenia nie padają. Autorka pozostawia czytelnikowi możliwość nadbudowania interpretacji poprzez kulturowe uwikłanie swoich tekstów. Wie bowiem, że wokół nas „nie zamieszkane obszary miłości / rozgromionej przez seks” (PN, 41). Prowadzi grę z czytelnikiem, prowokuje do konfrontacji z symbolami, archetypami i z doświadczeniem kulturowym odbiorcy. Wymaga to aktywnego czytania, podjęcia gry. W rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim na pytanie: „A co jest najważ-

niejsze?” – Ewa Lipska odpowiada: „Najważniejszy jest sens życia. I świadomość, że coś z naszych marzeń uda się zrealizować, że każdy z nas ma szansę wymyślić żarówkę i być Edisonem. I chyba miłość, która jest ponad tym wszystkim”². Potwierdzenie tych słów na poetyckim gruncie odnajdziemy w wierszu *Opera mydlana*, gdzie:

Więc, o co chodzi?
Pytają kibice poezji.

O miłość
rzuca niedbale barman
to majątek, który roztrwaniają.
(GI 41/42)

Miłość jest wartością samą w sobie, której często nie dostrzegamy lub lekomyślnie „roztrwaniamy”. Nawet w „operach mydlanych” odgrywanych przez kobietę i mężczyznę, w grach w przekomarzanie tak naprawdę wiemy, jako „kibice poezji” (znowu odwołanie do sportowej terminologii), że:

Niczego nie rozstrzygają
Rzuty karne.
Ani dogrywka życia.
(GI, 41)

Spotkanie z miłością opisywaną przez Ewę Lipską to dla czytelnika spotkanie z samym sobą, z tą liryczną częścią w nas, którą – dzięki zanurzeniu się w rytm słów, metafor, obrazów obecnych w wierszach – możemy z siebie wydobyć. Można rzec, że poezja staje się pewnego rodzaju chirurgicznym skalpelem. Uczy też odbiorcę stawiać *obok* pełnego niekiedy tandetnej pozłotki świata, by móc za poetką przewrotnie – i jakże mimo wszystko optymistycznie – powiedzieć: „na szczęście jest szczęście / i można tu żyć” (Ja, 21). Stąd zapewne słowa brzmiące jak manifest: „Zawdzięczam życiu / że kochała się we mnie miłość” (GI, 43), i przekonanie o неповtarzalności każdego uczucia rodzącego się pomiędzy ludźmi.

Plagiat to, według słownika, „przywłaszczenie cudzego utworu lub pomysłu twórczego, wydanie cudzego utworu pod własnym nazwiskiem, także: dosłowne zapożyczenie z cudzych dzieł podane jako oryginalne i własne”³. Skąd u Lipskiej zderzenie plagiatu i miłości?

² *Olśnienia w nocy są najmniej praktyczne. Z Ewą Lipską rozmawia Jarosław Mikołajewski*, cyt. za: <http://lipska.wydawnictwoliterackie.pl/wywiady.php> (stan z dnia 16.02.2009).

³ *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1992, t. 2, *L–P*, s. 682.

Po ulicach krąży
nie meldowany strach.
Starzejący się czas przyszedł.

Histeria deszczu za oknem.
Plagiat naszej miłości.

(D, 33)

Nieprzypadkowo pojawia się „deszcz” kojarzony z miłością. Władysław Kopaliński w *Słowniku symboli* pisze:

Deszcz użyźnia ziemię, a także przez rozszerzenie, zapładnia zwierzęta, kobiety, umysły, ducha ludzkiego. [...] Deszcz jako sperma boga w micie o Danae zapłodnionej przez Zeusa pojawia się w postaci złotego deszczu, który przez szparę w dachu przenika do Danae uwięzionej w spiżowej wieży⁴.

U autorki *Pomarańczy Newtona* czytamy:

Zaczyna padać miłość.
Zmysłowy deszcz.

(Ja, 41)

Deszcz jest i „zmysłowy”, i „histeryczny”, ale nie spokojny, usypiający. Obrazuje natężenie uczuć oraz siłę towarzyszących kochankom emocji. Jest symbolem, jednym z pierwotnych i wieloznacznych, ale to on jest „plagiatem miłości”. W przypadku Lipskiej możemy przypuszczać, że pragnie ona powiedzieć, iż to jej miłość zawłaszczono. Świat plagiatuje, ściaga i naśladuje coś, co jest oryginalne, niepowtarzalne i porywające, czyli indywidualną i jednostkową miłość. I nie jest istotne, że owa miłość niekiedy ulega spłyceniu wraz z upływającym czasem. Zaplątana w powtarzalność gestów, rytuały codzienności i tak pozostaje odrębna, bo jest własna. Kochankowie budują indywidualną, prywatną mitologię i mają w niej swoje osobiste symbole. To właśnie pamięć jest miejscem na zapisanie także takich obrazów:

Zdejmuję z twojej twarzy
okruszek kruchego ciasta ze śliwkami.
Maleńka czcionka czułości.

(GI, 15)

Dla Lipskiej miłość jest stałym układem odniesienia, tak jak, według poetyckiego zapisu, także dla kolejnych pokoleń mniej lub bardziej szczęśliwie zakochanych.

Miłość. Choroba dziedziczna.
Nieuleczalna filiżanka mięty.

(LP, 19)

⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 67.

Mówiąc o miłości w poezji Ewy Lipskiej, pamiętać musimy o wierszu *Miłość*, który jest definicją tego pojęcia czy raczej przewrotną jej antydefinicją, i tak jak encyklopedyczne czy słownikowe hasło, prostą w formie. Dlatego też warto przytoczyć tutaj cały wiersz:

Żadnych objaśnień. Odsyłaczy.
Przypisów. Hasel.
Libacja milczących winorośli.

Wszystko zależy od tego
Jak długo będziemy zawsze.

(US, 72)

Jan Lechoń napisał słynne strofy: „I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia. / Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci”⁵. U Lipskiej raczej nie odnajdujemy tej prostej zależności. Odpowiedź ukryta jest w paradoksie tak zdiagnozowanym przez poetkę, która unika, jak w wierszu *Zaloty*, jednoznacznej definicji:

Życie nie daje znaku życia
kiedy zaczepia je
podrywa
uwodzi
śmierć.

(GI, 51)

Według Juliana Kornhausera, poezja Ewy Lipskiej uzmysławia nam, że „z miłości i śmierci wypruto treść”⁶. Nie do końca można się zgodzić z taką diagnozą. Autorka *Drzazgi* bawi się umieszczaniem miłości w różnych kontekstach. Celem tej gry nie jest pozbawianie miłości treści, lecz raczej nieustanne pokazywanie możliwości, jakie w tym uczuciu tkwią. Ironia nie pozbawia treści, pozwala na pewien dystans, na ukrycie zakłopotania, które bierze się z samoświadomości poetki. Próby znalezienia języka pozwalającego na nazwanie miłości są rodzajem dyskursu, który udowadnia, że poeci będą wciąż jeszcze opisywać miłość, jej odcienie, gradacje i niespodzianki.

⁵ J. Lechoń, *Poezje*, Warszawa 1976, s. 15.

⁶ J. Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003, s. 149.

Summary

“Plagiarism of Our Love”. Ewa Lipska’s Poems

The main focus of the article is the presence of a theme of love in Ewa Lipska’s poetry, especially in volumes published after 1994, however it occurs in her poems from the beginning. The poet places the love in many different contexts. She wants to hide its intimacy using masks and borrowed languages: military, automotive and IT terms. She often uses languages of media and advertising but still tells a story about relationships between lovers, husbands and wives, women and men. In her poems readers will not find erotic contexts. They have to interpret symbols and archetypes. In the meantime Lipska shows the secondariness of those cultural codes in relation to the authenticity of love. Lovers create their own private mythology of their feeling. Lipska’s irony allows her to keep distance from the theme.

Janusz Hurnik

Dwugłos liryczny z Częstochową w tle (o poezji Elżbiety Jeziorowskiej-Wróbel i Andrzeja Kuśnierczyka)

„[...] wziął mnie za rękę i wyprowadził z domu,
a na ulicy domy stały i ludzie chodzili!”

Witold Gombrowicz¹

Tekst ten należałoby rozpocząć od podzielenia się pewnymi terminologicznymi wątpliwościami. O ile użycie sformułowania „poeta krakowski” nie budzi większego sprzeciwu, to spytać należy, czy ktoś określony jako „poeta częstochowski” nie poczuje się – w jakiś sposób, mniejszy czy większy – zakłopotany? Winne są temu oczywiście „rymy częstochowskie”. Na marginesie warto zauważyć, że nawet Ryszard „Sidor” Sidorkiewicz swoją rekomendację debiutanckich tomików częstochowskich poetów Ireneusza Korpysia i Mariana Florka pomieścił w „Literacie Krakowskim”, piśmie wydawanym przez oddział Związku Literatów Polskich².

W sierpniu 2003 roku w Ośrodku Promocji Kultury „Gaude Mater” w Częstochowie prezentowali swoje prace plastycy Jacek Łydźba i Szymon Parafiniak. Na poziomie plastyki próbowali oswoić owe „złe” skojarzenia związane z Częstochową. Jacek Łydźba zauważył, że „Częstochowa postrzegana jest przez rymy częstochowskie – synonim kiczu”³. Zapewne dlatego, by rozbić, także na poziomie semantycznym, te natrętne skojarzenia, zatytułowali swoją wystawę nieco przekornie: RY(t)MY częstochowskie.

¹ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1986, s. 21.

² R. „Sidor” Sidorkiewicz, *Dwa debiuty z Częstochowy*, „Literat Krakowski” 2008, nr 1, s. 68–72.

³ Cytuję za: *Dni Częstochowy*, „Res Academicae” 2003, nr 7, s. 24.

Przywołajmy w tym miejscu tytuł jednego z wierszy Andrzeja Kuśnierczyka z tomiku *Biblia podróżna*⁴, który będzie przedmiotem analizy: *Wpis do sztambucha rymem częstochowskim*. Pojawia się podobny ironiczny kontekst, gdyż wiersz pozbawiony jest rymów prawie zupełnie, albowiem – wbrew naszym oczekiwaniom – jedyny rym, obecny w tym krótkim wierszu: *plodzi/szkodzi* pojawia się w pierwszym i ostatnim wersie, zamykając całość klamrą:

ostatni co tak wiersz **plodzi**
amen amen jak testament
było nie było
przeczytaj com napisał
co ci **szkodzi**?⁵
(BP, 46)

W tytule niniejszego artykułu pojawia się określenie „dwugłos liryczny” pomiędzy „Elżbietą Jeziorowską-Wróbel a Andrzejem Kuśnierczykiem” i jest to dialog zrodzony niejako przypadkowo, spowodowany przez lekturę w tym samym czasie analizowanych tomików poetyckich. Obie książki łączy półka, na której stoją tomy poezji i prozy, wydane przez autorów związanych z Częstochową. Wydana w 2008 roku *Biblia podróżna* Andrzeja Kuśnierczyka jest jego książkowym debiutem, a *Zagłądanie w miasto*⁶ piątym tomikiem wierszy Elżbiety Jeziorowskiej-Wróbel.

U Andrzeja Kuśnierczyka Częstochowa jawi się jako miasto – jedno z wielu – na pątniczym szlaku „wędrownego poety”. A miast tych jest sporo. Wymieńmy część z nich w kolejności, w jakiej się pojawiają na stronach tomiku. Są to: Kraków, Truskolasy, Norymberga, Lwów, Macondo, Mstów, Bryszów, Czarnolas, Praga, Kordoba. Na tym można by przerwać ową wyliczankę, gdyż w wierszu, który nieprzypadkowo zapewne nosi wymowny tytuł *Mit śródziemnomorski*, pojawia się, obok wymienionych wcześniej miast – marzeń: Kordoby i Sieny – Częstochowa. Jest ona tutaj jedynie elementem opisu wędrówki:

Między Częstochową a Krakowem
Jadłem jabłka bezpańskie
Piłem wodę ze źródeł
(BP, 21)

⁴ A. Kuśnierczyk, *Biblia podróżna. Wiersze i piosenki*, Częstochowa 2008 (cytaty oznaczone będą w tekście literami BP oraz numerem strony).

⁵ Podkreślenia moje – J.H.

⁶ E. Jeziorowska-Wróbel, *Zagłądanie w miasto*, Częstochowa 1999 (cytaty oznaczone będą w tekście literami ZM oraz numerem strony) oraz też, *Niebo mojego czasu (wiersze z lat 1981–1989)*, Częstochowa 1991 (cytaty oznaczone NMC i numerem strony).

Z obszaru kultury śródziemnomorskiej wyodrębniony zostaje obszar bardziej swojski, oswojony, zamykający się w geograficznym nazewnictwie jako Jura Krakowsko-Częstochowska. Jabłka bezpieczeństwa są jednocześnie swojskie i symboliczne poprzez skojarzenie z arkadyjskim rajem, idealnym pejzażem – z opisem znanego z *Odysei* ogrodu króla Alkinoosa w krainie Feaków⁷.

Do geograficznego położenia miasta odwołuje się także E. Jeziorowska-Wróbel w wierszu *Prolog*, otwierającym tomik:

Lat miasta wyglądając
na pożółkłych kartach
Wyżyną Śląsko-Krakowską
podążać możesz w ciszy
(ZM, 8)

U Kuśnierczyka Częstochowa pojawia się jeszcze w wierszu *Biblia podróżna*:

Wolę chodzić pieszo z kosturem
tak jak wielki poeta Cyprian Kamil Norwid
czy wiecie że maszerował do Częstochowy
z Wężykiem
(BP, 32)

– ale jest to jedynie kulturowe odwołanie, gdzie nazwisko towarzysza na pielgrzymim szlaku jest pretekstem do ironicznej konstatacji: „wężykiem / to musiał być mocno pijany”, ukazującej niewiedzę rozmówcy.

Potrzeba wpisania w kulturowe konteksty, zakotwiczenia w poezji „wielkiej” powoduje, że w wierszach pojawia się nazwisko Poświatowskiej jako swojej ikony poetyckiej Częstochowy, zarówno u Kuśnierczyka, jak i u Jeziorowskiej-Wróbel. W wierszu Kuśnierczyka poświęconym „pamięci Haliny Poświatowskiej” Częstochowa jako miasto pojawia się jedynie w tytule wiersza: *Siostry. Częstochowska baśń* (BP, 42) i jest tylko biograficznym odwołaniem. Także u Jeziorowskiej-Wróbel odnajdujemy wiersz poświęcony „pamięci Haliny Poświatowskiej”. Przywołany zostaje „cmentarz świętego Rocha” (ZM, 28), miejsce pochówku autorki *Hymnu bałwochwalczego*, patronki częstochowskich poetek i poetów.

Nasz „wędrowny poeta” wplótł w swe teksty nazwy miejsc z okolic Częstochowy czy też byłego województwa częstochowskiego. Stąd pojawiają się „lipy w Truskolasach”, obecny jest Mstów, Lelów. Świat liryczny, w którym są obecne okruchy Częstochowy, to świat, w którym, czytając, poruszamy się w swej poetyckiej wędrówce po całej Europie „z garbem plecaka, z głową w chmurach” (BP, 40), chociaż często wraca się z tych peregrynacji z konstatacją, że „Wene-

⁷ Zob. R. Przybylski, *Et in arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 26 i nn.

cja nie jest przyjazna sakiewce”. To świat odwołań do lektur, do świata literatury, do wspólnych nam wszystkim kodów kulturowych. Stąd swoboda w przemieszczaniu się w czasie i przestrzeni.

Częstochowa jest tutaj jednym z elementów budowania poetyckiej mapy. Nie jest zindywidualizowana, stanowi tylko element większej całości. Więcej odwołań, więcej szczegółów pojawia się, gdy mowa o innych miastach. Kraków to realne, chociaż w odrealnionej rozmowie padające nazwy fragmentów topografii miasta, jak Wisła, Planty, Rynek, Wawel, ulice Bracka i Sienna. Wiadomo precyzyjnie, w jakim mieście się znajdujemy. Małgorzata Rygielska w tekście otwierającym tomik Kuśnierczyka zauważa, że ów zbiór: „[...] stanowi zapis od-pominania oswojonego kiedyś świata, w którym poeta prowadzi nas przez krajobrazy świadomości, miejsca realne i przywoływane z pamięci, historyczne krainy i literackie pejzaże”⁸.

Częstochowa zostaje niejako „zdegradowana” do suchego pojęcia, geograficznej nazwy. Jest to pozorne, gdyż „poeta wędrowny” swoim pielgrzymowaniem wpisuje się w kod kulturowy, mocno zakotwiczony w micie „wędrowki do Arkadii”. Jak zauważa Ryszard Przybylski, już od połowy XVIII wieku: „Arkadia przestała być krainą pasterzy. [...] Po prostu odrzucono bukoliczną rekwizytornię, ocalając ducha wergiliuszowego raj: ideę ucieczki od „zgiełku świata” i „wrzasku historii”, pragnienie spokoju, pochwałę kojącego obcowania z naturą i sztuką”⁹.

W myśl tej idei Goethe wędrował do Italii, krainy sztuki, zaś Kuśnierczyk pielgrzymuje po Polsce i Europie, odwołując się i do bukolicznych tęsknot, i do kulturowych skojarzeń, literackich archetypów. Stąd zapewne i obecność w tej liryce w takiej, a nie innej postaci, Częstochowy.

Czesław Miłosz mówi, że: „Każdy bodaj pisarz ma dom swojej wyobraźni, miasto, miasteczko albo jakiś wiejski region, i zaczynając od niego, rozszerza swoje włości, zakreślając coraz dalsze koła”¹⁰. Najszerzej owe kręgi zakreśliła w swej lirycznej wędrówce autor *Biblii podróźnej*, który, pielgrzymując „z plecakiem”, prowadzi nas daleko od punktu wyjścia, którym jest – jeśli zawierzyć notce biograficznej, pomieszczonej na ostatniej stronie okładki – miejsce urodzenia, czyli Częstochowa. Jeziorowska-Wróbel także „z urodzenia i wyboru jest częstochowianką”. Zgodnie z tytułem tomiku jej wędrówka jest zaglądaniem „w miasto”. Pielgrzymujemy wraz z nią po ulicach i zaułkach Częstochowy, a jest to wędrówka niespieszna i w dodatku nacechowana osobistym spojrze-

⁸ M. Rygielska, *Biblia podróżna, czyli poetyckie opisanie świata...*, [w:] A. Kuśnierczyk, *Biblia podróżna...*, s. 3.

⁹ R. Przybylski, *Et in Arkadia ego...*, s. 133.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Rodziewiczówna*, [w:] M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, Warszawa 1995, s. IV–V.

niem. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment *Sztuki spacerowania* Franza Hessela:

Nie wysyłam cię [...] w obce okolice, ani po to byś zwiedzał zabytki. Zwiedź swoje własne miasto, pospaceruj po swojej dzielnicy, przejdź się po kamiennym ogrodzie, przez który prowadzi cię twoja profesja, obowiązek i przyzwyczajenie. [...] Poznaj progi, coraz cichsze, bo coraz rzadziej przekraczają je obce stopy, progi, rozpoznawane przez swoje kroki, rozlegające się codziennie w śnie starej stróżki¹¹.

Czytając wiersze zanurzone w Częstochowie z tomu *Zagłądanie w miasto*, mamy wrażenie, że poetka buduje swój liryczny krajobraz w zgodzie z zaleceniami „sztuki spacerowania”:

A zatem jest swego rodzaju lekturą. Czytaj ją. Nie osądzaj. Nie orzekaj zbyt szybko o pięknie i brzydocie. To takie zawodne pojęcia. Pozwól się również zwodzić i uwodzić światłu, porze dnia i rytmowi własnych kroków¹².

Zgodnie z tym proponowanym sposobem widzenia, także w *Zagłądaniu w miasto* podglądamy „miasto o świcie” i gdy „środkiem miasta noc się wlece” oraz „w sobotę wieczorem”. Zauważamy „szczęki drzwi, przeciągające się leniwie bramy” oraz „próg domu okaleczony”. Poetka zwraca uwagę na szczegóły, zazwyczaj umykające nam, gdy przebiegamy ulicami. Wprowadza detale, wysuplane z przestrzeni miasta, w liryczny i osobisty kontekst, nadaje im poprzez wyodrębnienie nowy sens.

Według opinii Jacka Kajtocha o wierszach, pomieszczonych w wydanym w 1991 roku tomiku wierszy Jeziorowskiej-Wróbel *Niebo mojego czasu*:

Miasto z wierszy Elżbiety Jeziorowskiej-Wróbel jest nie do zaakceptowania, brudne, ohydne, nie przypominające estetycznych widokówek z Częstochowy, zamieszkałe przez zdeprawowanych pracą, nędzą i nałogami ludzi, borykające się z trudnościami dnia codziennego, stale w kolejkach to po mięso, to po pastę do zębów. [...] Poetka pokazuje zatem świat w całej ohydzie naturalistycznych szczegółów. Przeciw niemu się buntuje¹³.

Także Arkadiusz Frania, przywołując i cytując w swojej książce opinię Kajtocha, poniekąd podziela ów osąd, gdyż stwierdza w swoim wywodzie: „w przewodnikach turystycznych i folderach nie wspomina się miejsc ciemnych [...]”. Ulica jest szara, zaśmiecona, zapełniona strwożonymi ludźmi¹⁴. Gdyby jeszcze raz odwołać się do autora *Sztuki spacerowania*, to zaleca on porzucenie „zwiedzania zabytków”, gdyż: „[...] przed twymi oczami wędrowca roztacza się całe

¹¹ F. Hensel, *Sztuka spacerowania*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 158–159.

¹² Tamże, s. 161.

¹³ J. Kajtoch, *Postscriptum*, [w:] E. Jeziorowska-Wróbel, *Niebo...*, s. 60.

¹⁴ A. Frania, *Strażnicy i najeźdźcy. Zjawiska we współczesnej poezji regionu częstochowskiego*, Częstochowa 2005, s. 18.

mnóstwo tymczasowych, prowizorycznych zabudowań, rusztowań rozbiórkowych [...]”¹⁵.

I chyba wszyscy mamy świadomość nieprzystawania do siebie kolorowego, opisywanego w turystycznych folderach świata, widzianego z okien turystycznych autokarów i świata pulsującego własnym rytmem i życiem poza turystycznymi traktami:

O czwartej rano nie szukaj człowieka –
w ciemnych gardzielach wyiębłych ulic
bieda trzęsącą się z głodu dłonią
śmietnik przetrząsa do podszewki
kiszki Mozarta echem dzwonią
i skrzypią żalem ściśnięte szczęki
(ZM, 51),

a w innym wierszu:

Najszczęśliwsze w tym mieście
są szczury –
pieszczotliwie ocierają się grzbietami
o pełne przeciągów bramy
ścigają się w miłosnych zapędach
pomiędzy zgrzytem zakurzonego
nocnego tramwaju
(ZM, 43)

Motywy szczurów pojawia się także w wierszu *Dzielnica aniołów*:

z drogi im schodzą rozbudzone szczury
dla których mury kruszejących domów
przez serce miast dawno zapomniane
nie są bramą nieba lecz przedsionkiem piekła
(ZM, 35)

Spacerowanie i pielgrzymowanie wyklucza pośpiech. Wędrówka po mieście czy też wędrówka do miasta zakłada z góry jego odrzucenie. Jest on wrogiem refleksji, rodzi powierzchowność sądów, nie pozwala na zadumę nad szczegółami, nie buduje dystansu do opisywanej, a wcześniej poznawanej rzeczywistości. Spokój, towarzyszący poznawaniu, pozwala na zauważenie punktów wyjątkowych, jakichś szczególnych fragmentów rzeczywistości, mijanych przez innych. Następuje waloryzacja miejsc już znanych, podniesienie ich rangi, wpisanie w znaną już przestrzeń nowych znaków, elementów i symboli. Mamy do czy-

¹⁵ Tamże.

nienia z budowaniem własnej mitologii przestrzeni, teraz już lirycznej, własnego decorum na scenie świata.

Częstochowa jest przestrzenią szczególną, to przecież scena, na której rozgrywa się od wieków theatrum pielgrzymowania do sacrum – a jego centrum leży poza przestrzenią miasta – do Jasnej Góry. Pamięta o tym również Wróbel-Jeziorowska, gdyż w otwierającym zbiór wierszu *Prolog* czytamy:

Warta ci stopy obmyje
byś w Klasztor Paulinów
wchodząc mógł odetchnąć
w Denhoffów kaplicy
(ZM, 8)

Jednak z perspektywy miasta Jasna Góra wraz z najbliższym otoczeniem nie jest centrum miejskiej przestrzeni w urbanistycznym jego rozumieniu. Wznosząca się nad miastem świątynia jest jedynie „centrum duchowym”, a wyznaczana przez aleję Najświętszej Maryi Panny oś, łącząca dawne miasteczka Częstochowę i Częstochówkę, nie jest centrum takim, jakie w wielu miastach stanowi rynek. Jest co prawda Rynek Wieluński, dawniejsze centrum podklasztornego miasteczka, ale ów główny plac został zmarginalizowany wskutek wspomnianego połączenia miasteczek i wytyczenia głównej ulicy, leży obecnie na uboczu nowego traktu.

Można powiedzieć, że w tomiku *Zagłądanie w miasto* mamy także do czynienia z rekonstruowaniem miasta dzieciństwa, miasta, w którym po 1989 roku pozmieniały się nazwy ulic. Ulic już przecież wcześniej oswojonych i wpisanych w pamięć mieszkańców. Stąd zapewne zwrot „przez starych Domagalskich” (obecnie ulica ta nosi nazwę Polskiej Organizacji Wojskowej), gdy wymieniane są ulice:

W mieście moich urodzin
Życie moje się toczy
[...]
lecz gdy ulice przebiegam –
z Mickiewicza do Focha
przez starych Domagalskich i pędzę
w Aleje
(ZM, 64)

Następuje tu wpisanie przestrzeni miasta w świat Arkadii dzieciństwa. Pada znamienne stwierdzenie, kończące przywołany wiersz, mówiące dobitnie o znaczeniu Częstochowy w tej prywatnej mitologii: „wciąż mi to miasto / domem / i nadziei ołtarzem”. A przecież oprócz elementów wzniosłych jest miejsce – obok „ołtarza” – na inny okrucuch, zapisany ciepło w pamięci. Już tytuł wiersza mówi o tym, że są to *Buty ojca*, które:

Wybiegały wydeptały biedą skrzypiące
drewniane schody domu na Szczytowej

w kałużach Ostatniego Grosza
hartowały głodem wyschnięte zelówki

(ZM, 31)

W rozdziale poświęconym twórczości Józefa Wittlina w okresie nowojorskim – w części zatytułowanej *Tęsknić do Lwowa* – na marginesie cytatu z *Orfeusza w piekle XX wieku* Wojciech Ligęza stwierdza:

[...] warte zapamiętania stają się wyznaczniki imaginacyjnej, sentymentalnej podróży do miasta rodzinnego. Przydatne w dalszej lekturze będą 'dyrektywy metodologiczne' – paradoks żywej, dotykanej obecności tego, co nie istnieje realnie oraz swoiste umieszczenie rekonstruowanego świata poza czasem i przestrzenią¹⁶.

Jeziorska-Wróbel nie opuszcza miasta, dorasta w nim, ale i ono się zmienia w czasie, zmienia się także przestrzeń miasta oraz perspektywa, z jakiej jest obserwowana i opisywana.

Pisząc o *Moim Lwowie* Wittlina i o książkach innych autorów, o – jak to Ligęza nazywa – „prywatnych mitologiach miast”, stwierdza, że:

[...] ustalił się pewien styl wspomniania. Zwrócić też należy uwagę na szczególny sposób interpretacji zdarzeń należących do szczęśliwego świata młodości. Przede wszystkim czas przeszły nie był dotknięty katastrofą, a jeśli nawet autorzy wspomnień opisywali przeszłe wojny, nic groźnego i nieprzewidywalnego już zająć nie mogło¹⁷.

Nie tylko dosłowna emigracja powoduje zmianę w patrzeniu na świat, na miasto zapamiętane z dzieciństwa. Dzieciństwo to także czas unikania katastrof, czas budowania z dziecięcej perspektywy własnego opisu miejsc, w których się dorasta, zdobywa doświadczenie, buduje indywidualny świat przeżyć i emocji. Świat, który odchodzi wraz z dzieciństwem, i do którego się potem wraca poprzez rekonstruowanie zapachów, smaków i obrazów dziecięcej Arkadii, umieszczonej w przestrzeni coraz bardziej mitycznego i idealizowanego miasta. Piotr Kowalski mówi wręcz o „fabularyzowaniu” przestrzeni miasta:

Miejskiej przestrzeni doświadczano na różne sposoby – albo może inaczej: to przestrzeń miejska, z jej budowlami, ulicami, placami, ale też mniej lub bardziej dramatycznymi akcjami, jakie w niej odgrywano bądź jakie inscenizowało samo życie, rządziła postrzeganiem otaczającej rzeczywistości. Miasto było także swoistym *theatrum*, pełnym znaków i zadań do rozwiązania¹⁸.

¹⁶ W. Ligęza, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 52.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ P. Kowalski, *Miejskie teatra wszelakie. O „fabularyzowanej” topografii miast*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 4 (58), s. 45.

Takie spojrzenie na miasto odnajdujemy w wierszach Jeziorowskiej-Wróbel. W cytowanym już wcześniej wierszu *Dzielnica aniołów* padają nazwy częstochowskich ulic: „Srebrnej”, która „srebrem nie dojrzewa”, „Złotej”, która „złotem wcale nie opływa”, czy też „Koziej”, która „kozy nie widziała”, oraz „Targowej”, gdzie „żadnych targów nie ma”. W scenerii tych właśnie ulic rozgrywa się oniryczny spektakl:

od bramy do bramy przechodzą powoli
anioły nocy w pogniecionych szatach
i na skrzydłach z oparów tytoniu
unoszą marzenia nigdy nie spełnione
(ZM, 35)

W tej nocnej atmosferze przepici osobnicy („zabrzączy szkło z którego napój / może ugasić palące sumienie”) jawią się nam jako anioły, którym „z drogi schodzą rozbudzone szczury”. Takie mitologizowanie przestrzeni, w której rozgrywa się wykreowany spektakl, powoduje, że jest ona naznaczona innością, zmusza niejako czytelnika, by spojrzeć na miasto z nowej perspektywy, zobaczył je raz jeszcze. Dariusz Czaja, omawiając twórczość Stasiuka, zauważa podobny mechanizm ponownego nazywania w innym wymiarze miejsc znanych:

Stasiuk pisząc o swojskiej Dukli, wydobył ją z niebytu. Nazwał, pokazał, że nie jest to tylko punkt na prowincjonalnej kartografii. Odsłonił jej – przepraszam za słowo – duchową architekturę. Nikt wcześniej tego nie zrobił, ten fragment świata dla większości z nas nie istniał. A teraz już tak¹⁹.

W internetowym wydaniu „Tygodnika Powszechnego” Marcin Gonera stwierdza: „Miasto jak miasto. Nie znam go. Liczy się przecież Jasna Góra – mówią pielgrzymi o Częstochowie. Doprowadzając częstochowian do rozpaczy”²⁰. Stąd może, z owego poczucia bezradności, gdy dla pielgrzymów najważniejszy jest Klasztor, a miasta nie dostrzegają, bierze się obecna w liryce autorki *Nieba mojego czasu* potrzeba wykreowania własnej – jak najbardziej prywatnej, by nie rzec intymnej – wizji rodzinnego miasta. Ukazania go od podszewki podwórerek, zaułków i peryferyjnych często uliczek. Ową peryferyjność wyznacza w tym wypadku odległość, często czysto symboliczna, od pielgrzymiego traktu, wiodącego przez aleję Najświętszej Marii Panny. Podejrzewać możemy, że jest to typowe zachowanie mieszkańców, gdyż Gonera pisze dalej:

Jest to raczej postawa ludzi żyjących w cieniu twierdzy, która wprawdzie nie jest wrogiem, ale tłamsi ich swobodę. [...] W zachowaniu mieszkańców nie zauważa się jednak

¹⁹ *Życie śmieje się z rozumu. O kłopotach z duszą, języku potocznym, Emilu Cioranie i pograniczności antropologii. Z Dariuszem Czają rozmawia Szymon Elias, „Barbarzyńca” 2009, nr 1 (14), s. 17.*

²⁰ M. Gonera, *Częstochowa: miasto w cieniu Maryi*, cytata za: „Gazeta Wyborcza”, Częstochowa, 10.09.2009, s. 2.

wyraźnej dumy z mieszkania u stóp Czarnej Madonny. Mało kto mówi to wprost, ale życie pod Jasną Górą jest w jakimś stopniu przytłaczające²¹.

Jeziorska-Wróbel pozwala sobie na taki opis miasta, daleki od powszechnych skojarzeń, w wierszu *Usypianie kumpla*:

Miasto jak ociężała krowa
buczą syreny a dymy obficie płyną
ze wszystkich sutek fabrycznych wymion
i tym mlekiem zalane ulice
obsiadłe przez muchy różnej maści
drżą twardą skórą asfaltu.
(NMC, 13)

Warto pamiętać o konstatacji Michała Głowińskiego, że „miasto jest tekstem, czy też dyskursem, ma swoją poetykę, dlatego że znaczy, jako całość, ale znaczą też poszczególne jego komponenty”²². W liryce Jeziorskiej-Wróbel miasto jest sumą różnorodnych elementów. Składają się na nią wspomnienia, zapamiętane sytuacje, szczegóły. Dodać należy emocje związane z powrotami do miejsc, silnie naznaczonych skojarzeniami, które przecież przywołują. We wcześniejszym tomiku odnajdujemy wyznania:

Ty się nie śmiejesz że ja to miasto
jak mojego mężczyznę i jak macochę
[...]
ty się nie dziwisz że ja do tego miasta
jak do łóżka i jak do stołu
(NMC, 15)

W przypadku omawianych tomików mamy zatem do czynienia z dwiema strategiami w opisie miasta, które można nazwać arkadyjskimi. Z tym, że dla Jeziorskiej-Wróbel Częstochowa jest arkadyjska poprzez nawiązanie do mitu dzieciństwa jako Arkadii. To właśnie miasto dzieciństwa, miasto z jednej strony beztroskiego czasu, a z drugiej strony, poprzez oswojenie, poprzez swojskość, jawi się także poprzez pryzmat spojrzenia, które można określić jako „antyprzewodnikowe”. Ale i wówczas jego brzydota, odsłaniania z taką pieczołowitością podczas spacerów poza turystycznymi szlakami, opisana zostaje z czułością.

Dla innego tworzącego w Częstochowie poety „za miastem jest koniec świata”²³ – zauważa Arkadiusz Frania w swoim poemacie *Miasto*. Według Andrzeja Kuśnierczyka, który wpisuje Częstochowę w szerszy kontekst kulturowego mitu

²¹ Tamże.

²² M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchoń. Labirynt*, Kraków 1990, s. 161.

²³ A. Frania, *Na zimnym uczynku*, Kraków 1999, s. 71.

Europy jako Arkadii, miasto jest elementem świata. Dla niego mit ów jest przecież sumą lekturowych doświadczeń, kontekstów śródziemnomorskich. Polskie miasta i miasteczka są trwałym elementem większego toposu. Arkadia to nie tylko bukoliczny świat antyku, to nie tylko Italia. Arkadia nowoczesnego świata to także te wszystkie miejsca, które wpisane zostały w liryczny świat Kuśnierczyka. Dla autorki *Zagłędania w miasto* Częstochowa jest teatralną sceną z kulisami, widownią, magazynami. W *Biblii podróźnej* cały świat jest teatrem: przeglądamy repertuar, podziwiamy całość, ale Częstochowa stanowi tylko element całego gmachu. Nie jesteśmy nawet aktorami w rozgrywających się tam spektaklach, lecz jedynie ważnymi widzami.

Summary

Lyrical Duet with Częstochowa in the Background (Poetry of Elżbieta Jeziorowska-Wróbel and Andrzej Kuśnierczyk)

The article is devoted to discussing the role of Częstochowa in poetry of Elżbieta Jeziorowska-Wróbel and Andrzej Kuśnierczyk. There are two strategies, two ways of writing about the city in their works. Kuśnierczyk is a “wandering poet” and Częstochowa is one of many cities on his lyrical map. The volume entitled *Biblia podróżna. Wiersze i piosenki* is a record of hiking in the cultural contexts. Cities are just a stops on the way to the bucolic Arcadia. Both Kuśnierczyk and Jeziorowska-Wróbel (*Zagłędanie w miasto*) travel without haste. Walking around the city requires peace. The wandering poet can notice details that most tourists cannot see. They are just focused on looking for historical monuments with their guidebooks. There is a tenderness even in Kuśnierczyk’s description of the ugliness of streets and houses. Polish cities, including Częstochowa, are a permanent part of a larger topos. Jeziorowska-Wróbel creates her own magical space of the city where she was born and where she lives. Poet builds the mythological Częstochowa.

Beata Łukarska

Analiza retoryczno-stylistyczna wybranych mów i kazań pogrzebowych okresu baroku

Oracje pogrzebowe, podobnie jak cała kultura barokowa, rodzą się z połączenia trzech żywiołów: retorycznego, panegirycznego i parenetycznego¹. Przy należąc do retorycznego rodzaju *genus demonstrativum*, teksty funeralne spełniają oraz zachowują preferowane w tym czasie założenia programu nauki o pięknym wysłowieniu. Jednak z dwóch nakazów sztuki słowa: *docere et delectare*, wyraźnie wybierają ten drugi. Wymiar *docere*, a więc nauczania, barokowi mówcy pogrzebowi realizują, korzystając z całej znanej, dostępnej i utrwalonej od wieków aparatury przekonywania drogą tzw. łagodnej perswazji emocjonalnej. Poza tym ich dzieła zawierają w sobie podobieństwo do *encomium*, a więc przynależnej – w tym przypadku przede wszystkim osobie zmarłej – pochwały. Wartość zaś owej pochwały bohatera(ów) pomnaża się poprzez szczególną ozdobność, niekiedy nawet przesadną dbałość o stronę retoryczno-stylistyczną wygłoszonego i utrwalonego, bądź tylko utrwalonego na piśmie tekstu².

Istotne przy tym jest to, żeby tworzone w żywiole retorycznym ideały ściśle przylegały do norm i wzorców kultury świata szlacheckiego, może lepiej nawet powiedzieć – sarmackiego³.

¹ D. Platt omawia w swym opracowaniu dotyczącym kazań pogrzebowych, jako szczególną grupę wypowiedzi – kazania panegiryczne. D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992, s. 81–93; inni autorzy, nie wyróżniając tak pojętej grupy tekstów, wymieniają przynajmniej, spośród różnych stylów, styl panegiryczny (Z. Rynduch, *Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku*, Gdańsk 1967, s. 95–102).

² Niektóre spośród badanych przez nas zabytkowych przekazów mają również charakter ćwiczeniowy, wskazują na to symboliczne określenia literowe adresatów. Uwagi na ten temat można również znaleźć w: M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 1999, s. 277–358).

³ Pojęcie kultura sarmacka ma już swoją pisaną i niepisaną tradycję oraz historię; natomiast termin styl sarmacki w literaturze polskiej dawnych wieków jest nadal dyskutowany. Zob. przy-

Jednocześnie, same tylko barokowe encomia nie wypełniają tej szczególnie ważnej dla sarmackiego twórcy i odbiorcy potrzeby unieśmiertelnienia narodu, rodu, osoby. Owo pragnienie zaspokaja dopiero połączenie tego specyficznego, okolicznościowego słowa kaznodziejskiego z realizacjami malarskimi, rzeźbiarskimi, architektonicznymi oraz formami parateatralnymi⁴ (otwartymi zresztą na szeroką niekiedy publiczność) i całą ówczesną, wcale bogatą, zbliżoną tematycznie⁵ literaturą.

Do zilustrowania podjętego tematu posłużyły teksty pochodzące z różnych lat XVII i pierwszej połowy XVIII stulecia. Widać w nich wyraźnie zaznaczające się różnice wynikające z ewolucji przyjmujących się i rozwijających odmian stylowych. Równie znacząca dla tych tekstów jest duchowość środowiska, z którego autor się wywodzi.

Oczywiście, w tak krótkim studium nie sposób dokonać rzetelnej i szczegółowej analizy wszystkich popularnych środków stylistycznego i retorycznego kształtowania przekazu kaznodziejskiego. Dlatego też uwaga nasza skupiona będzie na wybranych aspektach tej, tak znamiennej dla epoki, formy wypowiedzi literackiej.

I. Ważniejsze figury myśli w tekstach barokowych oracji

Apostrofa

Bodajże najbardziej charakterystyczna i najbardziej popularna w tekstach kaznodziejskich wskazanego czasu figura myślowa. Częste występowanie apostrofy determinuje także sam gatunek. Zwrot do różnych postaci żałobnego theatrum podkreśla znamienne dla oracji pogrzebowych emocjonalną perswazję

padek przeciwnych stwierdzeń (J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 232–236 i A. Wilkoń, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej*, Kraków 2002, s. 42–45).

⁴ Szeroko o tym w licznych opracowaniach kultury tego czasu (J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974; A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992). Dla badacza historii duchowości ciekawe są także wszelkiego rodzaju przekazy pamiątkarskie, a wśród nich, m.in. dziełka A.D. Skorobohatego, M. Jemiołowskiego, *Dyariusz apparencyi pogrzebowej SPW.JMP. Doroty z Grothow Gembicki*, czy też *Pamiętniki* dobrze już znanego J.Ch. Paska.

⁵ Wśród różnych przekazów, podać również można: *Elegie żałobne na śmierć Nieubłaganą [...] Doroty z Czarnkowa Dębińskiej*, 1651; *Threny żałobne na śmierć JM Pana Stanisława z Wronowa Xięskiego*, 1650; *Srzeniawa łzami płynąca na pogrzebie JO. Pana Albrichta Radziwiłła*, 1658; Abrahama Roźniatowskiego, *Lament nad grobem O. Benedykta Anserina*, 1609; Stanisława Grochowskiego, *Threny na żalosne z świata zeście i pogrzeb x. Bernata Maciejowskiego*, 1608; i wiele innych.

przekazu. Oprócz tego, w wewnętrznym świecie relacji między wpisanymi w nie postaciami, stanowi chyba najbardziej czytelny wskaźnik zespolenia pomiędzy nadawcą a odbiorcą tekstu. Poza tym (jest to istotne w charakterystyce stylowej zabytków literatury) apostrofa wprowadza element monumentalizacji, stylizacji lub patosu. Zgodnie ze wspomnianą już zasadą budowania przekazu wokół klimatu emocjonalnego, najczęstszymi adresatami „zwrotów do” jest ogół słuchaczy albo wyodrębniona, ważna w perspektywie adresowania tekstu, grupa.

Oto przykłady:

Dla Boga tedy ludzie pamiętajcie na słabość, krotkość życia waszego, nie fundujcie się na świecie i jego płynnych rokoszach (Bar Kaz⁶).

I dalej, tyle że w innych już tekstach i z wyraźniejszym zamierzonym patosem:

Potym nauka moralna do katolików. Coż przecie na gniazdo wieczności odkładasz? Wiele na to idzie z twoich dobr, pieniędzy? Wiele czasu? Wiele pilności? Podobno o nim ani myślisz? (Doch Żyw).

Mowże mi szczerze, dokąd się udasz? Oprócz piekła, żadnego dla siebie miejsca nie znajdziesz (Doch Żyw).

W tych apostrofach wzywanie uczestników służy zwróceniu uwagi słuchaczy na zapomniane prawdy wypływające z zasad wiary. Stąd, jak słusznie zauważamy, element zwrotu – przemowy do słuchaczy przybiera kształt nagany, napomnienia, żeby nie powiedzieć obyczajem staropolskim – surowej reprimendy („Mowże mi szczerze, dokąd się udasz?”).

W cytowanych przykładach apostroficzność wypowiedzi została wzmocniona poprzez użycie jednego bądź serii pytań o charakterze retorycznym. Pytania retoryczne jednak to nie jedyny sposób „zdobienia” apostroficzności oracji. Kolejny fragment przynosi zauważoną wcześniej kombinację figur z nowymi elementami, jakimi są asyndetywność konstrukcji długiego, rozbudowanego okresu i powtórzenie dwóch różnych form wyrazowych, tj. *geminatio*.

Słuchacze przezacni, niechaj ja milczę, każdy z łask waszych pojrzawszy na ten katafalk, na ten tron tej matce wystawiony, positus est thronus matri, a wejrzawszy na tę księgę, na ten krzyż, na tę trupią głowę przy trunie leżącą, musi rad nie rad przydać, durabit in perpetuum, będzie żyła na wieki: bo wszystko, życie tej zacnej matrony, w tej Xiędze, w tym krzyżu, w tej kalwarie zawarte, na tym majestacie, zasłużyło sobie u Boga, co Chrystus wiernym zmarłym obiecuje (Roż Żał).

Słuchaczami przezacnymi wezwanymi do szczególnej uwagi wobec przekazywanych treści mogą stać się również wybrane grupy pogrzebowej społeczności. Jeśli opłakiwany był żołnierzem, mówca zwraca się do towarzyszy broni:

⁶ Źródła przykładów oznaczono skrótami. Wykaz skrótów, a tym samym i tekstów źródłowych, na końcu artykułu.

Wy sami żołnierskiego dzieła dobrzy przyznacie kompani, jakiegoście doznali od niego zwłaszcza pod jego chorągwiami afektu (Sta For).

Wzmocnieniu ekspresywności konstrukcji zwrotu „do” służy również jego ukierunkowanie na osoby blisko związane ze zmarłym:

Wierni poddani, gdzie on wasz pan pobożny, on pan dobrotliwy [...] Ubogie sieroty, gdzie on wasz tak wierny opiekun [...] Starodawny Prudnickich domie, gdzie on twój tak śliczny, tak drogi klejnot, który cię ślicznie w dzieciństwie, śliczni jeszcze w młodości, śliczni jeszcze w męskich i dorosłych leciech, ale najśliczniej w sędziwej starości swojej ozdobił? (Ano Kaz).

W tak rozbudowanej apostrofie klimat żalu i straty umacnia się również poprzez czytelne dla odbiorcy-słuchacza powtórzenia „gdzie on wasz pan” (*geminationio*), połączone z efektem paronomazji (śliczny, ślicznie, śliczni, śliczni, najśliczniej) oraz charakteryzujące adresatów określenia (epitety: wierni poddani, ubogie sieroty).

Wspominaniu wielkości straty albo wartości czynów zmarłego służą też kaznodziejskie wypowiedzi adresowane do uosobionej ojczyzny bądź śmierci lub grobu, do samego zmarłego, cytowanych autorów („milcz mi tu twemi Sokratesie wymysłami...”), a nawet wyobrażenia herbowego.

Prozopoea. Sermocinatio

Do person często wypowiadających pochwały bądź też nagany przynależy uosobiona „pani-ojczyzna”. Rzecz oczywista, że w owych wypowiedziach pochwały przynależą zmarłym, nagany i upomnienia (spełniające niekiedy warunki figury zwanej w retoryce *obiurgatio*) kierowane są zaś do tych, którzy pozostają przy życiu, by kierowali się przykładem życia opłakiwanego bohatera. Tak konstruowany tekst, wzmocniony nieraz przez mechanizm amplifikacji i urozmaicony w figuratywnym sposobie przekazu treści, wypełnia, w sposób łagodny, ale kontrolowany przy tym i skuteczny, warunki emocjonalnej perswazji *genus demonstrativum*. I tak, w cytowanym przykładzie, autor *Cyrkuła Nałęcza* poświęconego JMci Czarnkowskiej, każe uosobionej ojczyźnie skarżyć się na bezbożność obywateli:

Gdy o sobie radzić nie może w tak nieszczęśliwej sytuacji woła z psalmistą do Boga: *salvum me fac Domine, ratuj me Panie*; ale tej ciężkości koraż przyczyna? Czy ta, że Polska nieludna, *salvum me fac Domine, quoniam defecit populus*? Jako żywo, ale raczej, *salvum me fac Domine, quoniam defecit sanctus, quoniam diminutae sunt veritates a filii hominum*, że naród nasz od onej staropolskiej pobożności odpadł, że między nami nie masz już więcej ani sprawiedliwości, ani bojaźni bożej, ani prawa, ani prawdy (Per Cyr).

W części końcowej retoryczność wypowiedzi wzmaga łatwo zauważalny polisyndeton (ani..., ani...).

Częściej jednak niż przywołana szacowna bohaterka, tj. upersonifikowana ojczyzna, do zgromadzonej żałobnej publiczności przemawia sam zmarły. Oto przykład:

...rano soboty doczekawszy, katolicką złotymi słowy uczyniła resolutią. Nie pragnę żyć na świecie, bom się już nażyła, umrzeć się nie boję, bo łaskawego Pana mam. Na te słowa łzami się zalawszy krucifix w ręce wzięła i nań patrząc, znowu biedząc się już z światem zawołała: umierają królowie, cesarze, biskupi, panowie, i ja tobie taki dług płacić mam Chryste Jezu. To wyrzekłszy rany Jezusa do ust przycisnęła (Roż Żał).

Ten komentowany tekst, skonstruowany wokół argumentu z pobożności, wzmocniony zastosowaną figurą myślową, wychodzący z ust umierającej bohaterki, staje się, jak sami to odczuwamy, doskonałym środkiem emocjonalnej per-swazji.

Jednak częściej wypowiedź moribunda wiąże się z emocjonalnością ukierunkowaną na komentowanie sytuacji jego osoby i nieubłaganej konieczności śmierci. Dlatego zmarły zwraca się do męża (żony), dzieci lub (przypadek biskupa) wszystkich oddanych sobie pod opiekę duchową.

W takim tedy splendorze będąc ta zmarła matrona żegna cię Mci P. Adamie Pszonka Choraży Chelmski, a wchodząc na ten czas do ciemności grobowej, mówi do ciebie te słowa: Et arida tecum. W proch i popiół obrocona zostanę, ale przecie i zeschłe kości moje, i tam w prochu przyjaźni zawziętej małżeńskiej dotrzymają (Mak Trzy).

I przemowa biskupa:

Takieć wam oto najmiłsze owieczki pasterz wasz w ten pałac podziemny sobie zgotowany idący błogosławieństwo daje i tak was ostatecznie żegna [...]. Niech będzie Pan nasz zawsze błogosławion. Niech Pan świętości waszych sam sprawuje i kieruje wszystkie steczki wasze. Niech wam drogę tę, którąście się puścili do onego kresu błogosławionego żywota wiecznego prostą uściele Ano Kaz).

Forma ostatniej z zacytowanych wypowiedzi, wzmocniona czytelną apostroficznością, przypomina formułę uroczystego kapłańskiego błogosławieństwa.

Subiectio

Subiectio jest figurą myślową, w której ujawnia się i najpełniej do głosu dochodzi nadawca tekstu, inaczej sam przemawiający. Ilustrują to wybrane przykłady. Pierwszy nacechowany emocją zdradzającą kontreformacyjne zapędy autora – kaznodziei:

Czego się było po tak zacnym, wiernym i świętemu rzymskiemu Kościołowi życzliwym młodzieniaszku spodziewać? Tylko tego, że jako prędko lat męskich dorosłocie, gorącym katolikiem będąc, z gruntu heretyctwo z swoich majątności wyrzuci i wykorzeni (Sta Kaz).

Kolejny, obok charakterystycznego retorycznego nacechowania samej figury, wyróżnia się zastosowaniem skomplikowanego szyku zdaniowego oraz dopełnieniem w kształcie biblijnego *exemplum*:

Takim swoim szczęściem lubo z wielkim naszym a z najostroższym i nieporównanym żalem, Jaśnie Wielmożnego Męża drogę życia swego zakończyła jaśnie Wielmożna Maria Anna z Czarnkowskich Krasiński [...] Czemu? bo na kształt Henocha ambulavit cum Deo (Doch Kaz).

Trzeci i czwarty, w kolejności zacytowania, fragment stanowi dobry przykład kontaminacji różnych chwytów, w jakich wyraża się piękno i skuteczność retoryki. Rozpoznajemy w nich bowiem kombinację *geminatio* (tej zacnej, tej zacnej), poliptotonu (tej, ta, tego), wyliczenia oraz (urywek ostatni) łańcucha synonimów (krotofile, rokosze, ambrozje, słodczyce).

Jakim przywilejem cnot szlacheckich, szczerości, pobożności, skromności, wstydu, bojaźni Boga ta zacna księga życia tej zacnej Pani napisana czego więcej potrzebuje? Tego słuchacze żebyśmy my na tę xięgę w tym thronie matce tej zacnej, od pozostałego syna wystawioną patrząc, przydali wzwysz mianowane lemma durabis in perpetuum (Róż Żal).

Po owych milionowych zażytych krotofilach, rokoszach, ambrozjach, słodczych i dobrej myśli, co za koniec? Ten nieomylny, en morior (Kul Śmi).

Zdarza się, że *subiectio* przechodzi w *ratiocinatio*. *Ratiocinatio* (także w tym przypadku) służy podstawowej funkcji artystycznej oracji o charakterze *encomium*, jaką jest amplifikacja. Dla wzmocnienia wrażeń słuchowo-wzrokowych autor ozdobił swój wywód także konstrukcją krótkiej anafory:

Coż rozumiecie? Jedna, druga, trzecia dusza jałmużnami, zakupionemi ofiarami, modlitwami naszego Wiktoryna podżwigniona, z ognia, czyscowego prędeży na wieczną ochłodę wyleciawszy, a o jego się potem zejściu dowiedziawszy; czy zapomniała swego Eliberatora? Czy nie upadła przed tronem Trojcy Przenajświętszej; czy nie całowała ran Jezusowych? Prosząc o kropelkę krwi najdroższej na ugaszenie czyscowych upałów. Bądźcie o tym pewni (Doch Żyw).

Pozostałe figury myśli

Wśród nich wskazać trzeba figurę o nazwie etopeja. Popularność etopei zasadza się na mechanizmie umożliwiającym ukrycie się bezpośredniej racji mówiącego w wypowiedzi osób trzecich. Ponadto pełni ona ważną funkcję w perswazji, wzmacniając, uprawdopodobniając lub podkreślając banalne czy też mało istotne – wydawałoby się – stwierdzenia. Zasadą tą posłużyli się dwaj kolejno cytowani autorzy. Pierwszy ożywił i dopuścił do głosu biblijnego proroka Amosa, drugi – odwołał się do zdania być może znanego audytorium kaznodziei.

...boś i post facta annuałem konwentowi naszemu kaliskiemu z pola twego wyznaczył annonam, boś tak Seraphici Ordinis był amans, że powiedzieć się może o tobie, co Amos prorok powiedział: Aedificavit in celo ascensionem suam (Bab Zło).

Ja w tym punkcie nie sam z siebie mówić nie chcę, żebym się nie zdał bydź pro domo mea oratorem, ale niech mi się godzi z kazania pogrzebowego księdza Alexandra karmelity bosego około roku 1684 w Krakowie mianego żywcem przytoczyć tu fragment (Kłó Nał).

Oprócz przyjęcia za swoją czyjejś wypowiedzi i głosu, kaznodzieja barokowy próbuje także zastosować głośne myślenie, zastanawianie się lub rozważanie, tj. *dubitatio*:

Już po walecie, lecz jeszcze nie po kazaniu. Opak rzeczy idą i mnie na duchowną materią wyglądającego, valeta w pół kazania zaskoczyła (Doch Żyw).

Albo usprawiedliwia się wobec słuchaczy z użytych środków i wyłożonych racji, stosując figurę o nazwie *aversio*:

Mowie to przezacna familio, a za złe mieć mi nie będziesz, bo omnes morimur, et quasi aquae dilabimur super terram. Wszyscy umierając rozbiegamy się jako roztoczone po różnych dolinach wody (Bia Rzek).

Niekiedy w sukurs znużonym odbiorcom oratorskiego popisu, a właściwie dla ich, tj. słuchaczy pobudzenia, posłużyć może pozorne zamilknięcie (*reticentia*):

Niech sama rzecz mówi, ja milczeć będę! (Hes Wiz).

Sprzyja temuż samemu wzmocnieniu drogi komunikatu zwięzły mechanizm *correctio*, tj. dorzucenia:

Każdy z nas przyznać musi, że triste Doloris spectaculum. Okropny widok (Mak Trzy).

Pojawia się także zabieg polegający na prawie niezauważalnym przemieszaniu następstwa zdarzeń – histerologia:

...i one słowa, niech będzie pochwalon Najświętszy Sakrament, wymowiwszy, stała się tu trupią głową na tym majestacie wystawioną [...] (Roż Żał).

Figury retoryczne słowne. Figury słowne *per adiectionem* (przez dodanie)

Z dwóch figur opartych na tym samym schemacie myślowym i konstrukcyjnym, choć przeciwnych sobie – anafory i epifory – popularniejsza wydaje się być ta pierwsza. Anaforyczność jest zauważalną, a więc często stosowaną w tekstach barokowych figurą retoryczną. Ze względu na dwojakie przeznaczenie oracji, mianowicie do słuchania i czytania w formie zapisanej, można powiedzieć, że stanowi ona element bardzo skutecznego oddziaływania zarówno na percepcję słuchową, jak i wzrokową odbiorcy. Dla ilustracji posłużą, zamieszczone poniżej i wybrane z wielu im podobnych, przykłady.

Z tekstu kazania o tytule *Cyrkuł Nałęcz* – słowa:

Drudzy, w wylewającej, momentalnie prawie łez obfitych toną powodzi. Inni, których pożądane szczęście, respektem ś.p. Jaśnie Wielmożnej żyło Pani krwawemi ledwo nie rysują łzami. Inni na grobowym stając marmurze, w extatycznym prawie zdumieniu wydziwić się nie mogą, jak świat zastępującą godność, nieba tykające cnoty, tak szczupły ogarnąć może grob (Per Cyr).

I fragment innego tekstu, tj. *Proporca triumfalnego*, poświęconego ewangelickiemu pastrowi – Andrzejowi Schonflissiusowi:

Żyje jednak w nieustającej, na którą sobie znacznie zarobił sławie; Żyje w przeznaczym, którym go Bog w niepokalanym ucieszył małżeństwie, potomstwie; Żyje w niebie [...] (Mal Pro).

W pierwszym z przykładów konstrukcja anaforyczna wzmocniona została bliskoznacznnością słów: „drudzy, inni”, oraz elementem patosu wynikającego z określeń przymiotów duchowych bohatera: „nieba tykające cnoty”, i metaforą: „tonąć w łez powodzi”.

Kolejną figurą retoryczną powstałą *per adiectionem*, czyli przez dodanie, jest *antistrophe* („moja rada Ojczyzny synowie, te czaczka, te fraszki porzucić”).

Poza tym, nader obficie w barokowych pogrzebowych oracjach, często na zasadzie powiązania z innymi sposobami retorycznego obrazowania, pojawia się także poliptoton, stanowiący powtórzenie wyrazu ze zmianą przypadku lub liczby. Niezaprzeczalnym tego przykładem – kolejne zamieszczone w naszym szkicu krótkie fragmenty barokowych przekazów:

Ale i ty zacne zacnego ojca potomstwo, otrzy lzy z jagod oblicza twego (Hes Wiz).

Był dożywotnie nieboszczyk x. Andrzej Andrzejem, to jest, jako się tłumaczy graecyzna, mężem, bo mężnie, męsko i prawie rycersko sobie poczynął [...] (Mal Pro).

W drugim z przywołanych tekstów autor wzmaga argument ze znaczenia imienia opiewanego bohatera nie tylko konstrukcją poliptotonu, ale i konstrukcją zdania wtrąconego.

Jeszcze ciekawszą kombinację retoryczno-stylistyczną stanowi dziełko *Forteca troy wieżystego Grzymały*, przedstawione przez Sebastjana Stawickiego *na Jasnej Gorze Częstochowskiej*. W swym utworze, kaznodzieja rozważając koleje losu Wielmożnego Aleksandra Grudzińskiego, w perspektywie zastosowania toposu lamentacyjnego *omnis sexus et aetas planctus* z ukonkretnieniem w postaci porównania do rozpaczki biblijnego Dawida, wprowadza ciekawą paronomazję (gorną, gorzyste). Zauważyć też można, w tym samym tekście, polisyndetoniczną konstrukcję zdania w drugiej części przedstawionego fragmentu:

I spodziewałem się ja, że cię gorną dla wysokich w Koronie zasług Wielką Polsko potkać miały od bolejących serc one narzekającego Dawida nad Saulem, i młodym Jonatą, prze-

klęstwa. Nec ros nec pluvia cadat super te: aż i gorną męstwem i zasługami wysokość twoję i gorzyste żalosego pogrzebu to miejsce Jasną Górę Częstochowską, hojne krwawych łez oblewają zdroje (Sta For).

Dla osiągnięcia pewniejszego wymiaru powszechnie przyjętej i pożądanej w pochwie amplifikacji służą ponadto efekty wynikające z zastosowania nieskomplikowanego, za to skutecznego mechanizmu łańcucha synonimów. Eksplicacji wspomnianego efektu posłuży krótka cytacja z *Kazania przy depozycji ciała Jej mości Pani Wereny z Firlejów Scipionowy*:

A stąd sobie wnoś każdy, jeżeli wieczność zabiera to wszystko, cokolwiek w oczach naszych w aprehensyi, wspaniałego, wybornego, zacnego, możnego, toć się w niej całym sercem, staraniem, myślą, akcjami, zanurzyć trzeba (Łuk Kaz).

Stopień wyższy prowadzący ku amplifikacji w dziele stanowi takie nagromadzenie form i wyrażen bliskoznacznych, że układają się one w kształt figury narastającej, powodując wyobrażenie nasilenia się opisywanej cechy osoby lub przedmiotu.

Figura powstała w efekcie takiej zasady nosi miano *incrementum* i znajduje się (między innymi) w kazaniu oplecionym wokół metaforycznie pojętego obrazu żniwnego:

Na rodowitym zaś Jaśnie Wielmożnego Jego Mości Pana Macieja Krzyskiego polu, nie jedna Ruth, ale liczne rotty i partyje w Nieparcie, nie kłosy, ale całe snopy i kopy zbierają na suplement (Bab Zło).

Wyliczyliśmy – wspierając przykładami – wybrane figury retoryczne, co oczywiście nie eliminuje z naszej świadomości pozostałych konstrukcji oratorskich, wielokrotnie wykorzystywanych w literackim przekazie barokowego pogrzebowego *encomium*.

Retoryczne figury słowne *per translationem*

Z owej rodziny figur retorycznych najczęściej występującymi w badanych przez nas tekstach oracji pogrzebowych XVII i XVIII stulecia są te, które służą swoiście pojętej rytmizacji przekazu. Mowa tu o tropie zwanym homoioteletonem, zbudowanym na zasadzie powtarzalności końcówek form czasownikowych tworzących kadencję zdań bądź ich członów. W tak sformułowanej definicji mieści się fragment pochodzący z kazania o tytule *Forteca troy wieżystego Grzymały*. Słowa kaznodziei barokowego układają się bowiem następująco:

Jaśnie Wielmożnego domu podporę zniosła okrutna śmierć, starożytne zrujnowała mury, wysokie obaliła wieże, w bramie wielkiej nadzieje zbrojnego ubieżyła rycerza (Sta For).

Warto podkreślić, że i w tym niewielkim fragmencie dochodzi do ciekawego i znamienego dla kultury pisanej tego czasu połączenia różnych chwytów reto-

rycznych. Obok wzmiankowanej zbieżności końcówek form czasownikowych, występuje bowiem, i to zdublowana, konstrukcja antystrofy. W innych tekstach rytmizacja (która zresztą w klasycznych wzorcach retoryki często uchodziła za niewskazaną i mało artystyczną) osiągana bywa poprzez połączenie analogicznych form czasownikowych (wzmiankowany już homoioteuleton) i rzeczownikowych – homoipton. Dowodnie świadczą o tym krótkie urywki dwóch kolejnych oracji:

Proporca triumfalnego: ... która nierzękę żeby się straszyć dała, owszem ona, nie mniej dokuczliwe mężnie przyjmowała skosy, jako i obrotne niestatecznej fortuny w jakichkolwiek chcesz okazyjach skromnie ponosiła losy (Mal Pro).

A także przywołujący dowód z pobożności tekst *Żywej pamięci [...] ku czci Pana Wiktoryna Kuczyńskiego*:

A najbardziej miał żywą wiarę o najprzedniejszym artykule, o tajemnicy Trojcy Przenajświętszej różnemi aktami, modlitwami co dzień się osładzając, do widzenia Boga w Trojcy Jedynego wzdychając (Doch Żyw).

Wybrane środki retoryczno-stylistycznego kształtowania wypowiedzi.

Wybrane tropy

Pojęcie i definicja tropu zostały wprowadzone w obszar stałej refleksji naukowej świata starożytnego przez jednego z trzech wielkich klasyków retoryki – Kwintyliana. Jednak, mimo – wydawałoby się – trwałego wówczas zdefiniowania tego terminu, zarówno w kulturze starożytnej, jak i późniejszej – trwały spory o przynależność poszczególnych środków stylistycznych do tej kategorii. Nie zajmując się jednak dłużej problemami natury teoretyczno-historycznej, dla potrzeb obecnej prezentacji wymienimy i pokrótce scharakteryzujemy te spośród tropów, które w badanych przez nas oracjach pogrzebowych występowały najczęściej.

M e t a f o r a

Podobnie jak pozostałe tropy, metafora służy nie tylko uwydatnieniu ekspresji wypowiedzi, ale i podkreśleniu jej walorów artystycznej zdołności intelektualno-wizualnej. Stosowana w barokowych encomiach metaforyka jest jednak mniej awangardowa, powiedzmy wprost – wręcz tradycyjna. Rozpoczyna się od porównania szybko przemijającego ziemskiego życia człowieka do... łódki stale i nieuchronnie spływającej z nurtem rzeki.

Rozbudowuje się też wspomniany wywód, sięgnąwszy do wielowiekowej symboliki chrześcijańskich pism wyznaniowych, zmieniając niespokojną rzeczkę w morze, które swoje paradoksalne przeciwieństwo uzyskuje w obrazie nieba – miejsca bezpiecznego zakotwiczenia.

Poszerzana we wskazany sposób tradycyjna metaforyka pojawia się bardzo często w dowodzeniu za pomocą tzw. argumentu z pobożności. Ciekawym zapewne jest fakt, że w przypadku tekstów dotyczących świątobliwie „zeszłych” pań, do pochwalnej charakterystyki ich osób i życia używa się obrazów metaforycznych wywodzących się z pism tradycji maryjnej. Mowa tu, między innymi, o metaforycznej wartości księżyca, świecącego światłem odbitym od słońca (Chrystusa), i słoneczniku zawsze skierowanym i podążającym za jasnością słońca (Boga). Oba te miana, księżyca i słońca przysługują żegnanym bohaterkom: Helenie z Raciborska Tarłowej i Ewiannie Pszoncynej Chorażynej Chełmskiej.

Z cnotą pobożności, tym razem męskiej, wiązano również znaną (choćby z tradycji Pawłowej, a w renesansie Erazmiańskiej) metaforę chrześcijanina – żołnierza Chrystusowego.

Z pozostałych obrazów warto zacytować przykład zespolenia metaforyki agrarnej (w kontekście heroicznej wiary opłakiwanego bohatera) z namiętną perswazją emocjonalną, wynikającą z gwałtownej kontrreformacyjnej polemiki z wyznawcami chrześcijańskich herezji.

Jegomość Krzycki: Tam dopiero widziawszy, że aruit messis terrae, wiara katolicka, od burzliwych heretyckich szturmów usychała i już się tylko, tanquam arundo a vento agitat powiewała, a ow przeklęty chwast heretycki gorę brał, tunc apparuerunt et zizania, tak żywo nastąpił cum commesso rebus suis na to żniwo, że wykorzeniwszy wszystkie chwasty luterskie, kalwińskie, colligite primum zizania, samą wyborną wiary katolickiej zostawił pszenicę (Bab Zło).

Dla wysubtelnionego gustu współczesnego większość przywołanych metafor jest jak przyciężkie danie, ale trzeba oddać sprawiedliwość naszym uczonym przodkom, że i pod ich piórem tu i ówdzie błysnie obrazek pełen zarówno ekspresji, jak i prawie poetyckiej lekkości. Tak zapewne można rzec o słowach skierowanych do rozpaczającego po śmierci żony:

Kiedyś brał w dom małżonkę swoją wchodziło do serca wesele, lecz na diamentowym i bardzo krótkim łańcuszku za sobą dzisiejszy żal ciągnęło (Pie Kaz).

P o r ó w n a n i e

Ze względu na to, że w większości omawianych przez nas tekstów barokowych porównanie służy lepszej charakterystyce osób, staropolscy oratorzy dość uparcie do ich konstrukcji używają wizerunków dawnych bohaterów. Stąd najczęstszym jest stwierdzenie typu:

Drugi to Josef, Jaśnie Wielmożny JM Pan Maciej Krzycki albo Obaczem tu w nim, co do dekoramentu cielesnego Jassona złotą twarzą jaśniejącego... (Bab Zło).

Niekiedy porównanie jest poszerzone, jak w przypadku tekstu pt. *Śmiertelne zwłoki*, w którym zestawia się zmarłego z patriarchą Jakubem, a miejsce jego pogrzebu (Kodeń) z ziemią Kanaan.

Na podobnej zasadzie funkcjonuje obraz z *Rzeki rozbitej*, w której Syxt z Lubomira staje się podobny strumieniowi płynącemu do ziemi przeznaczenia – miodem i mlekiem chwały wiecznej opływającej Ukrainy. W niektórych porównaniach autor pozwala sobie na wzmocnienie perswazyjne dodatnie bądź ujemne. Do pierwszych zaliczyć wypada porównanie zmarłych dzieci do zwiędłego *pączewia*. W drugiej kategorii znajdzie się zapewne obraz *zajuszonej śmierci* – kata, wtacającej ludzi w ciemne grobowe lochy, oraz krzyża Chrystusa do *krzyżowego gniazda*, do którego podąża świątobliwie zmarły Wiktoryn Kuczyński, herbu Korwin, a więc kruka.

E p i t e t y

W tej dziedzinie warto zwrócić uwagę na charakterystyczne formy epitetów złożonych.

Są wśród nich, po pierwsze, przypominające tradycję Homerową: „prędkolotny korab” (przy pochwie osoby zmarłego); „wałobystry” (o nacieraniu życiowych przeszkód – fal); „pięknokształtne” (cnoty oplakiwanego).

Jeszcze inne wydają się być efektem pomysłów autorskich: „czystopłynące” (tak autor nazwał wygłoszone panegiriki); „świętomyślna praca” (czyli trud oratora); „staro-polska” (wiara, w przeciwieństwie do nowinek heretyków).

Resztę obejmuje konwencja; dla przykładu: ciało – „trupia lepianka”; „depozyt ziemi”.

Krótki przegląd ciekawszych epitetów zamyka tę część opracowania, pozostawiając na boku nieomówione a liczne figury, wśród nich zaś mniej lub bardziej udane przykłady peryfraz, antytez, kontrastów, różnego rodzaju metonimii, stosunkowo często używanej hiperbolizacji (dobrze służy amplifikacji) oraz alegorii.

II. Ciekawsze zjawiska języka i stylu

Są w omawianych przez nas tekstach takie obszary języka, które uznać można za powielanie typowych dla ówczesnej polszczyzny form wyrazowych i związków frazeologicznych. Odnieść sygnalizowane zjawisko należy zapewne do frazeologii, której używa się w charakterystyce postaci śmierci i zmarłego. Ta pierwsza bowiem najczęściej jest „[...] śmiercią okrutną, corą ciemności, okrutnicą czyhającą na ludzkie życie”, czy też „ślepą matką odwiecznych ciemności”. Nieboszczyk natomiast prawie zawsze to „umarły w Panu”, „zgasły błogosławionym snem”, „zrujnowana ozdoba rodziny” i „podcięta jedyna podpora jaśnie wielmożnego domu”. Poza tym niebo, zwłaszcza w tekstach pochwalnych, jawi się jako „miejsce wszelkich pociech”, „miejsce błogosławione”, na które wszyscy, prędzej lub później, się przenoszą, „łono Abrahama”.

Zdarzają się jednak i tacy autorzy, którzy przyjęte już wzorce języka pogrzebowych oracji ubogacają w efekt swego rodzaju pomysłowości, a nawet osobistego talentu. Oto dwa charakterystyczne przykłady językowej realizacji. W każdym z nich autor sugeruje możliwości tkwiące w przyjętych związkach wyrazowych. I tak, wieloznaczność konstrukcji językowej: „brać górę”, oznaczać może kolejno: zwyciężać, wznosić się ku górze, w górę się obracać – zwracać się ku górze, a w dalszym planie kamienieć, czyli popadać w ekstazę.

O jako wiele razy ta rzeka, ad instar montis intumuit, w górę się w nabożeństwie ku Matce Boskiej obracała, kiedy tu na Jasnej Gorze Częstochowskiej, często górę brała, pokornymi spowiedziami, nabożnymi komuniami, częstymi piechotą peregrynacjami, świadkiem oblane nie raz łzami skruszonymi pawiment, które z tej rzeki nabożeństwem nabrane płynęły [o Małgorzacie Męcińskiej – B.Ł.] (Sta Prze).

Różnie także rozumiana może być formuła związku „wywieść(ść) w pole”, tłumaczonego jako: nie dać się oszukać („długom się w pole wywieść nie dał”), „wyprowadzić”, jak armię do boju, (stąd dotrzymać pola – poradzić sobie, zwyciężyć).

Cytat:

Długom się w pole wywieść nie dał, zwłaszcza, gdym zważył słabe siły moje, przy którychbym pola dotrzymał, gdybym ow huk usłyszał [...]. Długom nie chciał, falcem mittere in alienam messem, obawiając się, aby mnie kto na rodowity Krzyskich polu, nie okrzyknął owemi słowami Mateusza świętego. [...] Ponieważ tego prześwietnego domu pole, in tantum excrevit ubertatem, że mi inkrementow, prerogatyw jego, ani zliczyć, ani zebrać nie podobna (Bab Zło).

Do ciekawszych zaliczyć także można zapewne wszelkie pomysły na tzw. grę słów. Jako przykłady podajemy w tej grupie połączenie (przynależące zresztą Świętemu Bernardowi od wieków) określenia „miodopłynny” z nazwaniem konceptu – „słodkim”.

W innym przypadku kaznodzieja odwołał się do podwójnego znaczenia słowa „łańcuch”, dosłownie ozdoba i przenośnie przedmiot męki (z przydawką w konstrukcji zdania „srogi”).

Jeszcze bardziej uwagę czytelnika przyciągają wszelkie próby twórczości językowej. Bardziej interesujące to: formy typu – „nieboszczykowska żądoba” (w znaczeniu prośby zapisanej w testamencie) albo utworzona na zasadzie analogii (list Pawła do „Koryntczyków”) określenia obywateli Korony jako „Korończyków”.

Niekiedy stylistycznie rozumiana gra słów łączy się z próbą udźwiękowienia tekstu, czyli zastosowaniem instrumentalizacji głoskowej. Z tego względu podajemy dwa krótkie urywki z kazania o tytule: *Złote żniwo...*

Za coż się tedy zacz niesiecie ziemskie ziarna, pełne śmiertelnego prochu, pulvis es, et in pulverem reverteris. Za co się, i na co, pudrami i inszemi proskami posypujecie, kiedyście sami putredo, proch (Bab Zło).

Dziś jako najśliczniejsze Tulipany, mili Tuliuszowie [...] kwitniecie... a jutro podobno z Noemiaszkami zbiedniejecie [...]. A jeżeli was minie nona, wiedziesz o tym, że was ogarną vespere [...]. A jeżeli was jeszcze nieco wesprą vespere mili Vespeszjanowie, wiedzcież o tym, że was z owemi Baltazarami, balami się bawiącymi obali, i z nog strąci completorium (Bab Zło).

Ponadto większość barokowych mów i kazań pogrzebowych utrzymana jest w stylu wysokim. Służy temu zarówno umiętny dobór słownictwa, jak i prze-myślane użycie wielu różnorodnych figur i tropów. Zdarza się jednak, najczę-ściej celowe i zaplanowane, dla tak zwanego lepszego efektu przemieszanie sty-lowie, do zderzenia ze stylem niskim włącznie. Ciekawsze dla nas będą zapewne jednak te fragmenty, które (przenosząc terminologię z obszaru współczesnej sty-listyki) są utrzymane w stylu określonym pojęciem militarny (przykład nr 1) lub stylu dosadnym, turpistycznym (przykład nr 2):

A co inszych królestw konfunduje bojaźliwa w murach dzielność, to mężnej Bellonie polskiego przyznać serca, że lubo murowanymi zdobi się Jasnie Wielmożnej familie Ich Mościów Panów Grudzińskich fortece wieżami, jednak nie zasłaniała nigdy mężnych mu-rami piersi, które w walecznych synach na szerokie zawsze wystawiała pobojuwiska. Dla tego obcy historykowi mniej o potężne dbającą fortece zowią Polską Koronę, jako tę, która nie w murach zwykła czekać nieprzyjaciela, ale od pola Polską nazwana (Sta For).

Przypomnij sobie, kto nie wierzysz, szpetną i sromotną śmierć Jezabeli krolowej, której delikacko wypielęgowane cielsko, według prorocтва Eliasza mojego comedent canes carnes Jezabel, psi aż do kości obżarli (Bia Rze).

Równie skutecznym emocjonalnie chwytem wydaje się być rozpowszechnio-na i często stosowana praktyka doboru odpowiednio nacechowanego słownictwa. W niektórych przypadkach, na co wskazuje cytat z wybranej funeralnej oracji, do-datkowy wymiar ekspresji uzyskuje się poprzez kontrastowe zderzenie form wy-razowych przypominających tzw. styl słodki z obrazowaniem dramatu śmierci. Uczuciowego waloru i nacechowania słowom autora dodaje też to, że zostały one włożone w usta żegnającej się z dziećmi, przedwcześnie zmarłej matki:

Prędko wam o kochane dziatki moje, słodkie macierzyńskie mleko obrociło się w gorz-kość i rzeki moje, które wam na odrost wychowania słodko płynąć mogły, młodym ser-duszkom w żalność się obrociły. Więc śliczne kwiateczki tego wam życzę macierzyńskie-go błogosławieństwa (Sta Prze).

Przywołany uprzednio cytat stanowi dobrą ilustrację dla powtórzenia po-dwójnego założenia żałobnego. Jego retoryka, jak już o tym mówiliśmy, zmie-rzała do uwydatnienia pochwały portretowanej postaci w duchu budowanego wzorca osobowego (parenetyka) w połączeniu z łagodnym, emocjonalnym od-działywaniem na wpisanych w tekst oracji odbiorców – słuchaczy.

Zakończenie

Prezentowane opracowanie posłużyło do wyliczenia i krótkiego omówienia najważniejszych środków retoryczno-stylistycznych wykorzystywanych w kazaniach pogrzebowych czasu baroku. W kolejnych częściach pojawiły się najważniejsze figury myśli (apostrofa, prozopopea, *sermocinatio subiectio*, itd.), retoryczne figury słowne (anafory, epifory, antystrofa, itp.) oraz wybrane środki retoryczno-stylistyczne (epitety, porównania).

Omówione przykłady realizacji specyficznego kaznodziejstwa okolicznościowego, jakim są oracje pogrzebowe, pokazały wyraźne przemieszanie wywodzących się z wielowiekowych tradycji europejskiej retoryki schematów językowych z inwencją barokowych twórców gatunku. Jednocześnie tak wyraźnie obecna w dziedzinie języka schematyzacja obejmuje również wymiar kompozycji barokowego przekazu. Większość badanych tekstów zawiera kilka charakterystycznych, uporządkowanych w kolejności występowania elementów. Są wśród nich: analiza symboliki herbu zmarłego bohatera, przywołanie okoliczności bohaterskiej lub wzorczej śmierci, znany z innych form literatury funeralnej topos wielkości poniesionej straty, mowy przywoływanych zmarłych bądź żyjących (pogrążeni w żałobie krewni, potomni, uczestnicy pogrzebowego aktu) adresatów tekstu.

Poza tym, w zapisanych u schyłku doby staropolskiej tekstach widać wyraźny wpływ środowisk kształtujących świadomość twórcy. Mowa w tym miejscu o różnych tradycjach duchowości wspomnianego czasu. Do nieco innej szkoły kształtowania wypowiedzi literackiej odwołują się bowiem pisarze reprezentujący duchowość jezuicką czy pijarską, a do innych piszący wówczas karmelici, franciszkanie, czy też autorzy innowiercy (tu: protestanci).

Analizowane teksty pogrzebowe, ze względu na narzucony im charakter okolicznościowy i użytecznościowy wykazują także cechy form pokrewnych, to jest encomium oraz niezwykle w dobie polskiego baroku popularnego i rozpowszechnionego panegiryku. Potwierdziła się więc uwaga wstępna, mówiąca o tym, że zabytki siedemnastowiecznego i osiemnastowiecznego pisarstwa pogrzebowego są częścią charakterystycznej sarmackiej tradycji, są swoistą słowną dopowiedzią do popularyzowanych w niej i przez nią wartości duchowych i kulturowych.

Wykaz skrótowego oznaczenia źródeł:

- Bab Zło** – Paweł Babecki, *Złote żniwo z nieśmiertelnej sław i pochwał krescencyi, z dojrzałego w cnotach i heroicznym działaniu życia JW. Jegomości P. Macieja Krzyskiego*, Poznań 1738.
- Sta Prze** – Stawicki S., *Przeprawa łądem i wodą przez śreniawską rzekę do szczęśliwej wieczności portu, WJM.P. Teresie Małgorzacie z Przełęka Męcińskiej*, Kraków 1667.
- Bia Rzek** – Białowicius A., *Rzeka od śmierci rozbita przez piaskowy gościniec do pokoju nieśmiertelności przechodząca, to jest Kazanie na pogrzebie PJM. Syxta z Lubomiru*, Kraków 1651.
- Mak Trzy** – Makowski H., *Trzy splendory zacności białogłowskiej pokazane na pogrzebie JMP. Ewyanny Pszoncyney*, Lublin [b.r.w.].
- Roż Żał** – Rożycki J., *Żałobny katafalk JMPani Annie z Czacza Gajewski...*, Poznań 1639.
- Hes Wiz** – Hesperus M., *Wizerunki śmierci i pogrzebu Wielkiej Pamięci WJP. Andrzeja Reja...*, Leszno 1641.
- Kul Śmi** – Kuliński J., *Śmiertelne zwłoki JWJ. Pana Hrabiego na Kodniu... Jana Friderika Sapiehy*, Lublin 1752.
- Mal Pro** – Malina J., *Proporzec triumfalny duchownemu należący rycerzowi na pogrzebie w Bodzie Wielebnego Ojca X. Andrzeja Schoflissiusa*, Lubeca 1654.
- Łuk Kaz** – Łukasz od św. Franciszka, *Kazanie przy depozycji ciała JW. Pani Wereny z Firlejów Scipionowy*, Wilno 1739.
- Sta For** – Stawicki S., *Forteca troy wieżystego Grzymały śmiertelnym zrujnowana szturmem, na pogrzebowym akcie WJM. Pana Zygmunta A. Gruzińskiego*, Kraków 1661.
- Doch Żyw** – Dochtorowicz F., *Żywa pamięć w Bogu zeszłego ŚP. JW. Pana Wiktoryna Kuczyńskiego*, Warszawa 1738.
- Bar Kaz** – Bartoszewski J., *Kazanie trzeciego dnia miane na pogrzebie JW. X. Jerzego Radziwiłła*, [b.m.w.] 1757.
- Sta Kaz** – Starczewski L., *Kazanie na pogrzebie przezacnej pamięci JW. Pana Piotra z Czarnkowa Czarnkowskiego*, Poznań 1620.
- Pie Kaz** – Piekarski A., *Kazanie na pogrzebie Wielmożnej Paniej Barbary Kiszczynej*, Wilno 1614.
- Ano Kaz** – Anonim, *Kazanie na pogrzebie prześwieconego i przewielebnego w Chrystusie Ojca i Pana Simona Prudnickiego*, Braunszberg 1621.
- Per Cyr** – Perkowski F., *Cyrkuł Nałęcz sferę świata ruinie niepodlegającego wyrażający na exekwacjach św. JW. Pani Maryi z Czarnkowskich Krasińskiej*, Warszawa 1746.

Kło Nał – Kłosowicz W., *Nałęcz Czarnkowskich chwałę domu, wielkość imienia starożytność familii zasługami, honorami, wiekami wysławionej w związku swoim zawierający na pogrzebie JW. Pani Maryi z Czarnkowskich Krasińskiej*, Warszawa 1745.

Doch Kaz – Dochterowicz F., *Kazanie na pogrzebie JW. Maryi Anny z Czarnkowskich Krasińskiej*, [b.m.w.] 1745.

Summary

The Analysis Rhetorical-Stylistic Selected Speeches and Funeral Sermons of Baroque Period

In the article the author collected and disenssed the most important stylistic means and rhetorical figures used by chosen authors of the 17th and 18th centuries.

In the analysis there were used little known or unknown publications of funeral sermons from Baroque period.

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Preludium do ponowoczesności. Ready made Marcela Duchampa i przedmiot Anatola Sterna

Zjawiska postmodernistyczne otworzyły nową perspektywę oglądu ruchów awangardowych rodzących się w Europie pierwszej połowy XX wieku – czasu artystycznych dyktatorów, twórców manifestów przepelnionych profetyczną wiarą w nowoczesność. Początek XXI wieku ujawnia zatarcie granic, które – chociaż nie zawsze wyraźne – były jednak w międzywojniu dostrzegane; obecnie można zaobserwować zmniejszenie odległości i zbliżenie się do siebie orientacji proponujących podobne rozwiązania artystyczne, nawet jeżeli nie zawsze mówią one takim samym językiem. Na początku XXI wieku ciągle odczuwalna jest potrzeba analizy awangardowych postaw artystycznych z początku XX wieku, które z obecnej perspektywy należy – zdaniem Stanisława Jaworskiego, przywołującego w tym kontekście Adriana Marino – rozumieć jako całość tendencji i prądów, których zasadniczą cechą była negacja tradycji i gorące pragnienie zerwania związków z przeszłością¹.

Skrajny bunt awangardzistów był sposobem zwracania na siebie uwagi otczenia i wystąpieniem przeciw postawie romantycznej, obwinianej o mylenie historii z kulturą. Zmiana perspektywy powoduje, zdaniem Jaworskiego, włączenie w futuryzm, ekspresjonizm, surrealizm i dadaizm twórców nieuczestniczących w wystąpieniach grupowych tych ruchów, jednak obecnie postrzeganych w nurcie tych zjawisk (np. George Eliot, Andre Malraux, James Joyce, Franz Kafka, Tomasz Mann itd.). W perspektywie europejskich badań literackich, np. Aleksander Wat przedstawiany jest jako prekursor polskiego dadaizmu². Przyta-

¹ S. Jaworski, *Zakręty i przełomy. Studia o literaturze XX wieku*, Kraków 2003, s. 18.

² Tamże, s. 17–19.

czany autor *Doświadczenia awangardy*, formułując potrzebę przemyślenia na nowo pojęcia awangardy, za najistotniejsze dla obecnego czasu uznał udzielenie odpowiedzi na trzy podstawowe pytania:

1. Jaka jest relacja między głównymi dążeniami (hasłami) awangardy a postmodernizmem?
2. Jaka jest relacja między awangardą a tym, co ostatnio nazywa się modernizmem?
3. W jaki sposób (przy pomocy jakich metod) można ujawnić zbieżność w wielości prądów i dążeń awangardowych (zwłaszcza w zestawieniu: awangarda – neoawangarda?³).

Postmodernizm zdynamizował syntezę ruchów artystycznych zainicjowanych przez twórców nowoczesnej sztuki z początku XX wieku. Zdaniem Bogdana Barana, „postmodernizm okazuje się sprawą awangard”, przejawia się niechęcią do realizmu i sympatią do kultury masowej, „postmodernizm z tradycji awangard tworzył kolaże z fragmentów rzeczywistości, cytatów i pastiszy. [...] Postmoderny obraz nie przywraca znaczenia, lecz jest grą ze znaczeniami prowadzoną przez wyzwoloną z modernego odosobnienia subiektywność”⁴. Stefan Morawski w wielu pracach wykazywał żywotność zjawisk awangardowych, odzywających się genetycznie w obrębie neoawangardy, ściślej w obszarze zjawisk nienegujących pojęcia sztuki, ale modyfikujących jej rozumienie⁵. Recepcja ruchów awangardowych, zaistniałych na początku XX wieku, przechodziła złożoną ewolucję, której rezultatem stała się m.in. zmiana oceny ich artystycznej rangi. Na temat tego złożonego procesu następująco wypowiedział się Grzegorz Gazda:

Recepcja dadaizmu, jak i całego kontekstu sztuki awangardowej, w którym się kształtował, przechodziła aksjologiczną ewolucję wraz z przemianami w kulturze europejskiej XX wieku. Po wyraźnym odpływie fali awangardowej w połowie lat trzydziestych zniknęła też z pola widzenia dadaizm. Dopiero, niemal po éwierćwieczu, po cywilizacyjnych katastrofach II wojny światowej, po latach odbudowy, którą podjęła cała powojenna Europa, wraz z pojawieniem się nowych idei i programów, rozpoczyna się etap weryfikowania – tak w sztuce, jak i w jej badaniach – dotychczasowych hierarchii artystycznych. Wielka awangarda z pierwszych dziesięcioleci naszego wieku odzyskuje swój autorytet wspierany drugą jej fazą, która pod rozmaitymi nazwami [...] do dziś oddziałuje na procesy rozwojowe sztuki⁶.

³ Tamże, s. 18.

⁴ B. Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003, s. 199, 276.

⁵ S. Morawski, *O słabości praxis neoawangardowej i niedostatku teorii awangardy*, [w:] *Wybór i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa 1985, s. 7–11.

⁶ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 85.

Postmodernizm, ponowoczesność czy też neoawangarda – wszystkie te zjawiska, pomimo subtelnych różnic – wyznaczonych np. przez Zygmunta Baumana, Grzegorza Dziamskiego, Ryszarda Nycza – rozpoczynają swą drogę od kubizmu, imażynizmu, konstruktywizmu, wertycyzmu...⁷

Uniwersum artystyczne XX wieku zbudowane zostało – na co zwrócił uwagę w pracy o futuryzmie Tadeusz Miczka⁸ – przez pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, filmowców, fotografików dostrzegających we współczesnym świecie zmianę perspektywy jego oglądu, oddawaną m.in. za pośrednictwem symultanizmu, dynamizmu i jukstapozycji⁹. Zmiana sposobu patrzenia na świat chyba nigdy wcześniej nie była tak silnie przeżywana i nie stanowiła tak ewidentnej inspiracji dla sztuki, jak w pierwszej połowie XX wieku.

Z pozycji początku wieku następnego można stwierdzić, że najbardziej trwałym bałwochwalstwem artystów rozpoczynających dwudziestowieczną przygodę awangardy w zakresie przemian postrzegania i kreowania świata było odkrycie, że wszystko może stać się sztuką, prowadzące do odsłonięcia szczególnych walorów codziennych przedmiotów, dzięki woli artysty stających się obiektami włączonymi w strukturę dzieła literackiego lub plastycznego. Awangarda proponowała światu – jak to określił Umberto Eco – piękno prowokacji sprawiające, że:

przyjmuje się milcząco jako pewnik, że nowe obrazy są artystycznie „piękne” i powinny sprawiać taką samą przyjemność, z jaką współcześni oglądali obrazy Giotto czy Rafaela, ale dzieje się tak właśnie dlatego, że prowokacja awangardowa gwałci wszelkie kanony estetyczne. Sztuka nie stawia już sobie za cel dostarczania obrazu naturalnego piękna, ani nie zamierza wywoływać spokojnej przyjemności i kontemplowania harmonijnych form¹⁰.

Niniejszy szkic podda oglądowi niewielki obszar zbliżenia działań dadaistycznych (głównie z obszaru sztuk plastycznych) i futurystycznych (głównie literackich), których trwałym osiągnięciem było przygotowanie fundamentu dla działań łączących sztukę i życie, wyzyskujących do tego mariażu nowoczesne nośniki i przekazniki informacji.

Początek XX wieku przyniósł wiele eksperymentatorskich rozwiązań w dziedzinie sztuki pragnącej oddać zmiany zachodzące w świecie „spokojnego czasu” i w świecie zmienionym, porażonym wojenną apokalipsą, a także przeżywającym zauroczenie osiągnięciami nowoczesnej techniki. Obserwując gorączkowe procesy, zachodzące na progu nowego stulecia, Jerzy Jarzębski zwrócił uwagę

⁷ Tamże, s. 505.

⁸ T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany*, Katowice 1988.

⁹ Pisałam na ten temat w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Awangardowy kostium artystów międzywojennych (nowe tworzywo)*, [w:] *Czytanie Dwudziestolecia*, red. E. Hurnikowa i A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2005, s. 113–125.

¹⁰ *Historia piękna*, red. U. Eco, przekł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 415.

na ich wielokierunkowość i wieloskładnikowość, za najistotniejsze z nich uznając: przemiany społeczne, polityczne, nowe oblicze filozofii i co się z tym wiąże – nową wizję człowieka i świata, nową technikę i sztukę¹¹. Odnótował on:

Na koniec XIX wieku w kulturze Europy zachodziły rozliczne procesy, które spowodowały, że w kolejne stulecie weszła ona w nową szacie. Zmieniało się społeczeństwo, jego skład, sposób życia, poziom wykształcenia, zmieniał się z wolna polityczny porządek i panujące ideologie; ewolucji podlegała zarówno rola społeczna artysty, jak i środowisko odbiorców, do których twórca przemawiał, oraz techniczne środki rozpowszechniania dzieł sztuki. Szczególną wagę miała przemiana w sposobie widzenia świata i człowieka przygotowana przez naukę. Równoległe z tą zmianą wizji rzeczywistości zmieniał się też język filozofii, zarówno w teorii bytu i poznania, jak i w antropologii czy historiozofii. Wszystkie te innowacje miały charakter bardzo dogłębny i zasadniczy¹².

Jak zauważył Jerzy Kwiatkowski, „schyłkowcy”, dostrzegający mające nadejść wkrótce negatywne skutki tych gwałtownych przemian, byli w tym czasie w zdecydowanej mniejszości, dominowała aktywna i radosna działalność „programotwórców” ufnie patrzących w przyszłość, entuzjastycznie witających cywilizację miasta, masy i maszyny, widzących w niej wielką szansę dla nowej, propagowanej przez nich literatury¹³.

Nowoczesna wizja świata, rodząca się w początkach XX wieku, była wynikiem połączenia idei formułowanych w licznych manifestach programowych ugrupowań artystycznych pragnących głośno obwieścić światu swe narodziny. Odległość czasowa zaciera czytelne niegdyś granice między tymi zjawiskami, powodując ich zbliżenie uświadamiające znaczne podobieństwo, a nawet identyczność niektórych założeń. Im większa perspektywa czasu, tym bliżej siebie znajdują się koncepcje dadaizmu, surrealizmu i futurizmu¹⁴. Nie zawsze podobieństwa te upoważniają do postawienia znaku równości bez jakichś zastrzeżeń, ale – jak stwierdziła Małgorzata Baranowska – trzeba mieć świadomość występowania podobnych cech działania awangardowego¹⁵. Awangardowe ruchy starały się naruszyć obyczajowe tabu, atakowały romantyczną i modernistyczną manierę twórczą, przekreślały wartość kulturowego dziedzictwa, proponowały światu młodość, zabawę, wesołość, beztroskę dziecka poznającego bogactwo świata – głosiły pochwałę sztuki pozbawionej kulturowej pamięci. Przedstawiając związki między dadaizmem i surrealizmem, Hans Richter stwierdził: „[...] surrealizm nadał dadaizmowi znaczenie i sens, dadaizm natomiast dał surrealizmo-

¹¹ J. Jarzębski, *Proza Dwudziestolecia*, Kraków 2005, s. 9–25.

¹² Tamże, s. 9.

¹³ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 22.

¹⁴ Uwagi na ten temat zawarłam w: G. Pietruszewska-Kobiela, *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992, s. 7–21.

¹⁵ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 231, 244, 255.

wi życie”¹⁶. Mówiąc o genezie dwudziestowiecznej awangardy i o jej spadkobiercach, należy uwzględnić zjawiska zachodzące w sztuce, dostrzegając – co postulował Grzegorz Gazda – wewnętrzne determinanty, mechanizmy i skutki ewolucji sztuk, filiacje o charakterze filozoficzno-estetycznym, uwarunkowania socjologiczne¹⁷. Rozpatrywanie tych zjawisk wymaga też obserwacji obecności ich głosu w rozciągniętych na przestrzeni jakiegoś czasu zdarzeniach artystycznych, które jawią się jako podobne, a przede wszystkim konieczne staje się uwzględnienie dwu układów zależności, określonych przez Gazdę jako pośredni zespół determinant genetycznych lub bezpośredni zespół determinant:

Ów zespół pośredni rozkłada się na elementy procesów długotrwałych, rozciągniętych w czasie, niejako przygotowujących powstanie nowych tendencji, wyprzedza je o wiele lat. Często funkcjonuje w utajeniu wobec obowiązujących konwencji, norm oraz wzorców światopoglądowych. Znajduje się [...] w stanie rozproszenia, bowiem uwikłany w rozmaite więzi i zależności z pierwszoplanowymi zjawiskami w kulturze, rozkłada się na wiele niekoherentnych epizodów. Natomiast drugi układ – bezpośredni zespół determinant genetycznych – to proces wyraźnie intensyfikujący powstanie nowych zjawisk; tworzy właśnie bezpośrednie zaplecze i kontekst dla nowych programów, albo ujawnia się równolegle w czasie wobec programów in statu nascendi. Ten zespół determinant charakteryzuje się także widoczną koherencją, skupieniem, tak w czasie, jak i w przestrzeni kulturowej, intencji oraz założeń etyczno-swiatopoglądowych. Determinanty te funkcjonują wobec siebie komplementarnie, nacechowane są znamionami wyraźnie motywacyjnymi, podkreślonymi również przez więzi genetyczno-strukturalne¹⁸.

Obserwując bliskość zjawisk awangardowych, Stefan Morawski stwierdził obecność w nich różnych równoprawnych tendencji, wyróżnił następujące modele: technologiczny, metodologiczny, aleatoryczno-ludyczny, pop-artowski¹⁹. Życie haseł artystycznych w czasie wiąże się z różnymi ewolucjami przynoszącymi nieraz zaskakujące efekty, np. tak istotne dla początku XX wieku odcięcie się od przestarzałej przeszłości, w ruchach awangardowych końca tego samego wieku nie było już odczuwane jako konieczne. Wspólną cechą tendencji awangardowych kończących wiek XX i inicjujących zjawiska rozpoczynające wiek następny jest odczucie nieistnienia granic, o czym wspominali twórcy międzywojenni, mówiący o nieistnieniu w teraźniejszości granic przestrzennych (geograficznych) i czasowych. Natomiast koniec wieku XX mówił o nieistnieniu granic w odniesieniu głównie do zjawisk kulturowych, co uświadamia przemianę w zakresie definiowania przez artystów bezgraniczności. Alicja Kępińska, obserwatorka tych znamiennych procesów, zapisała następującą ich charakterystykę:

¹⁶ H. Richter, *Dadizm*, tłum. S. Buras, Warszawa 1986, s. 332.

¹⁷ G. Gazda, *Společno-kulturalna geneza awangardy*, [w:] *Wybór i ryzyka...*, s. 43.

¹⁸ Tamże, s. 47.

¹⁹ S. Morawski, *Awangardy XX wieku*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3.

[...] Wśród triumfów różnych awangard przebija się pragnienie, aby podjąć na nowo wszystko to, co zostało zaniechane, porzucone, „utracone” w rozwoju człowieka, a także i to, co zostało rozbite przez awangardy XX w, zdekompletowane, wyizolowane. [...] Pozbierać wszystko i na nowo umieścić na miejscu – oto czego pragnie artysta. Ale pozbierać wszystko, tzn. objąć nie tylko przeszłość, lecz także doznanie aktualności, i w tym poczuciu terażniejszości uporządkować na nowo pejzaż człowieka, aby móc zobaczyć go poza wszelką koncepcją (także poza jakąkolwiek awangardą, poza kategorią rozwoju, postępu, nowości). [...] Ostre podziały na to, co „wiodące” i co takim nie jest, nie tyle zacierają się, co przestają funkcjonować jako problem²⁰.

Stąd skłonność do klonowania form dawnych, rozwijania kultury cytatów, wypowiedzenia się w formach historycznie odległych, np. posiłkowanie się zasobem form genologicznych o wielowiekowej tradycji.

Wspólną cechą zjawisk literackich pierwszej połowy XX wieku jest szybkość zachodzących zmian, gwałtowność pojawiających się nowych rozwiązań i równie szybkie ich wyciszenie, a następnie powtórzenie w formie przetworzonej w drugiej połowie wieku. Obserwując procesy kształtowania się dwudziestowiecznej poezji, Andrzej Lam zapisał następującą charakterystykę:

[...] tempo przemian poezji jest tak silne, że zjawisko awangardowości stało się niemal czymś permanentnym. Wiąże się to niewątpliwie z burzliwym rozwojem społecznym, naukowym i cywilizacyjnym. Nigdy w tak krótkim czasie tyle niewzruszonych – zdawałoby się – wartości nie legło w gruzach. W ślad za tym zmniejszyło się zaufanie do stabilności konwencji jako czynnika stylotwórczego, zanim nowa konwencja może się uformować, jest wypierana przez inną. Jeśli w ogóle można mówić o stylu liryki XX wieku, to polega on właściwie na ogromnej ruchliwości form, a zjawisko to decyduje również o występowaniu w coraz to nowym świetle tradycji poetyckiej i o synkretycznym do niej stosunku²¹.

Jak zauważył Lesław Eustachiewicz, literatura awangardowa międzywojnia była wąską i nietolerancyjną doktryną, cecha ta występowała szczególnie jaszkrawo w postawie ogniw artystycznych określanych jako rewolucyjne – a więc była szczególnie rozpoznawalna w propozycjach futurystów, Awangardy Krakowskiej, dadaistów²². Agresja postawy wyrastała z potrzeby natychmiastowego odejścia od sztywnych reguł życia, stąd obecność w wystąpieniach programowych ducha destrukcji²³. Podsumowując działalność polskich futurystów, Stanisław Jaworski stwierdził:

²⁰ A. Kępińska, *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia awangarda*, [w:] *Wybór i ryzyka...*, s. 155.

²¹ A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923. Instynkt i ład*, t. 1, Kraków 1969, s. 8.

²² L. Eustachiewicz, *Dwudziestolecie*, Warszawa 1982, s. 89–91.

²³ G. Gazda, *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku*, Łódź 1987, s. 45.

W poezji futurystów pojawia się szereg motywów związanych z ich stanowiskiem programowym: odrzucenie przeszłości; pochwała energii; natury, przeciwstawienie kultu biologii kłamstwu kultury, pragnienie odnalezienia jedności świata – przyrody, materii, ciała. Wątki kultury poddawane tu były parodystycznej interpretacji, przeważała tonacja ludyczna, świadome unikanie powagi i tradycyjnej mądrości²⁴.

Dadaizm i futuryzm, pod względem negatywnego stosunku do tradycji i kulturowej przeszłości, są do siebie podobne; najbardziej bezkompromisowy w dadaizmie – z perspektywy późniejszego rozwoju awangardy – wydaje się bunt przeciwko samej sztuce, przeciwko obiegowej formie dzieła sztuki jako tworu trwałego i niezmiennego. Wśród artystów upowszechniła się manifestacyjna pogarda dla tzw. „solidnego dzieła”, np. „według Arnsberga dzieło [...] miało żyć tylko sześć godzin. Dla dadaistów ważniejsze są gesty i zachowania niż samo dzieło. Stąd znaczenie pomysłu, jak w przypadku tzw. ready made”²⁵. Dla twórców nowych orientacji znamienne było przybieranie póz i wykonywanie gestów bulwersujących opinię publiczną, zarysowujących artystyczne credo. Wyraziste były gesty symbolicznego niszczenia przeszłości kulturowej. Krzysztof Karasek odnotował:

na pierwszy ogień szły [...] muzea, szczególny przedmiot nienawiści futurystów i nowatorów wszelkich kierunków w początku naszego stulecia (co i raz z któregoś „przodującego” pod względem ruchów nowatorskich kraju rozlegał się okrzyk: „palić muzea!”). Forsując model kultury programowo naiwnej, futuryści forsowali powrót do źródeł słów, do nagości [...]. Nagi człowiek, ktoś wyzbyty wszelkich kulturalnych kostiumów i więzów, tabula rasa, to eidetyczny model człowieka i artysty²⁶.

Gorączkowo poszukiwano nowych form do wyrażenia nowoczesnego świata; swoistą grę wokół tego zabiegu stworzyli surrealiści, zakładając Biuro Poszukiwań Surrealistycznych, które zamieściło w surrealistycznym piśmie „La Révolution Surréaliste” reklamę następującej treści: „Biuro Poszukiwań Surrealistycznych, przy użyciu wszystkich dozwolonych środków pragnie zebrać wszystkie informacje dotyczące form, które mogłyby wyrazić nieświadome działanie umysłu”²⁷. Awangardowe kierunki doprowadziły do ośmielenia wyobraźni twórczej i tym samym dały możliwość powołania nowego obrazu świata inspirowanego m.in. osiągnięciami nauki, techniki oraz życiem powszednim. Tekst *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* przedstawił następujące postulaty, rozkazy i strategie:

Artyści na ulice! [...] Latające poezjokoncerty, koncerty w pociągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach,

²⁴ S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 90.

²⁵ Tamże, s. 46.

²⁶ K. Karasek, *Przedmowa*, [w:] A. Stern, *Poezje wybrane*, Warszawa 1979, s. 7–8.

²⁷ C. Kilngsohr-Leroy, *Surrealizm*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesołowska, Bonn 2004, s. 10.

z balkonów domów itd. itd. itd. O każdej porze dnia i nocy. Sztuka musi być niespodzianką, wszechogarniającą i z nóg walącą. [...] Potop nowości i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka – tłumem. [...] Każdy może być artystą. Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność. Wzywamy wszystkich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, aktorów, aby wyszli na ulice. Scena się przekreśliła. Trzeba zmienić dekoracje²⁸.

Wypowiedź ta wyraźnie odsłania składniki wyobraźni twórcy dokonującego symbolicznego aktu niszczenia przeszłości zgromadzonej w muzealnych salach, osadzonej na cokołach pomników, zapisanej w dziełach wieszczów.

Artyści postulujący nowoczesność tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej i kontynuujący tę ideę po jej zakończeniu zakwestionowali dziewiętnastowieczny model instytucji kulturowych – takich jak: biblioteki, tradycyjne muzea, salony wystawiennicze, teatry, opery itp., stwierdzając, że ze sztuką należy się spotkać w nowej – otwartej, miejskiej przestrzeni, a literackie teksty można umieszczać na tapetach, bądź pakowym papierze. Kwestionując wartość muzeum i biblioteki jako przestrzeni edukacyjnej, narodowej i przestrzeni doznań artystycznych, zapisali rewolucyjne przemiany zachodzące w sferze kultury. Międzywojenna literatura za pośrednictwem wielu eksperymentów zbliżyła się do doświadczeń plastycznych i dźwiękowych. Beata Śniecikowska wskazała na liczne powiązania polskiego literackiego międzywojnia ze sztukami wizualnymi²⁹, formistyczne i futurystyczne dokonania określając mianem słowografii, wskazując też na częste odniesienia do poezji konkretnej, poezji fonicznej³⁰.

Pisarze zaczęli traktować słowo jak przedmiot; stanowisko to widoczne było najwyraźniej w dokonaniach futurystów. Powołując się na wypowiedzi Anatola Sterna i Aleksandra Wata, można zauważyć, iż futuryści dostrzegając, że słowa mają swoją wagę, dźwięk i rysunek, zajmujące miejsce w przestrzeni, zbliżyli się także do konstruktywistów, czerpiąc – ich wzorem – pomysły wynikające z obserwacji procesów industrializacyjnych zachodzących po I wojnie światowej. W latach zawiązywania się dadaistycznych, futurystycznych i konstruktywistycznych programów „sztuka stała się jakby wzorem organizacji świata i produkcji, a dzieło sztuki – wzorem organizacji użycia materiałów, podporządkowania ich formie”³¹. Futuryści i dadaści częstokroć tworzyli teksty, które można by nazwać obrazkowymi, wizualnymi, kaligramami, poprzez specyficzny układ graficzny, rozmiar i krój czcionek dopełniając swój tekst lub nadając mu kieru-

²⁸ A. Lam, *Polska awangarda...*, t. 2, s. 210, 211.

²⁹ B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.

³⁰ B. Śniecikowska, „Nuż w uchu?”: *koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.

³¹ S. Jaworski, *Awangarda*, s. 32.

nek interpretacji, albo tylko dążąc do przykucia uwagi odbiorcy. Dziś za europejskich mistrzów tej swego czasu niezwyklej formy uznaje się Guillaume Apollinaire'a, Jeana Cocteau, Wilemira Chlebnikowa. Literackie eksperymenty dadaistów i futurystów przyniosły oryginalne teksty w postaci wiersza fonetycznego³², nawiązującego w warstwie brzmieniowej do dziecięcego, przedrozumowego gaworzenia i aranżującego graficzną stronę utworu poprzez oryginalność zapisu, jak np. Anatola Sterna *Romans peru cz III – Ucieczka z tomu muza na czworakach*³³.

Twórcy, kreujący nową rzeczywistość, wypełniali przestrzeń rekwizytami oddającymi ducha czasu, posilkowali się tworzywem, które pozwoliłoby oddać istotę estetycznych przemian. W atmosferze rozlicznych i gorączkowych eksperymentów dokonywanych w całej Europie powstało wiele zjawisk stanowiących istotny punkt odniesienia dla sztuki końca wieku XX i początku wieku XXI. Międzywojnie wprowadziło wiele fetyszy nowoczesności; wykrystalizowana u progu nowego stulecia magia przedmiotów – widoczna w dokonaniach dadaistów, surrealistów i futurystów – tworzyła podwaliny „archeologii współczesności”, odkrywającej magię codziennych przedmiotów – które przypominały o swoim istnieniu w drugiej połowie XX wieku, pojawiając się pod postacią pogrzebacza, durszlaka, pieca, szafy, krzesła, widelca... Analizując ogniwa ewolucji sztuki, prowadzące do powstania hiperrealizmu i nowego realizmu, Ewa Kuryluk stwierdziła, że cały proces odkrywania przedmiotów przez awangardowych artystów zaczął się w międzywojniu, a powtórzył się echem w różnych odmianach realizmu końca starego i na początku nowego wieku³⁴. Jean Francois Lyotard – dowodząc – że zadaniem nowoczesnej literatury (reprezentowanej jego zdaniem przez Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a) i sztuk plastycznych (reprezentowanych przez Marcela Duchampa) jest wykreowanie czegoś, czego nie można zobaczyć, ale co można pokazać. Odnotował:

[...] nowoczesność, niezależnie od daty swoich narodzin, nigdy nie obywa się bez zachwiania wiary i odkrycia, że w rzeczywistości jest mało rzeczywistości, co idzie w parze z wynalezieniem innych przekrojów rzeczywistości³⁵.

Rzeczy wyzyskane przez twórców z pierwszej połowy XX wieku miały powiedzieć człowiekowi coś więcej o otaczającym go świecie niż sztuka mime-

³² H. Richter, dz. cyt., s. 211–215.

³³ O eksperymentach, których owocem stała się nowoczesna, awangardowa książka, pisałam w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Wielojęzyczność literatury z początku XX wieku*, [w:] *W dialogu języków i kultur*, red. J. Wiśniewski, Warszawa 2007, s. 373–382.

³⁴ E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1983, s. 108–109.

³⁵ J.F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, przekł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 19.

tyczna. Aleksander Nawarecki stwierdził, iż pojawiające się w dziele literackim rzeczy należy traktować jako synekdochę cywilizacyjnego uniwersum. W pracy o skamandryckiej wyobraźni zapisał:

potwierdzają to dokonania archeologów, którzy na podstawie analizy odkrytych przedmiotów zdolni są skonstruować hipotezy ogarniające nie tylko kulturę materialną przedmiotów, ale także panujące wśród nich stosunki społeczne, relacje własnościowe, strukturę władzy, wierzenia religijne itp. Lecz niektóre przedmioty [...] mają znaczenie szczególne. Nowoczesna antropologia i hermeneutycznie zorientowana filozofia techniki określa je mianem „technologii definiujących”. Chodzi tu o urządzenia, których dyspozycja techniczna gwarantuje im kluczową funkcję w danej formacji kulturowej. Ich przewaga nie wyczerpuje się w użyteczności praktycznej. Rozstrzygającą rolę odgrywa tu zakorzenienie w zbiorowej wyobraźni. Te niezwykle, a zarazem podstawowe instrumenty współdziałały w tworzeniu modelu świata. Ich struktura uczestniczy w budowaniu elementarnych metafor, obrazów, schematów i wzorów poznawczych. [...] Tym, czym dla Platona był kołowrotek, a dla Arystotelesa wrzeciono i koło garncarskie, tym dla Kartezjusza stał się zegar, dla Sadi Carbota – maszyna parowa, zaś dla Alana Turinga – komputer. A zatem, banalne pytanie o rzeczy, którymi igra imaginacja poetów, może mieć niebagatelną wagę³⁶.

Anatol Stern w następujących słowach odnotował wpływ magii nowoczesnych przedmiotów na człowieka żyjącego w szybko przekształcającym się świecie:

[...] Grecy znali tylko bieg konia. Można odczytać jazdę truchta i stępa w ich metryce poetyckiej. Moją ambicją jest sprostać galopowi oranżowego konia elektryczności. Nie jest się dziś tylko człowiekiem. Jestem także telefonem, kinem, teleskopem, maszyną rotacyjną, plakatem, radiotelegrafem, świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy³⁷.

Jak zauważył Jan Tomkowski w *Krótkim kursie sztuki czytania*, symbole minionego wieku: samochód, samolot, rakieta, a już zwłaszcza komputer, są w pewnej mierze rozwiązaniem problemu szybkości. Obecnie przemierzamy przestrzeń w tempie niewyobrażalnym dla ludzi minionych epok:

[...] jeszcze szybciej wędrują informacje, bez których nie do pomyślenia byłoby funkcjonowanie naszego społeczeństwa. Wiele operacji wypełniających naszą codzienność uległo w ostatnim czasie gwałtownemu przyspieszeniu. [...] A wszystko dzięki temu, że cywilizacja, której jesteśmy częścią, uczyniła szybkość jednym ze swych fundamentalnych ideałów³⁸.

Szybkość odczuwana przez dwudziestowieczną awangardę zmieniła model tworzenia (zmiany objęły tworzywo, akt twórczy, status artysty) i model odbiorcy (odbior miał być masowy, pozainstytucjonalny), spotkanie z literaturą miało

³⁶ A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 13.

³⁷ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki*, [w:] tenże, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1972, s. 67.

³⁸ J. Tomkowski, *Krótki kurs sztuki czytania*, [w:] tenże, *Zamieszkać w bibliotece*, Ossa 2004, s. 16.

się odbywać poza bibliotecznym zaciszem, a nawet bez tradycyjnie rozumianej książki. Bieg czasu naruszył kontemplacyjny model powolnego smakowania dzieła, które zostało włączone w obieg chaotycznej rzeczywistości.

Dwudziestowieczna kariera przedmiotu związana jest m.in. z ideą ready mades, za jej ojca uznany został Marcel Duchamp, wyznaczający swym *Kołem rowerowym*, pracą pochodzącą z 1912 roku, nową wartość zwykłego, seryjnego przedmiotu podniesionego do rangi dzieła sztuki. Rowerowe koło wyzwoliło eksperyment zwieńczony pop-artem³⁹, doprowadziło do sztuki popularnej, będącej wytworem kultury masowej, opartej na wykorzystaniu walorów materiału potocznego, który wprowadzony został w kontekst zarezerwowany przez tradycję dla dzieła sztuki, natomiast dzieło sztuki o wielowiekowej tradycji wprowadzone zostało w kontekst codzienności i ustawione wśród seryjnych wyrobów⁴⁰. Przedstawiając zjawiska znamienne dla początku XX wieku Jerzy Jarzębski zwrócił uwagę na charakterystyczną zmianę jakości tworzywa, dla zobrazowania tego procesu przywołując fragment Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*. W rozdziale *Sztuka i literatura na początku wieku* odnotował takie spostrzeżenie:

Artysta awangardowy musiał nauczyć się nie tylko tworzyć, ale też niszczyć i wyrzucać, nie fascynowała go już wiecznotrwałość i solidność pomników i strof poetyckich, ale przeciwnie – tandetność materiału i ulotny charakter słów⁴¹.

Intelektualno-ironiczna destrukcja aranżowana przez takich twórców antysztuki, jak Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, opierała się na magicznej manipulacji gotowym, seryjnym przedmiotem, czasem nawet odpadami, śmieciami, zdezelowanymi kawałkami przedmiotów, które traciły swoją pierwotną użytkową wartość. Rozpoczęty przez Duchampa eksperyment dotyczący tworzywa udowodnił, iż w aktywności artystycznej można uniknąć sidła wszelkich przyzwyczajzeń, to znaczy nie honorować żadnych znanych i istniejących konwencji artystycznych, „[...] żadnych zasad dotyczących dobrego czy złego smaku, słowem produkować przedmioty równie pozbawione estetycznego wyrazu czy symbolicznego znaczenia, co przedmioty codziennego użytku”⁴².

Wykorzystywanie gotowych elementów w obrębie literatury przyniosło wiele oryginalnych efektów, np. elementy te konstituowały – jak odnotował Włodzimierz Bolecki – każdy poziom powieści – worka, w której prefabrykat był

³⁹ Por. hasło „ready made” w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2004, s. 345.

⁴⁰ E. Luice-Smith, *Pop-art*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, zebrali T. Richardson, N. Stangos, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 331–332.

⁴¹ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 26.

⁴² K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 169.

organizatorem narracji⁴³. Popularne stały się rozwiązania artystyczne o nieintelektualnym charakterze i obiekty kojarzone ze sztuką, kiczem, banałem, które stanowiły znak rozpoznawczy awangardowych działań dokonujących nobilitacji obszarów unikanych przez sztukę wysoką. Dowartościowanie trywialności i kiczu, m.in. przez specyficzne wyzyskiwanie dawnych dzieł sztuki (np. *Mona Lisa*), doprowadziło w końcu do trywializacji arcydzieł⁴⁴.

Postawa europejskich dadaistów, surrealistów i futurystów wymierzała policzek tradycyjnemu estetyzmowi, powodując zmiany w odbiorze sztuki. Piet Mondrian, po obejrzeniu instalacji Duchampa przedstawiającej koło rowerowe przytwierdzone do krzesła, odnotował w swoim dzienniku: „Naturalna powierzchnia przedmiotów jest wprawdzie piękna, ale jej naśladownictwo jest czymś martwym. Przedmioty dają nam wszystko, ale ich odtworzenia nie dają nam nic”⁴⁵.

Powołane przez Duchampa ready made zainicjowały na początku XX wieku wielką, po dziś dzień trwającą przygodę nowoczesności i ponowoczesności. Artyści biorący udział w tej przygodzie zakwestionowali obraz w tradycyjnym znaczeniu słowa, jako wizerunek czegoś wobec niego zewnętrznego. „Awangarda dotarła do samego ideału «ostatniego obrazu», w którym rzecz i znak stawały się tożsame”⁴⁶. Pod koniec XX i na początku XXI wieku daje się zauważyć wędrówkę cytatów zawierających ducha ready made. Jak odnotował Bogdan Baran, w tym czasie tekst poezji traci swój literacki charakter, a stanowi – jak uważał Tristan Tzara – aktywność ducha, „[...] poezja jest wszędzie, a poetą można być nie napisawszy ani słowa”⁴⁷. Do głosu dochodzi ready made i dada made, stając się znakiem swego otoczenia. Rozwiązania te są podobne, „dada wystawia przedmiot, by wywołać poezję, surrealista zestawia przedmiot zniewolony automatyzmem”⁴⁸.

Transawangardowe zjawiska z końca dwudziestego stulecia z łatwością przejęły idee artystyczne rozkwitające po zakończeniu I wojny światowej. Pro-

⁴³ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy – Gombrowicz – Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 101–115.

⁴⁴ Por.: W. Hofmann, *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*, [w:] *Pojęcia, problem, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, tłum. S. Michalski, Warszawa 1976, s. 476.

⁴⁵ Cyt.za: B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuk*, Warszawa 1989, s. 161.

⁴⁶ N. Cieślińska, *Przygoda nowoczesności*, [w:] *Picasso, Leger, Nolde, Arp, Miro i inni. Sztuka naszego wieku z kolekcji Würth. Katalog wystawy zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, red. N. Cieślińska i A. Król, Kraków 1999, s. 31.

⁴⁷ B. Baran, dz. cyt., s. 30.

⁴⁸ Tamże, s. 30 – 31.

ces ten ujawnia znamioną dla początku i końca wieku – różniącą się tylko nieco intensywnością zjawiska – eksplozję kultury masowej i zafascynowanie nowymi technologiami. Na koniec wieku głośnym i wielokrotnionym echem powtórzyło się również doświadczane przez ludzkość przeżycie związane ze „skurczeniem się świata”, które nazwano później globalizacją. Skutkiem tego zjawiska stał się znamieny sposób oglądu rzeczywistości i odkrycie nowego rodzaju doznań poznawczych człowieka. Poczucie panowania nad czasem i przestrzenią stanowiło jeden z istotniejszych elementów futurystycznej postawy. Już w 1913 roku Filippo Tommaso Marinetti zapisał następujące spostrzeżenia:

Futuryzm polega na całkowitym odnowieniu ludzkiej wrażliwości, która jest następstwem wielkich odkryć w dziedzinie nauki. Ten, kto się dzisiaj posługuje dalekopisem, telefonem, gramofonem, pociągiem, rowerem, motocyklem, autem, transatlantyką, zeppelinem, samolotem, kinem, wielkim dziennikiem (syntezą jednego dnia na świecie), nie myśli o tym, że owe rozmaite rozmiary komunikacji, transportu oraz informacji wywierają decydujący wpływ na ludzką psychę. Dzięki dwudziestoczterogodzinnej jeździe pociągiem każdy człowiek może się przenieść z małego, martwego miasteczka z opuszczonymi placami, na których cicho zabawia się pył, słońce i wiatr do wielkiej metropolii pełnej światła, ruchu i hałasu. Dzięki gazecie mieszkaniowiec wioski alpejskiej może pełen spokoju trwożyć się o powstańców chińskich, o sufrażystki w Londynie i Nowym Jorku. [...] Bojaźliwy i nieruchliwy mieszkaniowiec dowolnego miasta prowincji może sobie pozwolić na przeżycie niebezpieczeństwa, gdy będąc w kinie uczestniczy w polowaniu na dzikie zwierzęta w Kongu. [...] Świat się skurczył z powodu szybkości. Nowe odczucie świata. Chcemy powiedzieć: ludzie mają w kolejności poczucie domu, poczucie dzielnicy miasta, którą zamieszkują, poczucie miasta, poczucie strefy geograficznej, poczucie kontynentu. Dziś mają poczucie świata. [...] Wynika stąd dla poszczególnych osób konieczność nawiązania łączności ze wszystkimi narodami globu. [...] Uczucie ludzkie nabrało gigantycznych rozmiarów, powstała nagle konieczność określenia każdej chwili naszej relacji z całą ludzkością⁴⁹.

Jak zauważyła Nawojka Cieślińska, na koniec dwudziestego wieku ziściło się wielkie marzenie artystów rozpoczynających estetyczny przełom, śniących o demokratyzacji sztuki – głównie awangardowej. Obserwując powtórzenie w końcu wieku zjawisk rozpoczynających lata dwudzieste, zwróciła ona uwagę na rosnącą ilość muzeów sztuki nowoczesnej, co sprzyja procesowi demokratyzacji wyrażającemu się w zdobywaniu szerokiej publiczności⁵⁰. Ponadgraniczne działania ojców awangardowych ruchów artystycznych są godne podziwu, odbywały się one bowiem przy wsparciu możliwości technicznych, z perspektywy końca wieku jawiących się bardzo skromnie (aeroplan, telegraf, automobil, telefon przewodowy); koniec wieku przyniósł nowe nośniki przekazu informacji, które stały się stałym elementem codziennego życia członków społeczeństwa in-

⁴⁹ Cyt. za: C. Baungarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1987, s. 14.

⁵⁰ N. Cieślińska, dz. cyt., s. 30.

formacyjnego lub sieciowego. Jak odnotował Ryszard Kluszczyński, rozwój cywilizacji komputerowej, współczesna cyberkultura, praktyki interaktywne, działania multimedialne – ziściły wszystkie, nawet te najbardziej fantastyczne marzenia artystów wkraczających w XX wiek⁵¹.

U podstaw procesu przemian estetycznych, zainicjowanych przez pierwszą połowę XX wieku, znalazło się przeświadczenie, że skończył się czas naśladowania świata w stylu znamionnym dla akademików i literackich wzorów klasycyzmu, a nadszedł czas przemian kanonów piękna. Sięgnięto więc do antyestetyzmu, symultanizmu, drapieżnej deformacji, abstrakcji. Znamionny dla europejskich ruchów awangardowych język formalny był protestem przeciw nienormalności czasów, odreagowaniem traumatycznych przeżyć po I wojnie światowej oraz manifestacją kreatywności wolnego artysty, który nie chce ulegać wpływom oficjalnego mecenatu. Młodzi twórcy włączyli bunt – stały element sporu pokoleń – w obszar działań artystycznych, w akcie negacji tradycji często dochodząc do postaw nihilistycznych.

Dadaizm i futurizm wywołały szok i nawet z dzisiejszej perspektywy uznawane są za najbardziej buntownicze kierunki w sztuce, które – przekroczywszy geograficzne i czasowe uwarunkowania – stały się jednym z istotniejszych źródeł inspiracji dla kolejnych faz sztuki współczesnej. Oba nurty eksponowały rozwiązania niemimetyczne, tworząc przez wolną formę i uwolnione słowa nowy język porozumiewania się z odbiorcą, najchętniej masowym, którego można spotkać nie w muzealnych salach i bibliotekach, lecz który znajduje się na placach, ulicach, który przychodzi do cyrku i na poezjokoncerty. Młodzi gniewni bez sentymentu przekraczali granice przez ich ojców uznawane za trwałe, niemal święte. Naruszenie granic zawsze pociąga za sobą konsekwencje, których zwykle przekraczający je nie są nawet w stanie w pełni sobie uświadomić. Oba awangardowe kierunki zburzyły porządek stanowiący podporę kosmologicznej linearności, podały światu swe barbarzyńskie odkrycie: przeszłość nie istnieje, liczy się tylko teraźniejszość, wytwory starej kultury powinny zostać zniszczone. Akademicka granica (a może nawet obsesja granicy) między tym, co piękne i wzniosłe, i tym, co niskie i nieestetyczne, tym, co wypada i co nie wypada, między arcydziełem i kiczem została naruszona. *Alea iacta est*. Analizując wyznaczanie i naruszanie granic, Umberto Eco odnotował:

gdy zniknie jasne określenie granic i barbarzyńcy [...] narzucą swą monadyczną wizję przestrzeni, Rzym upadnie, a stolicą imperium będzie się mogło stać jakiekolwiek miej-

⁵¹ Działania te przyniosły także wiele zjawisk ocenianych negatywnie. Por.: R. Kluszczyński, *Historie hybrydyzacji. Sztuka (multi) mediów wobec procesów globalizacji kultury*, [w:] *Kultura w czasach globalizacji*, red. M. Jacyno, Warszawa 2004, s. 227–286.

sce. Przekraczając Rubikon, Juliusz Cezar zdaje sobie sprawę nie tylko, że popełnia świętokradztwo; wie również, że dopuściwszy się go, nie będzie miał możliwości powrotu⁵².

Konsekwencje tego, że nie można wymazać, co zostało uczynione, stworzyły fundament destrukcji formy spojonej wcześniej tradycją. Raz przekroczona granica otworzyła przed artystami z początku XX wieku nowe obszary działań, które cały czas się powiększają. Impulsem do przekroczenia linii stało się pragnienie sztuki nowoczesnej, ale motorem napędowym było również przeżycie silnego wstrząsu, jakim była I wojna i doświadczenie skutków tego wstrząsu. Jak dowodzi Dietmar Elger, czasy destabilizacji życia społecznego wyzwalały zwykle nową energię działań artystycznych. Hans Arp powiedział: „Bevor Dada da war wor Dada da”. Stwierdzenie, że przed dada było dada, podkreśla, że „[...] pisarze i artyści żyjący wcześniej w podobnych czasach niepokoju politycznego i społecznego, wykorzystywali formy ekspresji podobne do tych, które stosowali dadaści”⁵³. W takiej właśnie atmosferze rodziły się koncepcje sztuki nowoczesnej, stanowiące punkt odniesienia dla zjawisk zachodzących już pod koniec XX wieku i na początku wieku XXI – głównie takich, jak pop-art, body-art, literatura graficzna, wiersz gobelinowy, turpizm, sztuka hybrydyczna... Zdaniem Umberto Eco tzw. „stara awangarda” odwoływała się do idei „[...] «wyprowadzenia z równowagi wszystkich zmysłów», forsowanej przez Rimbauda i Lautreamonta”⁵⁴, rozpoczynając od tych punktów kontynuowaną po 1939 roku batalię o brzydotę.

Z artystycznego tygła inicjującego wiek XX wywodziły się pytania stare jak sztuka – kim jest artysta? czym jest dzieło sztuki? co może być tworzywem? Odpowiedzi na nie były na miarę czasów – a więc sytuujące się jak najdalej od tradycyjnych definicji. Dadaistyczne i futurystyczne odpowiedzi były bardzo podobne, informowały one, że wszystko może zyskać rangę dzieła sztuki, artystą może być ktoś z tłumu, a nie wybraniec wyniesiony ponad masę. Dadaizm i futurizm połączyły cele, którymi stało się odważne, prowokacyjne przekraczanie granic – dadaistyczny kurz utrwalał fiksytywą, słowa wyciągnięte z kapelusza stawały się godne takiej samej uwagi, jak malarstwo Leonarda da Vinci; pędzący automobil był piękniejszy od Nike z Samotraki, gga gąsiora mogło z powodzeniem zastąpić harmonię poetyckiego słowa. Ten wspólny cel osiągniany był w podobny sposób, artyści posługiwali się prowokacją, samoreklamą, wyzyskiwali strategię skandalu, bowiem „artysta awangardowy zwraca na siebie uwagę, traktując skandal jak akt sztuki, [...] dzieło sztuki spełnia się w momencie skandalu”⁵⁵.

⁵² U. Eco, *Czytanie świata*, przekł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 6.

⁵³ D. Elger, *Dadaizm*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesółowska, Warszawa 2004, s. 7.

⁵⁴ *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekł. A. Zielińska i in., Poznań 2007, s. 365.

⁵⁵ M. Baranowska, *Próby przekraczania granic sztuki przez awangardy*, [w:] *Funkcje społeczne tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, Wrocław 1974, s. 155.

Niniejszy szkic, poddając oglądowi początek wybranych zjawisk inicjujących awangardową burzę przeżywaną przez wiek XX, zwróci uwagę na wspólne miejsca artystycznych dokonań czołowego reprezentanta dadaizmu – Marcela Duchampa i reprezentanta warszawskiego futuryzmu – Anatola Sterna, twórców – których połączyła idea ready made's. Stern poszedł drogą dadaistycznej prowokacji, która odbiła się głośnie echem w Europie, i wprowadził pisuar – jej bohater – do swojego futurystycznego wiersza. Poprzez ready made's Duchamp i Stern manifestowali wyzwolenie się od idei piękna sztuki akademickiej i literatury klasycystycznie harmonijnej; obwieścili światu umowność statusu artysty i pokazali arsenał nowego tworzywa. Jak odnotowała Małgorzata Baranowska:

skutki twierdzenia, że każdy może być artystą, są nieobliczalne i dla XX wieku bardzo charakterystyczne. Maszyna, specjalizacja, wielkie miasto, w którym funkcje wytwórcze są podzielone na niezliczone ilości części, masowa produkcja przedmiotów „takich samych”, masowe powielanie dzieł powodują potrzebę samoobrony człowieka. Awangarda chcąc ratować sztukę czyni ją powszechną na innej zasadzie niż wielomilionowe nakłady arcydzieł⁵⁶.

Dadaści wzniesli okrzyk, że wszystko może być dziełem sztuki, i w geście samoobrony – poprzez ready made's – ogłosili, że każdy może sobie zrobić dzieło sztuki. Futuryści podkreślali nietrwałość literatury tracącej świeżość po upływie doby, podważali wartość książkowej publikacji, wydawali teksty na pakowym papierze lub na tapecie. Obaj twórcy reprezentowali orientację artystyczne pragnące mieć wpływ na kształt teraźniejszości, manifestowali aktywny charakter działań. Wykorzystali do swych celów banalny przedmiot i przestrzeń profanum, która jest mu zwyczajowo przypisywana, wynieśli pisuar ze wstydliwego ustronia nie tylko na światło dzienne, postavili go także na cokole zarezerwowanym dla dzieł sztuki i wprowadzili w przestrzeń sacrum. Efektem tego rodzaju działań stało się dzieło otwarte, pozostające do dyspozycji odbiorcy, który nie uzyskiwał podpowiedzi dotyczących kierunku i sposobu jego interpretacji. Często taka propozycja artystyczna wyrastała z ducha zabawy i nakłaniała do jej podjęcia również odbiorcę dzieła sztuki⁵⁷. Na tej drodze w początkach XX wieku kształtowała się antysztuka kpiąca z marchandów, muzealnego dostojęstwa, mieszczańskich kolekcjonerów bibelotów. Anarchistyczne kreacje były, zdaniem Marii Hussakowskiej-Szysko, rodzajem „[...] manifestacji wymierzonej przeciwko pewnym komponentom sztuki rozumianej instytucjonalnie, przeciwko formom sztuki, które w «nowym wspaniałym świecie» straciły już swoją nośność”⁵⁸.

⁵⁶ Tamże, s. 157.

⁵⁷ Obecność zabawy w działaniach międzywojennej awangardy artystycznej przedstawiłam w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Dziecięce igraszki awangardy artystycznej XX wieku*, [w:] *Dziecięce światy w literaturze europejskiej XX wieku*, red. J. Ławnikowska-Koper, Częstochowa 2005, s. 21–30.

⁵⁸ M. Hussakowska-Szysko, *Spadkobiercy Duchampa?*, Kraków 1984, s. 44.

Poprzez przedmiot ustanawiający nienaśladowczy obraz nowe rozwiązania artystyczne ujawniły swe podwójne oblicze – obrazoburcze i obrazotwórcze razem⁵⁹. Futuryzm literacki wykorzystywał przedmiot w sposób zbliżony do sztuk plastycznych, tj. wprowadzał niepoetycki rekwizyt w nową dla niego przestrzeń świata przedstawionego. Poprzez nowy kontekst pokazywano wybrany rekwizyt w „oświeceniu” wydobywającym jego zaskakujące walory – chwyt ten zastosował Anatol Stern w wierszu *Pissuary*. Odsłonięty został tu teren cicho skrywany, obszar o którym się nie mówi, bohater wiersza onanizuje się, po czym opuszcza męską toaletę i wychodzi w przestrzeń ulicy. Analizując strategię skandalu wyzyskaną przez autora wiersza, Maciej Tramer stwierdził, że „Nie ma przestrzeni mniej tolerowanej przez kulturę mieszczańską, niż przestrzeń ubikacji. [...] Przestrzeń ubikacji, to przestrzeń poza kulturą, a jako taka powinna się mieścić poza świadomością – przynajmniej społeczną”⁶⁰. Autor tego artykułu zwrócił uwagę na dwuprzestrzenność tekstu Sterna, zderzającego obszar kawiarni z przestrzenią wychodka. Ukazując mechanizm swoistej gry kodami tych terenów, zauważył, że warszawski futurysta nie pozostał zamknięty w schematycznych walorach obu przestrzeni. Maria Janion, analizując fragment wypowiedzi Witolda Gombrowicza – wspominającego, jak to wszedł do kawiarnianej ubikacji i napisał na ścianie nieprzyzwoite słowo, a następnie przeszedł dumnie wśród kawiarnianych stolików, przy których siedzieli nic niewiedzący o tym czynie ludzie, zauważyła, że teren ubikacji stanowi symboliczną przestrzeń schodzenia kultury w niższość, trywialność, wulgarność, ordynarność, błazenadę, sztubackość i żart⁶¹. Gra przestrzenią i walorami rekwizytu przemieszczanego między różnie nacechowanymi terenami była chwytem często stosowanym przez międzywojenną awangardę⁶².

Zainteresowanie przedmiotem-rekwizytem wspierało zainteresowanie fakturą – tworzywem. Odpowiednikiem przedmiotu i faktury w literaturze stało się uwolnione słowo, które przeniosło do literatury pikturalną zasadę dynamicznego rozczłonkowania przedmiotu. Międzywojnie dało wiele oryginalnych ekspery-

⁵⁹ Tak określił je M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 281.

⁶⁰ M. Tramer, *Skandal i prowokacja*, [w:] *Czytanie Dwudziestolecia...*, s. 107.

⁶¹ M. Janion, „Ciemna” młodość Gombrowicza, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 496.

⁶² Na marginesie tej swoistej gry warto odnotować ciekawą koncepcję Luisa Buñuela, który w filmie *Dyskretny urok burżuazji* pokazał odpowiednik towarzyskiego spotkania – przyjęcia, podczas którego uczestnicy zasiadają obok siebie na klozetowych muszlach i oddają się załatwieniu fizjologicznych potrzeb. Co chwilę któryś z uczestników tego spotkania wymyka się z pokoju i szeptem pyta kamerdynera o miejsce, w którym można coś zjeść. Miejsce posiłku jest wyizolowane, zapewnia dyskrecję i intymność. Posiłający się mają wrażenie, że robią coś wstydliwego.

mentów słowno-graficznych wyrastających z koncepcji awangardowych sztuk plastycznych. Giovanni Lista tak scharakteryzował eksperymenty obejmujące fakturę i strukturę futurystycznego wiersza wyzyskującego przedmiot:

[...] Po modzie na futurystyczne rzeźby z różnych tworzyw Marinetti nawoływał do wprowadzenia onomatopeicznego hałasu, fragmentu prawdziwej materii dźwięku, jako jednego z nowych elementów poezji futurystycznej. Eksperymenty z nowymi słowami doprowadziły do zaniku modelu linearnego: wersy ze słowami układały się ukośnie, pionowo, kółkiem, rozwijając się na powierzchni strony zgodnie z ich psychicznym znaczeniem, „kompozycje swobodnych słów” doprowadziły do rozczłonkowania liter, które pływały zupełnie swobodnie, posłuszne tajemniczemu i zróżnicowanemu magnetyzmom. Zaraz potem pojawiła się „poezja materialna”, narzucająca fizyczną obecność i plastyczne piękno typograficznych czcionek, efekt swobodnego użycia znaków zgodnie z „nową koncepcją typograficznie pikturalnej strony”. Mniejszym zainteresowaniem zaczęła się cieszyć sama książka: pojawiły się za to wykonane ręcznie książki – przedmioty, a później „tablice swobodnych słów”, prawdziwe plastyczne dzieła sztuki zrodzone z pisania⁶³.

Wydania polskich futurystów zwracały uwagę okładkami wykorzystującymi słowa jako materiał ilustracyjny, np. *Tram w poprzek ulicy* Jerzego Jankowskiego, *Ziemia na lewo* Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego, *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* Tytusa Czyżewskiego, *Nieśmiertelny tom futuryz* Anatola Sterna i Aleksandra Wata. Futurystyczne publikacje odwołały się do specyficznych środków formalnych, typowych dla sztuk plastycznych; w tych eksperymentach istotne było nie tylko słowo, ale również kolor, krój, sposób ułożenia i rozmiar czcionki. Te pomysły odezwały się echem w naszej literaturze współczesnej, w najciekawszej chyba formie, w gobelinowych utworach Stanisława Czyczy. Sięgając do chwytów typowych dla techniki kolażu, futuryści tworzyli graficzny walor tekstów literackich. Futurystyczne nadzieje związane z masowym upowszechnieniem sztuki również wpłynęły na sposób publikowania tekstów, które czasem były wynikiem nawiązania do dynamicznie rozwijających się środków masowego przekazu. Zauważając to zjawisko, Paweł Majerski odnotował:

Sama technika miała być sprzymierzeńcem artystów w docieraniu do odbiorców sztuki. Jednodniówki nawiązywały zatem swą formą do dzienników prasowych, zawierały materiał ułożony w gazetowe szpalty, wykorzystywały charakterystyczny dla czasopism układ czcionek literackich⁶⁴.

Dla literatury dadaistycznej i futurystycznej tak samo ważne było odejście od tradycyjnych tematów i zasad logiki, jak i budowanie faktury tekstu literackiego. Drogowskazem przemian stał się dla młodych eksperymentatorów francuski *vers libre*. Nowoczesna forma wypowiedzi prawie zawsze wspierana była nowym sposobem drukowania tekstów. Jak odnotowała Christa Baumgarth, je-

⁶³ G. Lista, *Futuryzm*, tłum. E. Gorządek, Warszawa 2002, s. 104.

⁶⁴ P. Majerski, *Jerzy Jankowski*, Katowice 1994, s. 76.

zyk literatury futurystycznej przestawał już być logicznym przebiegiem myśli, stawał się następstwem uczuć, obrazów: „[...] Tej postulowanej składni miał przyjsć z pomocą nowy sposób drukowania, by przez zastosowanie zróżnicowanej czcionki i urozmaicone spacjowanie uwypuklić czytelnikowi w samym obrazie pisma znaczenie pojedynczych słów bądź całych ich zestawów”⁶⁵. Wspomniany *vers libre* był dla futurystów istotnym, ale niewystarczającym oparciem. Doceniając jego rangę już w 1912 roku, twórcy zauważyli jednocześnie jego ograniczoność, co potwierdza treść wydanego właśnie w tym roku manifestu Marinettiego pt. *Manifest techniczny literatury futuryzmu*. *Vers libre* uwalniał poezję głównie z okowów ustalonych zasad metrycznych i rymowych, natomiast słowa na wolności kusiły większą swobodą i dawały większe możliwości eksperymentowania. Ta droga doświadczeń i poszukiwań uświadamia, że w pewnym czasie dla literatury i sztuk plastycznych istotniejsze od tematu stało się medium przekazu artystycznego. Literatura otworzyła drzwi przed obrazami zrodzonymi z myślowych asocjacji i z myślowego stylu telegraficznego.

Przedmiotem wykorzystanym w artystycznej prowokacji Duchampa i Sterna był wspomniany już pisuar. Swej pracy Marcel Duchamp nadał tytuł *Fontanna*, a więc nazwał ją emocjonalnie neutralnie, odwołując się do tradycyjnych wyobrażeń, nadając całemu pomysłowi żartobliwe zabarwienie. *Fontanna* była jedną z najbardziej kontrowersyjnych prac artysty, ilustrujących powołaną przez niego ideę *ready made*s. Pisuar nie został dopuszczony do nowojorskich sal wystawienniczych, *Fontanna* została zdyskwalifikowana, nie wzięła udziału w słynnej wystawie „*Armory Show*”. Ale i tak stała się najgłośniejszym „gotowym przedmiotem” wykreowanym przez awangardowego twórcę. Pisuar został dziełem sztuki tylko dlatego, że artysta nadał mu taką rangę, „wyjął” go z właściwego mu otoczenia i przeniósł w otoczenie nowe, wcześniej dla niego nieprzewidziane. Duchamp szukał inspiracji na terenie i wśród obiektów, które do tej pory nie były ze sztuką związane. Swoją obiekt opatrzył sygnaturą R. Mutt – była to powszechnie znana sygnatura firmy produkującej w tym czasie urządzenia sanitarne, oznaczył pracę również datą: 1917. *Fontanna* była dziełem prowokacyjnie hamującym przeżycie estetyczne, kojarzone z tradycyjnymi dziełami sztuki nastawionymi na budzenie pozytywnych uczuć. Fabrycznie wyprodukowany, seryjny pisuar stał się dla świata z początku XX wieku wielkim wyzwaniem estetycznym.

Ready made's były nowym, niezależnym gatunkiem sztuki:

[...] każdy przedmiot można uznać za sztukę, jeśli wyposaży się go w cechy charakterystyczne dla dzieła sztuki. W przypadku *Fontanny* pierwszym atrybutem jest cokol, który każe myśleć o dziele w kategoriach rzeźby i który nadaje przedmiotowi pewnego dosto-

⁶⁵ C. Baumgarth, dz. cyt., s. 248.

jeństwa. Inskrypcja „R. Mutt 1917” ma stanowić sygnaturę dzieła. Artysta świadomie podpisał się pseudonimem. Sygnowanie prac stanowiło dla artysty czynność stricte artystyczną, ponieważ ostatecznie konstituowało dzieło sztuki. Ostatnim atrybutem pracy był fakt zgłoszenia jej na wystawę. Duchamp uważał, że kontekst jest najważniejszym elementem przy definiowaniu przedmiotów. Nasza percepcja zależy od otoczenia, w którym przedmiot oglądamy⁶⁶.

Martin Jay odnotował, że ready mades Duchampa kwestionowały różnicę pomiędzy reprezentacją a prezentacją i jednocześnie

[...] drwiły z niejasnego pojęcia „dzieła sztuki”, będącego kreacją indywidualnego geniuszu. Masowo produkowane obiekty w rodzaju kół rowerowych czy urynałów otrzymywały domniemany estetyczny status dzięki podpisowi artysty; rodzaj somoprodukującego się dekretu, w którym można widzieć zamach na samą instytucję sztuki. Innymi słowy ready mades powstawały przez dekontekstualizację obiektu z powszechnego życia i rekontekstualizację go w muzeum, gdzie dotychczas wystawiane były tylko „wielkie dzieła” z certyfikatami⁶⁷.

Również Anatol Stern dokonał dekontekstualizacji rekwizytów łączonych zwykle z liryką miłosną – a do takiej tradycji, poprzez jej zaprzeczenie, odnosiły się *Pissuary*. Zastosowane przez niego zabiegi pozbawiły miłosne uniesienia duchowości, intymności, metafizyki. Poeta zamykając w ścianach wychodka onanistyczne poczynania bohatera wiersza, wykreował scenę odrażającą i wulgarną. I chociaż tekst nie wywołał – o czym wspominał Tramer – skandalu, to granice dobrego smaku zostały w nim naruszone wielokrotnie, i to z całą premedytacją młodego pisarza, manifestującego postawę estetycznego rewolucjonisty. Odsłonięty w utworze dionizyjski brak umiarkowania, biologizm i chuć władające pokazanym tu mężczyzną, zaowocowały antyestetycznymi obrazami. Skrywane sfery seksualności intrygowały zarówno dadaistów, surrealistów, jak i futurystów. Ruchy te często wyzyskiwały sytuację podglądania scen powszechnie niedostępnych, narzucając odbiorcy dzieła sztuki rolę podglądacza i jednocześnie dekomponując tradycyjny obiekt pożądania. U Duchampa sceny erotyczne pokazane zostają jakby w trakcie ich ciągłego dziania się, „[...] panna młoda z *Wielkiej szyby* pozostaje na zawsze w procesie nieskończonego bycia rozbieraną [...]. W opinii wielu komentatorów, twórca *Aktu schodzącego ze schodów* był wielkim mistrzem niedokończonego dzieła, niezdobytego szczytu, masturbacyjnego gestu bez końcowego spełnienia”⁶⁸. Figurę podglądacza wyzyskał też polski futurysta; jego obserwator podąża za erotycznie pobudzonym mężczyzną nie tylko miejskim, powszechnie dostępnym szlakiem wędrówek, ale „wchodzi” też

⁶⁶ D. Elger, dz. cyt., s. 80.

⁶⁷ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 303–304.

⁶⁸ M. Jay, dz. cyt., s. 308.

za nim do ubikacji i jest świadkiem masturbacji. Podobnie jak w *Fontannie Duchampa*, w utworze Sterna ranga pisuaru została wręcz demonstracyjnie podkreślona poprzez tytuł utworu i swoiste partnerstwo, które przypisał poeta mężczyźnie przeżywającemu biologiczne i fizjologiczne doznania erotyczne. W 1909 roku Marinetti stwierdził w swym manifestie, że samochód jest piękniejszy od posagu Nike. W 1920 roku Anatol Stern opublikował pseudomiłosny wiersz, nadając mu tytuł odwołujący się do prowokacji Duchampa. Wymienione fakty artystyczne wzbogacają zainicjowaną w początkach XX wieku wielką rewolucję estetyczną wspartą wybuchem dadaizmu, futuryzmu i surrealizmu.

Futuryzm zaproponował nowy wizerunek człowieka wolnego od dotychczasowych więzów kulturowych, manifestującego swój biologizm, eksponującego gwałtowność przeżyć, wyzbytego salonowych manier. W literaturze masowo zaczęły pojawiać się prostytutki, samice – kobiety atakujące szablon romantycznej, nostalgicznej wizji, do głosu doszły kobiety aktywne, erotycznie wyzwolone, drwiące z instytucji małżeństwa. Wizję nowoczesnej – futurystycznej kobiety sprecyzował w swych wypowiedziach Valentine de Saint-Point (*Manifest kobiety futurystycznej* – 1912, *Futurystyczny manifest rozkoszy* – 1913). Europejski wzorzec nowoczesnego mężczyzny przyniosła *Mafarka* Marinettiego. Futurystyczny mężczyzna jest konglomeratem zespołu różnych cech, dla których często zapleczem staje się duch nietzscheański, jest człowiekiem „zwielokrotnionym przez swoją siłę”, „wrogiem książek”, „uczniem maszyny”, „upartym wykonawcą swej własnej woli”, „wyposażony jest w węż kota”, cechuje go ponadto intuicja, przebiegłość, zuchwalstwo i dziki instynkt⁶⁹.

Biologizm w utworze Sterna jest wszechpanujący, ulega mu mężczyzna obserwowany i podglądany przez podmiot liryczny i patrzące na niego kobiety. Znamienny jest sposób czytania przez niego przestrzeni miasta, którą postrzega jako teren erotycznych łowów zapełnionych seksualnymi obiektami. Patrzy on na świat przez ekran wzmożonego pożądania, rejestrując tylko obecność kobiet; jego miasto jest obszarem przemieszczania się jednego mężczyzny wśród kuszącego stada samic. Ta okrojona wizja dopełnia psychiczny portret bohatera ulegającego narastającemu pożądaniu. Wiersz Sterna jest relacją z życia miejskiego fauna, eksponującą przeobrażenia w sferze postrzegania świata i w zakresie międzyludzkich związków⁷⁰:

⁶⁹ C. Baumgarth, dz. cyt., s. 220–221.

⁷⁰ Przeobrażenia w zakresie kreacji miejskiej przestrzeni i zachodzących w jej obrębie relacji międzyludzkich postrzegam tu przez pryzmat analizy mechanizmu przemian dokonanych przez: R. Różanowskiego, *Szok i przeżycie albo „odrażające doświadczenie epoki wielkiej industrializacji”*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 120–121.

wtedy te oczy błyszczące mocą atropiny
i owa barwa sztucznych rumieńców niezdrowa
zwiastują mu najczystszej żądzы narodziny –
i rozkłada się przed nim samka wciąż od nowa⁷¹

Bohater wiersza znajduje się w stanie erotycznego wrzenia, każda kobieta widziana jest przez niego jako partnerka seksualna. Kobiety są samicami bez twarzy, zredukowanymi do przesadnie wyeksponowanych cech płciowych:

panie widziane w przelocie, i te co zdołają płótno,
tajemne, wzniosłe piękne romansów bohaterki,
przyszły by je ukochał swą miłością chutną
dziewice złotych ołtarzów; krasne bajaderki

Spotęgowana samczość sprawia, że mężczyzna nie zaznaje zaspokojenia, nieustannie jest gotowy do „miłości chutnej”, opanowuje go niewygasający erotyzm:

[...]
i już znów coś go pali jakby cięcia różeg.
kobiety, gwałci je, zdzierając z ciał ich spódniczki,
zatacza się... drząc, ociera o batyst bluzek.

Utwór Sterna realizuje ducha postulowanego przez futurystów prymitywizmu, pokazuje nagą fizjologię, miłość zredukowaną do seksualnego aktu i masturbacji. Żywiołem nadającym tekstowi kształt są zwykle stosowane przez tego pisarza elementy prymitywizmu i ludyczności⁷². Tradycyjna liryka miłosnego wyznania wyparta została przez wyznanie chuci i biologiczną, nieokiełznaną eksplozję. Utwór jawi się jako spotęgowany erotyk, w którym odsłonięty zostaje stan psychiki człowieka owładniętego wielokrotnionym pożądaniem, do głosu dochodzi brutalizacja i biologizacja odczuć, naruszone są tradycyjne granice przyzwoitości, umiaru i dobrego smaku. W utworze widoczna jest znamienna dla futuryzmu kreacja dynamicznego ciała, pełniącego zwykle w eksperymentatorskiej poezji międzywojennej – jak to określiła Dorota Walczak-Delanois – rolę programowej wizytówki naruszającej z premedytacją obyczajowe i estetyczne konwencje. „[...] Futuryści chwalą «ciemne strony» cielesności, ośmielają się mówić o pisuarach i orgazmie. Często prześmiewczo, z humorem i ironią mówią o ciele ordynarnym”⁷³. Mężczyzna owładnięty biologizmem i pierwotnym erotyzmem podąża do „śliskiego pałacyku” – miejsca, w którym znajduje się pisuar.

⁷¹ A. Stern, *Pissuary*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985, s. 76. Dalsze fragmenty utworu podawane będą na podstawie niniejszego wydania.

⁷² Por.: G. Pietruszewska-Kobiela, *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992.

⁷³ D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*, Poznań 2001, s. 97.

Tekst Sterna można postrzegać jako zapis fizjologii istnienia oddanej poprzez psychiczny portret mężczyzny dyszącego pożądaniem.

Jak zauważył Tramer, nie wszystkie prowokacje artystów budziły spodziewany oddźwięk. Komentując sytuację niezaistniałego wokół utworu Sterna skandalu, odnotował: „Cisza publiczności literackiej jest tu nieznośna. Przyjmijmy ją jednak jako świadectwo dezaprobaty okopanego na wiktoriańsko-purytańskich pozycjach mieszczańskiego czytelnika dla poetyckiej propozycji Sterna. Przecież nawet naturalizm rzadko zaglądał w te rejony”⁷⁴.

Wiersz wszedł w skład tomu *muza na czworakach*, który ukazał się w czasie, gdy idea ready made była już dobrze znana; wyzyskanie przez poetę rekwizytu zaczerpniętego z arsenału Duchampa zapewne nie ma charakteru przypadkowego, gdyż Stern, podobnie jak i inni polscy futuryści, dobrze orientował się w światowych zjawiskach awangardowych. Podobnie, jak to uczynił Duchamp, przeniósł pisuar z przypisanej mu przestrzeni w wymiar świata wykreowanego przez literaturę, wielokrotnie naruszając wzorzec tradycyjnej liryki miłosnej, w której zwykle występował świat erotycznych doznań – jednak rzadko był on, jak to jest w tym przypadku, manifestacją czystej, pierwotnej seksualności. Przesunięcie akcentów dokonane przez warszawskiego futurystę miało charakter obrazoburczy i prowokacyjny. Odrzucając liryzm, Stern przedstawił żywioł seksualnego pożądania, pozbawionego jakiegokolwiek związku uczuciowego między partnerami. Dopełnieniem tej bezuczuciowości staje się pisuar będący świadkiem szczytowego momentu pseudomiłosnej sceny. Pisuar – trywialny przedmiot, o którym się nie mówi i o którym wręcz nie wypada mówić, którego rangę podkreślił już sam tytuł wiersza, wprowadził nowy układ sił, zaowocował antyestetyzmem i brutalizmem.

Pissuary Sterna zaproponowały swoistą grę konwencją liryki miłosnej. Ujęcie tematu jest antytradycyjne, jednak zastosowane zostały tradycyjne elementy wierszotwórcze, budujące wypowiedź o charakterze niepoetyckim, trywialnym, brutalnym, powołujące obrazy epatujące brzydotą i budzące odrazę. Utwór składa się z dziesięciu kwartyn, z których każda jest wyraźnie zamknięta. Występują tu rymy krzyżowe, dominują rymy dokładne. Do tradycyjnych elementów zaliczyć należy również średniówkę – dominujące są następujące jej układy: (7 + 6), (7 + 7), (8 + 6), (8 + 7). Tradycyjny arsenał tworzący wiersz buduje wyraźną warstwę rytmiczną tekstu, będącą w sprzeczności z antyestetyzmem. W tekście ścierają się dwa wzorce – tradycyjne rozwiązanie formalne i antytradycyjny nastrój oraz nietypowa estetyka tekstu o tematyce miłosnej. Utwór, podporządkowany panbiologizmowi i pansomatyzmowi, stanowi próbę powrotu do pierwot-

⁷⁴ M. Tramer, dz. cyt., s. 107.

nego zespolenia ze światem natury. Poezja Sterna, jak zauważył Jan Prokop, często sprowadza „[...] ludzki świat do odruchów, do instynktów, pragnąc zatrzeć różnice między człowiekiem a przyrodą”⁷⁵. Utwór jest manifestacją biologii faunistycznej, stanowi futurystyczny zapis fascynacji męską potencją, kobiecym erotyzmem i pierwotnością aktu erotycznego. Fascynacja możliwościami przekraczania granic, kobiecą brzemiennością i męską witalnością, to cechy typowe dla wczesnego okresu twórczości poety⁷⁶.

Awangardowy antyestetyzm obudowany był licznymi wypowiedziami teoretycznymi; prace Marcela Duchampa miały swoistą oprawę w postaci rozbudowanych wywodów teoretycznych, łączących kabałę, filozofię, estetykę i matematykę. Wielu znawców sztuki twierdzi, że notatki artysty – szczególnie te związane z tzw. *Wielką szybą*, czyli pracą zatytułowaną *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów jednak* – stanowią dowód tego, że artysta doszedł do semiologicznej teorii sztuki nowoczesnej już w 1912 roku⁷⁷. Szalone zabawy dadaistów, estetyczno-obyczajowa odwaga zabaw futurystów – młodych dzikusów, wyzwoliły potencjał twórczy prowadzący do ujawnionych w końcu wieku XX tendencji połączenia kultury wysokiej z konsumeryzmem. Gdy na początku międzywojnia awangardowi twórcy ogłaszali światu, że dotychczasowa kultura powinna się znaleźć na śmietniku, to tym symbolicznym gestem zniszczenia wyznaczali też nowe miejsce usytuowania rekwizytów, które mogą być wyzyskane przez nowoczesnego twórcę. Dadaizm i futurizm uwolniły tworzywo artystyczne od ciężaru tradycyjnego postrzegania i wprowadziły je na teren działań spontanicznych. Tak zainicjowane zostały narodziny zjawisk definiowanych w wypowiedziach Derridy, Lyotarda, Eco, Saïda. Sturm und Drang ruchów awangardowych zwykle nie ma charakteru długotrwałego. Młodzi artyści mieli świadomość swej przemijalności, np. polscy futuryści zbilansowali swe dokonania jeszcze w obrębie międzywojnia. Krótkotrwałości punktu kulminacyjnego nie towarzyszy jednak ulotność zjawisk; zdaniem Tony Thorne’a awangardowe zjawiska powracają niczym echo, tzn. powtarzają się niby takie same, ale jednak są w jakiejś mierze zmienione. Zdaniem autora *Słownika kultury postmodernistycznej* na tej zasadzie, nawet w najsłabszych przejawach artystycznej działalności awangardowej, pojawiają się pewne cząstki tradycji, którym zostaje nadany jakiś nowy walor. Ruchy awangardowe, niezależnie od tego, w jakim cza-

⁷⁵ J. Prokop, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 81.

⁷⁶ Por.: G. Szopa, *Słowo a ciało w plastycznych wizjach poetyckich Anatola Sterna*, [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV sesji naukowej z cyklu: „Świat jeden, ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 93–95.

⁷⁷ M. Hussakowska-Szysko, dz. cyt., s. 58–59.

sie się pojawiają, przekazują sobie coś, co można by nazwać genem antytradycyjonalizmu otwierającym nowy sposób oglądu świata⁷⁸.

Z perspektywy początku XXI wieku i końca wieku XX można stwierdzić, że najistotniejszym osiągnięciem dadaizmu i futuryzmu jest wykorzystanie idei i pomysłów nie w układzie linearnej ciągłości, lecz wybiórczo, poprzez oddzielenie wybranych elementów od ich pierwotnych kontekstów i znaczeń. Taka droga postępowania spowodowała pojawienie się nowego obszaru rzeczywistości kulturowej, w której sztuka nowoczesna – pełna swobodnych przywołań i cytatów – ujawnia względność podziałów na zjawiska elitarne i plebejskie. Artystyczni parweniuse obalili mit twórcy – kapłana i mit sztuki – mowy tajemnej, pielęgnowanej przez wiek XIX, i zaproponowali światu barbarzyński model estetyczny, nową wrażliwość estetyczną wyrastającą – jak to określił Włodzimierz Maciąg – z radykalnego przerwania ciągłości historii⁷⁹.

Zielone pudełko, tj. zbiór notatek Duchampa, towarzyszących powstawaniu *Wielkiej szyby*, podkreśla rolę przypadku i swoistej gry prowadzonej przez artystę z otoczeniem, w wyniku której powstaje awangardowe dzieło. Jego spostrzeżenia koncentrują się wokół zjawiska wielojęzyczności – eksponowanego później przez postmodernizm. Duchamp, podobnie jak i inni międzywojenni awangardysty, dał twórcy prawo do funkcjonowania w przestrzeni wielokodowej i wielocytatowej⁸⁰. Nowoczesny wymiar estetyzmu, dającego możliwość uwolnienia się od autorytetów, manifestowany w pierwszej połowie XX wieku, był wynikiem wielowiekowej erozji – której owocem stał się eklektyczny postmodernizm – mający swe korzenie, zdaniem Grzegorza Sztabińskiego, we wspomnianej przez Diogenesa szkole filozoficznej stworzonej przez Potamona z Aleksandrii⁸¹. W swych notatkach autor *Fontanny* zwracał uwagę na przypadkowy i chwilowy moment (moment migawkowy) spotkania z przedmiotem, który uzyska nowe znaczenie. Migawkowość momentu daje możliwość przekroczenia rutyny widzenia. Moment swoistej iluminacji przeżywanej przez twórcę jest tu najistotniejszy. Analizując te założenia, Piotr Juskiewicz odnotował:

[...] mniej ważny okazuje się moment tego spotkania, a bardziej monet jego zajścia, ów migawkowy efekt. [...] doświadczenie z ready made [...] nasuwa skojarzenie z myślą H. Bergsona. Zaplanowane spotkanie z ready made mogłoby unaocznić migawkowy charakter oglądu rzeczywistości, a przez to wyłączyć obserwatora z percepcyjnej rutyny,

⁷⁸ T. Thorne, *Mody. Kultury. Fascynacje. Słownik kultury postmodernistycznej*, Warszawa 1999, s. 8–9.

⁷⁹ W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992, s. 18–20.

⁸⁰ Wielojęzyczność, postmodernistyczna wielość kodów, uznana została za podstawową cechę nowych zjawisk artystycznych, por.: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubacki, A. Zejdler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 169.

⁸¹ G. Sztabiński, *Eklektyzm a postmodernizm*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994, s. 23.

która powoduje, że niepełny, nieadekwatny odbiór zewnętrznego świata uznajemy za naturalny i zgodny z istniejącym stanem rzeczy⁸².

Awangardowe zjawiska wyeksponowały rolę przypadku, odsłoniły magię rzeczy znalezionych, odkrytych na nowo, wydobytych ze składów, strychów, śmietników, sklepowych półek. Beata Frydryczak wskazała na znamieny łańcuch ewolucji artystycznej – wyrastającej z ready made – wiodącej poprzez asamblaż, sztukę biedną, konceptualną w kierunku celebracji przedmiotu⁸³.

Nowy rekwizyt wyzyskiwany przez dadaistów, futurystów i surrealistów pokazał zjawiska kulturowe wyrastające z codzienności, odwołujące się do przedmiotu, który zawsze odgrywał ważną rolę w życiu człowieka i którego tworzenie było zawsze jedną z pierwszych potrzeb – od zarania dziejów ludzkości. Dwudziestowieczni awangardziści zwrócili się w stronę materialnego środowiska i sięgnęli do „[...] języka kształtowanego w znacznej mierze przez wszechobecność przedmiotu: przedmiotu codziennego użytku, [...] powszechnego, zużytego, wykorzystanego i odrzuconego, wciąż jednak i na każdym kroku obecnego w rzeczywistości i wyobraźni współczesnego człowieka”⁸⁴. Strategie nowoczesnej zabawy przedmiotem, wyznaczające reguły zabawy prowadzonej w obrębie sztuki postmodernistycznej, łączą w sobie, jak zauważyła Ewa Rewers, sprzeczne żywioły, tj. ład i rozproszenie⁸⁵. Ład związany jest z próbą uporządkowania wizji rozproszonego świata, podjętą przez awangardową sztukę, natomiast rozproszenie niesie z sobą dynamizm życia, energię współczesności. Rewers określiła eksperymentatorskie zabawy jako „chaos przykryty alfabetem”, stwierdzając, że rywalizuje tu zasada ścisłych reguł ze swobodą; porządek zmagają się z najgorszym bałaganem⁸⁶.

Orientacje awangardowe realizowały, poprzez gotowy przedmiot, program zbliżenia sztuki do życia. Cel ten próbowano osiągnąć na wiele sposobów, głównie przez zatarcie granic między różnymi rodzajami sztuki i między językami zarezerwowanymi np. dla literatury, malarstwa, filmu, teatru – tworząc poprzez zapożyczenia i cytaty uniwersalny język, znamieny dla sztuki określonego czasu.

Dadaści i futuryści odkryli przestrzeń ulicy, dostrzegając w niej dogodnie miejsce spotkania sztuki z życiem i odbiorcą, jednocześnie postrzegając ją jako

⁸² P. Juskiewicz, *Marcel Duchamp. Wolność i metafizyka*, Poznań 1995, s. 151.

⁸³ B. Frydryczak, *Od Duchampa do Anty-Duchampa. Czyli o geście artystycznym*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. J. Dziamski, Poznań 1996, s. 102.

⁸⁴ P. Piotrowski, *Duchamp – notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 18.

⁸⁵ E. Rewers, *Spójność i rozproszenie: słownik*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, wstęp A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1994, s. 30.

⁸⁶ Tamże, s. 31.

skarbnicę rzeczy – rekwizytów, które mogą zostać przez sztukę zaanektowane. Nie bez znaczenia była dla nich również atmosfera ulicy – zapewniająca ruch, gwar, dynamiczną zmienność, swoistą wielojęzyczność i wielokodowość, dostarczająca różnego rodzaju zaskakujących zderzeń dźwięków, obrazów, elementów, które mogą stać się tworzywem. Awangardowe orientacje wymieniły muzea na ulice. Gest artysty wskazującego na jakiś obszar lub obiekt stał się gestem namaszczenia przestrzeni, pasowaniem artefaktów na arcydzieło. Waga gestu artysty jest niebagatelna, ważniejsza nawet, w niektórych przypadkach, od samego aktu tworzenia. Dostrzegając to nowe zjawisko, niektórzy badacze sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej nazwali ready made Duchampa nie dziełami sztuki, lecz manifestacjami. Frydryczak odnotowała: „Od czasów Duchampa, sztuka pozbyła się cech rytualnych, zastępując je [...] koncepcją; zaś gest artysty zaczyna przypominać posunięcie w szachach, za którym stoi dokładnie wykalibrowane, logiczne myślenie, nastawione na określony skutek semantyczny”⁸⁷.

Ulica – dostarczając nowej przestrzeni ekspozycji i uaktywniając nowego odbiorcę sztuki – dopuściła do jej poznania przeciętnego konsumenta kultury. W przestrzeni tej – jak zauważył Jan Stanisław Wojciechowski – artyści nawiązywali nowe relacje z odbiorcami, tylko częściowo broniąc niezawisłości sztuki, ale już wchodząc w związki z masowym odbiorcą⁸⁸. Najistotniejszym aktem stał się wybór, poprzez który artysta decydował o tym, że coś stanie się dziełem sztuki, a jakaś przestrzeń będzie terenem prezentacji dzieła. Dla Duchampa kategoria przypadku była mniej istotna niż kategoria wyboru – która zyskała rangę podstawowego mechanizmu działania artystycznego⁸⁹. W koncepcji twórcy *Wielkiej szyby* istota dzieła sztuki została sprowadzona do samego aktu wyboru, założenia te postawiły wyraźny znak równości między sztuką i życiem. Ta powszechna w Europie koncepcja osadzała się również w znamiennych dla międzywojnia założeniach ideologicznych. Baranowska zwróciła uwagę na przemianę artystycznej wyobraźni; odnotowała ona:

Dreńczony poczuciem nowoczesności wiek XX uznał za źródło wyobraźni współczesnej przestrzeń znajdującą się dotąd poza sztuką. Jeśli od pewnej chwili wszystko może stać się sztuką, czy być sztuką, oczywiście wybiera się na jej miejsce to, co dotąd sztuką nie bywało. Właśnie w nowej, nie znanej sztuce przestrzeni skupiały się nadzieje na przekroczenie granic sztuk. W skutek założenia, że sztuka stanowi własność powszechną, miały być przekroczone także podziały społeczne⁹⁰.

⁸⁷ Tamże, s. 104.

⁸⁸ J.S. Wojciechowski, *Strategie sztuki w postmodernistycznej kondycji kultury*, [w:] *Sztuka i estetyka...*, s. 11.

⁸⁹ B. Frydryczak, dz. cyt., s. 104.

⁹⁰ M. Baranowska, *Próby przekraczania...*, s. 152.

Dobór rekwizytów i przestrzeni miał wyraźnie „miejski charakter”, co wynikało z zainteresowania cywilizacyjnym postępem, zauroczenia wielkomiejską, nowoczesną przestrzenią. Nastąpił odwrót od usankcjonowanej tradycją obecności natury w sztuce wielu wieków. Zainteresowania dwudziestowiecznych awangardzistów związane były ze zjawiskiem rozwoju miast, przekształcających się w metropolie⁹¹.

Ready made były sztuką utrwalającą moment spotkania artysty z obiektem, były dowodem aktu wyboru danego obiektu, który mianowany został dziełem sztuki lub wskazany jako rekwizyt mogący zaistnieć w przestrzeni sztuki. Migawkowy charakter spotkania artysty z przedmiotem Duchamp przedstawił w *Zielonym pudełku* jako rodzaj rendez-vous, spotkanie przywodzące na myśl realizację witalistycznych i dynamicznych założeń Bergsona⁹². Dla awangardowego artysty nieważne było kopiowanie świata, istotne stawało się chwilowe z nim spotkanie. W tym zakresie ready made stanowiły swoistą fotografię utrwalającą owo spotkanie.

W doświadczeniu dwudziestowiecznej awangardy Stanisław Jaworski wyeksponował zbliżenie zachodzące między człowiekiem i techniką, które przekształciło życie codzienne, dało poczucie panowania nad czasem, przestrzenią i rytmem przyrody. Porządkując doświadczenia dwudziestowiecznych eksperymentatorów, zauważył zbieżność między ich gestami i myślą Lyotarda. Jaworski zapisał:

Nauka początków stulecia stworzyła nowy obraz świata, przekraczając granice tzw. zdrowego rozsądku. Z tej teorii wyłaniały się podstawy odmiennego pojmowania czasu i przestrzeni (teoria względności, pojęcie nieciągłości, zakwestionowanie ścisłej przyczynowości). To Lyotard uznał, że nauka współczesna nie tyle odpowiada na pytania, ile je zadaje; nie tworzy znanego lecz nieznanego⁹³.

W sztuce tego rodzaju nastąpiła zamiana miejsc, uwidaczniająca się w odejściu od podmiotu na rzecz przedmiotu. Ten wyzwolony w Dwudziestoleciu przez awangardowe ruchy proces trwa do dziś; za jego kontynuację w drugiej połowie XX wieku uznaje się m.in. poezję Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Andrzeja Bursy, Stanisława Grochowiaka... Reizm, wzbogacony estetyką brzydoty, doprowadził do wykrystalizowania się postawy afirmatywnej w rozumieniu zaproponowanym przez Andrzeja Skrendę, sytuującego twórczość

⁹¹ Kulturowe skutki tego procesu przedstawił A. Walis, *Koncepcja miasta i kryzys miasta*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, Wrocław 1986, s. 147–160.

⁹² P. Juskiewicz, dz. cyt., s. 151.

⁹³ S. Jaworski, *Zakręty i przełomy...*, s. 21.

autora *Bilardu* między tradycją i antytradycją⁹⁴. Obserwując niewygasający potencjał poezji rzeczy na przestrzeni XX wieku Aleksander Nawarecki scharakteryzował najistotniejsze punktu kulminacyjne tego zjawiska następującymi słowami:

Pierwszą fazą były oczywiście ruchy awangardowe początków XX wieku [...] Kolejny krok w kierunku rzeczy był doświadczeniem II Awangardy, głównie surrealizmu. Wtedy orientacja reistyczna w liryce polskiej osiągnęła swe apogeum. Przede wszystkim za sprawą *Obrotów rzeczy* Białoszewskiego (1956) i *Studium przedmiotu* Herberta (1961). Ale trzeba też pamiętać o wrażliwości na przedmiot w estetyzmie Swena Czachorowskiego, turpizmie Grochowiaka, naiwnym nadrealizmie Harasymowicza, a nieco później w somatyzmie Rymkiewicza. Trzecia fala ma już charakter postawangardowy. Popularność tezy „życie = sztuka”, a także skłonności antyintelektualne działają na korzyść artystycznej „kariery” rzeczy. W liryce to zjawisko rozgrywa się dosłownie na naszych oczach⁹⁵.

Równie żywotny jest awangardowy eksperyment konstruowania literatury jako swoistej przestrzeni, funkcjonującej czasem niezależnie od przestrzeni semantycznej, będącej głównie przestrzenią graficzną, kwestionującą tradycyjne, linearne układy⁹⁶. Pop-artowski stosunek do rzeczy przyniósł literaturze również przestrzeń prowincji, suburbie, żywioł zwykłej codzienności. Neoawangardowe echa odezwały się głosem niskiej peryferyjności i potoczności w tekstach Białoszewskiego i Różewicza, nie wykluczając stanów emocjonalnych na miarę Wielkiej Improwizacji⁹⁷. Ontologia rzeczy – nowa przedmiotowość – stała się znakiem rozpoznawczym międzywojennych eksperymentów i poezji pokolenia 56. W obu przypadkach ujawniła się, zdaniem Anny Nasiłowskiej, nowa wrażliwość mająca swe źródło w odrzuceniu kanonu rzeczy uznawanych za piękne⁹⁸. Wielu pisarzy oryginalną ikonosferę wzbogaciło swoistą fonosferą, nadającą tekstom wartość muzyczną (jak np. Stanisław Czycz), poprzez wpisanie w ich obręb nut, różnego rodzaju znaków graficznych, lub np. eksponując głos skrzypiącej szafy (Białoszewski). Funkcjonowanie rzeczy w świecie literatury często oparte jest na strategii gry teatralnej. Zauważając tę zależność, Edward Balcerzan stwierdził:

⁹⁴ Por.: A. Skrendo, *Poezja afirmacji – Stanisław Grochowiak*, [w:] tenże, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 266–279.

⁹⁵ A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia...*, s. 33.

⁹⁶ O tego rodzaju eksperymentach zainicjowanych m.in. przez J. Przybosia, A. Sterna, nawiązujących do zjawisk zachodzących w sztukach plastycznych międzywojnia, pisała m.in. B. Śniecińska, *Słowo – obraz – dźwięk...*, s. 246–275.

⁹⁷ T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004, s. 180–181.

⁹⁸ A. Nasiłowska, *Trzy krzesła*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 192.

Gdy w *Sztukach pięknych mojego pokoju* poeta opowiada o swoim miękkim taborecie, który staje się nagle aktorem domowego spektaklu [...], to ów żart liryczny wydaje się też przypomnieniem przedmiotu, który w codzienności mieszkalnej odzyskuje nagle blask, wesołość, zalotność, jak i, w nie mniejszym stopniu, przypomnieniem teatru. Nie wystarczy zobaczyć piękno w rzeczywistości. Trzeba dysponować wiedzą o pięknie tworzoną przez sztukę. Bez tej wiedzy eksperyment się nie uda. Zwyczajność roztopi się w sobie⁹⁹.

W drugiej połowie XX wieku i na początku XXI wieku zauważalnych jest wiele zjawisk, które dziedziczą artystyczny światopogląd Duchampa, Marinettiego i innych ojców początków współczesnego eksperymentu. Wśród spadkobierców międzywojennych eksperymentów odnotować można takie zjawiska jak: informel – preferujący pismo znakowe, wywodzące się z psychicznego automatyzmu; spacjalizm – ekscytujący się nowościami technicznymi; nowy dadaizm – łączący technikę tradycyjnego obrazowania z poetyką przedmiotu; sztukę optyczną i kinetyczną; poezję wizualną – wprost przyznającą się do patronatu futurystycznego; miejskie graffiti – zawłaszczające przestrzeń ulicy; arte-povera – nowatorskie poszukiwania artystycznego tworzywa wśród elementów nowoczesnego życia codziennego.

Proces nadawania artystycznej wartości zwykłym, często pogardzanym przedmiotom powszechnego użytku, rozpoczął się chyba od okresu rozkwitu martwych natur, których twórcy dostrzegli coś niezwykłego w rekwizytach towarzyszących człowiekowi w jego codzienności – i trwa po dziś dzień. Jego żywotność wynika w jakiejś części ze skłonności człowieka do otaczania się przedmiotami, którym nadana zostaje jakaś szczególna ranga. Przedmiot wyjęty zostaje z przypisanego mu otoczenia i zostaje wprowadzony w obszar swojej gry. Na początku XXI wieku nasiliło się zjawisko sentymentalnych uczuć przeżywanych przez młode pokolenie zauważające przedmioty pochodzące z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych lub osiemdziesiątych XX wieku. Wystawy codziennych sprzętów, wyrzuconych przez starsze pokolenia na śmietniki, cieszą się wśród młodzieży ogromnym zainteresowaniem. Winyłowe płyty, meblościanki Kowalskiego, lampowe radioodbiorniki itp. przeżywają obecnie swój renesans. Nic więc w tym dziwnego, że warszawskie Muzeum Narodowe zorganizowało ekspozycję *Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1990*, gromadząc przedmioty, które były towarzyszami codzienności. Interpretując mechanizmy funkcjonowania zgromadzonych na tej wystawie obiektów, Maria Poprzęcka tak scharakteryzowała maszynkę do mięsa, której nadano nazwę, a może wręcz imię – Diana:

Wiele dwudziestowiecznych ruchów artystycznych miało na celu scalenie „piękna” i „użyteczności” nie tylko przez powrót do wzornictwa. [...] Ostateczny kształt (maszynki) był wynikiem poprawy cech użytkowych produktu. Forma obudowy nawiązuje do kształtów organicznych, jest zwarta i oszczędna [...], maszynka jest biała elegancka, no i

⁹⁹ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 207–208.

nosi imię Diany – mitologicznej bogini łowów, szybkiej, zwinnej i [...] okrutnej wobec dzikiej zwierzyny¹⁰⁰.

Andy Warhol włączył się w teatr rzeczy w drugiej połowie XX wieku – tworząc, produkując swe prace w Factory. Artysta posiłkował się przedmiotami – rekwizytami, znanymi dla popkultury, stanowiącymi znak cywilizacji konsumpcyjnej, z której kpił i którą jednocześnie gloryfikował. Puszki zupy, opakowania po proszku do prania, butelki coca-coli, portrety idoli kultury masowej ujawniają mieszaninę cynizmu, uwielbienia i pogardy. Prace Warhola doskonale zespółiły ideę masowości z kultem znanym dla sztuki. Artysta powtórzył dadaistyczno-futurystyczne odkrycie nietrwałości sztuki i dzieł powstających na bazie obiektów nietrwałych, stwierdzając: „W przyszłości każdy będzie mógł osiągnąć światową sławę na piętnaście minut». Równie krótkotrwałą egzystencją powinny się cieszyć produkowane przedmioty artystyczne”¹⁰¹.

Dadaizm i futuryzm uprawiały dwa wyraźne tropy: „zniszczenia” i „zastąpienia”¹⁰², tak znamienne dla awangardowych zjawisk zachodzących w drugiej połowie XX wieku, zdominowanej przez wpływy wewnątrz kulturowe i międzykulturowe. Zainicjowane u zarania XX wieku zjawiska awangardowe wzbogaciły – jak to określiła Ewa Rewers – kultury cytatów, klonów – dowodząc niezamknienia zjawisk artystycznych z obszaru XX wieku, które opanowane zostały przez żywioł dodawania, komponowania, wymieniania, zapożyczania, interferencji, montażu¹⁰³. W sposobie wykorzystywania przez sztukę rzeczy często stosowana jest konwencja kiczu. Zwróciła na to uwagę Dorota Utracka, pisząc o Mironie Białoszewskim stosującym elementy cywilizacyjnej i estetyczno-kulturowej gry konwencjami¹⁰⁴. Prowokacyjna nietrwałość i bylejakość budulca wynika ze swoistej kreatywności, dla której najbliższe otoczenie jest podstawowym źródłem inspiracji¹⁰⁵. Dadaizm i futuryzm zainicjowały zabawę przedmiotem znanym dla beztroski, kreatywności, umowności i fantazjotwórstwa¹⁰⁶. Idee futurystyczne i echa pomysłów Duchampa zainspirowały m.in. pokolenie

¹⁰⁰ M. Poprzęcka, *Sztuka patrzenia. Galeria*, Warszawa 2003, s. 138.

¹⁰¹ Tamże, s. 130.

¹⁰² Por.: D. Uffelman, „Nie spolszczono ich”. *Łagodzenie rygorów w kulturze polskiej XX wieku (futurizm na tle literatury rosyjskiej, czeskiej i słowackiej)*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski i T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 409.

¹⁰³ E. Rewers, *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*, [w:] *Dwudziestowieczność...*, s. 83.

¹⁰⁴ D. Utracka, „Rzeczy tandetnych niepospolitość”. *Sztuka subkultur peryferyjnych a poetyka nadrealizmu*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 517–519.

¹⁰⁵ Por.: J. Beys, *Każdy artystą*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. A. Mancwel, Warszawa 1995, s. 543–547.

¹⁰⁶ Pisałam na ten temat w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Tandetne zabawy futurystów*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność...*, s. 313–322.

56, które na fali rewolucji retrospektywnej odzyskało utracone ogniwo artystycznego eksperymentu. Międzywojenne eksperymenty przedostały się również w obręb nieprofesjonalnych ruchów artystycznych – takich jak fluxus, happening, performance. Na tej drodze w nowej formie zacierały się „[...] granice między sztuką a niesztuką, albowiem materiałem było tu to, co dokonywało się w codziennym życiu, zwyczajnie i prawie niezauważalnie, a co w sztuce typu event czy performance stawało się aktem znaczącym”¹⁰⁷. Można wymienić wiele zjawisk pochodzących od tych niegrzecznych międzywojennych eksperymentów, np. sztukę informel, spacjalizm, nowy dadaizm, optical art, body art, poezję wizualną, arte povera, miejskie graffiti. Większość z nich reprezentuje sztukę niezależną, undergroundową, skrajnie zbuntowaną. Zjawiska te często odwołują się do idei wtórnego tworzywa, wykorzystując pierwotne elementy natury, techniki, elementy zaczerpnięte z codziennego życia współczesnego. Jak zauważył Piotr Śliwiński, od czasów międzywojennej awangardy „zmieniło się wiele: kicz nie znajduje się już na zewnątrz kultury literackiej, choćby dlatego, że pojęcie kiczu awangardowego zyskało prawo obywatelstwa; kicz nie budzi też tej samej, co kiedyś abominacji”¹⁰⁸.

Charakteryzując „poezję krzeseł” Zbigniewa Herberta i Mirona Białoszewskiego, Nasiłowska odnotowała wielokrotne przecięcie się drogi plastyki i poezji dwudziestowiecznej, stwierdziła istotną zmianę relacji między trzema ogniwami: artystą – przedmiotem – sztuką, odnotowując następującą uwagę:

[...] Pojawienie się stołków, krzeseł i łóżek durszlakowych było [...] swego rodzaju rewolucją i to nie tylko ze względu na rodzaj obiektów. W poezji dawnej przedmiot realny był opisywany, stał się członem porównania, lub pojawiał się jako symbol kulturowy o względnie stabilnym i zrozumiałym dla odbiorców znaczeniu. Od Baudelaire’a pojawia się świadomość destrukcji tego kodu [...] Przedmiot Herberta i Białoszewskiego niczego nie oznacza. On jest. Poezja koncentruje się na jego egzystencji. I na dodatek nie jest piękny. Mówi się o nim, bo jest realny. To działa jak wąsy domalowane Monie Lisie¹⁰⁹.

W dwudziestowiecznej przygodzie przedmiotu niebagatelną rolę odgrywał żywioł ludyczny. Artystyczny żart był źródłem wielu twórczych pomysłów dla sztuki schodzącej z piedestału. Duchampowskie wąsy, znak żartu i swoistej gry artystycznej z odbiorcą, wyrażają stosunek do rzeczy gloryfikowanych przez konsumpcyjną kulturę mieszczańską. Abraham Moles podkreślił istotność surrealistycznej zasady, opartej na wyzyskaniu momentu dziwności, sprawiającej, że przedmiot żyjący mieszczańską atmosferą opiera swój byt na momencie dziwno-

¹⁰⁷ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 223.

¹⁰⁸ P. Śliwiński, *Kunszt i kicz*, [w:] *Literatura w kręgu wartości. Materiały z VI sesji z cyklu: „Świat jeden, ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2003, s. 330.

¹⁰⁹ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 194.

ści wykorzystującym czynnik sytuacyjny¹¹⁰. Idea ready made's, wyrastająca z zabiegów estetyzacji zwykłej rzeczywistości, podporządkowana była parodii. Już stwierdzenie, że wszystko może być sztuką, i przekonanie, że każdy może zostać artystą, ujawnia parodystyczny zamysł twórców wpisujących te prowokacje do swoich programowych manifestów. Ryszard Nycz zauważył:

[...] wycinek prasowy jako przedmiot gotowy czy znaleziony – może zostać wyobcowany ze swojego dotychczasowego kontekstu i wprowadzony w kontekst sztuki, która, dzięki swej „instytucjonalnej mocy”, może mu użyczyć status dzieła literackiego, uwydatniając jego formalną organizację, dramatyczność, wzniosłość, czy groteskowość¹¹¹.

Ready made's to również swoista gra z ludzkimi przyzwyczajeniami i rytuałami. Awangardowi artyści z początku XX wieku, przekreślając wartość przeszłości, poddając w stan podejrzenia wartość kulturowego dziedzictwa, epatowali barbarzyńskim stosunkiem do rzeczy, naruszając tym samym rytuał zachowania „starych rzeczy”, będący naczelnym rytuałem ludzkich społeczeństw. W miejsce dostojności i nabożnego szacunku wprowadzili bylejakość przypadkowego przedmiotu. Awangardowy stosunek do rzeczy, sposobu ich traktowania, przechowywania, niszczenia, kopiowania, powielania był demonstracją przemian w świadomości generacji młodych artystów, chcących zapomnieć o swych antenatach, pragnących poczuć uwolnienie od bagażu tradycji. Stąd skłonność do rzeczy, które nie miały świetlistej przeszłości, które były wolne od patyny wieków, nie niosły więc kulturowych skojarzeń, bowiem nie pochodziły z obszaru „kulturowych wykopalisk”, lecz zaczerpnięte zostały ze śmietnika teraźniejszości. George Kubler stwierdził, że rzeczy mówią wiele o teraźniejszości i o stosunku do przeszłości. Ten, kto nie szanuje starych rzeczy, ucieka od czasów i pokoleń, które go poprzedzały; jego zdaniem z świata rzeczy wyłania się kształt czasu:

[...] widzialny portret zbiorowej osobowości plemienia, klasy czy narodu. Własny wizerunek odcisnięty w rzeczach staje się przewodnikiem i punktem odniesienia dla grupy na przyszłość, a ostatecznie jej portretem pozostawionym potomności. [...] zachowanie starych rzeczy było naczelnym rytuałem ludzkich społeczeństw. Współczesny sposób przechowywania ich w publicznych muzeach całego świata wywodzi się z niezwykle dawnych tradycji. [...] Podobny cel spełniany był przez rytuał kultu przodków w pierwotnych społeczeństwach, gdzie dbano o zachowanie świadectwa mocy i wiedzy ludzi, którzy odeszli¹¹².

Awangardowa kreacja rzeczy była projekcją nowego modelu widzenia świata, w którym artyści sakralizowali profanum i profanowali sacrum – proces przewartościowania trwa po dziś dzień.

¹¹⁰ A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przekł. A. Szczepańska i W. Wende, Warszawa 1978, s. 38–39.

¹¹¹ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 301.

¹¹² G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970, s. 21, 124.

Summary

A Prelude to Postmodernism. Marcel Duchamp's Ready Mades and Anatol Stern's Object

This article deals with the dependence of post-modernistic phenomena of the end of 19th century on artistic currents from the beginning of the 20th century. Subject to the analysis is the ontology of objects set in avant-garde artistic activities. The idea of ready mades, present for instance in works of M. Duchamp, A. Stern and A. Bursa, is the author's major point of interest.

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Przestrzeń ciała i natury w debiutanckim tomie Haliny Poświatowskiej (wybrane zagadnienia)

W twórczości autorki *Hymnu bałwochwalczego* związek człowieka z naturą jawi się jako oczywisty; byt ludzki z łatwością wchodzi w egzystencję natury, w jej cykliczność i odnawialność. Na tej drodze człowiek zyskuje nowe właściwości, wyzwala się z typowo ludzkich ograniczeń – dzięki czemu śmierć okazuje się jedynie zmianą formy istnienia. Taka wizja wyrasta z archaicznych wierzeń, w których śmierć i odradzanie się były prawem naturalnym, jak wszystkie prawa przyrody, jak np. następstwo pór roku. Niezwykle silna więź emocjonalna, ujawniająca się w relacjach człowieka ze światem natury, wspomagana jest odczuciem egzystencjalnego zagrożenia; staje się ona składnikiem rytuałów mających obłaskawić śmierć, zniwelować grozę przed nicością. Związek człowieka z naturą daje podstawę do zanegowania bezpowrotnego odejścia ze świata. Na tej drodze Halina Poświatowska pierwszym tomem poezji, wpisującym się w pejzaż debiutów pokolenia 56, wyraźnie zaznaczyła swą odrębność, zamykając się w kręgu spraw intymnych, odwracając się od wydarzeń politycznych przyciągających uwagę innych poetów.

1. Poza kobiecym stereotypem

Już od samego początku jej poezja czytana była przez krytyków jako zapis budzącej się samoświadomości¹. Debiut wpisał poetkę w tradycję nurtu literatury kobiecej, ujawniającej związek między ciałem a tekstem, akcentującej płcio-

¹ M. Szulczyńska, „Nie popełniłam zdrady”. *Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1994, s. 11.

wość podmiotu², będącej studium własnej erotyczności³. Recenzenci zwrócili też od razu uwagę na jej niepodobieństwo, bowiem „[...] już w debiucie porzuciła konwencje tzw. liryki kobiecej – liryki powierzchownych olśnień i wtajemniczeń. Miłość nie była dla niej nigdy krainą sielankowych wzruszeń i pięknych sentymentów. Rozumiała ją jako krąg wtajemniczenia, w którym ustala się pełna miara człowieczej odpowiedzialności; krąg solidarności i samotności, pożegnań i powrotów”⁴. Jej poezja była wynikiem przemian zachodzących w polskiej literaturze lat pięćdziesiątych i odzyskiwania przez kobiety tożsamości zabranej im przez realizm socjalistyczny. Bohaterka jej wierszy jest również w pełni wolna od dawnych konwenansów, nie realizuje się w zawężonym zakresie ról narzuconych płci żeńskiej⁵. Debiutancki tom Poświatowskiej wszedł na wytyczoną już wcześniej drogę kobiecej ekspresji⁶, ale też podjął jej przebudowę, wprowadzając kobietę w świat pisma – tekstu. Dzięki kobiecemu językowi bohaterka tych wierszy miała wiele do powiedzenia o kobiecie⁷, kreowała kobiecą przestrzeń, prezentowała znamieny dla tej płci sposób widzenia spraw, eksponowała swoistość kobiecych doświadczeń życiowych. Nowatorstwo wierszy zauważone zostało od razu; nie wszyscy recenzenci skłonni byli zaakceptować je bez zarzutu, np. Jacek Trznadel określił debiutancki tomik jako obyczajowo zbyt zuchwały⁸.

Od samego początku utwory poetki sytuowały się w kręgu zagadnień wyraźających z zainteresowania magicznymi właściwościami świata natury i ciałem chcącym wyzwolić się ze swoich egzystencjalnych granic. Docieklive studiowanie ciała, oglądanie jego fragmentów, niemal preparatów, śledzenie zachodzących w nim procesów dowodziły koncentracji bohaterki wierszy na sobie. Stanowiły demonstrację postawy narcystycznej, będącej kluczową kategorią

² Por.: G. Borkowska, *Metaforyka drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2001, s. 76.

³ O specyfice erotyczności tego nurtu pisała G. Borkowska w swojej książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

⁴ M. Sprusiński, *Poezja – owoc miłości*, „Poglądy” 1968, nr 6.

⁵ L. Wiśniewska, *Kobiety w literaturze (i mężczyźni)*, [w:] *Kobiety w literaturze. Materiały z II międzyuczelnianej sesji studentów i naukowców*, z cyklu: *Świat jeden, ale nie jednolity*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 12.

⁶ M. Janion uznała, że otwarcie drogi do zapisywania kobiecej ekspresji w obrębie literatury rozpoczęło się w romantyzmie. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 27.

⁷ Jako warunek powiedzenia przez kobietę czegoś o kobiecie Borkowska uznała konieczność wprowadzenia kobiety w tekst. Por.: G. Borkowska, *Kobieta i mężczyzna w dyskursie feministycznym*, [w:] *Materiały z II międzyuczelnianej...*, s. 30. Por. również rozważania U. Terentowicz-Fotygi na temat tego, że każda płeć przedstawia siebie, U. Terentowicz-Fotyga, *Antropologia przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin 2006, s. 9–10.

⁸ J. Trznadel, *Dwie poetki*, „Nowa Kultura” 1959, nr 24.

zajmującą psychoanalizę. Bohaterka liryczna nie interesuje się aktualnymi sprawami rozgrywanymi się poza jej ciałem, zamyka się w swoim świecie, oddaje się wnikliwej samoobserwacji. Poświatowska wyeksponowała triumfującą cielesność pozwalającą w nadzwyczajny sposób poszerzyć granice życia; wykreowana przez nią kobieta „tkwi [...] zarówno w świecie przyrody, poprzez własną cielesność odnajdując w sobie związki z materialno-biologiczną istotą natury, jak i w świecie specyficznym ludzkim, w świecie refleksji, form i wartości kulturowych”⁹. Podstawowe punkty zakotwiczenia bohaterki tych wierszy stanowi mit, z którego wyrasta archetypiczna wizja świata i logos racjonalizmu. W ten sposób wiersze Poświatowskiej obrazują typowe dla ludzkiej egzystencji niekonsekwencje widoczne w postrzeganiu śmierci, budzącej jednocześnie lęk przed ostatecznym unicestwieniem i dającej nadzieję na inną formę istnienia.

2. Cieleśne transgresje

Autorki *Hymnu bałwochwalczego* nie interesowało ciało przeciętne, „normalne”, zajmowały ją jego stany niezwykle, tropiła przygody ciała przechodzącego transgresję, interesowało ją też ciało chore i pośmiertna historia ciała, zajmowało ją również ciało nieprzeciętnie piękne.

Cielesność ukazana w utworach poetki ma wiele aspektów, w debiutanckim tomie występuje ciało żywe, martwe, wtopione w wymiar kultury i wchodzące w przestrzeń natury; ciało jest tu poddawane oglądowi z zewnątrz, jest podglądane, studiowane jako lustrzane odbicie, poznawane od środka, wtedy oglądowi poddane zostają ludzkie wnętrza. Cielesność jest silnie powiązana z przestrzenią natury, podobnie silny związek zachodzi między Thanatosem a biosem, Hadesem i Dionizosem¹⁰. Eros i Hades stanowią siły napędowe ludzkiego działania, co uwidacznia lektura tekstów Poświatowskiej. Natura wkracza w wykreowanym przez nią świecie w sferę intymną, tj. w obszar Erosa, ciało wtapia się w przestrzeń natury – tworząc, niczym u Leśmiana, oryginalne byty ludzko-roślinne i ludzko-zwierzęce, np. uczestnikami aktu miłosnego są wiśnia – kobieta i świerk – mężczyzna. Ten osobliwy związek przedstawiony został w wierszu *Wiśnia i świerk*, w miłosnym splocie ciał – materii drzew dokonuje się magiczna integracja z naturą. Miłość i śmierć zmieniają stan bytowania, pod ich wpływem

⁹ B. Dumowska, „Anegdota istnienia”. *Wokół liryków Haliny Poświatowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 140.

¹⁰ O znaku równości między Hadesem i Dionizosem, w kontekście myśli Heraklita, na którego powoływała się Poświatowska, pisał R. Romaniuk, *Eschatologiczne napięcie między podmiotem a światem natury w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 98–99.

dokonyuje się scalenie z uniwersalną macierzą i zachodzi zmiana formy człeko-kształtnej (antropomorficznej) w drzewokształtną (dendromorficzną)¹¹. Znak równości między ciałem kobiety lub ciałem kochanka i drzewem występuje w debiutanckim tomie bardzo często, oto jeden z przykładów pochodzący z początkowej części wiersza *W niskim słońcu*:

Ile nabrzmiałych gorących słów śpi na gałęzi jesien-
nego drzewa. Podobno jarzębina podobno wiatr.
A porę roku która niesie żniwo liści i zostawia
na chmurnych gałęziach czerwone jagody nazywają
jesienią. I mówią o niej kobieta. I mówią że jest
zachłanna i spragniona jak prawdziwa kobieta i że
mści się za niedosyt miłości. [...] ¹²

Drzewo jest symbolem o bogatych sensach, od zarania dziejów przypisywa-
no mu właściwości magiczne i lecznicze¹³. Posiłkowanie się skojarzeniami
związanymi z drzewami stanowi nawiązanie do mitologii naturalnej, tj. do pier-
wotnych mitów związanych z żywiołami i procesami zachodzącymi w naturze;
tzw. mity naturalne są zawsze rodzajem alegorii wielkich procesów natury¹⁴. Na
przestrzeni wieków drzewa traktowane były w sztuce zwykle jako symbole lub
alegorie naturalnych sił wegetatywnych, objawiających piękno i harmonię bytu,
stawały się składnikami panteistycznie nacechowanych pejzaży, były nośnikami
nadziei na zespolenie duszy indywidualnej z duszą świata¹⁵. Drzewa Poświatow-
skiej zostają uczłowieczone, odkrywają w sobie ludzkie odczuwanie, natomiast
człowiek odnajduje w sobie naturę drzewa – jego siłę, płodność, wzrost. Zaciera
się granica między ludzkim ciałem i materią drzewa, zaciera się też granica ję-
zykowego określania doświadczenia człowieczego i tego, co dotyczy drzewa,
tak więc np. w *Drgającym kłębku tęsknoty* pojawia się umarłe drzewo, w *Nad
Heloizą* mowa jest o umarłej sośnie, w *Sirocco* występuje szepcząca osika; drżący
świerk, uśpione liście wierzby i szepczące trwożnie drzewa pojawiają się w „*pra-
gnę więcej*”; opętany świerk i olszyny moczące w wodzie włosy pojawiają się
w wierszu „*czemu się Poprad wścieka*”; w tekście „*w obfitym lecie*” ciało sma-
gane przez wiatr kołysze się na gałęzi życia; w wierszu „*ile lat mają twoje ręce*”

¹¹ Ten zachodzący w obrębie mitycznej przestrzeni proces scharakteryzował M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 298–299.

¹² H. Poświatowska, *Wszystkie wiersze*, Kraków 2000, s. 65. Cytaty utworów pochodzą z niniejszego wydania.

¹³ Por.: P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wrocław 1998, s. 100.

¹⁴ Alegoryczność mitów tego rodzaju scharakteryzował J.R.R. Tolkien, *Źródła*, [w:] tenże, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, tłum. K. Sokołowski, Poznań 1998, s. 28–29.

¹⁵ W. Gutowski, *Bestiariusz młodopolskiej erotyki*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Mar-
tuszevska, Gdańsk 1993, s. 122.

liryczna bohaterka porównuje ręce ukochanego mężczyzny do sękatych drzew. Tego rodzaju przykładów pochodzących z debiutanckiego tomu można podać znacznie więcej. Częste występowanie drzew w *Hymnie bałwochwalczym* służy wprowadzeniu strumienia szczególnej mitologii, ciało ludzkie zespala się z pniem drzewa, konarami, liśćmi i korzeniami. W tym świecie drzewa, podobnie jak człowiek, dokonują samoobserwacji, widzą, czują, przeżywają różne stany emocjonalne. Poświatowska wykreowała w debiutanckim tomie kobietę – drzewo, powołała współczesny, zmodyfikowany mit Dafne¹⁶. Poetka postawiła znak równości między kobietą i naturą, ciało kobiety stało się ciałem drzew i mięsem drzew, gdyż właśnie w kruchości liści dostrzegła przemijalność – mięso¹⁷. Drzewo – alegoria kobiecości postrzegane jest jako symbol trwałego życia – zielonej łodygi, typowej dla drzew szpilkowych demonstracji żywotności. Dzięki zespoleniu ciała z drzewem możliwy staje się niezwykle wygląd młodej kobiety, np. w *Bajce wschodniej* Wahiti ma czerwone oczy i zielone usta, jawi się ona jako esencja barw natury, niewidomemu kochankowi kojarzy się z ogrodem. Beata Morzyńska-Wrzosek odnotowała, że Poświatowska uczyniła drzewo swoim lirycznym współbohaterem: „ona i najpotężniejsze z roślin są tak bliskie, że ich tętna się przenikają, a serca biją jednym rytmem”¹⁸. Dyskurs miłosno-erotyczny, wprowadzony dzięki przestrzeni ciała, wzbogacony został przez uczłowieczenie drzewa, które przejęło ludzkie odczucie płciowości. Bogata symbolika związana z drzewem umożliwia wprowadzenie wielu kontekstów interpretacyjnych, np. związanych z kosmicznym wymiarem egzystencji, bo przecież korzenie drzew zbliżają się do wnętrza ziemi – świata zmarłych; wierchołki wskazują na nieskończoność. Jak zauważył Jan Pieszcachowicz, „[...] można tu odnaleźć jakieś dalekie echa wiary, że życie ludzkie przedłuża się w roślinie, czy drzewie”¹⁹. „Udrzewienie” wierszy jest pieśnią na cześć odradzającego się życia, bowiem drzewo – jak odnotowała Poświatowska – ma możliwość wielokrotnego „popelniania plagiatu”, tak więc motyw przemiany człowieka w drzewo jest projekcją marzenia o trwaniu. Równie często uczłowieczonym elementem natury są trawy, kwiaty, owoce, kłaczka. W kulturowej tradycji drzewo jest czczone jako potężna reprezentacja królestwa roślin, które dzięki odradzającym się co roku liściom staje się znakiem nieśmiertelności. Opisuując ręce, ramiona i włosy drzew, a także sferę ludzkich doznań erotycznych dostępnych drzewom, poetka sięgnęła do szeroko rozpowszechnionych antropomorficznych interpretacji drzew – stoją-

¹⁶ O zmodyfikowaniu tego mitu przez Halinę Poświatowską pisała: A. Siemińska, *Drobina białka. Motywy roślinne i zwierzęce w liryce Haliny Poświatowskiej*, Toruń 2005, s. 22.

¹⁷ I. Misiak, *Erotyczna wyobraźnia Haliny Poświatowskiej*, „Twórczość” 1984, nr 10, s. 92–93.

¹⁸ B. Morzyńska-Wrzosek, „Zawsze byłam tu...” *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków 2004, s. 114.

¹⁹ J. Pieszcachowicz, *Walka z niebytem*, Bochnia 1992, s. 15.

cych jak człowiek, podobnie do niego rosnących, owocujących i w końcu jednak przemijających²⁰. Drzewa Poświętowskiej nawiązują do wielu tradycji, m.in. do wyobrażeń drzewa kosmicznego; liście i gałęzie takich drzew są często miejscem przebywania dusz zmarłych ludzi i siedzibą mitologicznych zwierząt, przywoływała także symboliczne zaślubiny drzew, których życiodajna energia ma przejść na ludzi²¹. Owocujące drzewo – zgodnie z wyobrażeniami pierwotnymi – jest znakiem kobiecości, natomiast proste pnie można odczytać jako symbol falliczny. Erotyczny rytuał zachodzący między wspomnianymi już drzewami – wiśnią i świerkiem – to demonstracja kobiecości i męskości, a przede wszystkim pokaz pierwotnej siły i żywotności natury:

oparła się na stoku wiśnia
seledynowa wiotka
o barki rosnącego świerka
[...]
osunęła się na trawę
rozkwitła a niedojrzała
otwarła i w głąb ciała
wszedł on mocny giętki
(s. 22)

Ciało – drzewo, egzystujące w wykreowanym przez poetkę świecie, funkcjonuje w sieci bardzo bogatych odniesień kulturowych. Drzewa, będące głównymi bohaterami spektaklu życia, są tu czczone, stają się rodzajem świątyni życia. To również odległe echo obyczajów związanych np. z zakładaniem świętych gajów, z traktowaniem drzewa jako świątyni, co spowodowało, że w końcu kult drzew uznany został za obyczaj bałwochwalczy²². Poetka wyraźnie nawiązywała do symboliki drzewa – życia, poprzez cykliczność odradzania funkcjonującego w splocie: życie – śmierć – ponowne życie. Związek drzewa z ideą wiecznego odradzania się następująco wyjaśnił Kopaliński: „Drzewo [...] gdy zrzuca liście, umiera (częściowo), aby przeżyć jako całość, a gdy je zatrzymuje – wyobraża wiecznego ducha i nieśmiertelność [...] żywotność czerpie z wszystkich czterech «elementów»: korzenie w ziemi i wodzie, korona w promieniach słońca i w powietrzu; drzewa wrastają z czasem coraz głębiej w ziemię i wyrastają coraz wyżej ku niebu”²³.

W poezji tej ciało jest głównym bohaterem rozgrywającego się dramatu życia i śmierci. W nurcie liryki miłosnej – jak już wspomniano – odeszła Poświę-

²⁰ Por. wyjaśnienie hasła „drzewo” w: *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Moliwo, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 34.

²¹ Tamże, s. 34.

²² Por.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 72.

²³ Tamże, s. 73.

towska od „powierzchniowych olśnień”, również w kreacji ciała posunęła się znacznie dalej, niż to miało do tej pory miejsce w poezji pisanej przez kobiety, weszła w głąb ciała, w jego zakamarki. Ciało w jej poezji postrzegane jest zarówno jako harmonijna całość, podporządkowana zasadzie ładu, i jako fragment, wręcz kawałek – występujący w roli badanego preparatu. Bohaterka liryczna doznaje traumatycznych przeżyć, antycypując własną śmierć, przechodząc od harmonijnej wizji ciała do studiowania jego skłębionego wnętrza lub kawałków wyciętych z całości. W 1957 roku na łamach „Twórczości” zostały wydrukowane notatki Francisa Ponge’a dotyczące kreacji ciała i tego, co ciało może „powiedzieć”. Nakreślone w nich drogi poznawania i studiowania ciała charakteryzują również badawcze zainteresowania poetki, która – co wydaje się prawdopodobne – mogła się inspirować tym tekstem. Oto fragmenty oddające istotę zainteresowania ciałem:

Opisać ciało to doprawdy niewiele powiedzieć o człowieku. [...] Twarz. Cóż to jest twarz człowieka czy zwierzęcia? Przednia część głowy. Tam zgromadzone są narządy zasadniczych zmysłów wraz z otworem ustnym. Tam publikowane są wzruszenia. Tam uzewnętrznia się większość form wrażenia. [...] Beztroska. Człowiek niemal nic nie wie o swoim ciele, nigdy nie widział własnych wnętrzności, rzadko ogląda swoją krew, sam jej widok go niepokoi. Natura upoważniła go jedynie do oglądania peryferii ciała. Co ja mam pod spodem, zastanawia się, patrząc na skórę. Do pewnych wniosków na ten temat mogą go doprowadzić książki, rysunki, wyobrażenia, pamięć. Siebie może się domyślać jedynie przez analogię, obserwując swoich bliskich. Ale swojego własnego ciała nigdy nie pozna. Nic mu nie będzie bardziej obce. Ciekawość tych spraw karana jest ciężkimi cierpieniami. Trzeba zresztą przyznać, że wcale mu na niej nie zależy. Nic bardziej nie uderza (i nie zdumiewa) niż ta właściwość człowieka: żyje spokojnie w sercu tajemnicy, w idealnej niewiedzy tego, co go dotyka najdotkliwiej i najgłębiej²⁴.

Możliwość psychoanalitycznego wyjaśnienia tej specyficznej dociekliwości i kreacji artystycznej ciała jest oczywista, bowiem artysta – pacjent, czy też pacjent – artysta w dziele swoim obiektywizuje problem, przed którym staje, a w przypadku Poświatowskiej problem ten był szczególnej rangi – była nim przecież nie tylko choroba, ale i własna śmierć. Twórczość poetki wyraźnie odpowiada na pytanie – jaki wpływ na wizję ciała i natury wywiera codzienne obcowanie z myślą o własnej śmierci. Sztuka pomaga nabrać symbolicznego dystansu do problemu, „przepracować” własne urazy i kompleksy²⁵. Zdaniem Luisa-Vincenta Thomasa, człowiek często zastanawia się nad tym, czy może przeżyć własną śmierć, jednak o śmierci inaczej myśli ktoś żyjący pełnią życia, bez poczucia bliskości zagrożenia egzystencji – w przypadku takiej osoby rozmyślanie

²⁴ F. Ponge, *Brzegi Loary. Motyl. Mięczak. Pory roku. Kilka notatek do szkicu ptaka. Ze wstępnych notatek do człowieka*, przekł. Z. Bieńkowski, „Twórczość” 1957, nr 4, s. 149–150.

²⁵ P. Dybiel, *Psychoanaliza i literaturoznawstwo*, [w:] *Psychoanaliza i literatura*, wybór i oprac. P. Dybiel i M. Głowiński, Gdańsk 2001, s. 5.

tego rodzaju nie przynoszą jakiejś szczególnej konsekwencji – natomiast pacjent, osoba chora, jest szczególnie wyczulona na śmierć²⁶. Zainteresowanie ciałem chorym, niedoskonałym, odbiegającym od normy zdrowia jest szczególnym rodzajem spektaklu, w którym dochodzi do odsłonięcia najintymniejszych tajemnic. Przyglądanie się stanom chorobowym nawiązuje do wielowiekowych tradycji oglądania obiektów (ludzi) dotkniętych jakimś defektem, którzy wystawiani byli na widok publiczny. W tym obszarze sytuuje się też publiczne udostępnianie różnych zabiegów operacyjnych, albo też pokazywanie przebiegu sekcji zwłok²⁷. Poświatowska, nawiązując do tradycji oglądania innych, odsłoniła w utworach siebie, wiersze jej stworzyły swoisty spektakl, performans udostępniający dramat chorego człowieka odczuwającego swą cielesność.

Koncepcja Heideggerowskiego bytu ku śmierci jest wyraźnym głosem pewnej części tej poezji przepełnionej smutkiem wynikającym z pewności, że człowiek jest tylko formą białka obdarzoną świadomością. Zagadnienie to – zdaniem Jana Marxa – stanowi oś konstrukcyjną filozofii pisarki²⁸. Nie można pominąć biografii młodej, pięknej, chłonej życie kobiety, egzystującej w kontekście dramatycznie kurczącego się czasu, nie można więc nie zauważyć w jej postawie twórczej założeń typowych dla autentystów, ale też trudno jest pozostać w kręgu tylko takich odczytań pisania Poświatowskiej. Naznaczenie śmiercią dawało poetce nie tylko zestaw gotowych tematów i motywów, ale przede wszystkim dawało jej nieskrępowaną swobodę i niezależność, co przyniosło odważne rozwiązania warsztatowe, pozwalało na otwarcie, uwrażliwienie zmysłów na wszystkie przejawy życia. Poczucie upływu czasu musiało zaowocować intensyfikacją doznań zmysłowych doświadczeń przez podmiot liryczny, zyskujący w ten sposób wielokrotnie potwierdzenie swego istnienia i życia²⁹. Szczególne wyczulenie zmysłów zapisane w tej poezji nawiązuje do odległych koncepcji poznania, przypominając antyczne – greckie przekonanie, że rzeczy poznajemy głównie zmysłowo. Wspomniane już poczucie swobody – w tym przypadku bardziej artystycznej niż politycznej – przeżywane przez generację Współczesności, stanowiło – zdaniem Grażyny Borkowskiej – jeden z istotniej-

²⁶ L.V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 158–160.

²⁷ O tradycjach tego rodzaju przechodzących w obszar masowej kultury i związanych z tym zjawiskiem dylematach etycznych pisze J. van Dick, *Film z operacji jako zapośredniczony spektakl dziwolągów*, przekł. A. Ostrowska, „Ha!art. Interdyscyplinarny magazyn o kulturze” 2009, nr 1–2, s. 62 i nn.

²⁸ J. Marx, *Przeznaczenie to jeszcze nie los*, „Poezja” 1985, nr 2, s. 86.

²⁹ Na nieuchronność intensyfikacji doznań w kontekście szczególnych uwarunkowań biograficznych zwróciła uwagę przed laty J.M. Bartnicka – „*I wąską strugą deszczu wpływam w głęb...*”, „Nowe Książki” 1969, nr 15, s. 1050.

szych składników pisarskiego warsztatu. Borkowska wypowiedziała się na ten temat następująco:

[...] skoro jej życie odbiegało od normy choćby ilością cierpienia, to także poezja była zwolniona z cyzelatorskich zabiegów podejmowanych przez „zwyčajnego” twórcę. Potrzeba odnowienia języka poezji, zbliżenia go do sfery codzienności była wyraźnie zbieżna z ewolucją dwudziestowiecznej literatury, która – szczególnie po wojnie – szukała nowych środków ekspresji, lepiej przystających do doświadczeń „po apokalipsie”. Poświatowska debiutowała w momencie wyjątkowym: wolna wewnętrznie, bez poczucia zobowiązań wobec tradycji, trafiła na chwilę popaździernikowego ożywienia w polskiej kulturze³⁰.

Recepcja twórczości autorki *Hymnu bałwochwalczego* ukierunkowana jest wyraźnie przez legendę wprowadzającą pewien uzasadniony – chociażby życiowymi okolicznościami – schemat czytania jej tekstów, jako przejawu życiopisania, a właściwie swoistego chorobopisania. Pisarze, którym towarzyszy legenda, postrzegani są przez czytelników inaczej niż ci, którzy szczelnie ukrywają się w prywatności; legenda rodzi bliską więź między nadawcą i odbiorcą, nadaje też dorobkowi szczególną rangę³¹. Osobowości silne, wyraziste i barwne „dorabiają się” zwykle legendy, ich życie często bywa traktowane przez świat jak dzieło, czasem staje się nawet dla odbiorców bardziej interesujące niż dorobek artysty. Byt legendowy towarzyszy wielu twórcom tej generacji, można wyróżnić w tym przypadku legendę odnoszącą się do ogólnych i powszechnych zjawisk literackich, towarzyszącą narodzinom literatury przełamującej konwencję realizmu socjalistycznego, i legendę czarną, o charakterze indywidualnym, związaną z losem twórcy przekłętą, legendę usytuowaną w wymiarze egzystencjalnym, w której do głosu dochodzi poczucie tragizmu życia, choroba, przedwczesna śmierć, nihilistyczny bunt. Zmierzenie się z legendą jest dla badacza literatury dużym wyzwaniem³² w krótkiej, bardzo osobistej notatce tak pisał na ten temat Piotr Kuncewicz:

³⁰ G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2002, s. 155–156.

³¹ Mechanizm rodzenia się legendy literackiej i jej wpływ na recepcję życia i dzieła artysty następująco ujęła M. Gołaszewska: „osobowość ponadprzeciętna traktowana bywa jako swoiste dzieło, a w każdym razie: niemalże gotowy materiał na dzieło sztuki, a opisy jego fascynują podobnie jak opisy losów bohaterów powieściowych. Często owi wyjątkowi ludzie bywają stawiani razem ze swoim dziełem, mitem i codziennością, jako wzory społeczne, a także w tej funkcji występują w odczuciu szerokich kręgów społecznych” – M. Gołaszewska, *Życiorysy ludzi sławnych i niesławnych*, [w:] też, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984, s. 25.

³² Literacka legenda ukierunkowała wiele prac poświęconych Halinie Poświatowskiej, np. M. Szulczyńskiej, „Nie popełnilam zdrady”. *Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1993; „ja minę, ty miniesz”. *O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia. Listy. Wiersze*, zebrała i oprac. M. Pryzwan, Warszawa 1994.

Halina Poświatowska [...] dość zdawkowo oceniana za życia, jest dzisiaj przede wszystkim legendą. [...] chora na serce, wychodzi za mąż za kogoś jeszcze bardziej chorego i bardzo szybko zostaje wdową. Sama żyje wręcz na krawędzi, a bardzo skomplikowana operacja w Nowym Jorku daje jej dziewięć lat życia. Kolejna operacja przeprowadzona w Polsce wybawi ją definitywnie z wszelkich kłopotów. Od tej pory jej sława ogromnie wzrasta. [...] Bardzo trudno jest oddzielić, odsunąć poezję od legendy. Nie potrafili tego zresztą zrobić bardzo dobrzy krytycy i recenzenci krakowscy, którzy dopiero po śmierci Poświatowskiej zadęli w surmy. Czy bez tej legendy wiersze ostałyby się na tej wysokości? Doprawdy, sam nie wiem. Inaczej jednak widzi się tekst w perspektywie grożącej w każdej chwili śmierci. Wtedy właśnie dostrzegamy łączywość istnienia, intensywność przedmiotów, barw, zapachów, [...] Inny też wymiar przybiera ów, jak pisano, ekshibicyonistyczny kult ciała [...] Inaczej też widzi się obsesję przemijania i fascynację przedmiotami o większej trwałości³³.

Jednoznacznie, bez namaszczenia odniósł się do tej legendy Andrzej Krzysztof Waśkiewicz, odnotowując, że śmierć dowartościowała poezję nienależącą do zjawisk pierwszoplanowych³⁴. Uwzględnienie perspektywy ostatecznej zawsze nadaje dziełu swoistego rysu; w przypadku puścizny Haliny Poświatowskiej zwraca uwagę niecodzienny splot vitalizmu z tanatyczną wyobraźnią, prowadzący do zrównania przeżywania śmierci z przeżywaniem kobiecości. Bałwochwalczy kult ciała podpowiada kobiecie konieczność zaprzyjaźnienia się z żywiołem ziemi³⁵, tj. drzewami, trawami; nakłania do wejścia w krwioobieg elementów związanych z żywiołem powietrza (ptaki, owady); odkrywa świat zwierząt (kot, mysz, małpa); nakłania też do powiązania z żywiołem wody (Narcyz). Jak odnotował Eliade – ciało człowieka należy do ziemi, z niej zostało utworzone, dlatego do niej powraca³⁶. Funeralne podróże bohaterki wierszy uświadamiają, że zgodnie z mitycznymi wyobrażeniami śmierć staje się swoistym, ponownym narodzeniem, jest początkiem życia innego bytu; w tym sensie śmierć staje się magicznym aktem inicjacji, wprowadzeniem w nowy modus bytu³⁷, akt umierania jako przechodzenie w inny byt wpisał w swój system filozoficzny przywoływany już Heidegger. W powołanym przez Poświatowską świecie rozgrywają się zdarzenia magiczne, zakładające podobieństwo i wzajemne przenikanie się pierwiastka ludzkiego i natury. Wcielanie się człowieka w rośliny, zwierzęta jest zabiegiem magicznym, powszechnie stosowanym przez pierwotne plemiona. Jak stwierdził Edgar Morin, „totem zwierzęcy (lub roślinny) jest przede wszystkim pewnym kosmomorficznym określeniem człowieka, ten bo-

³³ P. Kuncewicz, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, tom 2, Warszawa 1995, s. 123–124.

³⁴ A.K. Waśkiewicz, *Poświatowska*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 6.

³⁵ Na istotność odkrycia przez bohaterkę wierszy tego, że z ziemią trzeba się zaprzyjaźnić, zwróciły uwagę: I. Smolka, *Pochwała istnienia*, „Twórczość” 1969, nr 2, s. 113, i B. Dumowska, dz. cyt., s. 149.

³⁶ M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturowe. Eseje*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 44.

³⁷ Tamże, s. 46.

wiem wierzy, że jest papugą, jak Bororo, albo jak Kanak ziemniakiem. [...] To także antropomorficzna projekcja cech ludzkich na totemiczne zwierzęta, ze swymi ludzkimi uczuciami, pragnieniami i myślami”³⁸. Tę swoistą wymianę krwioobiegu, wymianę antropokosmomorficzną wielokrotnie spotykamy w utworach poetki. Bohaterka wierszy „ubiera” się w naturę, nakłada na siebie kostium spełniający rolę barw ochronnych.

Autorka *Hymnu bałwochwalczego* jest pod pewnymi względami typową reprezentantką pokolenia Współczesności, widoczne są też cechy odróżniające ją od postawy artystycznej politycznych kontestatorów, młodych – wściekłych, zapisujących biografię polskiego społeczeństwa przeżywającego krótkotrwały czas swobód i doświadczającego ich stopniowego ograniczania, następującego tuż po 1956 roku. Brak bezpośredniego głosu komentującego zmiany polityczne to podstawowa cecha odróżniająca poetkę od innych pisarzy pokolenia. Bohaterka wierszy Haliny Poświatowskiej często jest alter ego pisarki, odchodzącej w życie prywatne, sytuującej się nawet poza marginesem aktualiów społeczno-politycznych, Poświatowska sama dla siebie jest całym światem, zamknięcie w prywatności sprzyja skoncentrowaniu się na ciele, studiowanym – niczym przedmioty poddane wnikliwemu oglądowi przez poetów pokolenia Współczesności. Osobliwą postawę pisarki można określić jako autentystyczną i „autystyczną”. Rysem rozpoznawczym poetki jest opis sensualistycznego samopoznania, które ma pewne ograniczenia, chociaż pojawiają się one sporadycznie. Bohaterka wierszy zastanawia się nad tym – czy można w pełni poznać zawartość swojego ciała: serce, żyły, płuca, sposób oddychania, przepływu krwi? Aby dokonać spojrzenia w głąb, należy zmienić perspektywę widzenia, należy spojrzeć na własne ciało za pośrednictwem innej osoby, konieczna staje się obserwacja cudzymi oczami. Tak więc nie ma tu typowego autyzmu, bowiem do studiowania własnego ciała konieczne jest jednak istnienie jakiegoś świata zewnętrznego. Najbliższym otoczeniem jest zwykle przypatrujący się ciału drugi człowiek lub natura „człowieczająca”³⁹, w tej poezji „człowiek [...] nie istnieje w izolacji, zawsze w relacji do czegoś (do rośliny, zwierzęcia, słońca, ziemi). Wzmacnia to dramatyzm wierszy, a także podkreśla tragizm losu ludzkiego”⁴⁰. Kobieta rozpoznaje siebie i świat poprzez zmysły i wyobraźnię, taka droga po-

³⁸ E. Morin, *Antropologia śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 144.

³⁹ Na „człowieczenie” natury zwróciła uwagę A. Siemińska, dz. cyt., s. 178.

⁴⁰ Tamże, s. 120.

znania prowadzi do psychicznego oswojenia terenów niedostępnych⁴¹. Ta sytuacja powoduje specyficzną konstrukcję podmiotu lirycznego, na temat której następująco wypowiedział się Jan Piotrowiak: „Być człowiekiem to znaczy istnieć w kontekście świata – «być w świecie», istnieć jako bezwyrazowy przedmiot i jako świadomy podmiot. Znakiem tych istnień jest ciało W nim następuje totalne zjednoczenie obu kategorii”⁴². W poezji tej pokazana została udana próba przesunięcia granic samopoznania, nie jest ono pełne, jego fragmentaryczność oddaje nieciągły, pokawałkowany obraz ciała, jednak i tak przekroczone zostały typowe w tym zakresie bariery, przed którymi staje człowiek, bowiem poznanie ciała nie ma charakteru poznania powierzchniowego. Jak zauważył Pieszcza-chowicz, poetka zachowała się jak zafascynowany swymi odkryciami anatom, „[...] który zdołał jakimś cudem przeprowadzić sekcję samego siebie”⁴³. Znaczące jest to, że analiza wybranych fragmentów ciała nie kończy się w *Hymnie balwochwalczym* syntezą, ogląd fragmentu nie prowadzi do zobaczenia całości. Wnikliwość obserwacji ciała nie jest miarą doskonałości procesu jego poznania. Rekonesans poznawczy rozpoczyna się od fragmentu i prowadzi do kolejnego fragmentu – kawałka ciała. Widoczne jest także konsekwentne dążenie do tego, aby poznanie objęło wnętrze ciała, tzn. do tego, aby rozpoznać, co tworzy ciało, co jest jego budulcem. Ta specyficzna sytuacja pokazana została w *Chwycie reklamowym*, gdzie kobieta, pragnąc prawdziwego zbliżenia z kochankiem, uświadamia sobie, że powinno ono polegać na połączeniu tego, co jest wewnętrzne, głęboko ukryte przed wzrokiem:

[...]
zewrzyj mocniej zęby
na moim ramieniu
zerwij skórę – przeszkadza
naszym napiętym mięśniom
splęść się w nierozplecione
(s. 15)

Ciało potraktowane zostaje – zgodnie z duchem poetyki turpistycznej – jak mięso⁴⁴. Wyzyskując sądy Edwarda Balcerzana, odnoszącego się do poezji Grochowiaka, można stwierdzić, że ciało u Poświatowskiej – tak samo jak u księcia erotyków – spełnia rolę ekranu świata, którego tkaniną jest sieć nerwów, zmy-

⁴¹ Zdaniem Beaty Morzyńskiej-Wrzosek poznanie świata, w którym uczestniczy bohaterka wierszy, jest oryginalne dzięki połączeniu wrażeń zmysłowych z wyobraźnią, por.: B. Morzyńska-Wrzosek, dz. cyt., s. 218.

⁴² J. Piotrowiak, *Poetyckie studium człowieka i świata. Liryka Haliny Poświatowskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1975, z. 1, s. 147.

⁴³ J. Pieszcza-chowicz, dz. cyt., s. 8.

⁴⁴ Tamże, s. 8.

słów, krwioobieg; fabuła rozgrywa się po obu stronach tego ekranu – tj. na zewnątrz i po drugiej stronie skóry, tj. we wnętrzu ludzkim⁴⁵. Widoczna jest barokowa skłonność do zestawień opozycyjnych znaczeń, co wzbogaca opisy uczuć, poszerza gamę ich odcieni. Najczęstszymi zestawieniami tego typu są: cierpienie i szczęście, miłość i śmierć, przyjemność i ból, spokój i poczucie zagrożenia⁴⁶, czasami wyłania się z nich oksymoroniczne rozwiązanie, np. postawiony zostaje znak równości między miłością (aktem miłosnym) i śmiercią; nieżywe ciało nie jest naznaczone śmiercią lecz promieniuje urodą; miłość jest niezniszczalna jak śmierć. Egzystencjalny charakter poezji Poświatowskiej wynika z koncepcji triumfu ciała – materii i usuwanej na plan dalszy duszy, tj. metafizyczności. W tej poezji – wbrew kulturowemu stereotypowi – ciało zostaje dowartościowane kosztem duszy, koncept ten ma wyraźnie ironiczny charakter⁴⁷. Psyche człowieka formułuje się najpierw w obrazach⁴⁸, to stwierdzenie uświadamia, że powołany przez Poświatowską obraz ciała ma przede wszystkim charakter mentalny, co jest równoznaczne z ukonstytuowaniem w języku poetyckim obrazu psychosfery. Ciało sygnalizuje określone stany świadomości i podświadomości osoby (twórcy i podmiotu lirycznego), wyobraźnia artystyczna nadaje ciału oryginalny kształt, uwalniając teksty od zwyczajnego – powierzchniowego opisu wyglądu. Ciało zostaje wprowadzone w wymiar dionizyjski, mający zaspokoić biologiczny głód życia. Wykreowane przez poetkę kobiece ciało jest zachłanne, zaborcze, dynamiczne, kobiecość jest tu żywiołowa, wyrazista, podkreślająca buntowniczą osobowość, której motorem aktywności staje się niezaspokajalny głód życia. Jak zauważył Stanisław Stabro: „Kobiecość reprezentowana w utworach Poświatowskiej to nie łagodny, dyskretny urok, jakim nasycone są chociażby liryki Jasnorszewskiej-Pawlikowskiej. Kobiecość Poświatowskiej to groźny, pochłaniający żywioł, Bóstwo pełne swej potęgi”⁴⁹.

⁴⁵ E. Balcerzan, *Rozdroża turpizmu*, [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część I, Warszawa 1982, s. 214.

⁴⁶ Niemal podobny zestaw występuje w dorobku poetyckim Anny Świrszczyńskiej, o jej skłonnościach do barokowych rozwiązań pisała m.in. K. Heska-Kwaśniewicz, „Żywioł rozkoszy zorganizowany w misterium”. *O erotykach Anny Świrszczyńskiej*, [w:] *Głosy piszących kobiet*, red. G. Szewczyk, Katowice 1993, s. 81–82.

⁴⁷ Tak samo kreowała ciało A. Świrszczyńska, na antymetafizyczny i ironiczny walor jej poezji zwrócił uwagę A. Skrendo, *Metafizyka duszy i ironia ciała. Anna Świrszczyńska*, [w:] tenże, *Poezja modernizmu*, Kraków 2005, s. 287–294.

⁴⁸ Por.: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przekł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 13.

⁴⁹ S. Stabro, *Wstęp*, [w:] H. Poświatowska, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 11.

3. Reistyczne wizje

Owo studiowanie ciała – rzeczy, swoisty reizm, jest jednym ze zjawisk spajających generację tworzącą nowoczesną literaturę w latach pięćdziesiątych. Wejście w siebie, skupienie uwagi na rzeczy, wypowiedzanie się w formie idiolektu, to rozwiązania stosowane w tym czasie także przez Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Stanisława Czyczę i Andrzeja Burzę. Poświatowska wpisała się w pejzaż pokolenia mówiącego własnym językiem, typowym dla pracowni twórcy debiutującego w okolicy 1956 roku, zbudowanym głównie z tradycji pierwszej połowy XX wieku, które połączone zostały z własnymi odkryciami i eksperymentami⁵⁰. Z generacją 56 łączy ją nadto skłonność do życiopisania, ten walor pozwolił m.in. na umieszczenie jej w nurcie czarnej literatury kaskaderskiej⁵¹. Poświatowską nieczęsto wyliczano wśród debiutantów pokolenia 56, z reguły umieszczano ją wśród debiutek należących do tej generacji lub rozpoczynających swą twórczość nieco wcześniej – parę lat przed jej artystycznym zaistnieniem. Tak więc zwykle pojawiała się w gronie następujących poetek: Wisławy Szymborskiej, Małgorzaty Hillar, Urszuli Kozioł, Heleny Raszki⁵², a nie zestawiano jej z reguły z Anną Świrszczyńską⁵³. Wymienianie Poświatowskiej wśród wskazanych poetek sytuuje ją jednocześnie w dwu nurtach – w obrębie literatury kobiecej oraz literatury tworzonej przez kobiety, co nie zawsze oznacza znak równości, który by można było postawić między tymi literaturami. Dziś, z perspektywy półwiecza odgradzającego początek XXI wieku od momentu debiutu pokolenia Współczesności, można przywołać inne odniesienia. Halina Poświatowska – człowiek trudzący się własnym umiarem – pisała swoje życie i śmierć, szukając słów mogących oddać przeżycia osoby egzystującej w stanie swoistej gorączki, szczególnego napięcia emocjonalnego, jej legendarne życiopisanie i konfesyjny ton wypowiedzi nie były zjawiskiem jednostkowym w obrębie pokolenia Współczesności. Swoje obłąskawiania śmierci i zmagania z chorobą, już w wiele lat po śmierci poetki, zapisał Białoszewski,

⁵⁰ O związku poetyki Poświatowskiej z tradycją skamandrycką i z kubistycznym obrazowaniem pisałam w swojej pracy *Miłość to życie (Halina Poświatowska)*, [w:] *Kocham więc jestem. Motyw miłości w utworach poetek polskich i niemieckojęzycznych*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 1992, s. 7–10.

⁵¹ Por.: *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1990.

⁵² S. Stabro, „Ja minę ty miniesz on minie”, „Poezja” 1974, nr 2, s. 9–10, oraz G. Pietruszewska-Kobiela, dz. cyt., s. 6–12.

⁵³ Takie zestawienie zaproponował Cz. Miłosz, zauważając, że pleć i umysł niektórych poetek ewokują intrygującą cielesność, por.: Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, Kraków 1996, s. 35. O twórczości A. Świrszczyńskiej i H. Raszki pisałam w artykułach: *Dawczyźnie miłości (Anna Świrszczyńska); W przestworzach (Helena Raszka)*, [w:] *Kocham więc...*, s. 26–55, 109–115.

a kto wie, jak dalece osobliwe stany świadomości wpisane w poezję i prozę Czycza były czystą kreacją, może są one zapisem stopniowego odchodzenia pisarza od świata? Perspektywa półwiecza, z której dziś patrzymy na pierwsze kroki pisarzy debiutujących w okolicy 1956 roku, wyraziście odsłania „życie na krawędzi”, które nie pozwoliło się zestarzeć Andrzejowi Bursie i Halinie Poświatowskiej. Pisarzy tych połączyło chore serce, rodząca się jeszcze za ich życia legenda, wzmocniona przedwczesną śmiercią, kaskaderska postawa życiowa, zaskakująca technika pisarska zderzająca liryzm z brutalizmem, osobista znajomość i wzajemna sympatia oraz Kraków – szczególne miejsce, w którym oddycha się poezją. Perspektywa półwiecza uwidocznia także podobieństwo w zakresie zainteresowania się konkretem. Reifikacja pozwalająca na odkrycie walorów codzienności i – w przypadku Poświatowskiej – skoncentrowanie uwagi na cieple, jest widoczna także w początkowym, i nie tylko, okresie twórczości Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Andrzeja Bursy, Stanisława Czycza, Stanisława Grochowiaka i Jerzego Harasymowicza.

4. Narcystyczne zauroczenie

Narcystyczne „zaczadzenie pięknem” własnego ciała, przewijające się przez cały debiutancki tom, przywołuje złożoność mitu związanego z Narcyzem. Jak zauważył Robert Cieślak, opisem ciała rządzi najczęściej logika pożądania⁵⁴, stwierdzenie to nabiera szczególnego znaczenia w kontekście wierszy, w których poeta odwołuje się do tradycji narcystycznego spojrzenia na własne ciało, co widoczne jest bardzo wyraźnie w *Lustrze*:

jestem zaczadzona pięknem mojego ciała.
patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma
[...]
widziałam się jak gdyby poprzez szkło w twoich
oczach patrzących na mnie czułam twoje ręce na
cieplej napiętej skórze moich ud i posłuszna twoje-
mu rozkazowi stałam naga naprzeciw wielkiego
lustra. [...]
(s. 81)

Kobieta patrzy na siebie oczami mężczyzny, postrzega się poprzez pryzmat erotycznego pożądania, a wyeksponowane tu bodźce wzrokowe są tożsame z bodźcami dotykowymi. Debiutancki tom Poświatowskiej wyzyskuje złożoność

⁵⁴ R. Cieślak, *Pragnienie innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*, [w:] *Ciało, pleć, literatura*, red. M. Hornung i inni, Warszawa 2001, s. 430–433.

i wielość wersji mitu związanego z losem Narcyza. Poetka odwołała się do jego młodego wieku, uwzględniła silny samozachwyt, przywołała też przyczyny śmierci młodzieńca, który poznanie własnego oblicza opłacił utratą życia. Odzywa się tu echo mitu mówiącego o tym, że samouwielenie jest silniejsze niż lęk przed śmiercią, bo przecież Narcyz nawet w Styksie szukał odbicia rysów swojej twarzy⁵⁵. Bohaterka wierszy również zachwyca się swoim ciałem w cieniu śmierci, to odniesienie wprowadza rodzaj swoistej gry z mitem, któremu poetka nie jest w pełni wierna, dokonuje jego swobodnego przetworzenia, powołując do istnienia kobietę, która zatapiając się w sobie, zapomina lub stara się zapomnieć o nadchodzącej śmierci. Poświatowska przywołała też nieśmiertelność Narcyza, który wszedł w przestrzeń natury, stając się kwiatem, w którym mieszka dusza człowieka, nimfą wodną lub wodnym stworzeniem⁵⁶. Także bohaterka wierszy zmienia swój „stan skupienia” i wchodzi w przestrzeń natury. Introwertyczna skłonność do zamykania się w sobie, w obrębie własnego ciała i w kręgu własnych myśli, to jeden krąg skojarzeń przywoływanych przez autorkę *Hymnu bałwochwalczego*. Kolejnym jest symbolika związana ze starożytną Grecją, gdzie Narcyz był zarówno symbolem snu, śmierci, zmartwychwstania i wiosny. Cebule narcyza sadi się jesienią, budzą się i kwitną one w maju i czerwcu; jak odnotował Kopaliński, narcyzy sadzono na grobach, aby przypomnieć, że drętwota śmierci może być tylko odrętwiałością snu⁵⁷. Ze względu na swoje cechy kwiat ten oznacza autoerotyzm, odczuwanie silnych uczuć pozytywnych do własnych cech psychicznych i fizycznych⁵⁸, łączony jest też ze snem – śmiercią i zmartwychwstaniem, „[...] ponieważ przekwitnąwszy, kryje się w ziemi, by następna wiosna pojawić się obficie na łąkach”⁵⁹. Bogdan Twardochleb zauważył, że im intensywniejsze jest w wierszach Poświatowskiej przeżywanie piękna ciała, tym bliższa staje się świadomość śmierci. „Dlatego też bliźniaczość, gdzie indziej metafizyczna, owych siostr: śmierci i miłości, nie jest tu figurą retoryczną, nie jest barokowym konceptem, nie wynika z filozofowania, lecz z fizjologii”⁶⁰. Narcystyczne spojrzenie zachodzi w asyście lustra lub taflí wody umożliwiających studiowanie własnego odbicia; bohaterka wierszy Poświatowskiej

⁵⁵ Por.: P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. J. Łanowski, Wrocław 1987, s. 245.

⁵⁶ Liczne wersje tego mitu podaje J. Hall, *Leksykon symboli i sztuk Wschodu i Zachodu*, przekł. J. Zaus i B. Baran, Kraków 1997, s. 235.

⁵⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 250.

⁵⁸ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 733.

⁵⁹ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 231.

⁶⁰ B. Twardochleb, „*Haustami piję miłość*” – *Postłowie* do: H. Poświatowska, *Jestem*, Szczecin 1991, s. 109.

stanęła przed „wielkim lustrem” umożliwiającym jej zobaczenie całej swojej nagiej postaci, nagiej również w znaczeniu egzystencjalnym⁶¹.

Inga Iwasiów odnotowała, że „biografia kobiety jest przede wszystkim obrazem ciała, zapisem jego stanów, pragnień, wzlotów i upadków”⁶², uwagę tę można odnieść do całego dorobku Poświatowskiej. Niniejszy szkic zajmuje się tylko niewielkim wycinkiem twórczości, ogranicza się do debiutanckiego tomu, który ukazał się w nakładzie tysiąca egzemplarzy. Jego autorka usytuowała się w obrębie tak zwanych debiutantów właściwych, czyli rocznikowo najmłodszych pisarzy generacji 56. Po latach socrealistycznego schematu literackiego humanistyczna poezja autorki *Hymnu bałwochwalczego*, zwrócona ku autentycznym przeżyciom, podobnie jak i innych twórców tej generacji, była zwiastunem istotnych przemian naszej literatury. Erotyki poetki, po czasie posuchy w obrębie poezji lat pięćdziesiątych, musiały zwrócić na siebie uwagę. Eros i Thanatos są punktami wyznaczającymi przestrzeń, w której usytuowana została bohaterka wierszy, to właśnie oni walczą o władzę nad jej ciałem, skłaniając do zastanowienia się nad jego istotą i właściwościami. W debiutanckim zbiorze poetka powołała „laboratorium ciała”⁶³, w którym przeprowadzała wnikliwe obserwacje i doświadczenia związane z oddziaływaniem na ciało miłości, rozkoszy, smutku, choroby, nadziei, bólu, strachu, śmierci, wtopienia się w naturę i wejścia w przestrzeń kultury. Rozdwojenie strzykwy, o którym w kontekście życia i twórczości Haliny Poświatowskiej pisała Wisława Szymborska, odsłania grę, walkę o ocalenie, w którą zostaje uwikłane ciało chcące uniknąć śmierci. *Hymn bałwochwalczy* pod wieloma względami był debiutem niezwykłym, żyjącym własnym, prywatnym życiem, poza czasem polityczno-historycznym, co – zważywszy na specyficzne okoliczności – samo w sobie było czymś zjawiskowym. Na fenomen tego literackiego wejścia oderwanego od realiów zwróciła uwagę Anna Nasiłowska, odnotowując, że poetka była jedną z wielu pisarek debiutujących niedługo po 1956 roku, ale należała do grona nielicznych funkcjonujących w Polsce i USA, jak gdyby świat nie był wtedy podzielony, a „przecież tu i tam obowiązywały wtedy inne zupełnie filozofie [...] żyła i zachowywała się tak, jakby podziały nie istniały, chciała być wolna i nic jej w tym dążeniu nie było w stanie zatrzymać. Toteż jej wiersze brzmią wciąż tak samo”⁶⁴. Debiut nie

⁶¹ B. Witosz, *Afirmacja ciała w literaturze kobiecej*, [w:] też, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fine de siecle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 145.

⁶² I. Iwasiów, *I Faustyna umrze... O twórczości Krystyny Kofy*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 31.

⁶³ O poezji Haliny Poświatowskiej jako o „laboratorium ciała” pisał B. Twardochleb, „*Haustami piję miłość*”..., s. 107–108.

⁶⁴ A. Nasiłowska, *Wstęp*, [w:] H. Poświatowska, *Poezja*, t. 1, Kraków 1997, s. 5–6.

przeszedł niezauważenie, jego jakość rozpoznał chyba najlepiej, pewnie dzięki powinowactwom estetycznym, Stanisław Grochowiak, stwierdzając, że poprzez kreację ciała doszedł w nim do głosu autentyczny fenomen kobiecego erotyzmu⁶⁵, rozpoczynający prawdziwe portretowanie ciała. Brudnicki odnotował, że widoczne jest w nim rozmodlenie się ciała⁶⁶ – dodajmy kobiecego, młodego, zawsze atrakcyjnego, zachowującego swą ponętność nawet po śmierci, która ma w tym świecie władzę nad materią, której jednak ciało potrafi się jakoś wymknąć i nie dać naznaczyć. W debiutanckim tomie zarysowuje się zjawisko, które można nazwać erotyką mortualną. Śmierć jest tu odpowiednikiem stroju, makijażu, tak jak one stają się elementem gry erotycznej, podobnie jak zwykły taniec mogący być kuszeniem, obietnicą, uwodzeniem, taniec śmierci eksponuje swój erotyczny podtekst. W ten sposób realizuje się „filozofia przetrwania”⁶⁷, prowadząca do afirmacji i adoracji ciała, sprawiająca, iż na dorobek Poświatowskiej patrzy się jak na mówienie i czytanie ciałem świata. W wierszach z debiutanckiego tomu spełnia się zapisane w baśniach marzenie o śmierci – śnie, nie naruszającej urody ciała. Nie jest to droga do pełnego unieważnienia śmierci, ale z pewnością jest to droga prowadząca do osłabienia jej władzy nad materią. To właśnie w kontekście takich obrazów uzasadnione wydaje się przywołanie tła biograficznego. Ja poetki wyrażone swoistą językowością i cielesnością jest punktem wyjścia i punktem dojścia dla utworów Poświatowskiej, pisarki odważnie manifestującej podmiotowość. W kolejnych tomach podmiot liryczny wielokrotnie wyobraża sobie własną śmierć; słowa „z prochu powstałeś, w proch się obrócisz” Anna Siemińska uznała, na tej podstawie, za motto wierszy lat 1958–1962⁶⁸. Ciało umiejscowione w przestrzeni śmierci jest antycypacją własnej przyszłości, stąd zapewne pochodzi kobiece marzenie o zachowaniu urody, tak więc kreacja ciała może w tym przypadku wynikać ze swoistej presji kobiecej wyobraźni, która przymusza do zaplanowania tego, co będzie po śmierci, a więc np. – w co należy ubrać nieżywe ciało. Wyobraźnia ta skłania np. do planowania samobójstwa „estetycznego”, nie szpecącego ciała. W *Hymnie bałwochwalczym* pokazane zostało paradoksalne piękno śmierci, która jest nieunikniona, jednak nieżywe ciało pozostaje piękne. Pośmiertne portreto-autoportrety kobiet podkreślają dwa walory: niegasnącą urodę i psychologiczną fabułę, która mogłaby towarzyszyć postaciom uwikłanym w jakieś dramatyczne wydarzenia o charakterze osobistym, prywatnym bądź kulturowym.

⁶⁵ S. Grochowiak, *Ciało*, „Współczesność” 1959, nr 5.

⁶⁶ J.Z. Brudnicki, *Słowo wstępne*, [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1990, s. 9.

⁶⁷ Określenie zaczerpnięte zostało z pracy I. Kiec, *Halina Poświatowska. Czytani dzisiaj*, Poznań 1997, s. 58. Filozofia przetrwania zostały tu określone zabieg polegające na przypisaniu kobiecie powinowactwa z bujnie rozkwitającą naturą.

⁶⁸ A. Siemińska, dz. cyt., s. 151.

5. Pośmiertna kokieteria

W debiutanckim tomie śmierć jest wyraźnie wplątana w erotyczną grę, pojawia się między kochankami, towarzyszy im – niczym „ta trzecia”. Jako jedna z person miłosnego trójkąta bierze udział w pieszczotach, wyczuwalnie dotyka ciała, a przeżywane przez kochanków stany i erotyczne doznania porównane zostają do śmierci. Wiersz „*ona jest z nami*” zapisuje tryumf miłości tożsamej ze śmiercią, przez to zyskującej wieczne trwanie; miłość dzięki zrównaniu ze śmiercią staje się nieśmiertelna, nie można zabić śmierci, nie można więc zabić miłości:

ona jest z nami
[...]
bawi się moimi włosami
w twoje palce wplątana
[...]
ona przeczy naszym ruchom
przygniata nas do ziemi
zapachem
ciepłem
zatrzymuje wiecznie
na chropawej powierzchni ziemi
bezwładnych miłością – śmierć
(s. 51)

Cytat ten wyjaśnia, dlaczego śmierć nie stanowi zagrożenia dla urody ciała. Atrakcyjne jest ciało zmumifikowanej kobiety, przyglądający się jej mężczyzna zwraca uwagę na okrągłe biodra, cienką talię, obnażone ramiona – a więc na te szczegóły, które są uznawane za atrybut kobiecości, zwraca też uwagę na brak zapachu kojarzonego ze śmiercią. Kobieta pokazana w wierszu *Egipt* śpi, i nie chce się obudzić, sen – śmierć są dla niej atrakcyjniejsze niż budzący ją mężczyzna. Sen jest tu eufemizmem pozwalającym na niewypowiedzenie groźnego słowa – śmierć:

[...]
Trącił ją – wolno uniosła ciężkie powieki – pozwól
Mi spać – szepnęła. Papirus zaszeleścił.
(s. 66)

W tym przypadku otworzyły się – jak to określił Jung – małe drzwiczki snu i świat zewnętrzny spojrzał w to uchylenie, wywołując wypowiedź zmarłej kobiety, tak doszło do potwierdzenia, że śmierć to sen⁶⁹. Iluminacja szczególnego

⁶⁹ Mit śmierci – snu jest bardzo popularny od początków cywilizacji, por.: J. Campbell, *Władca snu*, [w:] tenże, *Mityczny obraz*, przekł. A. Przybysławski, T.K. Steczkowski, Warszawa 2004, s. 7–11.

momentu ludzkiej egzystencji dokonana została w odniesieniu mitycznym. Symboliczny język mitu wysnuty jest z archetypowego doświadczenia egzystencjalnego człowieka. W obrazie tym zauważalne jest zastosowanie interferencji pojedynczego tematu i inkrustacji, tak zbudowana została metafora – typowe rozwiązanie w obrębie mitu funkcjonującego w poezji⁷⁰. Poetka wyzyskała dobrze znany mit uśpionej dziewczyny, dokonała jednak jego przetworzenia, nie dochodzi tu bowiem do obudzenia uśpionej kobiety przez jakiegoś pięknego młodzieńca. Podobieństwo z mitycznym pierwowzorem zachowane zostaje tu jednak dlatego, że sen – zgodnie z pierwotnymi wyobrażeniami – potraktowany jest jako brat śmierci. Jak odnotował Jean Paul Roux, liczne ludy uważały, że umrzeć znaczy tylko zasnąć⁷¹. Także samobójczyni zachowuje swą atrakcyjność, już tytuł wiersza wprowadza swoistą grę z odbiorcą, nie mówi o śmierci, o powieszeniu się, lecz o tańcu. Wisząca na sznurze, wśród powieszonych na strychu bielin, Nina tańczy swój taniec śmierci – kokietując patrzących na nią mężczyzn:

[...]
tańczy Nina na sznurku
na zwykłym
nie żyje Nina i czemu
taką piękną ma szyję
takie nogi jak słowa refrenu
je t'aime

(s. 12)

Piękna w swym dramatycznym umieraniu jest także bohaterka wiersza *Nad spaloną Żydówką*, podmiot liryczny wspomina białe ciało, złote włosy i młodość dziewczyny, która została zamieniona w popiół. Dwa ideały piękna – apoliński i dionizyjski zostały zespolone, ład i harmonię zderzyła Poświatowska – jak by to określił Umberto Eco – „z nocną stroną łagodnego attyckiego nieba, które pełne jest inicjacyjnych misterii i mrocznych rytuałów sakralnych”⁷²; w ten sposób klasyczna harmonia zestawiona została z ekspresją piękna.

6. Amor facit

W epifanicznym przeżywaniu ciała najważniejszą rolę odgrywa w utworach poetki wzrok, następnie dotyk, sporadycznie węch. Ciało wykreowane w debiutanckim tomie podporządkowane zostało estetyce wizji epifanijnej, będącej od-

⁷⁰ Wymienione tu sposoby funkcjonowania mitu w literaturze podane zostają na podstawie klasyfikacji S. Stabryły, *Wstęp*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1991, s. 11–12.

⁷¹ J.P. Roux, *Krew – mity, symbole, rzeczywistość*, przekł. M. Perek, Kraków 1994, s. 34.

⁷² U. Eco, *Historia piękna*, przekł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 58.

powiednikiem stanów związanych z „przeżywaniem rzeczy”, utrwalonym w tekstach poetów pokolenia Współczesności. Epifania autorki *Hymnu bałwochwalczego* jest podszyta ekstazą materialistyczną, objawienie obejmuje tu ciało – rzadko w całości, najczęściej jego wybrane fragmenty. Szczególne stany pojawiają się w momentach ekstatycznego oglądu własnego lub cudzego ciała, albo w chwilach wejścia do jego wnętrza. Pod wpływem szczególnych emocji, związanych zwykle z osławianiem śmierci, dochodzi do intensyfikacji doznań wypuklających jakiś szczegół lub detal przeżywany przez pomiot liryczny z nieznaną mu wcześniej intensywnością. Epifanijne stany podkreślają niezwykłość ciała i jego piękno. Oryginalne spotkanie – objawienie ciała nieżyjącego, podczas którego wydobyty zostaje detal, zapisane zostało w wierszu *Spotkany*, w którym widoczne jest urzeczowienie nieżyjącego człowieka:

jestem zapięty
cierpką agrafką
nie mam ust
w sztywnym prześcieradle
przedmiot z krzyczącą nogą
pięć palców
pod windą
rzucony na łup
(s. 25)

Fundament epifanii stanowią najbardziej niepokojące aspekty życia, głównie takie jak choroba i śmierć, one to intensyfikują przeżywanie i doświadczanie, to dzięki nim bohaterka *Lustra* odkrywa „zaczadzenie” pięknem własnego ciała. Epifanie związane z ciałem powodują, że kobiety ukazane w wierszach Poświatowskiej stają się kapłankami ciała, które uwrażliwiły się na każdy przejaw życia i śmierci. *Amor facit*, ich nasycanie się bolesnym losem i przeznaczeniem, powodują rozpaczliwe odkrywanie najmniejszych przejawów życia, pod wpływem tych stanów rodzi się chęć zmysłowych doznań potwierdzających trwanie. Często jednak doznania zmysłowe przypominają to, przed czym liryczna bohaterka próbowała uciec i doprowadzają ją do unicestwienia, które przedstawione zostało np. w *Wierszu o miłości*:

ich dwoje
poprzez zastawki serca
widocznym na wylot
z profilu
oprawieni w ból jak w złoto
patrzają powieszeni
na astralnym gwoździu
[...]

tymczasem
wysoko pod dachem
okno
z doniczką pelargonii
obrodziło czerwono
miłość – posypała się płatkami
w dół
(s. 48)

7. Stroje

Rekwizytem erotycznej gry jest także ubiór zakrywający lub odkrywający ciało. W wierszach Poświatowskiej ciało jest najczęściej nieubrane, jego barwa lub otaczająca poświata podkreślają nagość, sygnalizują intymność, sytuację podglądania, ekshibicjonistyczne odsłonięcie, pierwotność seksualnych doznań, zwierzęcość cech, a także akt narodzin⁷³ i śmierci. Nagość jest zwykle symbolem piękna, miłości, pełnego człowieczeństwa, stanu naturalnego, instynktu, ma wiele odniesień erotycznych, związana jest z kuszeniem, urodzajem, żądzą, płodnością, jest także kostiumem, maską, przebraniem⁷⁴. Nagość sytuuje człowieka między biegunami narodzin i śmierci, nagie ciało sugeruje również pierwotność, dzikość, czystość i nietknięcie. „[...] Bycie nagim [...] oznacza nagość stanów początkowych: nadzy byli mieszkańcy raj, takim jest też człowiek przychodzący na świat. Opuszczając go, przekraczając granice Tamtego Świata, ponownie jest nagi. [...] W wielu rytuałach i obrzędach nagość jest osobliwym kostiumem, który służyć ma porzuceniu zwykłej rzeczywistości i prowadzić do wkroczenia innej rzeczywistości, do świata śmiertelników (np. w rytuałach inicjacyjnych, magii płodności, wróżbach czy też zabiegach antropeicznych). Nagość jest więc «kostiumem» analogicznym do strojów, które pomagają szamanowi przedzierzgnąć się w opiekuńczego ducha zwierząt. Są to próby znajdowania się po stronie dzikości, Natury, nieodróżnicowanego świata *sacrum*»⁷⁵. Często teksty nie zawierają informacji na temat ubierania lub nieubierania, ale sytuacja w jakiej znajduje się bohaterka wierszy, sygnalizuje, że jest ona naga (świecąca, biała, złota – żyzna jak zboże), lub ubrana w strój „pożyczony” od natury (zwierzęce futro, powłokę owada, ptasie pióra, korę drzew). Odkrywanie i zakrywanie

⁷³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 240.

⁷⁴ Nagość stanowi sygnał powrotu człowieka do początku swojej drogi, tj. do chwili narodzin. Por.: H. Biedermann, dz. cyt., s. 230.

⁷⁵ P. Kowalski, dz. cyt., s. 336, 339.

ciała to swoista gra erotyczna, mowa ciała splata się z mową stroju⁷⁶. Ubranie jest zawsze rodzajem maski, kostiumu, który wiele mówi o kobiecie i o jej otoczeniu. Jak zauważyła Krystyna Kłosińska, w literaturze XIX wieku widoczna była skłonność do opisywania ubrań, co stanowiło odpowiednik najbliższego otoczenia kobiety – żyjącej wtedy w świecie magazynów mód, gorseciarek, szwaczek, modystek⁷⁷. Lektura wierszy Poświatowskiej uświadamia, że ubranie nie jest istotnym elementem, kobieta może bowiem ubrać się we wszystko to, co oferuje jej natura, typowo damskie fatalaszki nie są jej potrzebne, uświadamia to stopień psychicznego wyzwolenia się kobiety wtopionej w otaczającą ją przestrzeń. Garderoba kobieca jest niewyszukana, skromna, można stwierdzić, iż jest przedstawiona fragmentarycznie, jakby od niechcenia. Ubranie jest jedynie fragmentem zewnętrżności ludzkiej, niewielkim elementem charakteryzowanym za pomocą skromnych epitetów, np.: wysokie obcasy, wzdęta sukienka, sukienka lila, cienka spódniczka. Znacznie bogatszy jest zestaw „kostiumów zwierzęcych”, które podobnie jak „stroje roślinne” są – jak już wspomniano na początku szkicu – rodzajem barw ochronnych skrywających człowieka z jego słabościami i lękami, nadających mu nowe właściwości i siły wyrastające z dzikiego świata natury. Poetka wielokrotnie sięgała po symbolikę zwierzęcą, zresztą nie była w tym postępowaniu odosobniona, bowiem – jak zauważył Erazm Kuźma – ten rodzaj symboliki wyzyskiwany przez literaturę i sztukę XX wieku jest mitycznym przypomnieniem naszej powszedniości, jak formy bytu, z której powstaje człowiek⁷⁸. Znamienne jest, że bohaterka wierszy ubiera się zwykle w „strój” zwierząt dzikich lub zachowujących niezależność i nie dających się w pełni udomowić, są to zwierzęta łączące łagodność z drapieżnością – np. kot, mysz, łasica; beztroskę z lękiem – np. płochliwe ptaki beztrosko świergoczące; oraz owady kojarzone ze słodyczą miodu lub nektaru i goryczą jadu, np. osa, pszczoła. Każde z wymienionych odniesień otwiera szeroką perspektywę interpretacji kreacji ciała. Kosmata pszczoła kojarzy się kobiecie z futrem, bohaterka *Przypominam* mówi: „ustami dotknę futra pszczoły”, w opisach tego owada podkreślony zostaje jego złoty kolor, kaśliwość, przywołany jest też towarzyszący lotowi brzęk. Pszczoła jest dla bohaterki wierszy istotnym odniesieniem, przynosi twórczą inspirację, uczy słów natury, zaświadcza o tym, że kobieta weszła w przestrzeń zwierząt i roślin. W wierszu „*te słowa istniały zawsze*” kobieta wyznaje:

⁷⁶ Por.: E. Paczoska, *Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 233–237.

⁷⁷ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 249.

⁷⁸ E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt...*, s. 140.

[...]
chcesz
żebyś dźwięczała
brzękiem uli otwartych na słońce

głupcze
ja nie mam tych słów
pożyczam
od wiatru od pszczoł i od słońca
(s. 82)

Pszczola jest owadem o szczególnych właściwościach, co sprawia, iż utożsamiana bywa z Demeter i Persefona. W przywoływanym micie istotne jest specyficzne funkcjonowanie kobiecego bóstwa cyklicznej wegetacji. Persefona była opiekunką płodności zwierząt i roślin, towarzyszył jej kult związany z wiarą w odradzanie się życia po śmierci⁷⁹, natomiast Demeter była powiązana ze światem umarłych. Najgłębszą i najistotniejszą warstwę wyzyskanego tu mitu wyjaśnić można za pośrednictwem misteriów eluzyjskich⁸⁰. Persefona, spędzająca jedną trzecią roku pod ziemią, jest symbolem ziarna (sygnalizowanego barwą złotą – jak wspomniane już nagie ciało). Ziarno znajdujące się w ściętym kłosie jest jednocześnie częścią martwej rośliny i obietnicą nowego, odradzającego się życia, każde życie człowieka jest także równocześnie zapowiedzią jego końca. Także pszczoła jest symbolem śmierci i zmartwychwstania⁸¹, według dawnych wierzeń pszczoły miały umierać zimą i odradzać się na wiosnę. Tak więc martwe ciało – promieniujące barwą złotą – pozostaje piękne, gdyż jest nie tylko we władaniu śmierci, ale jest także zapowiedzią dalszego trwania w naturze. Śmierć otwiera człowiekowi drogę w świat natury, będącej obietnicą nieskończoności, cykliczności, powtarzalności, która nie jest dana wymiarowi ludzkiemu, przywdzianie „kostiumu” pszczoły otwiera więc przed człowiekiem nowe możliwości egzystencjalne. Natomiast właściwości osy przywoływane są najczęściej w erotykach, są w nich znakiem słodyczy, przyjemności i bólu. Pszczoła dzięki chtonicznej naturze sytuuje się między światem śmiertelników a światem bóstw; jak pisał Piotr Kowalski, w dawnych wierzeniach owad ten uznawany był za istotę mediacyjną, tj. pośredniczącą w kontaktach między krainą bogów a światem śmiertelników, ponadto „złoty kolor owada i miodu wiąże go z zaświatem [...] zwłaszcza ze słońcem i bóstwami solarnymi. W pszczołach widziano symbol odradzającego się życia, być może dlatego, że po zimowym uśpieniu opuszcza on ule”⁸².

⁷⁹ Por.: D. Dutsch, *Demeter i Persefona*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, s. 41.

⁸⁰ Takie odczytanie splotu Demeter – Persefona proponuje D. Dutsch, dz. cyt., s. 45.

⁸¹ Por.: *Leksykon symboli*, s. 131.

⁸² P. Kowalski, dz. cyt., s. 485.

Wykreowana przez Poświatowską liryczna bohaterka często zmienia stroje, przywdziewa kostiumy pożyczone od natury, maskujące jej ludzkie cechy. Pomijając kamuflażowe cele tych zabiegów, można stwierdzić, że zachowuje się jak typowa kobieta szukająca dla siebie najodpowiedniejszego ubrania, pod tym względem świat natury jest dla niej rodzajem gotowalni⁸³.

8. Kocie ścieżki

Wyobraźnia symboliczna często jest obronną reakcją na „[...] wyobrażanie przez inteligencję tego, że śmierć jest nieunikniona”⁸⁴, wyobraźnia spełnia rolę biologiczną, realizując przede wszystkim funkcję eufemizacyjną. Zastosowane przez poetkę rozwiązania przywracały wiarę w „równowagę witalną”, zachwianą przez uświadomienie sobie nieuchronności śmierci. Odniesienia symboliczne przywracają także „[...] równowagę psychospołeczną, następnie, jeśli przez koherencję hermeneutyk badać problem symboliki w ogóle, to można dostrzec, że symbolika, poprzez swoją negację rasistowskich upodobań rodzaju ludzkiego do czystej zwierzęcości, choćby i rozumnej, ustala równowagę antropologiczną, tworzącą humanizm lub ekumenizm ludzkiej duszy. Wreszcie, przeciwstawiając śmierci życie, a zamętowi psychospołecznemu zdrowy rozsądek równowagi; stwierdziwszy wielką powszedniość mitów i poematów oraz ustanowiwszy człowieka jako homo symbolicus, symbol buduje przeciw pozytywnej entropii wszechświata, dziedzinę najwyższych wartości i równowagę przemijający wszechświat nieprzemijającym bytem”⁸⁵. Sednem symbolicznego przekazu jest informacja o marzeniu, dzięki temu możliwy staje się „intymny związek” odbiorcy z wyobraźnią twórczą artysty⁸⁶. Zdaniem Pierra Brunela mit bardzo często sprzymierza się z symbolem, tworząc z nim „mroczną i głęboką jedność”⁸⁷. Połączenie mitologii natury z symbolizmem przyniosło w poezji Poświatowskiej znamienne kreacje kobiecego ciała; gdyby pokusić się o odnalezienie wśród dzieł malarskich obrazu mogącego stanowić uzupełniającą ilustrację do tych rozważań, to należałoby wskazać obraz Fernanda Knopffa z 1896 roku zatytułowany *Pieszczoty*. Belgijski symbolista ukazał dwuznaczny czar kobiety, której

⁸³ O zainteresowaniach Poświatowskiej strojami, o chęci modnego ubierania się pisze K. Karasiewicz w książce *Halina Poświatowska w zwierciadle swojej kobiecości*, Warszawa 2008, s. 132–136.

⁸⁴ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przekł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 125–127.

⁸⁵ Tamże, s. 125.

⁸⁶ Por.: J. Cassou, *Duch symbolizmu*, [w:] *Encyklopedia symbolizmu*, przekł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 7.

⁸⁷ P. Brunel, *Literatura*, [w:] *Encyklopedia symbolizmu*, s. 185.

tułów jest ciałem tygrysa, natomiast twarz przypomina rysy sfinksa. Wyraża ona zadowolenie, rozmarzenie i tajemniczy spokój; cechy te skontrastowane są z dzikością sygnalizowaną przez resztę ciała. Głowa niezwyklej kobiety „ubranej” w skórę dzikiego zwierzęcia jest przytulona do głowy młodzieńca o nieco zniewieściałej twarzy. Obraz przedstawia istotę imaginacyjną zrodzoną z instynktu biologicznego trwania połączonego z erotyzmem, lęku zespolonego ze spokojem. Perspektywa duchowego złączenia dwu istot – kobiety i dzikiego zwierzęcia, oraz dwu stanów emocjonalnych – lęku i spokoju, a także dwu form – tj. istnienia i nieistnienia człowieka, przyniosła w wierszach autorki *Hymnu bałwochwalczego* obraz kobiety o duszy kociej. Bohaterka wierszy jest zafascynowana ciałem kota, przygląda mu się bardzo wnikliwie, dostrzega w jego naturze wiele sprzeczności, np. ciepło, giętkość, łagodność i drapieżność, stałe uczestnictwo w polowaniu i uśmiercanie ptaków. Pomimo pozytywnych znaczeń związanych z ptakami, które zwykle znajdują się po jasnej stronie życia, należy stwierdzić, że w niektórych przypadkach są one również zwiastunami śmierci. W wierszach Poświatowskiej stają się niekiedy odpowiednikami zagrożenia egzystencjalnego. Spuścizną po starożytnej symbolice przyjętej przez kulturę chrześcijańską jest np. obraz ptaka odczytywany jako wizerunek człowieka lub jego duszy opuszczającej ciało w chwili śmierci⁸⁸. Tym samym ptak upolowany przez kota staje się dobitnym potwierdzeniem unicestwienia człowieka. Natomiast kot łączy się ze zjawiskiem mięsności, a więc bujnością doznań, bodźcami erotycznymi, ciepłem, drapieżnością i dzikością. To tajemnicze zwierzę jest splotem niezwykłych cech, zna ono bowiem zarówno obszar życia, jak i obszar podporządkowany śmierci. W różnych mitach kotu są przypisywane cechy czyniące z niego reprezentanta świata podziemnego i ziemskiego smakowania życiowej rozkoszy, a kot – sfinks uznawany jest za nieśmiertelnego strażnika grobowców. Bycie kotem oznacza wolność, niezależność i swoistą nieśmiertelność. Kot przypomina pieszczoty, doskonałość ciała, łagodność i drapieżność:

szukam cię w miękkim futrze kota

(s. 37)

[...]

szmer szmer szmer

łapą kota potrąca

mysi grzbiet

krew krew krew

chłęptana chciwie miękkim języczkiem

(s. 34)

⁸⁸ Takie odczytanie sugeruje m.in. L. Impelluso, *Leksykon – historia, sztuka, ikonografia. Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 288.

dla ciebie obserwuję pilnie czterolistne zwierzę kota
naprężonego rozkoszą własnej giętkości, każda łapa
ma 5 paznokci każdy paznokieć jest księżycem
spadłym z nieba zagłębionym aż do bólu w moim
cienkim łaszącym się ciele.

(s. 80)

Fascynacja osobowością kota, jego wyglądem, ujawnia kolejny wariant kobiecego marzenia o wiecznym trwaniu, pieszczotach, poznawaniu sekretów życia i śmierci, o zapoznaniu się z tym, co zostało podporządkowane słońcu i księżycowi, kot bowiem wygrzewa się w słońcu, jednak jego aktywność związana jest z księżycem. Zwierzęciu temu towarzyszy złożony krąg odniesień, podsumowując je, Kopaliński wymienił następujące: jest symbolem Słońca i Księżyca, grzechu, czarów, ciemności, śmierci, nadużywania dóbr doczesnych, drapieżności, okrucieństwa, swobody, egoizmu, niezależności, swobody, melancholii, wdzięku, pieszczot, chuci, płodności, długowieczności, zmysłowości⁸⁹. W obrębie psychoanalizy jest postrzegany jako zwierzę o typowo żeńskich cechach⁹⁰; „według obiektywnych opinii [...] nigdy naprawdę nie daje się oswoić i na zawsze pozostaje dziki i wolny. Krew, którą przelewa, noc, kiedy czuje się najlepiej, bezszelestność [...], z jaką się porusza – zdolność przenikania mroku [...], dzikość, której nigdy się nie wyzbywa, składają się na grupę cech czyniących z niego reprezentanta świata podziemnego, powiązanego ze sferą śmierci. Tajemniczość, niezależność i niezwykła sprawność nadają mu znamiona obcości, nieprzystawania do dziennego świata śmiertelników [...] i wpisują go w porządek zaświatów. [...] O kontakcie kotów z sacrum opowiada wiele mitów z całego świata – drapieżnikom przypisywano więc wszystkie dwuznaczne walory, jakie wynikałyby z bliskiego związku ze światem rozciągającym się poza ludzką ekumeną”⁹¹.

O przyczynach bliskiego związku kobiety ze światem natury wiersze te mówią bardzo często, np. w tekście *Niech żyją zmysły* bohaterka wyznaje wprost, że ciało kobiety jest puste, wypełnia je dopiero zwierzę „pożyczone” ze świata natury:

będę kobietą
kotka ma tyle wdzięku
przeginając grzbiet płowy
kobietą
wilczyca – wołając przeciągle
ociera się o pień drzewa

(s. 32)

⁸⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 164.

⁹⁰ *Leksykon symboli*, s. 158.

⁹¹ P. Kowalski, dz. cyt., s. 241.

Ten zabieg jest bardzo znamieny; Beata Morzyńska-Wrzosek zwróciła uwagę na to, że poetka umieszczała zwierzęta i rośliny we wnętrzu ludzkiego ciała⁹², w ten sposób dochodzi do asymilacji człowieka z naturą – z jej temperamentem, psychiką. Elementy świata natury umieszczone w ludzkim wnętrzu stawały się zmysłowymi ekwiwalentami fizycznej tęsknoty, pragnienia miłości, siły i lęku.

9. Tryumf ciała

W poezji Poświatowskiej byty roślinne i zwierzęce nie znajdują się poza granicą oddzielającą je od ludzkiego ciała. W tym świecie materia natury jest budulcem materii ludzkiej, wypełnia jej przestrzeń, wchodzi w obieg jej krwi. Dzięki temu zabiegowi ciało zostaje włączone w koło życia. Wprowadzenie natury w przestrzeń ciała uchyla rąbka egzystencjalnej tajemnicy, uświadamia niejednoznaczność i zmienność tożsamości. Dzięki zainteresowaniu ciałem poetka stworzyła oryginalną wizję „życia po śmierci” i wyraziła wiarę w „istnienie po życiu doczesnym”⁹³. Przywołane przez nią mity przynoszą sakralizację ciała i dowartościowują kruchość ludzkiej egzystencji. W wykreowanym przez autorkę *Hymnu bałwochwalczego* świecie posiadanie ciała (a nie duszy) daje człowiekowi szansę wejścia w wymiar natury i dalsze trwanie w jej obszarze.

Sposób kreacji ciała uświadamia, że twórczość Poświatowskiej miała charakter prekursorski, otwierała ona nowy, powojenny rozdział kultury, będącej wytworem „epoki ciała” i czasu egzystencji tzw. „pokolenia somatycznego”⁹⁴, które modeluje ciało w sposób zgodny z swoimi marzeniami i wyobrażeniami⁹⁵. Lektura wierszy uzmysławia, że ich autorka sytuuje się w XX-wiecznym dyskursie somatycznym, ujawniającym różne możliwości pisania o ciele i różne sposoby „zapisywania ciała”⁹⁶. Dorobek poetki przynależy do obszaru kultury pokazującej ciało w każdym stanie i każdej postaci – odsłaniającej je nawet wtedy, gdy jest chore, nieżywe, gdy występuje jako mięso lub anatomiczny preparat⁹⁷.

⁹² B. Morzyńska-Wrzosek, dz. cyt., s. 59.

⁹³ Terminy zaczerpnięte z: A. Wiśniak, „*Od urodzenia w pożegnalnych ciałach...*”. *Śmierć w poezji Lipskiej, Poświatowskiej i Szymborskiej*, Katowice 2006, s. 151.

⁹⁴ Oparto się na uwagach poczynionych przez J. Bator, *Posłowie. Ciało amorficzne. Kilka uwag filozoficznych*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki: – myśl – praktyka – prezentacja*, red. A. Wiczorekiewicz i J. Bator, Warszawa 2007, s. 86.

⁹⁵ O zjawiskach tego rodzaju wspomina m.in. Z. Libera, *Dziedzictwo Frankenstein*, „Res Publica Nowa” 2000, s. 6 i nn.

⁹⁶ Sposoby pisania o ciele nie w pełni są tożsame ze sposobami „zapisywania ciała”. Pisanie o ciele zwraca uwagę na sposób opowiadania o ciele, natomiast „zapisywanie” jest nanoszeniem znaków na ciało, nakładaniem masek, przebrań, makijażu itp.

⁹⁷ W pracy *Corpus* przeprowadzony został podział kultury na tę, która ukrywa ciała, np. w szpitalach, na cmentarzach, i na tę, która odsłania ciało, chociaż nie musi ono być piękne i doskonałe, por.: J.L. Nancy, *Corpus*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 12.

Summary

The Space of the Body and Nature in the First Volume of Verse of Halina Poświatowska

The paper analyzes the means of creation of the body in early texts by Poświatowska. Her interest in corporeality was untypical, free from the stereotypes existing in the twentieth-century women's literature.

The poet interest in a bad, dead, tortured body, which hid itself under the costume borrowed from the world of nature (plants, animals, insects). Poświatowska did not limit herself to making the typical description of the appearance of a body; she took interest primarily in what was hidden in its interior, under the skin. That is why part of her poems has the form of poetic notations of anatomic reflections.

Her poems were pioneering in character, they heralded phenomena characteristic of the epoch of the flesh and the somatic generation.

Agnieszka Pobratyn

Przemiany wizerunku kobiety w dramacie na przykładzie postaci Fedry

Coraz bardziej popularne badania feministyczne i studia gender szczególną uwagę poświęcają kobiecie i zmianom jej statusu nie tylko w społeczeństwach, ale także w literaturze¹. Wiek XX uważa się za moment zerwania z tradycyjnym patriarchalnym widzeniem świata i początek dążeń do uzyskania przez kobiety nie tylko szeregu praw politycznych, ale przede wszystkim możliwości decydowania o sobie².

Wyzwolenie kobiet nie nastąpiło w sposób rewolucyjny. Zanim mogły one same decydować o swoim losie, głośno wyrażać pragnienia, także te dotyczące najbardziej intymnych spraw, musiało minąć wiele wieków. Zarówno sfera seksualna, jak i emocjonalna stanowiły temat tabu. Brak społecznego przyzwolenia na okazywanie uczuć był przyczyną potępienia kobiet, które zdobywały się na taki krok.

Również w literaturze, która czerpie przecież wzory z życia, zmieniał się sposób prezentacji postaci kobiecych. Z biegiem lat kobieta i jej literacki wizerunek stawały się coraz bardziej odważne. Od postaci podporządkowanej woli mężczyzny, zamkniętej w czterech ścianach, wstydzącej się własnych emocji, poprzez coraz śmielsze i pewne siebie, aż do całkowicie pozbawionych zahamowań – głośno wyrażających swoje zdanie i mówiących wprost o swoich potrzebach.

¹ Artykuł stanowi fragment mojej pracy magisterskiej pt. *Kobieta w teatrze i dramacie na przykładzie postaci Fedry*.

² Por. na przykład: http://www.koniczynka.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=609 (stan na dzień 30.04.2009).

W poniższym artykule chciałabym przyjrzeć się różnym sposobom przedstawienia jednego z powszechnie znanych mitów – mitu o Fedrze i jej kazirodziej miłości do Hipolita. Na tym przykładzie chciałabym pokazać, jak zmienia się obraz kobiety w literaturze. Do analizy wybrałam pięć dramatów: *Hipolita uwieczniona* Eurypidesa, *Fedrę* Seneki, *Fedrę* Jeana Racine’a, *Dla Fedry* Per Olova Enquista i *Miłość Fedry* Sarah Kane. Dzieła te powstały w różnych epokach, co sprawia, że w każdym z nich mamy do czynienia z zupełnie innym wizerunkiem kobiety.

Dzieła Jeana Racine’a, Eurypidesa, Seneki, zajmujące ważne miejsce w historii literatury, wielokrotnie były już analizowane i badane³. Mniej znany w Polsce Per Olov Enquist czy kwitowana najczęściej jednym określeniem – „brutalistka” – Sarah Kane, nie doczekali się jeszcze rzetelnych opracowań swoich dramatów⁴.

Analizowane przeze mnie tragedie pochodzą z różnych epok historycznoliterackich, mimo to mają ze sobą wiele wspólnego. Pierwszym najbardziej istotnym elementem jest oczywiście tematyka, chociaż sposób realizacji mitu jest odmienny u każdego z omawianych autorów. Na odrębność dramatów ma wpływ, poza zamysłem autora, także czas powstania utworu, jak również warunki społeczne. Hans Gadamer pisze:

Dzieła sztuki nie można tak po prostu odizolować od „przygodności” warunków dostępu do niego, w jakich się ono ukazuje, gdzie zaś dochodzi do takiej izolacji, tam wynikiem jest abstrakcja redukująca właściwy byt dzieła. Ono samo należy do świata, któremu się prezentuje. Widowisko jest właściwie dopiero tam, gdzie się je pokazuje⁵.

I dalej:

Dla autora swoboda twórcza jest zawsze tylko jedną stroną pośredniczenia związanego już z góry daną obowiązującą normą. Swój fikcji nie wynajduje on swobodnie, nawet jeśli tak to sobie wyobraża. Raczej aż po dziś dzień przetrwało coś z fundamentu dawnej

³ Szczególnie godne polecenia są następujące publikacje: J. Adamski, *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1966; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura grecka i rzymska w zarysie*, Warszawa 1983; M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001; J. Mańkowski, *Mity i świat Eurypidesa. Zagadnienia wybrane*, Wrocław 1975; J. de Romilly, *Tragedia grecka*, tłum. I. Sławińska, Warszawa 1994; I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988; E. Wesołowska, *Postaci w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej*, Poznań 1991.

⁴ Stosunkowo najwięcej informacji na temat autorów i ich dzieł można znaleźć w Internecie, godne polecenia są następujące strony: <http://www.iainfisher.com/kane/>; http://www.teatry.art.pl/portrety/sara_kane/skane.htm; <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,3831770.html> (stan na dzień 30.04.2009).

⁵ H. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 133.

teorii mimesis. Swoboda twórcza autora jest prezentacją pewnej wspólnej prawdy, która obowiązuje także jego⁶.

Jak twierdził Max Reinhard, działalność autora ma w sobie coś z boskiej kreacji nowej rzeczywistości:

Jeśli jesteśmy stworzeni na podobieństwo Boga, to i my mamy w sobie coś z boskiego pędu do stwarzania. Dlatego na nowo kreujemy świat w sztuce, wraz ze wszystkimi jego elementami, a w pierwszym dniu stworzenia – jako ukoronowanie – stwarzamy człowieka na swoje podobieństwo⁷.

Eurypides, Seneka, Racine, Enquist, Kane stworzyli pięć różnych postaci Fedry. Każda z nich zasługuje na miano szczególnej, bo każda jest kobietą swojej epoki i przypisane są jej cechy postrzegane jako typowe w przedstawicielkach płci żeńskiej danego okresu. Są dumne, silne, namiętne, a równocześnie zdominowane przez warunki społeczne, w jakich przyszło im żyć. Bohaterki stworzone przez dramaturgów, choć u podłoża ich kreacji leży ten sam archetyp, różnią się znacząco od siebie. Niewątpliwie wpływ na to miało środowisko społeczne autora, a także panujące w jego epoce stereotypy dotyczące kobiet, obowiązujące zasady moralne, jak również stosunek samego twórcy do dzieła.

Najstarszy zachowany dramat jest autorstwa Eurypidesa. Jest to drugie opracowanie mitu. Pierwsze, noszące tytuł *Hipolit zakrywający oblicze*, ze względu na bezwstydną, zdaniem Greków⁸, zachowanie Fedry nie nadawało się do publicznego odtwarzania. Owa bezwstydnosc polegała na zbyt wyrazistym zarysowaniu postaci kobiecej, która sama wyznawała swoje uczucie do Hipolita, a następnie, odrzucona przez wstydliwego pasierba, oskarżała młodzieńca przed Tezeuszem. Zmieniony i złagodzony w swej wymowie *Hipolit uwieńczony* przetrwał do dziś.

W zachowanej wersji Fedra jest całkowicie podporządkowana woli bogiń. To nie od niej, lecz od kaprysów Afrodyty zależy los. Bohaterka jest jedynie igraszką, zabawką w konflikcie pomiędzy bóstwami. Taka interpretacja nasuwa się przy pierwszym kontakcie z tekstem. Nie jest ona jednak całkowicie prawdziwa, jak pisze Jacqueline de Romilly:

W sztuce dominuje kobieta, katastrofa jest owocem uczucia władającego tą kobietą. Losem człowieka nie kieruje wola boska, ale los noszony we własnym sercu. Fedra w *Hipolicie uwieńczonym* długo walczy, by nie zdradzić się z miłością do pasierba. Drogi jest jej honor. Tak drogi, że gdy piastunka zdradzi ten sekret, Fedra się zabije, zostawiając list,

⁶ Tamże, s. 147.

⁷ M. Reinhard, *O teatrze i aktorze*, przeł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 154.

⁸ Por.: *Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski, wybór i oprac. S. Stabryła, Warszawa 1989, s. 201.

który ma uratować jej honor, a pociągnie śmierć jej ukochanego. Jednak i to poczucie honoru, troska o ludzki szacunek, są bezsilne wobec miłości⁹.

Podobnie uważa Humphrey Kitto:

Eurypides postrzega miłość Fedry i fanatyczne odrzucenie miłości przez Hipolita – jako psychiczne siły, które całkowicie opanowują swoje ofiary i dowolnie nimi kierują. Nie jest to bynajmniej, chyba że incydentalnie, walka między różnymi namiętnościami tocząca się w duszy ofiary. [...] Według Eurypidesa bowiem jest to siła uniwersalna, która objawia zgubną moc za pośrednictwem swej ofiary¹⁰.

W pierwszej wersji dramatu Fedra sama wyznawała swoją miłość pasierbowi, a następnie oskarżała go przed Tezeuszem. Takie zachowanie kobiety raziło jednak widzów, gdyż niegodne wydawało się mówienie wprost o uczuciach. Dochodzą tu do głosu ograniczenia nakładane przez epokę.

Kobieta tego okresu jest zamknięta w przestrzeni prywatnej, nie ma prawa do wyrażania swoich sądów, opinii, a także potrzeb. Jak pisze Lidia Winniczuk, w epoce klasycznej swoboda kobiet ateńskich w porównaniu z okresami wcześniejszymi uległa znacznemu ograniczeniu. To że kobieta, nawet wolno urodzona, nie miała praw obywatelskich, było powszechnym zjawiskiem społecznym w starożytności, ale także w życiu prywatnym stała się zależna od mężczyzny, podlegała jego władzy¹¹. Kobieta pod panowaniem mężczyzny (w przypadku braku męża – pod opieką ojca, brata lub prawnego męskiego opiekuna) nie miała prawa decydować o własnym losie. W życiu domowym między małżonkami nie istniały stosunki partnerskie. Dni powszednie kobieta ateńska spędzała w domu, zajęta gospodarstwem i wychowywaniem młodszych dzieci. Gdyby z jakichś powodów musiała wyjść na ulicę, powinna towarzyszyć jej niewolnica, a ona sama winna mieć zakrytą twarz.

Oczywiste jest więc, że mówienie wprost o miłości, i to na dodatek uczuciu kazirodczym, ówczesnym Grekom wydawało się hańbą. Wielki tragik grecki w drugiej wersji mitu główną postać kobiecą uczynił już nieco inną. Nie zmieniły się jej uczucia do pasierba, jednak to nie ona sama, lecz pośrednik w postaci Piastunki informuje o nich Hipolita. Fedra, jak przystało na ideał greckiej kobiety, dusi w sobie namiętność, pragnie pozostać dobrą żoną i matką. Wybiera samobójczą śmierć zamiast utraty czci. Budzi się w niej jednak chęć zemsty. Jej dawna miłość, zmieniona w nienawiść doprowadzi w konsekwencji do śmierci Hipolita.

⁹ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, s. 118–119.

¹⁰ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 233–234.

¹¹ L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983, s. 17.

Eurypides znany jest powszechnie jako ten, który nienawidził kobiet¹². A równocześnie jako ten, który na scenę wprowadził bohaterów z krwi i kości:

Za jego sprawą parł na scenę z widowni człowiek życia codziennego, zwierciadło, w którym wcześniej odbijały się tylko wielkie, dzielne rysy, pokazywało teraz z ową przykrą wiernością, która sumiennie oddaje także nieudane linie natury¹³.

Eurypides uważany jest za tego, który psychologię uczynił główną podstawą dramaturgii. Studiował przeżycia psychiczne bohatera w zależności od sytuacji, w której się on znalazł:

Postaciami rządzi już nowa psychologia; ci ludzie są całkowicie we władzy namiętności, które Eurypides w pełni odsłania. Człowiek staje się igraszką przypadku. [...] Bohaterowie Eurypidesa to istoty podległe wszystkim słabościom ludzkim. [...] Eurypides pierwszy ukazał człowieka we władzy namiętności, pierwszy też starał się odtworzyć skutki tych namiętności¹⁴.

Także Fedra stworzona przez Eurypidesa stanowi igraszkę w rękach silniejszych od siebie bogiń, jest chora z miłości, świadoma, że jej uczucie jest sprzeczne z obowiązującą moralnością. Jej postać wywołuje w czytelnikach współczucie. Jak pisze de Romilly, gra uczuć pomiędzy bohaterami jest tak czysta, że nie czujemy zgorszenia:

Jeśli w pierwszym *Hipolicie* szokowały oświadczenia Fedry, to w drugim wielka gra między mężczyzną i kobietą przebiega tak, że nie zamieniają ze sobą nawet słowa, a Hipolit nawet nie zauważa Fedry, która – niedostrzeżona – słyszy wszystko, co mógłby jej powiedzieć. A przecież tych dwoje łączy jedno, wielokształtne uczucie – aidos, co niezdarnie tłumaczymy: wstyd, a co jest tym, co się godzi człowiekowi zależnie od jego płci i stanu¹⁵.

By postać Fedry nie wydawała się czytelnikom odrażająca, Eurypides całą winę za zaistniałą sytuację zrzuca na Piastunkę. Królowa jest świadoma, że to, co czuje, okrywa ją hańbą, nie ma jednak możliwości ucieczki przed losem. To nie ona sama, lecz kaprysy Afrodyty doprowadzą do samobójstwa. Fedra walczy z uczuciem, ale z góry przewiduje klęskę swoich działań:

Kiedy mnie miłość zraniła, rozważam
Jak ją najgodniej znieść. Więc przede wszystkim
Zamilczeć o niej i chorobę ukryć.
Nie można wierzyć językowi – umie
Na zewnątrz w ludzkich zamysłach doradzać
Lecz sam na siebie zła najgorsze ściąga.
Po drugie, chciałam ten szal dzielnie znosić,

¹² Por. W. Staniewski, *Gardzienice – praktykowanie humanistyki*, „Dialog” 2007, nr 5, s. 157.

¹³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1999, s. 89.

¹⁴ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, s. 108.

¹⁵ Tamże, s. 108.

Przewyciężając go cnotliwym życiem.
Po trzecie, kiedy tamtym sposobem nie zdołam
Zwalczyć Kypridy – umyśliłam umrzeć.
To – któż zaprzeczy – jest najlepsze wyjście¹⁶. [w 392–401]

Kobieta w dramatach Eurypidesa nie jest pozbawiona cech negatywnych. Jest najczęściej silna, niezależna i dumna, bywa okrutna i mściwa, ale równocześnie pod tą zewnętrzną warstwą kryje się kruche wnętrze, istota głęboko czująca.

Przywołując raz jeszcze przedstawiony wcześniej pogląd Gadamera, można stwierdzić, że Fedra Eurypidesa uosabia los kobiet swoich czasów – pozbawionych praw do okazywania uczuć, bojących się opinii publicznej, podporządkowanych woli bóstw. Woli umrzeć niż stracić honor.

Kolejna literacka wersja mitu to *Fedra* Seneki. Dramat osadzony jest w specyficznym kontekście społeczno-kulturowym. Jak pisze Władysław Strzelecki:

Żaden z tragików epoki republikańskiej nie przerabiał na łacinę tragedii Eurypidesa o Hipolicie. I nic dziwnego; wszak w epoce republiki nie można było jeszcze wystawiać na scenie sztuki, mającej za temat uczucie macochy do pasierba. [...] Tego rodzaju tematyka, tak urągająca starorzymskiej verecundia, tak urągająca zdrowiu moralnemu rodziny, nie mogła jeszcze pojawić się wtedy na scenie rzymskiej. Epoka pryncypatu, w której kazirodcze stosunki zdarzały się wśród tzw. wyższych sfer, a zwłaszcza na dworze cesarskim, stworzyła „klimat” dla recepcji tego rodzaju tematów w tragediach¹⁷.

Fedrą zawładnęło potężne uczucie, emocje wywołują stan podobny do choroby. Królowa jest tak zdominowana przez miłość, że pomimo ostrzeżeń Piastunki, nie chce się jej wyrzec. Żona Tezeusza jedyne wyjście z trudnej sytuacji widzi w samobójstwie. Inaczej niż w greckim pierwowzorze, Fedra sama, a nie za pośrednictwem Piastunki, wyznaje swoje gorszące uczucie Hipolitowi. I to ona sama zostaje przez niego odrzucona. Dopiero tutaj nabiera znaczenia postać Nianki. Stara kobieta poddaje pomysł odwrócenia zaistniałej sytuacji i publicznego oskarżenia pasierba o gwałt. Jednak to znów Fedra informuje Tezeusza o tym, co się stało. Ona jest bezpośrednią przyczyną oskarżenia i klątwy, w wyniku której ginie Hipolit. Przyznanie się do winy jest spowodowane widokiem poszarpanego ciała ukochanego mężczyzny. Jakby w ramach zadośćuczynienia Fedra symbolicznie przebija się mieczem, który wcześniej upuścił Hipolit.

Seneka przedstawił Fedrę jako kobietę o silnej osobowości, zdominowaną przez potężną namiętność. Królowa ma świadomość, że trudno sprzeciwić się woli Wenus. To bogini odpowiada za narodziny tej miłości, która jest równocześnie zemstą wywartą na wszystkich potomkach boga słońca. Helios odkrył Hefajstosowi niewierność Wenus, która zdradziła swego męża z Aressem. Z zemsty Afrodyta prześladowe potomstwo Heliosa, zsyłając na kobiety z jego rodu nie-

¹⁶ Antologia tragedii greckiej, s. 228.

¹⁷ Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, oprac. W. Strzelecki, Wrocław 1952, BN II, 118, s. XXV.

czyste uczucia¹⁸. Mamy więc tu do czynienia z dwoma potężnymi źródłami namiętności: wolą boską, od której nie da się uciec, i wszechogarniającym uczuciem, które ostatecznie prowadzi do zguby.

Ta wersja mitu o Fedrze jest także, podobnie jak grecki pierwowzór, mocno osadzona w realiach swojej epoki. Wysuwano sugestie co do wyraźnych aluzji w utworze do aktualnych wydarzeń na dworze królewskim. Jednak, jak pisze Strzelecki:

Te poglądy są zupełnie nieuzasadnione i nie należy do nich przywiązywać wagi, gdyż są to wzmianki charakteru ogólnikowego, zupełnie nie odchylające się od fabuły i nastroju tragedii. Ale ogólny nastrój, jaki w epoce wczesnego pryncypatu opanował elitę intelektualną Rzymu, przebija się w tej sztuce na każdym kroku. Pesymizm tej klasy, mający źródło w beznadziejnej sytuacji politycznej, idealizował przeszłość, zwracał chętnie wzrok ku czasom mitycznym, gloryfikował tzw. złoty wiek¹⁹.

Tak też dzieje się w dramacie. Hipolit i chór głoszą chęć powrotu do czasów szczęśliwych, gdzie naturą ludzką nie władają żądze i okrutny los. To one zdominowały przeznaczenie królowej. Fedra jest jednak kobietą swojej epoki, pragnie kochać i być kochaną, ale równocześnie obawia się potępianego powszechnie uczucia i odczuwa wstyd. Jest kobietą bardziej wyzwoloną niż jej grecka poprzedniczka (wszak to ona sama mówi o swoim uczuciu), nadal jednak moralność ma dla niej duże znaczenie.

Sytuacja społeczna kobiet w starożytnym Rzymie, jak pisze Winniczuk, przedstawiała się następująco: matka zajmowała się wychowywaniem dzieci, nie posiadała, tak jak kobieta grecka, praw obywatelskich, odsunięta była formalnie od spraw państwowych, jednak korzystała ze swobody znacznie większej niż kobiety greckie okresu klasycznego; kobieta rzymska nie miała wyłączonych dla siebie pokoi, lecz przebywała w pokojach wspólnych, a w atrium występowała jako pani domu i matka rodziny. Brała udział w życiu rodzinnym, bywała na przyjęciach, ucztach, co w Grecji było niedopuszczalne²⁰. W starożytnym Rzymie panował jednak niepodzielnie patriarchat. To ojciec – głowa rodziny – decydował o wszystkim, kobieta była traktowana przedmiotowo.

Fedra Seneki, zdominowana przez potężną namiętność, jest zdolna do wszystkiego, łącznie z targnięciem się na własne życie. Według Strzeleckiego, mamy tu do czynienia z echami filozofii stoickiej, wyznawanej przez Senekę, która możliwość popełnienia samobójstwa uważała za przywilej dany ludziom; nic

¹⁸ Por. tamże, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. XLVIII.

²⁰ O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 11.

i nikt nie jest go w stanie odebrać²¹. Ta Fedra to także igraszka w rękach bóstw. Nad jej losem panuje siła fatalna, która prowadzi wprost do zguby.

Na takie, a nie inne przedstawienie dziejów nieszczęśliwej miłości macochy do pasierba miała na pewno wpływ także atmosfera panująca w Rzymie. Ogólne rozprężenie norm moralnych, skomplikowane i często kazirodcze stosunki pomiędzy najwyższymi dostojnikami znajdują odbicie w analizowanym dramacie.

Fedra Seneki staje się kobietą bardziej niezależną, samodzielną. Wprawdzie wciąż za kazirodcze uczucie odpowiadają bóstwa, ale ta Fedra – chociaż nie ucieknie od swojego losu – może podjąć próbę walki z nim. Innowację stanowi również to, że królowa sama, bez pośrednictwa osób trzecich wyraża swoje uczucia Hipolitowi. Także to ona oskarża pasierba przed Tezeuszem.

Seneka nie stara się oceniać zachowania swojej bohaterki, relacjonuje tylko wydarzenia. Jedynym wartościującym elementem może być formuła kończąca dramat – „niech ziemia będzie ciężka na jej głowie bezecnej”²² – odwracająca przypisany jej sens. Fedra rzymska jest kobietą swoich czasów. Mniej obawia się opinii publicznej, chce świadomie odpowiadać za swoje uczucia. Równie świadomie wybiera śmierć.

Fedra jest także główną bohaterką powstałej w 1677 roku tragedii Jeana Racine’a. Temat – jak sam autor przyznawał – zaczerpnięty z Eurypidesa, a szczególnie konstrukcja tytułowej bohaterki, ulega tu pewnym modyfikacjom. Racine przedstawia ją następująco:

Fedra nie jest ani zupełnie winna, ani zupełnie bez winy: uwikłana została przez los i gniew bogów w występłą miłość, która przede wszystkim ją samą napelnia odrazą: dokłada wszelkich starań, by ją przezwyciężyć: woli umrzeć, niż wyjawić ją komukolwiek; i kiedy zmuszona jest ją wyznać, mówi o niej ze zmieszaniem, które jasno dowodzi, że jej zbrodnia jest raczej zemstą bogów niż sprawą jej woli. [...] Usiłowałem nawet uczynić ją nieco mniej odpychającą niż w tragediach starożytnych, gdzie sama postanawia oskarżyć Hipolita²³.

Sposób prezentacji bohaterki wpływa znacząco na jej odbiór przez czytelnika. Zamiast gardzić niezdrowym uczuciem, zaczynamy jej żałować. Budzi ona, choć jest przecież gorszycielką, litość i szczere współczucie odbiorcy. Od początku wiadomo, co dzieje się w duszy Fedry. Wiemy, jak bardzo królowa nie chce przyznać się do uczucia, jak bardzo zależy jej na zachowaniu pozorów i podtrzymaniu opinii o niechęci do pasierba. Pragnie umrzeć, bo w tym widzi wybawienie. Iskierkę nadziei w sercu Fedry rozpała informacja o śmierci Teze-

²¹ Seneka, dz. cyt., por. przypis do wersu 265, s. 22.

²² Tamże, s. 64, w. 946.

²³ J. Racine, *Fedra*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa 1978, s. 5.

usza. Jako wdowa może ona bowiem łatwiej decydować o swoim losie i nie podlega tak surowemu osądowi moralnemu.

Fedra sama mówi Hipolitowi o swoich uczuciach. Chcąc być blisko ukochanego mężczyzny, proponuje mu wspólne rządy. Macocha zostaje odrzucona przez pasierba. Nie wie jeszcze, że młodzieniec kocha Arycję, wciąż wierzy, że uda się jej zdobyć serce Hipolita. Powrót Tezeusza zmienia wszystko. By oczyścić i zachować dobre imię Fedry – królowej, więc osoby o szlachetnym charakterze, Racine oszczerstwo wkłada w usta Piastunki. To ona oskarża Hipolita przed ojcem.

Fedra Racinowska jest postacią szczególnej konstrukcji. Została przedstawiona jako istota pełna emocji. Szczególną sympatię może budzić jedna z jej cech – nieśmiałość. Sprawia ona, że bohaterka wydaje się postacią żywą. Jak pisze Irena Sławińska:

Pokora – w doktrynalnym sformułowaniu – to widzenie siebie w prawdzie. Jeśli tak, to oczywiście pokora Fedry nie jest ściśle chrześcijańskiej próby. Fedra ma poczucie własnej nicości, uważa się za stworzenie nieczyste, hańbiące czystość świata. [...] Pragnie przecież umrzeć, by przywrócić zmałowany ład świata i niepokalaną jasność dnia. Jest w niej świadomość ostatecznej klęski – ale i tęsknota do czystości i prawdy oraz wielka odwaga²⁴.

Fedra Racine'a jest kobietą, wbrew pozorom, kruchą. Podporządkowana swojemu losowi, przyjmuje go, choć droga ta nie prowadzi do szczęścia. Odrzucenie, a także miłość Hipolita do Arycji sprawiają, że bohaterka szaleje z bólu i zazdrości. Czyni ją to jeszcze bardziej ludzką. Dochodzi do głosu namiętność, działaniami Fedry kierują chęć zemsty i ból. Przez brak zaprzeczenia kłamstwom Enony królowa doprowadza do zgonu ukochanego. Odpowiedzialność za śmierć niewinnego jednak zrzuca na Piastunkę.

Klasycystyczna Fedra to kobieta o wiele bardziej niezależna niż jej literackie poprzedniczki; jest wprawdzie nadal zdominowana przez własne przeznaczenie, ale po raz pierwszy mamy do czynienia z tak silnym wyartykułowaniem uczuć – i to nie tylko miłości, ale dużo bardziej niszczącej zazdrości. Jest w tej Fedrze jakiś pierwiastek zła:

Kazirodztwem i kłamstwem wiarołomnym zionę,
Zbrodnicze moje ręce do zemsty się garną,
Chciałyby krew niewinnych przelewać ofiarną²⁵.

Jeszcze jeden element ma znaczenie dla konstrukcji utworu i przedstawienia bohaterki. W tle przez cały czas toczy się walka o władzę. Kobieta po raz pierw-

²⁴ I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, s. 158.

²⁵ J. Racine, dz. cyt., s. 59.

szy może samodzielnie rządzić, zdobywa więc znaczną niezależność w stosunku do swoich prekursorów.

Nowy wizerunek bohaterki częściowo wynika z odmiennego stanowiska kobiety w społeczeństwie. Racine, tworząc postać Fedry, odzwierciedlił w jej kreacji poglądy sobie współczesnych. Najbardziej wyraziste przykłady to większa swoboda i szacunek dla zachowania wdów, a także możliwość sprawowania władzy przez kobietę. Równocześnie, zgodnie z poglądem biskupa Aylmera, kobiety mogą być zaślepione, postrzelone, rozpustne, kłamliwe, gadatliwe, bałamutne, niezdecydowane, nieinteligentne, pozbawione rozsądku, słabe, roztrzepane, nieuważne, pyszne, kruche, oszczercze, wścibskie, rozplotkowane, złośliwe, skłonne do zła i pod każdym względem ogłupione oparami diabelskiego gnojowiska²⁶. Niektóre z tych cech można przypisać Fedrze.

Wysiłek włożony przez autora w stworzenie portretu emocjonalnego bohaterów sprawia, że mamy poczucie kontaktu z postaciami prawdziwymi. Sam Racine tak mówił o swoim dramacie:

Najmniejsze zbłądzenia są tu surowo karane: sama myśl o zbrodni przyjmowana jest z nie mniejszą odrazą niż sama zbrodnia; słabości miłosne uchodzą tu za słabości rzeczywiste; namiętności ukazywane są tylko po to, by unaocznic całe rozprężenie, które powodują; występki malowane są w barwach pozwalających poznać i zniechęcić jego ułomność²⁷.

Fedra w tym wydaniu jest postacią głęboko odczuwającą to, co ją spotyka. Dlatego ból po odrzuceniu miłości staje się siłą napędową całej tragedii. Podobnie uważa Sławińska:

Fedra nie jest bowiem tragedią namiętności. To tragedia cierpienia, które w sposób nieuchronny rozrasta się z kielka miłości. Dialektyka miłości i bólu stanowi istotę procesu dramatycznego, właściwą akcję tragedii²⁸.

W Fedrze rodzi się coraz bardziej niezależna kobieta, świadoma swoich pragnień, dążąca do realizacji swoich celów.

Najbardziej wyraziste, brutalne, najmocniejsze są dwie współczesne wersje mitu o zakazanej miłości macochy do pasierba. Powstały w 1980 roku dramat szwedzkiego prozaika Per Olova Enquista pokazuje kobietę w wersji, która nawet dziś może gorszyć. Jest ona silna, niezależna, a przede wszystkim zdominowana przez ogarniające ją pożądanie. To ono stanowi siłę napędzającą całą akcję dramatu.

²⁶ N. Roberts, *Dziwki w historii. Prostytucja w społeczeństwie zachodnim*, przeł. L. Engelking, Warszawa 1997, s. 87.

²⁷ J. Racine, dz. cyt., s. 7.

²⁸ I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, s. 179.

Fedra została w didaskaliach przedstawiona jako kobieta czterdziestoletnia, wciąż nosząca ślady dawnej urody. Po raz pierwszy został dookreślony wiek bohaterki, co należy uznać za cechę znamionową. Jest to kobieta dojrzała, wiedząca, czego chce, i jak to osiągnąć. Równocześnie kobieta w tym wieku pragnie być zauważona, doceniona. Musi zwalczyć strach przed własnym, starzejącym się coraz bardziej ciałem. Wciąż jest atrakcyjna, ale jej potrzeba akceptacji z zewnątrz jest dużo większa. Fedra jest zatem typową kobietą w tym wieku. Zna własne ciało, wie jak sprawić mu przyjemność. A równocześnie jest świadoma ograniczeń, jakie nakłada na nią oficjalny tytuł królowej.

Zwierzając się Piastunce, od razu przyznaje, że to, co jest w niej najsilniejsze, to pożądanie. Nie mówi, jak jej literackie poprzedniczki, o miłości. Fedra wyraża wprost swoje pragnienia i erotyczne fantazje dotyczące Hipolita. Nie sili się na hipokryzję wobec Oinone. To ciało młodzieńca tak silnie działa na królową.

W rozmowie z Hipolitem Fedra wręcz bezwstydnie zaprasza mężczyznę do odwiedzenia jej najbardziej intymnego labiryntu. Kobieta zna swoje ciało i wie, jak poprowadzić mężczyznę do źródła największej rozkoszy. Zaczyna wprowadzić od wspomnienia Tezeusza, ale są to słowa silnie nacechowane erotycznie. Wypowiedź macochy peszy niewinnego pasierba. Wydaje się, że ulega on czarowi słów, by za chwilę odrzucić je z głębokim oburzeniem. Na dodatek określa Fedrę mianem „starej kurwy”²⁹. Co znamienne, bardziej dotkliwą obelgę stanowi dla kobiety słowo „stara”. Królowa cierpi z powodu odrzucenia, czuje się upokorzona. Jak pisze Ewa Dąbek-Derda:

Cierpienie Fedry Enquista zdominowane jest przez niespełnienie fizycznego pożądania. Jego bohaterka nie poprzestaje na wyznaniu miłości, stara się uwieść Hipolita. Cierpi, ponieważ jego ciało nie odpowiada na jej dotyk, a pieścizny czterdziestoletniej macochy budzą w młodzieńcu odrazę. *Dla Fedry* to jedyna wersja mitu, w której wiek bohaterki jest tak dokładnie określony. Namietność królowej naznaczona zostaje determinacją dojrzałej kobiety, rozczarowanej, znudzonej i coraz bardziej upokorzonej swoim dotychczasowym życiem. [...] Fizycznym cierpieniom Fedry towarzyszy także psychiczna udręka. Przede wszystkim wynika ona z intensywnie odczuwanej cielesności. Enquist zdecydowanie i konsekwentnie eksponuje kobiecość Fedry. Kobiecość ewidentnie transgresywną, z wyraźną skłonnością do przekroczenia, otwierającą się w równej mierze na życie, miłość i śmierć³⁰.

Fedra potrafiła wyznać Hipolitowi swoje pożądanie, nie jest w stanie jednak powiedzieć prawdy Tezeuszowi. Robi to za nią Piastunka. Królowej nie starcza nawet siły i odwagi, by zaprzeczyć kłamstwu. Chcąc jednak ułagodzić męża,

²⁹ P.O. Enquist, *Dla Fedry. Z życia glist. Godzina kota. Tupilak*, przeł. A. Krajewski-Bola, Izabelin 1997, s. 50.

³⁰ E. Dąbek-Derda, *Czerwona suknia dla Fedry*, [w:] *Teatr, media, kultura*, red. D. Fox, E. Wąchocka, Katowice 2006, s. 94.

mówi mu, że do niczego między nimi nie doszło ze względu na kłopoty Hipolita z erekcją. W specyficzny sposób zostaje tu pokazana postać Tezeusza. Zachowuje się on, jak gdyby nic wielkiego się nie stało, jakby życie toczyło się dalej całkiem normalnie:

Tylko tego brakowało / Niewiarygodne! / Czy to prawda...? / W dodatku jeszcze mu nie stanął! / To przecież młody człowiek, / mój syn! / Rozkład wewnętrzny, w który trudno uwierzyć! / [...] Fedro, / podejdź tutaj. / [...] Minął rok od ostatniego razu / cały rok od kiedy cię ostatnio kochałem. / A gdybyśmy tak wypróżnili nasz mały pęcherzyk nasien-ny... / [...] Syn, za tchórzliwy, by pójść do boju / podnieca się tutaj w domu / i próbuje zgwałcić moją żonę! / I nawet tego nie umie...³¹

Hipolit ginie, ale nie jest to tym razem wina klątwy, lecz nagrody wyznaczonej przez Tezeusza. Gdy młodzieniec umiera, Fedra, by jeszcze bardziej zgłębić męża, wyznaje mu prawdę. Za karę czeka ją rozciągnięcie w samo południe w słońcu, gdzie będą ją gwałcili niewolnicy, by ukoić wreszcie jej „świędzenie”. Fedra zamiast hańby wybiera samobójstwo.

Jak pisze Lech Sokół, Enquist w swoim ujęciu tematu:

Wydobywa przede wszystkim dramat namiętności prowadzącej do odrzucenia wszelkich norm, nawet do odrzucenia rozumu, czyli do szaleństwa. [...] Enquist uderza mocno, jakby chciał przerazić żądzą i zniszczeniem, jakie ona sieje, oraz okrucieństwem. Fedra jest kobietą całkowicie opanowaną przez płęć. Powstaje nawet uzasadnione pytanie, czy jej namiętność można w ogóle nazwać miłością. Jest to raczej szaleństwo pożądania, które budzi litość i trwogę, czego żądał od tragedii Arystoteles. Mamy dla Fedry litość, prze-raża nas jej los³².

Szwedzka wersja mitu może budzić najróżniejsze wrażenia. Jedno jest pewne, wobec tak sugestywnie ukazanego pożądania nie można pozostać obojętnym. Można Fedrą gardzić za brak opanowania, za zbyt wybujałą seksualność, można podziwiać za odwagę w mówieniu o swoich potrzebach. Mamy tu do czynienia z kobietą zdominowaną i zniszczoną przez namiętność nie do opanowania. Silniejsza i bardziej niezależna od swoich literackich poprzedniczek – ta Fedra – jest kobietą XX wieku.

U Enquista dominującą cechą Fedry jest jej cielesność. Wspominana wcześniej konstrukcja bohaterki (dokładne określenie jej wieku, a co za tym idzie, samoświadomość dotycząca własnych potrzeb) steruje rozwojem wydarzeń w dramacie. W Fedrze może szokować sposób wyrażania najbardziej intymnych potrzeb, ale jest to wyzwolenie skonstrastowane z konstrukcjami innych bohaterów, szczególnie Hipolita i Arycji, którzy rażą wręcz swoją sztucznością i nienaturalnym pozbawieniem jakichkolwiek odczuć. Podobnie uważa Zenon Ciesielski:

³¹ P.O. Enquist, dz. cyt., s. 61–63.

³² L. Sokół, *Dramaturgia Enquista: od fizjologii do metafizyki*, [w:] tamże, s. 264.

Tematyka dramatów Enquista ma w gruncie rzeczy w sposób bardziej dobitny wyrazić tragiczny brak poczucia autentyczności u ludzi. Może on być konsekwencją tradycyjnego podziału ról mężczyzny i kobiety, zwłaszcza męża i żony w społeczeństwie i wynikających z tego konfliktów międzyludzkich³³.

Enquistowska Fedra znacząco różni się od swoich poprzedniczek, szczególnie od tej klasycznej:

Odwracając Racine'owską poetykę spojrzenia, Enquist próbuje dotknąć tajemnicy przestępstwa. Jego Fedra nie lęka się spojrzeń, nie ukrywa się przed nimi, nie boi się, że dostrzeżone zostanie to, co chciałaby ukryć. Ona pragnie, by na nią patrzono, pragnie być dostrzegana. Najdotkliwszy ból w świecie ciał wynika z bycia niewidzialnym³⁴.

Tu nie ma mowy o działaniu jakichkolwiek sił pozaludzkich, mamy do czynienia z czystym, silnym pożądaniem, którego nie da się ukoić. Słowa, z którymi Fedra zwraca się do Hipolita, są wyraziste, po raz pierwszy tak silnie nacechowane erotycznie. Ponadto słowa Enquista włożone w usta Fedry mogą zdumieć głębią porównania:

A najgłębiej w środku czeka małe zwierzątko / malutki potwór miękki i ciepły. / Ale to nic groźnego wdrzeć się do labiryntu, / bo ściany są ciepłe i tętnią delikatnie / obejmują cię / tętnią miękko i ciepło i zamykają się / ciepłe, śliskie i wilgotne / zamykają się i otwierają, zamykają i otwierają. / [...] Najgłębiej w labiryncie czeka zwierzątko, / lecz to nie jest potwór / to nie jest potwór. / Nie, to nie jest Minotaur, nie gryzie, nie rozszarpuje! / Miękkie i przyjazne zwierzątko, które wita tego / kto tam się wdrze. / I nic tam nie jest takie, jak myślisz. / Nie bój się Hipolicie. / Zwierzątko, które liże, obwąchuje, / nasek który obwąchuje i liże / miękko i delikatnie, / który pije / pije ciebie, malutkie przyjazne zwierzątko. / I wszystko łączy się ze sobą w środku labiryntu i jesteś / tylko mój / w końcu jesteś mój³⁵.

Porównanie labiryntu z najbardziej intymną częścią kobiecego ciała zaskakuje, ale równocześnie budzi podziw. Autor, świadom pełni kobiecości swej bohaterki, eksponuje ją w sposób nader wyrazisty.

Fedra to kobieta mściwa i potrafiąca zadać ból. Odrzucona przez Hipolita, zemści się nie tylko na nim, ale też na Tezeuszu. By wyszydzić jego udawany żal po stracie syna, przyznaje wprost, że skłamała. Ponadto, chcąc pognać męża, wyśmiewa Hipolita, oskarżając go o brak siły męskiej.

Niezależna, samodzielna, świadoma swoich potrzeb i potrafiąca sięgać po to, czego chce – ta Fedra jest kobietą w całym znaczeniu tego słowa współczesną.

W 1996 roku Sarah Kane na zlecenie londyńskiego teatru Gate napisała *Miłość Fedry*. Autorka należąca do fali tzw. „nowych brutalistów” stworzyła dra-

³³ Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, Wrocław 1990, s. 304.

³⁴ E. Dąbek-Derda, dz. cyt., s. 102.

³⁵ P.O. Enquist, dz. cyt., s. 47–48.

mat mocny i wyrazisty, którego realizacje sceniczne do dziś stanowią szczególne wydarzenie. Brutalny, ostry język, stosunki oralne oraz masturbacja pokazane na scenie mogą szokować. Ale wydaje się, że po raz pierwszy mamy do czynienia nie tylko z mówieniem o uczuciu, ale także z nim samym. Osoba Hipolita nabiera w dramacie życia. To on zawsze był postacią, wokół której kręciła się główna oś wydarzeń, ale prowokując, sam był jakby poza tym wszystkim.

Klasyczne uczucie macochy do pasierba przestaje dotyczyć tylko samej Fedry. Mamy tu do czynienia z najpełniejszym rozumieniem miłości. Królowa po raz pierwszy jest w stanie dla dobra ukochanego poświęcić wszystko.

Odrażający, budzący wstręt Hipolit tkwi po uszy w beznadziei, z której nikt i nic nie może go wyrwać. Z drugiej strony jest Fedra, która chce pomóc, która czuje coś, czego sama nie potrafi dookreślić: „między nami jest coś, koszmarnie kurewskie coś”³⁶. Owo „coś” skłoni Fedrę do największych poświęceń. Najpierw ofiarowuje ona Hipolitowi swoje ciało, a gdy to nie robi na młodzieńcu wrażenia, daje swoje życie.

Po raz pierwszy mężczyzna nie jest czysty i niewinny. Seks nie jest dla niego niczym nowym, nie odrzuca fellatio Fedry, upokarza ją w zupełnie inny sposób. Całe jej poświęcenie traktuje jak kolejną przygodę miłosną, a ponadto stara się wzbudzić na wszystkie sposoby w macosze nienawiść. Dopiero śmierć, oskarżenie i lincz dokonany przez tłum uświadamiają mu, jak wielkie było poświęcenie kobiety. Cała groza sytuacji wyrwa Hipolita z letargu, w którym tkwił. Znamienne są jego ostatnie słowa: „gdyby takich chwil było więcej”³⁷.

W dramacie tym zostało dokonane przewartościowanie bohaterów. Potępienie po raz pierwszy w całości należy się Hipolitowi, dla Fedry mamy przede wszystkim współczucie, a także podziw. Dumna, niezależna kobieta z własnej woli poświęca się miłości. I co najważniejsze, jej ofiara nie jest daremna.

Miłość Fedry to jedyny analizowany w niniejszym artykule dramat, którego autorką jest kobieta. Utwór razi brutalnością słów i ostrością w zaprezentowaniu wydarzeń; to, co najintymniejsze, co wcześniej było ukryte, w tym tekście ukazane zostało w sposób bezpośredni. Warto jednak zaznaczyć, że zupełnie inaczej przedstawia się tu uczucie królowej. Wydaje się, że po raz pierwszy mamy do czynienia z taką miłością, której nieobce jest największe poświęcenie, pragnienie ofiarowania wszystkiego, by uratować i odmienić obiekt uczucia.

Fedra poszukuje różnych możliwości wyrwania Hipolita z marazmu, w jakim on tkwi. Szuka pomocy w medycynie, ofiaruje swoje ciało, a gdy to nie pomaga – oddaje swoje życie. Nie można jednak powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze śmiercią z powodu hańby, ale śmiercią paradoksalnie dającą życie.

³⁶ S. Kane, *Miłość Fedry*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9, s. 60.

³⁷ Tamże, s. 75.

Sarah Kane skonstruowała inną bohaterkę niż jej męscy poprzednicy. Stworzyła kobietę głęboko czującą, taką, która po raz pierwszy nie koncentruje się tylko i wyłącznie na sobie. Mniej liczy się ona sama, dużo ważniejszy jest obiekt jej miłości. Współczesne nawiązania do omawianego mitu są dostosowane do dzisiejszych realiów. Bohaterki śmiało dążą do realizacji własnych celów, nie boją się krytyki, są także wyzwolone pod względem seksualnym.

Utwory analizowane w niniejszej pracy pochodzą z różnych epok historycznoliterackich, zostały napisane w odmiennych momentach dziejowych, nie tylko ze względów historycznych, ale także obyczajowych czy kulturowych. Bohaterki stworzone przez dramaturgów, choć mają ten sam pierwowzór, różnią się znacznie od siebie. Niewątpliwie wpływ na to ma środowisko społeczne, w jakim kształtowali się autorzy, a także rozpowszechnione w różnych epokach stereotypy kobiecych wizerunków, obowiązujące zasady moralne i inne czynniki. Wszystkie bohaterki są niewątpliwie postaciami tragicznymi, jednak ich tragizm wynika z różnych źródeł. W dramatach antycznych to fatum kieruje losem Fedry, rolę przeznaczenia możemy przypisać też boginiom, we współczesnych wersjach mitu biegiem wydarzeń sterują namiętności.

Wpływ na kształt bohatera dramatu ma także czytelnik. Jak pisze Grzegorz Sinko:

Znaczenie danego tekstu zmienia się w zależności od uwarunkowań historycznych, społecznych i estetycznych odbiorcy oraz od jego czysto indywidualnych predyspozycji związanych z jednostkową kondycją i doświadczeniem. Z uwagi na tę tak zwaną szczegółową kompetencję indywidualną rozumienie tekstu nigdy nie jest identyczne u poszczególnych jednostek, choćby dysponowały one tą samą kompetencją ogólną³⁸.

Autor oferuje czytelnikowi – widzowi pewną strukturę, którą ten wypełnia zgodnie z własną inwencją:

Postać literacka, a więc i dramatyczna (sceniczna też), to nie jest jakaś całościowo ukształtowana rzeczywistość osobowość, lecz rozproszone i często zdawkowe informacje tekstowe, „zadane” syntetyzującej i wnioskującej świadomości odbiorczej. To widz – na podstawie tych informacji, własnego doświadczenia i wiedzy – rekonstruuje czy modeluje ową „osobowość” w jakąś konkretną całość. Realność aktora wspomaga widza w budowaniu tego psychologicznego obrazu³⁹.

Eurypides, Seneka, Racine, Enquist i Kane, nawiązując w swoich dramatach do mitu, uaktualniali go i nadawali stworzonym przez siebie kobietom rysy tych, które mogli spotkać w swojej codzienności. Trudna tematyka – w wielu kręgach kulturowych temat tabu – jaką było kazirodztwo, stała się pretekstem do tworzenia obrazów postaci współczesnych – z ich mentalnością, ograniczeniami i sposobem patrzenia na otaczającą rzeczywistość. Poprzez przywołanie postaci Fe-

³⁸ G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988, s. 32–33.

³⁹ J. Limon, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003, s. 12.

dry i jej literackich wizerunków z różnych epok chciałam pokazać, jak bardzo kreacja kobiecej postaci zależna jest od czasów, w jakich powstaje, i jak silnie działa na autora obyczajowość danej epoki. Ewolucja wizerunku kobiety zależnej od mężczyzny, zamkniętej w ścianach domu, aż do wyemancypowanej, samodzielnej, odzwierciedla drogę, którą kobiety przeszły nie tylko w rzeczywistości, ale też w literaturze.

Dla dzisiejszych czytelników dramaty są nie tylko opisem określonych wydarzeń, ale też stanowią zapis głębokiej refleksji nad istotą kobiecości i złożonością jej psychiki. Silne namiętności, trudne decyzje, poświęcenie, budząca się samoświadomość – to wszystko składa się na całokształt jej literackiego portretu.

Summary

Transformation of the Image of Women in the Drama of Phaedra as an Example

Two dominant European traditions: the Greco-Roman culture and Christian religion made the woman a long time seen as being devoid of reason, as a source of evil. Only recently, women have the same rights as men and are treated as being equal.

In my article I would like to look at the changes that have occurred in the perception of women in the world over the centuries in literature. I chose to study five plays, which have the same theme, but built in different eras and different way to present a main character. They are *Hippolytus* of Euripides, *Phaedra* by Seneca, *Phaedra* by Jean Racine, *For Phaedra* by Per Olov Enquist, and *Phaedra's Love* by Sarah Kane.

Phaedra is a character in one of the Greek myths. She fell in love with Hipolit – son of her husband. The young man rejected the woman's feelings, so the Queen accused him of rape. Theseus, in anger he threw his son a curse as a result of which the young man was killed. On hearing this news Phaedra committed suicide.

Authors created five different forms of Phaedra. Each one is special because each one is a woman of her period. They are proud, strong, passionate, while dominated by the social conditions in which they live.

By reference to the form of Phaedra and her literary image from different eras, I wanted to show how much depends on the times in which it arises and how strongly does the author's way of thinking of the era.

Kazimiera Zdzisława Szymańska

Nieznane listy Bronisława Grabowskiego do Henryka Struvego (1886–1900)

Temat kulturotwórczej, naukowej i oświatowej roli wychowanków Szkoły Głównej Warszawskiej (1862–1869) podejmowało już wielu badaczy. W ich ocenie, absolwenci „stworzonej wśród burzy, [...] efemerycznej wszechnicy”¹ trafnie nazywali się „siewcami oświaty i szczerego demokratyzmu, [...] organizatorami pracy społecznej”², „gośćcami z pochodniami zapalonymi od wielkiego ogniska nauki polskiej”³. Stanisław Fita, autor książki *Pokolenie Szkoły Głównej*, słusznie podkreślił, że wspomniane pokolenie było wybitnie uzdolnione, dzielne i pracowite⁴. Spośród absolwentów Wydziału Filologiczno-Historycznego rekrutowało się wielu znakomitych naukowców, literatów, dziennikarzy i wydawców. Nie wszyscy zdolni i ambitni absolwenci Szkoły Głównej mogli zrobić „kariery” w dużych ośrodkach kulturalnych. Wielu z nich musiało zamieszkać na prowincji, godzić szlachetne, twórcze pasje z pracą w różnych zawodach. Wypada podkreślić, iż spośród 119 słuchaczy Wydziału Filologiczno-Historycznego aż 61 podjęło pracę nauczycielską, nader mozolną, zważywszy na politykę rusyfikacyjną władz zaborczych⁵.

¹ B. Chlebowski, *Znaczenie Szkoły Głównej Warszawskiej w dziejach umysłowości i nauki polskiej*, [w:] *Księga pamiątkowa zjazdu b. wychowanków b. Szkoły Głównej Warszawskiej w 50 rocznicę jej założenia*, Warszawa 1914, s. 46.

² Wyimek z przemówienia Henryka Nusbauma, [w:] tamże, s. 20.

³ J. Kotarbiński, *Sienkiewicz i pokolenie Szkoły Głównej*, [w:] *Szkoła Główna Sienkiewiczowi*, Warszawa 1917, s. 9.

⁴ S. Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980.

⁵ S. Kieniewicz, *Akademia Medyko-Chirurgiczna i Szkoła Główna (1857–1869)*, [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1807–1915*, Warszawa 1981, s. 363.

Do tej grupy „zacnych wychowalców” Szkoły należał Bronisław Grabowski (1841–1900), zapomniany dziś wybitny sławista, tłumacz i propagator literatury południowosłowiańskiej, literat (150 utworów), etnograf, wydawca „Kalendarza Obrazkowego” (1873–1897), należącego w Królestwie Polskim do najbardziej popularnych wydawnictw ludowych⁶, nauczyciel gimnazjalny najpierw w Warszawie, a następnie – po dyscyplinarnym przeniesieniu go przez władze rosyjskie za rozmowy z uczniami po polsku – w Częstochowie (1869–1898) i w Pińczowie (1898–1900)⁷. Patriota, wielki społecznik i humanista, nieustannie prześladowany przez carskich urzędników, był bardziej ceniony przez południowych pobratymców niż przez rodaków⁸. Mieszkając i pracując w Częstochowie, Grabowski utrzymywał szeroką korespondencję⁹. Rękopisy jego listów do Henryka Struvego, pochodzące z lat 1886–1900, przechowywane są obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. 4/1960). Listy te nie były dotąd publikowane, nie doczekały się również opisu.

Z Henrykiem Struvem (1840–1912), filozofem i historykiem filozofii, nauczycielem akademickim, prezesem Kasy im. J. Mianowskiego¹⁰, Grabowski zaprzyjaźnił się podczas pobierania nauki w gimnazjum w Piotrkowie Trybunalskim¹¹. Po kilku latach rozdzielenia przyjaciele ponownie spotkali się w Szkole Głównej, gdzie Struve, po uzyskaniu doktoratu w Jenie, w 1863 r. zajął stanowisko adiunkta-wykładowcy logiki, a następnie objął katedrę filozofii; Grabowski natomiast po przerwaniu studiów sławistycznych w Petersburgu, od 1862 r. kontynuował je na Wydziale Filologiczno-Historycznym. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych obaj przejawiali działalność w Kasie im. J. Mianowskiego (Struve był jej prezesem, Grabowski – członkiem). Częstochowski pozytywista przyjaźnił się także z bliskimi Struvego, zwłaszcza z jego matką z domu de Witte, pochodzącą z rodziny holenderskiej.

Prezentowane tu listy Grabowskiego poszerzają dotychczasową wiedzę o życiu i pracy nauczycielskiej częstochowskiego pozytywisty, świadczą również o bezpardonowej walce rosyjskich urzędników – niskiego i wysokiego stopnia – z nieugiętym patriotą, człowiekiem o wysokiej etyce, orędownikiem

⁶ Zob. K.Z. Szymańska, „Kalendarz Obrazkowy” Bronisława Grabowskiego, „Literatura Ludowa” 1984, nr 1(26), s. 25–35.

⁷ Do Częstochowy przeniósł Grabowskiego ówczesny dyrektor Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Teodor Witte.

⁸ Zob. K.Z. Szymańska, *Twórczość literacka Bronisława Grabowskiego*, Częstochowa 1991, s. 18–19.

⁹ Listy B. Grabowskiego do Edwarda Jelinka w ilości 153 posiada Pámatnik Národního Pisemnictví Literární Archiv Praha, sygn. 21A1.

¹⁰ I. Chrzanowski, *Kasa imienia Mianowskiego i jej zasługi w dziedzinie humanistyki*, [w:] *Optymizm i pesymizm polski. Studia z historii kultury*, wyboru dokonał A. Biernacki, Warszawa 1971.

¹¹ W drugiej połowie XIX wieku Piotrków Trybunalski był miastem gubernialnym.

społecznej służby. Owe listy wzbogacają też wizerunek Henryka Struvego, podważają opinię, że był on lojalistą, człowiekiem zimnym, zamkniętym w sobie¹², dowodzą o jego silnej więzi z polską prowincją, przyjaźni z dawnymi kolegami tudzież z przedstawicielami południowosłowiańskiej inteligencji.

1

[1886?]

Kochany Henryku!

Przebac, że Ci dotychczas nie odpisywałem na Twoje dwa listy, które dają mi jeden więcej i nader jasny dowód Twoich szczerych i znacznych chęci względem dawnego kolegi i zawsze wdzięcznego Ci przyjaciela. Wiadomości, których mi udzieliłeś, podziały na mnie niesłychanie przygnębiająco, przejrzałem jasno, w jakim fatalnym obracam się kole. Teraz widzę, że chcąc wydobyć się z tej niewoli... częstochowskiej, należało mi wyrabiać sobie stosunki z rozmaitymi figurami, zwłaszcza dyrektorami gimnazjów, gdyż ci, mając dzisiaj możliwość przedstawiania swoich kandydatów, będą wiecznie pomijać mnie przez wzgląd na swoich protegowanych. Nawet tytuł do zasługi, prace moje, dokonywane wtedy, gdy inni grają w preferansa, lub ziewają po ulicach, obróciły się na moją niekorzyść, dając dogodny sofizmat na moje przygnębienie¹³. Że mógłbym być mimo mej sławistyki dobrym nauczycielem łaciny i greki nawet w VIII klasie, to Ci zaręczam słowem uczciwego człowieka, nie zaniedbałem się pod tym względem tak, jakby to się komu zdawać mogło.

Kwestia języka polskiego przedstawia mi się w gruncie rzeczy ponętnie – wprawdzie smutną stronę odgrywa tutaj wynagrodzenie, ale dowiaduję się na pewno, że liczba godzin powiększoną będzie i kto wie, czy by nawet nie udało się pozostawić mi etatowej pensji, którą już wysłużyłem¹⁴. W każdym razie pro-

¹² S. Borzym, *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, Wrocław 1974, s. 27–28. Zob. też C. Jelenta, *Błędy i omyłki etyczne*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 11, s. 130–131; N. Hirszbard, *Estetyka barw i filozofia złotego środka*, „Prawda” 1896, nr 14, s. 163; S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, Lwów 1899, s. 673.

¹³ W książce J. Wołyński, *Wspomnienia z czasów szkolnictwa rosyjskiego w byłym Królestwie Polskim 1868–1915 r.*, Warszawa 1936, s. 57, czytamy: „W Częstochowie za mało było inteligencji polskiej i dlatego z konieczności utrzymała się na wpół oficjalna resursa, gdzie przeważnie grywano w karty”.

¹⁴ W roku szkolnym 1885/1886 w Gimnazjum Męskim w Częstochowie wymiar godzin języka polskiego dla wszystkich ośmiu klas wynosił 13 godz., w roku 1887/1888 – 12 godz. (podaje za: B. Kulka, *Nauczanie języka polskiego w szkole średniej w latach 1870–1918. Konteksty*, cz. 2: *Dokumentarium*, Częstochowa 1994, s. 41). Zwiększenie godzin języka polskiego i wprowadzenie nauczania tego przedmiotu w klasach VII i VIII nastąpiło dopiero w roku szkolnym

szę Cię, rób, co chcesz, choćbym nawet materialnie stracił, bylebym wrócił do Warszawy. Oddaję się całkiem w Twoje i p. Woroncowa ręce¹⁵.

Szczerze jestem mu wdzięczny za dobre dla mnie chęci i wierzę mocno, że gdyby to bezwarunkowo od niego zależało, dawno byłbym w Warszawie. Przy sposobności bądź łaskaw zapewnić go o mojej szczerzej dla niego wdzięczności. Chciałbym serdecznie, by się ta kwestia mogła niezadługo rozstrzygnąć, najpóźniej w lipcu, bo w razie nieudania się będę miał czas wykonać prawdziwe salto mortale, które mnie może wydobyć z dzisiejszego położenia. Jak wiesz już, przed kilkoma laty proponowano mi katedrę w uniwersytecie Zagrzebskim, mając nadzieję powrotu do Warszawy, odmówiłem na proste zapytanie przedwstępne drogą prywatną. Dziś otwiera mi się po raz drugi perspektywa taż sama, albowiem dr Celestin, zajmujący proponowaną mi posadę, chory na oczy niebezpiecznie, będzie musiał lub ustąpić, lub ograniczyć się na prostej docenturze. Potrzebowałbym pisać tylko słoweczko o gotowości... A jednak ja wolałbym Warszawę¹⁶.

Twój Bronisław

Serdeczny uścisk przesyłam Tobie, żonie proszę oświadczyć głębokie uszanowanie. Na święta przyjadę do Warszawy.

2

Częstochowa 16 grudnia 1886 r.

Kochany Henryku!

Piszę do Ciebie, kochany stary przyjacielu, w interesie, w którym, jeśli możesz i uważasz za stosowne, zechciej mi dopomóc – rozumie się, jeśli Ci to nie przyjdzie z pewnym wysiłkiem?

Rzecz taka! W tych dniach w gimnazjum naszym koledzy obrali mnie bibliotekarzem, do czego przywiązana jest pewna niewielka pensja. Otrzymałem

1895/1896 (zob. pismo kuratora Okręgu Naukowego Warszawskiego z 21 IX 1895 r. nr 15158 przechowywane w Archiwum Państw. w Częstochowie, sygn. GMCz 38).

¹⁵ Piszącej nie udało się ustalić, kim był ów Woroncow. Jak podaje *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 11, Warszawa 1884, s. 232, wielu członków hrabiowskiej i książęcej rodziny Woroncowów piastowało odpowiedzialne funkcje w Rosji i za jej granicami.

¹⁶ W. Kot, autor książki *Bronisław Grabowski a Słowiańszczyzna Zachodnia* (Kraków 1959), cytując słowa dr Jaźwińskiej, asystentki syna Bronisława Grabowskiego: „Jeszcze przed wojną opowiadał któregoś dnia podczas obiadu, że jego ojcu jeden z uniwersytetów na Bałkanach proponował katedrę filologii klasycznej. Do rozmowy wmieszała się wdowa po Br. Grabowskim dodając, że «mąż odmówił, bo miejsce Polaka, szczególnie w tym czasie jest w kraju, a nie za granicą»” (s. 14).

na 14 głosujących aż 9 głosów. Tymczasem dyrektor nasz, człowiek uparty i ograniczony, a bardzo mało umiejący, miał protegowanego swego, młodego Litwina, niejakiego Żemajtysa¹⁷, który, lubo dopiero u nas jest kilka miesięcy, potrafił się wkraść w jego łaski tak, iż chciałby w niego wszystko wpakować. Najprzód wystąpił do mnie, abym zrzekł się wyboru dobrowolnie – dowodził mi, że jestem na ten obowiązek już za stary, że moje zajęcie literackie nie zgadza się z bibliotekarstwem, że gdybym został bibliotekarzem, to przeklnę godzinę, w której byłem wybrany – bo tak wielkie będzie stawiał wymagania itd. Na to wszystko zawsze znalazłem stosowną odpowiedź i znając tych ludzi, że u nich ustępstwo ze swoich praw daje tylko pokop do lekceważenia w dalszym ciągu człowieka i dokuczania mu, postanowiłem nie ustępować. Dyrektor więc obiecał przy protokole, wysłanym do kuratora, napisać oddzielne zdanie w celu tym, aby kurator mego wyboru nie potwierdził¹⁸. Wiem, że z jego ciasnej głowy musiało wyjść coś bardzo niedorzecznego i dlatego sądzę, w kuratorium tylko na śmieszność się narazi; tak przy tym moja sprawa jest czysta i jasna, że oczernić jej i zmącić niepodobna. Zawsze jednak byłoby dla mnie pożądanym, gdybyś mógł, znając się z p. Sidorskim¹⁹, dowiedzieć się od niego, co tam dyrektor napisał – papier trzymał w sekrecie i powiedzieć może w tej sprawie swoje słówko. W tych sferach poparcie osób trzecich zawsze ma ogromne znaczenie. Nie mogę bez pewnej walki zrzekać się możliwości zarobienia uczciwą pracą kilkudziesięciu rubli rocznie i nie mam prawa wyrzekać się ich przez wzgląd na rodzinę. Z czasem mógłbym bibliotekarstwo przyłączyć do emerytury, co także coś znaczy. A przy tym, czyż to nie oburzające? 20 lat jestem nauczycielem, 14 w samej Częstochowie – i nie zasłużyłem sobie na godność... bibliotekarza! Już kilka razy chciano mię nim obrać, ale ja tak pokierowałem, że dawniejszego zawsze obierano. Dziś on ma wyjść do emerytury, więc sumienie pozwala mi z tego korzystać.

Jeśli możesz, dopomóż mi. Całuję Cię serdecznie, a Pani twej rączki całuję

Twój
Bronisław Grabowski

¹⁷ O Litwinie Żemajtysie Grabowski pisał też w liście do czeskiego przyjaciela Edwarda Jelinka dn. 12 XI 1898 r.: „Dyrektor grywał z nim razem w winta” (zob. przyp. 9); wszystkie dalej cytowane listy Grabowskiego do Jelinka pochodzą z tego zbioru. Zob. też J. Wołyński, dz. cyt., s. 10.

¹⁸ Dokumenty poświadczające stały kontakt dyrektora Gimnazjum Męskiego w Częstochowie z kolejnymi kuratorami znajdujemy w Archiwum Państwowym w Częstochowie, sygn. GMCz 38.

¹⁹ Piszącej nie udało się ustalić imienia i stanowiska Sidorskiego. Być może Grabowski miał na myśli S. Sidorowa, autora prac naukowych: *Russkije Gosudari w Warszawie*, Warszawa 1897; *Russkije i russkaja żizń w Warszawie (1815–1895)*. *Istoriczeski oczerk*, Warszawa 1899, oraz innych.

3

Częstochowa 15 grudnia 1888

Kochany Henryku!

Wczorajszy Twój list podobnie jak i poprzednie – a niemniej wszystkie, które tylko w życiu od Ciebie odbierałem, jest przede wszystkim dowodem wysokiej zacności Twojej i szlachetności oraz przyjaźni dla towarzysza Twoich lat pacholących. Nie umiałbym Ci należycie podziękować za wszystko, więc lepiej kusić się nie będę o to.

Dług do Kasy Mian[owskiego] leży na mym sumieniu jak kamień niepozbyty. Wiele trzeba by Ci pisać, żeby wyjaśnić, dlaczego ja zazwyczaj sumienny w takich rzeczach – naraz wpadłem w odkładanie terminu, który przeciąga się już tak długo. Powiem Ci otwarcie, że niesumiennosc innych dłużników Kasy oddziaływała demoralizująco i na mnie. W innych okolicznościach byłbym chwycił się takiej operacji finansowej, którą – co prawda – zarządziłbym się na długo, obecnie jednak łudziłem się nadzieją, że i mnie słońko zaświeci i ja sobie los poprawię. Nie licząc już na podwyżkę pensji, o czym wiesz, mogłem spodziewać się, że liczne rękopisma, leżące po redakcjach w Warszawie, w Petersburgu – ruszą się na koniec. Niestety, kto tego sam nie wydepcze, ten na pewno ciągle będzie na drugi plan spychany, bo przecież trzeba wprzód zadowolić tych, co mieszkając w Warszawie, naprzykrzają się co dzień²⁰. Mimo to jednak obmyśliłem kombinację, która by już w znacznej części zadowoliła Kasę, gdyby nie to ciągle spychanie „nieobecnych” na później. Kazałem z artykułów mych o Bułgarii (w „Niwie”) zrobić odbitkę (500 egz.) i chciałem ją *stante pere* sprzedać księgarzowi na pokrycie choć w części długu mego²¹. Odbitka w tych czasach winna być już gotowa. Odrąciwszy 50 egz. na rozdanie redakcjom i znajomym, na rozesłanie po Słowiańszczyźnie, 450 powinno pokryć w znacznej części dług, choćby tylko sprzedane ze wszystkimi ustępstwami, rabatami i procentami księgarskimi. Kosztowała przez to 100 rubli, więc coś przynieść powinna. Może by zarząd Kasy chciał ją wziąć pod swą egidę i sprzedać od siebie, pozostałą resztę spłaciłbym w ciągu roku. Byłoby to w duchu Kasy, która przecież ma na celu popieranie interesów materialnych autorów polskich. W takim razie można by na okładce, która może jeszcze niegotowa, wydrukować „wydane na korzyść

²⁰ O kłopotach finansowych oraz trudnościach w ogłaszaniu swych tekstów Grabowski pisał również w listach do E. Jelinka i F. Hory.

²¹ B. Grabowski, *Bułgaria i Bułgarowie*, „Niwa” 1888, t. 33, s. 88–89; t. 34, s. 7–16, 95–103, 161–172, 272–282, 721, 735, 817–832.

Kasy Mianowskiego”²². Na wszelki wypadek posyłam Ci upoważnienie do działania w drukarni. Pomów z Zarządem i róbcie, jak Wam się podoba. Ściskam Cię serdecznie. Pani rączki całuję

Bronisław Grabowski

Interes z dyrektorem idzie tępo – przyjdzie się samemu iść do Kuratora²³. Dyrektor człowiek samolubny, uparty, złośliwy. Gdybyś widział moje otoczenie, krzyknąłbyś pewno: „między jakimi [?] ty żyjesz”. A jednak żyję tak lat 16!

Że Zarząd myśli postąpić po drakońsku – temu wcale się nie dziwię – lekomyślność braci piśmienniczej straszliwa i to wszędzie.

4

Kochany Henryku!

W czasie świąt byłem w Warszawie i zajechałem na Leszno, ale Was nie było tam. Nie mogąc więc rozmówić się osobiście, proszę Cię, abyś był tyle dobry i zajął się interesem moim co do Kasy Mianowskiego. Odbitki *Bułgarii i Bułgarów* są gotowe i zapewne bilet na ich puszczenie w świat drukarnia odebrała. Trzeba więc teraz, aby Zarząd Kasy albo przyjął książkę z odpowiednim procentem na konto swych wydawnictw, albo też sprzedał któremu z wydawców za gotówkę (Arctowi może lub Gebethnerowi) i pieniądze inkasował na rzecz mego długu²⁴.

Ja myślę, że wzięwszy jeden egzemplarz, można rozmówić się z księgarzem, a potem kazać resztę odnieść do tej księgarni, która zakupi. A może co innego Zarząd Kasy postanowi? Resztę zbywającą uiszczyć w pół roku lub w rok z innych źródeł.

Przepraszam Cię najmocniej za ten kłopot z mojej winy, ale cóż ja poradzę, kiedy butów Piotra Schlemila czarodziejskie moce nie dają w tych naszych pozytywno-materialistyczno-naturalistycznych czasach²⁵. Pojmuję całą głębię mojego grzechu, że Ci zabieram czas i kłopotczę głowę, a jeden a druga na coś lepszego się zdadzą, ale mea culpa! nie umiem dać sobie rady inaczej. Więc przebac i pomóż!

²² Koszt osobnego wydania *Bułgarii i Bułgarów* (1889) pokryła Kasa im. J. Mianowskiego.

²³ Aleksandr Lwowicz Apuchtin (1822–1904) był kuratorem Warszawskiego Okręgu Szkolnego w latach 1879–1897.

²⁴ Warszawskie firmy wydawnicze Arcta i Gebethnera miały znaczący wkład w popularyzację tekstów polskich pozytywistów.

²⁵ Piotr Schlemil – właśc. Peter Schlemihl – główny bohater symbolicznego opowiadania A. Chamisso *Człowiek, który sprzedał swój cień* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), biedak, który znalazłszy siedmiomilowe buty, przemierza samotnie liczne kraje.

Szanownej Małżonce ręce całuję, Ciebie ściskam serdecznie.

Twój
Bronisław Grabowski

Częstochowa 28/I [18]89 r.
Na korzyść Kasy oddaję 450 egzemplarzy –
Reszta niech zostanie do mojej dyspozycji, sam
odbiorę z drukarni.

5

Kochany Henryku!

Dzisiejszej nocy odebrałem telegram od jednego ze znajomych następującej treści: „Po Gomulewskim w VI gimnazjum otworzyła się posada. Znosi się na to samo w gimnazjum trzecim”²⁶. Zlituj się, nie trać czasu i idź za tym interesem, gdzie będzie potrzeba. Wyprawiam żonę do Warszawy, ale nie wiem, czy zdąży być u Ciebie wprzód, nim będzie u Kuratora i Pomocnika jego, więc nie czekaj na nią²⁷. Losy moje w Twoje ręce oddaję.

Twój
Bronisław G.

Częstochowa 10/3 [18]89 r.

6

Częstochowa dn. 23/6 [18]91 r.

Kochany Henryku!

Ponieważ obawiam się, abyś nie wyjechał do Londynu, zanim ja przyjadę do Warszawy, przeto przebach, że Cię niepokoję moim listem²⁸. Chwała Bogu, rok szkolny skończył się jako tako – ale mam teraz wielki kłopot z synem²⁹. Skoń-

²⁶ VI Gimnazjum Męskie Klasyczne w Warszawie zostało założone w 1869 roku (zob. *Walka o ratunek ze szkołą polską w Królestwie Polskim w latach 1831–1870. Materiały źródłowe*, wybór, wstęp i oprac. K. Poznański, Warszawa 1993, s. 484). Gomolewski (nie Gomulewski) był nauczycielem języków starożytnych, uczył m.in. w Gimnazjum III i Gimnazjum V.

²⁷ Kuratorem był wówczas Apuchtin, jego pomocnikiem A. [?] Dobrowolskij. Nazwisko Dobrowolskiego często występuje na dokumentach gimnazjalnych w częstochowskim Archiwum.

²⁸ Struve utrzymywał kontakt z naukowcami angielskimi. Po przejściu na emeryturę w 1903 r. wyjechał do Anglii. Zm. 16 V 1912 r. w Eltham pod Londynem.

²⁹ Syn B. Grabowskiego, Czesław Emanuel Florentyn, urodził się 20 VI 1873 r. w Częstochowie. Zm. 3 III 1945 r. w Częstochowie. Został tu pochowany na cmentarzu „Kule”. Datę urodzenia

czył osiem klas z medalem srebrnym. Wprawdzie należał mu się złoty – ale koledzy postępowali względem niego z taką surowością, jak gdyby to był prześlepca jakiś. Szło o podlizywanie się dyrektorowi, zawsze mi wrogiemu, który mi darować nie może, że mię Kurator wbrew jego woli i zamierzeniu w Częstochowie pozostawił. Wyobraź sobie, że przy wyprowadzaniu ogólnego stopnia, gdy z jednej strony była 4 z drugiej 5, wyprowadzono 4 – co jest rzeczą niesłychaną w zwyczajach szkolnych. Gdyby nie to, że chłopiec mój ma ustaloną opinię, że pod względem zdolności, pilności i sprawowania takiego ucznia jak on szkoła częstochowska jeszcze nie miała, byłoby mu nawet srebrnego medalu nie dali. I tak w mieście aż wrze wszystko z oburzenia na gimnazjum i nauczycieli, bo sam dyrektor tak to chytrze urządził, iż podłość wykonał cudzymi rękoma. Ale wszystko to już przeszło i skończyło się. Ważniejsze to, że teraz nie wiem, co zrobić z synem. Jest on bardzo zdolny do matematyki i sam chce iść do szkoły inżynierskiej. Gdybym miał trochę lepszą pensję, posłałbym go bezwarunkowo za granicę, ale z 900 rubli utrzymywać córkę na pensji w Warszawie³⁰, syna za granicę – niepodobieństwo. Chcę go oddać do instytutu inżynierskiego w Petersburgu, do tak zwanej szkoły „Putiej i Soobszczjenij” – ale tam bez protekcji nikt się nie dostanie³¹.

Mój drogi, masz brata w Petersburgu, zajmującego w inżynierii wysokie stanowisko³² – wielce byś mi pomógł, gdybyś do niego napisał, prosząc, aby poparł protekcją swą prośbę Czesława Grabowskiego, ucznia gimnazjum częstochowskiego. Żona jeździła w tym interesie do Petersburga, nawet znalazła kogoś, co obiecał poparcie, ale mówił, że sam niewiele może, tylko gdyby ktoś z wyższych dygnitarzy inżynierskich dał swą protekcję, to by można czegoś dopiąć przy nadmiarze kandydatów. Za Czesławem proszono inżyniera Kerbedzia³³, ten jednak wymówił się wyjazdem za granicę z powodu choroby. Na razie nie przyszedł mi na myśl Twój brat, dopiero Steinhagen zwrócił na to moją uwagę. Bój się Boga, napisz do brata i poleć mu gorąco chłopca, a zrobisz los młodzieńco-

Czesława podaje „Księga metrykalna Częstochowa – Miasto”, informacje o jego śmierci zaczerpnięto z „Księgi aktów zgonów parafii św. Zygmunta w Częstochowie”.

³⁰ Córka B. Grabowskiego, Zofia Mirosława, (urodzona 23 III 1879 r. w Częstochowie) uczyla się na pensji w Warszawie. Datę urodzenia Zofii podaje „Księga metrykalna Częstochowa – Miasto”.

³¹ Czesław Grabowski studiował początkowo na Wydziale Matematycznym, potem w Instytucie Technologicznym na Uniwersytecie w Petersburgu. Ze względów klimatycznych przeniósł się do Charkowa. Był profesorem Politechniki Warszawskiej. Po powstaniu warszawskim przeniósł się do Częstochowy.

³² Być może chodzi tu o znakomitego astronoma rosyjskiego, założyciela Obserwatorium Pułkowskiego w Petersburgu, Ottona Wilhelma.

³³ Inżynier Stanisław Kierbedź (1844–1910), budowniczy m.in. Drogi Żelaznej Wschodnio-Chińskiej, łączącej europejską część Rosji z Władywostokiem.

wi, który – nie jest to bynajmniej samochwalstwo ojcowskie – ze wszech miar na to zasługuje. Ale śpiesz się, bo ta rzecz rozstrzygnie się przed 1/13 lipca.

Mój drogi, odpisz mi choć listem otwartym, czy mój list Ciebie doszedł i czyś spełnił moją prośbę, czy też nie.

Pani rączki całuję, a Ciebie ściskam serdecznie

Twój
Bronisław Grabowski

7

Częstochowa 15/III [18]98 r.

Kochany Henryku!

Czuję sam aż nadto dobrze, jak to niegodnie, że na jubileusz Twój profesorski ja jeden nie odezwałem się we właściwym czasie, jak gdybym nie odczuł, jak ta chwila i w moim życiu ma wielkie znaczenie³⁴. Jeśli dla Ciebie był to jubileusz Twej profesury, to dla mnie znowu jubileusz mojej nauki filozoficznej, której zaiste tyle zawdzięczam! Choćby mi nic więcej z niej nie przyszło, to już to jedno było i jest dla mnie nieocenioną korzyścią, iż w dobie wszechwładnego panowania tak zwanego pozytywizmu zostałem wierny ideałom, a pokusom bronilem się orężem tego stanowiska filozoficznego, któreś Ty przyniósł nam, uczniom Twoim, oraz całemu społeczeństwu naszemu. Dziś możemy Ci powiedzieć z grecka: „raduj się, mistrzu! Przeszła jedna burza po drugiej, wichrzyca złych i aroganckich przeciwników, i wstało słońce to samo, co Twemu porankowi przyświecało, tylko już bez chmur na niebie”. Kiedy wspomnę wszystkie najazdy i zaczepki, wszelkich Wężów, Smoków, złośliwe podjazdy „Przeglądów Tygodniowych”, „Prawd” itd. – jakże mi się one marnymi wydają wobec tego hołdu i uznania przeszłego roku Twojej książki, tego roku całej Twej działalności!³⁵ Wszystko to chciałem Ci już od dawna wypowiedzieć, ale po prostu nie miałem czasu. Tonę w powodzi ćwiczeń gimnazjalnych i z zakładów prywatnych, bo mię w końcu kariery nauczycielskiej w tak ładnym położeniu materialnym postawiono, że pracuję od rana do wieczora i kiedy niekiedy jakąś marną chwilkę dla prozy literackiej odkraść mi się uda. W Warszawie radbym się widzieć z Tobą, ale przyjeżdżam zawsze wtedy, gdy Ty jedziesz do Gąsiorowa

³⁴ H. Struve otrzymał tytuł profesora zwyczajnego w sierpniu 1894 r.

³⁵ Książkę H. Struvego *Filozofia pozytywna i jej stosunek do filozofii angielskiej* (1874) wyszyldzał Aleksander Świętochowski w felietonach ogłaszanych w „Przeglądzie Tygodniowym” i w „Prawdzie”. Stanisław Witkiewicz w 1875 r. w „Opiekunie Domowym”, a następnie w „Wędrowcu” (1885) zarzucił Struwegowi braki w wiedzy o sztuce (zob. Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w „Wędrowcu”* Artura Gruszeckiego, Opole 1992, s. 64–81).

i wszystkie plany rozmowy z Tobą na niczym spełznąć muszą³⁶. Czy Ty uwierzysz, że ja 26 lat już siedzę na prowincji?! Jeśli horoskop, który sobie postawiliśmy, wypadnie pomyślnie, to może od roku przyszłego znajdziemy się w Warszawie. Stosunki tutaj ułożyły się dla mnie w wysokim stopniu niepomyślnie i to bez mojej winy, a raczej wskutek mojej zasługi. W gimnazjum otworzył się wakans na 1500 rubli – a ponieważ mnie jako Izmaelity prawowierni do tak wysokiej pensji dopuścić nie chcą, a komu innemu pragną dać miejsce u żłobu, karmyła Kuratorium i zwierzchność gimnazjalna pracują gorliwie nad tym, aby mnie z Częstochowy wygrzyść. Już mi to nawet dyrektor zapowiedział. Ponieważ z moją biblioteką nie bardzo się chciało wędrować do Pińczowa, Hrubieszowa lub Maryampola, przeto podsunąłem myśl, aby mnie zrobiono w Warszawie nauczycielem polskiego. Będzie to z wielkim uszczerbkiem materialnym i z trudem utrzymać się zdołam, ale na 3 lata brakujące mi do emerytury, trzeba ponieść tę ofiarę. Gdyby tak kto mógł powiedzieć Liginowi³⁷, że ja nie jestem tuzinkowy „gazjeczuk”, za jakiego mię przed nim przedstawiono, to może by był na mnie łaskawiej. Może czytałeś w „Kurierze”, iż ułożyłem *Kurs teorii literatury polskiej*. Istotnie, przy lekcjach po pensjach i domach prywatnych opracowałem *Stylistykę. Teorię prozy i poezji* w małych wymiarach³⁸. Mam zamiar prosić Kasy Mianowskiego o zapomogę na jej wydanie. Podstawą mego kursu są pojęcia estetyczne, którem wyniósł z Twoich lekcji – czy pamiętasz?

Ściskam Cię serdecznie, a Małżonce rączki całuję

Twój B. Grabowski

Zapewne czytałeś, że wydałem córkę za mąż – b[ardzo] szczęśliwie, człowiek młody, zacny i dobrze postawiony.

7

Częstochowa 19/III 1898 r.

Kochany Henryku!

Zostałem ciężko ale sprawiedliwie ukarany za moją kardynalną wadę odkładania do jutra oraz zaniedbywania stosunków listownych z moimi kolegami i przyjaciółmi. Przyznam Ci się, że [?] wskutek przepracowania ogromnie nie

³⁶ Gąsiorowo – wieś w pobliżu Koła, w ówczesnej guberni kaliskiej, miejsce urodzenia Struvego.

³⁷ Walerjan Nikołajewicz Ligin, b. profesor uniwersytecki i naczelnik miasta Odessy, kurator Warszawskiego Okręgu Szkolnego w latach 1897–1899.

³⁸ B. Grabowski, *Teoria literatury (stylu, prozy i poezji) do użytku szkolnego i nauki domowej*, Warszawa 1901. Podręcznik ów był stosowany w szkołach żeńskich do 1914 r. (zob. B. Kulka, dz. cyt., s. 91).

lubię pisywać listów. Zawsze miałem nadzieję, że się z Tobą osobiście w Warszawie zobaczę, a mi to Gąsiorowo w drogę wchodziło, nawet przychodziło mi na myśl, żeby wybrać się do Gąsiorowa, ale zawsze mi to jakoś schodziło. Boli mnie to, żeś mógł przypuszczać, że miałem u Ciebie jakąś pretensję z powodu zrobienia czegoś u Apuchtina³⁹. Tak dziecinny nie jestem, abym tego dobrze nie rozumiał. Zresztą zdziwisz się może, gdy Ci powiem, że w końcu nawet u Apuchtina zyskałem dobrą opinię. Tyle na mnie dyrek[tor] Dachnowicz, najbezwstydniejszy łapownik w Okręgu⁴⁰, oszczerstw nawypisywał za to, że nie wpadłem w ton jego widoków i zamiarów, iż w końcu Kurator zrozumiał rzecz całą i dzięki temu przed 2 laty dostałem podwyżkę na 1250 r. Obecnie w gimnazjum wakuje etat 1500, do którego mam poniekąd prawo. Mówiłem o tym nawet z Liginem w czerwcu i ten zalecił mi, aby[m] po przyjeździe nowego dyrektora Chabarowa z Petersburga przedstawił moje dane, że ten z odpowiednim przedstawieniem wystąpi. Jest to taki porządek oficjalny. Tymczasem nowy dyrektor, zanim przyjechał do Częstochowy, porozumiał się z hamarylą, w której rej wodzi Brajlowski⁴¹ i przyjechał już nastrojony, aby mnie do tego etatu nie dopuścić. Zyskano także do tej intrygi Dobrowolskiego, pom[ocnika] Kuratora⁴² i ten, korzystając z nieobecności Liginia, wystąpił do dyrektora z papierem, aby zażądał ode mnie podania się do dymisji na zasadzie, że kiedyś składał deklarację, iż po przesłużeniu lat 30 mam zamiar opuścić służbę.

Deklaracja ta oficjalnie nie ma żadnego znaczenia, do niczego nie zobowiązuje i sam Apuchtin do niej wagi nie przykładął, czego dowodem było, że mi pozwolił służyć dalej bez przeszkody, co sam nawet żonie oświadczył. Ja na żądanie Dobrow[olskiego] do dymisji się nie podałem, ale wręcz oświadczyłem, że deklaracja ta o „zamiarze” była po prostu ode mnie wymuszona. Żona widziała się potem w październiku z Liginem, który grzecznie oświadczył, że pozwoli mi dosłużyć do lat 35, ale pytał, czy jesteśmy tak bardzo z Częstochową związani. O ile możemy zmiarkować, Lig[in] chciał jakąś satysfakcję zrobić Dobrowolskiemu. Gdy mi dyrektor Chabarow oznajmił, że w każdym razie będę przeniesiony, prosiłem go, aby oświadczył kuratorowi, że chętnie przyjmę miejsce na-

³⁹ Grabowski był człowiekiem niezwykle prawym. Bolało go jakiekolwiek podejrzenie o nieojalność względem przyjaciół i znajomych.

⁴⁰ S. [?] Dachnowicz, dyrektor Gimnazjum Męskiego w Częstochowie, był „zaciętym wrogiem katolicyzmu” (zob. J. Wołyński, dz. cyt., s. 27). Wcześniej pracował w I Warszawskim Gimnazjum, gdzie uczył języka i literatury rosyjskiej.

⁴¹ A. Brajlowski, kierownik kancelarii warszawskiego kuratorium, był zaprzyjaźniony z dyrektorem częstochowskiego Gimnazjum, Chabarowem. Jego podpis często widnieje na dokumentach szkolnych w tece GMCz 38.

⁴² Dobrowolskij, Rosjanin, jeden z najbliższych współpracowników kuratora Apuchtina, inspektor okręgowy, zob. przyp. 27.

uczyciela języka polskiego, daleko gorzej płatne, byleby w Warszawie. Lękam się niesłychanie przeniesienia do jakiegoś innego miasta prowincjonalnego, zwłaszcza bardziej jeszcze oddalonego od Warszawy, do której radbym zjechać ostatecznie na koniec życia. Przenosiny z biblioteką około 1000 tomów to nie żarty, a sprzedać jej na funty przecież nie mogę, zbierałem to całe życie⁴³. Rozumie się, najlepszą kombinacją byłoby, abym został w Częstochowie i dostał ów wakujący etat 1500 rubli, co by mi potem zapewnił nie najgorszą emeryturę – o co [?] powinienem nie tyle przez wzgląd na siebie, ile przez wzgląd na żonę i dzieci. Dyrektor sam przez się przedstawienia nie robi, bo jest to człowiek słaby, dający się kierować różnym małym figurkom w mieście – przytem jego petersburska głowa nie może zrozumieć, aby mógł się znaleźć Polak, któryby dostał aż... 1500 rubli. Dał w siebie przy tym wmówić, że ja jestem już za stary! Gimnazjum jest rozstrojone i rozpuszczone aż strach... 14 lat panował w nim łapownik Dachnowicz, który zrobił tutaj 100 000 rubli majątku, skład nauczycielski gniazdo intryg i podstawiania nogi – a sam obecny dyrektor Chabarow, wypolerowany petersburczyk, grzeczny, układny, ale człowiek słaby i bez zdania, zresztą ogląda się na hamaryłę Okręgu, gdzie, jak się zdaje, mają widoki na etat częstochowski.

Nic dziwnego, że mię chcą stąd wygryźć, lubo nie dają do tego powodu, bo spełniam obowiązki najsumienniejsze i tak ostrożnie, aby przyczepki żadnej nie było. W rozmowie z nim domacałem się jednak kilku rzeczy. I tak np., że Ligin słyszał o mojej roli literackiej, ale jaką jest ona, nie wie, słyszał jednak od kogoś, że jestem „prosty gazetczuk”. Z drugiej strony wiem, że przyjaciel mój poeta Vrchlicky robił starania w moim interesie i że z Pragi poruszono Mendelejewa i Mordowcewa oraz prof. Sumcowa z Charkowa⁴⁴. Zdaje mi się, że gdyby ktoś pomówił z Liginem i przedstawił mu, że istotnie coś robię w literaturze i coś umiem, że zapracowałem sobie na imię w świecie, to by wielce moją sprawę poparło. Gdybyś miał możność pomówienia z nim przed środą, to byłoby dobrze, w środę będzie u niego moja żona. Idzie o to, abyśmy wiedzieli, co nas czeka, gdyż musimy coś zrobić z mieszkaniem od św. Jana. Przenosiny na prowincję byłaby to dla mnie klęska i ruina, w Warszawie na mniejszym stanowi-

⁴³ Księgozbiór B. Grabowskiego kupił prof. H. Michalski. Przekazał następnie Bibliotece IBL PAN (zob. H. Michalski, *55 lat wśród książek. Wspomnienia, wrażenia, rozważania*, Wrocław 1950).

⁴⁴ Poeta, dramaturg i nowelista Jarosław Vrchlický był ulubionym twórcą Grabowskiego i jego przyjacielem. Częstochowski sławista przygotował do druku *Wybór poezji Vrchlickiego* (Warszawa 1901), napisał 5 artykułów o Vrchlickim, przełożył sztukę *Świadek*, którą w 1900 r. w grudniu wystawiono w Warszawie. Vrchlický dedykował Grabowskiemu *Pietra Aretina*. Dmitrij I. Mendelejew (1834–1907), chemik rosyjski, prof. Uniwersytetu w Petersburgu. Pozostali Rosjanie mniej znani.

sku dam sobie radę! Gdybyś wiedział, drogi Henryku, jak mi żywo nasze stosunki uczniowskie stoją w pamięci! Ileż ja winienem Tobie i Waszemu domowi! Często mówimy o Tobie z żoną, zwłaszcza kiedy czytaliśmy *Wstęp do filozofii*⁴⁵. W bibliotece mam kilka tych książek, które niegdyś od Was pożyczałem, między innymi *Immensee* Storma⁴⁶. Ileż ja tej książce zawdzięczam... Kawałek wspomnień Piotrkowskich odmalowałem w „Biesiadzie” w *Koledze Tomku*, a obecnie w *Mężnej niewieście* (może ją w „Biesiadzie” widziałeś?)⁴⁷. Ściskam Cię serdecznie. Małżonce rączki całuję

Twój
Bronisław Gr

9

Częstochowa 28/III [18]98 r.

Kochany Henryku!

Żona we wtorek (22) była u Ciebie, ale Cię nie zastała. Nazajutrz miała audiencję u Kuratora. Oświadczył jej, że mię w Częstochowie nie zostawi, że będzie starał się przenieść mię do Warszawy z tym, abym niewiele stracił materialnie, zwrócił jej uwagę, żeby za wiele nie prosiła i na nim w zupełności polegała. Wszystko to jest dość zagadkowe i dlatego Ty jeden w poufnej gawędzie możesz sytuację jemu i mnie wyjaśnić⁴⁸.

Niepozostawienie mnie w Częstochowie jest – jak mnie się wydaje – chęcią zrobienia pewnej satysfakcji Dobrowolskiemu, który niewiele dopominał się u Kuratora, aby mnie zniewolić do podania się do dymisji po upływie 30 lat służby, gdyż dawniej było to praktykowanym, iżby każdemu Polakowi do pełnej emerytury dosłużyć nie pozwolić. Energiczny opór, jaki we wrześniu mu stawialiśmy w czasie nieobecności Ligina, szczególnie rozmowy żony z nim i udanie się potem przez L. Wrotnowskiego do Oboleńskiego – musiały go doprowadzić do wściekłości i zapewne niczym go na moją korzyść nie przejednam⁴⁹. Że pod-

⁴⁵ H. Struve, *Wstęp krytyczny do filozofii*, Warszawa 1896.

⁴⁶ Theodor Storm (1817–1888), niemiecki poeta i prozaik, mistrz nowelistyki. Jego *Immensee*, utwór elegijno-nastrojowy, został opublikowany w 1849 roku, na język polski przełożony w 1958 r.

⁴⁷ B. Grabowski, *Kolega Tomek. Wspomnienie*, „Biesiada Literacka” 1887, t. 24, nr 35–41; tenże, *Mężna niewiasta. Z rodzinnego portretu odtworzył...*, „Biesiada Literacka” 1898, nr 1–17.

⁴⁸ Trudno powiedzieć, czy Struve był zaprzyjaźniony z Liginem, wszelako za kadencji Ligina, w czerwcu 1897 r., otrzymał od ministra oświaty nominację na stanowisko dziekana Uniwersytetu Warszawskiego.

⁴⁹ Chodzi o Lucjana Wrotnowskiego, adwokata warszawskiego. Ks. Aleksiej Dmitriewicz Obołenski – działacz publiczny i przedsiębiorca, późniejszy członek petersburskiej Rady Państwa,

kopuje mnie, to widzę jasno. Sam Ligin, gdym go w czerwcu jeszcze interpelowałem o wakujący u nas etat 1500, kazał mi rozmówić się z nowym dyrektorem, aby zrobił przedstawienie, ale dyrektor – niewątpliwie przezeń nastrojony – wzbrania się to uczynić. Wyjście z Częstochowy z pewnością pociągnie za sobą znaczne materialne i moralne straty – zawsze miałem tutaj 10 godzin tygodniowo lekcji na pensjach, pewne znaczenie w mieście, gdzie przez 26 lat, służąc wielu ludziom pomocą, wskazówką i radą, zyskałem sobie i uznanie, i szacunek, choć może i wrogów, ale tylko między tymi, którzy mnie nie znają lub mi zazdroszczą, bo zazdrość to kardynalna cnota *denos bons gens de province*. Wieść, że stąd wyjdę, ogłoszona przez dyrektora, zrobiła sensację.

Wszystkiego tego odżałowałbym, gdybym przeszedł do Warszawy, gdzie chętnie poprzestałbym na mniejszej pensji, na posadzie nauczyciela języka polskiego (pensja zaledwie połowa tego, co dziś pobieram), ale przeniesienie do innego miasta na prowincji to ruina zupełna. Szczególniej przeraża mnie myśl zawiązywania nowych stosunków, a nie mniej przeprowadzka z moją biblioteką (około 1000 tomów), po czym czeka mię nowa, bo po wysłużeniu całej emerytury, jeśli żyć będę, z pewnością do Warszawy się przeniosę. I tak w moich interesach literackich mam niesłychane szkody przez oddalenie od ogniska nauki i literatury. Można powiedzieć, że to oddalenie skrzywiło i spaczyło całą moją karierę literacką.

Z pewnych danych, które mi dyrektor mówił, mogę wnioskować, że Dobrowolski i hamaryła – pierwszy zna mię b[ardzo] mało, a hamaryła nie zna zupełnie – przedstawiają mię kuratorowi b[ardzo] opacznie. Moje znaczenie w literaturze wystawiono mu jako błahe, o stosunkach w Słowiańszczyźnie dyskretnie przemilczano, a nadto przekładają mu, że jestem już zestarzały i upadły na siłach umysłowych. Dyrektor Chabarow, sztuczka lisia, aby nie przekonać się, że tak nie jest, naumyślnie na moje lekcje nie chodzi – gra on bowiem w jedną dudkę z Dobr[owolskim] i urzędnikami okręgu. Sądzę, że gdyby kto, zasługujący na zaufanie, objaśnił Ligina, jak się rzeczy mają, wystawił mu we właściwym świetle mój charakter (obecny), pracę, naukę, zasłużone uznanie w świecie, mógłby mi wiele dopomódz i sytuację uratować. Nie weźmiesz mi chyba to, co piszę, za samochwalstwo, dlatego radbym się widzieć z Tobą w czasie świąt. Jeśli Gąsiorowo da się połączyć jako tako z Łodzią, gdzie będę na świętach u mego zięcia, dra Michalskiego, lekarza w fabryce Scheiblerów, to zrobiłbym do Ciebie wybieczkę⁵⁰. Miałbym Ci jeszcze wiele do powiedzenia, czego w ramach listu nie

„zaufany człowiek” cara, w Królestwie pełnił funkcję zastępcy ks. Aleksandra K. Imeretynskiego, generała-gubernatora warszawskiego (1897–1901).

⁵⁰ Dr Michalski pełnił przez wiele lat funkcję lekarza w Łodzi.

zmieszczę. Czekam więc Twojej odpowiedzi, a tymczasem ściskam Cię serdecznie, Małżonce zaś rączki całuję. Od żony ukłony.

Twój
Bronisław Grabowski

10

Pińczów 27 maja 1900 r.

Kochany Henryku!

Pod wpływem Twojej wiadomości o tym, że ś.p. pani Antonina już nie żyje, wyciągnąłem z biblioteki mej *Immensee* Storma, tę uroczą powiastkę, którą mi Ona niegdyś darowała do czytania, i żywo przypomniałem sobie Wasz dom w Piotrkowie, postać nieodżałowanej nieboszczki, Jej wpływ na mój młodociany umysł. Zdaje mi się, że jeszcze stoję z Nią na balkonie w domu Tchórzewskiego, że słyszę Jej słowa pełne najszlachetniejszej miłości dobra i piękna. Przyznam się, że nieraz pieściłem się nadzieją, że nieb[oszczce] pani Antoninie powiem to kiedyś, ile dobrego Jej zawdzięczam⁵¹. Jak to słusznie mówi Jean Paul, że z wypełnieniem dobrych zamiarów, naprawieniem krzywd śpieszyć się potrzeba, bo któż nam zaręczy, że ten, czyimi jesteśmy dłużnikami, dnia wypełnienia doczeka i nie odejdzie, zostawiwszy nas na ziemi z brzemieniem nie wypłaconego długu⁵².

Dziękuję Ci za prędkiego odpis, który daje mi możliwość odpisania Ci i powin-szowania zasłużonego ze wszech miar zaszczytu, który Cię spotkał ze strony Akademii Krakowskiej⁵³. Ile się z tego cieszę, nie umiałbym Ci wypowiedzieć. Akademia zrobiła mi inną uciechę – mianowała swym członkiem mego przyjaciela Czecha Zygmunta Wintra, historyka kultury, profesora gimnazjum w Pradze, do czego się i ja po części przyczyniłem, zwróciwszy uwagę profesorów na jego znakomite prace⁵⁴.

Kwestię dedykacji mej książki wprowadziłeś na inne tory – i poniekąd muszę Ci przyznać słuszość. Niestety, znam to gniazdo żmij, z którego można się

⁵¹ Jak podaje S. Borzym w pracy *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego* (dz. cyt., s. 9), matka Struvego, z pochodzenia Holenderka, urodziła się w Poznaniu i dobrze знаła język polski. W Piotrkowie Trybunalskim w domu rodzinnym Henryka odbywały się spotkania gimnazjalistów należących do samokształceniowego kręgu literackiego Zgromadzenie Literackie.

⁵² Jean Paul, właśc. Johann Paul Friedrich Richter (1763–1875), pisarz niemiecki z przełomu klasycyzmu i romantyzmu, autor satyrycznych opowiadań i powieści.

⁵³ W maju 1897 r. Akademia Umiejętności w Krakowie wybrała Struvego na członka czynnego tej instytucji.

⁵⁴ Zikmund Winter (1846–1912), historyk, literat, krytyk realista.

spodziewać podłego syku. Niestety, z panem Karł[owiczem] byłem w ścisłych stosunkach, jako pilny współpracownik „Wisły” – za co jego zięć odpłacił mi drukowaniem w „Głosie” tak nikczemnych napaści, że dusza się burzy, gdy to wspomnę⁵⁵. Trzeba będzie poczekać do drugiego wydrukowania mej *Teorii*, lub napisać coś innego, aby godnego było poświęcenia Tobie. Za pomówienie z Kuratorem będę Ci niesłuchanie zobowiązany, rzeczywiście przeniesienie do Warszawy na jakichkolwiek warunkach byłoby dla mnie nieocenioną łaską. Prowincja mię już dusi moralnie. Jestem jak ów koń, co wóz ciągnął mile całe, ale na wiorstę od domu ustaje, bo mu sił zabrakło. Na jakichkolwiek warunkach wydobyć się z prowincji – to jest moje największe życzenie⁵⁶. Ale na przypadek, gdyby się tam u Kuratora mówiło o moim położeniu materialnym, muszę Ci podać niektóre szczegóły. Mam obecnie 1250 r. pensji, które mi zapewniają takąż emeryturę za 1½ roku. Byłoby pożądanym, żebym dostał etat 1500 rubli, co za rok dałoby mi takąż emeryturę, a żonie, jeszcze dość młodej, po mej śmierci 750 rubli wdowiego salaryum. Tym więcej jest to dla mnie pożądanym, że chcę mieszkać jako emeryt w Warszawie, oddając się tylko pracy naukowej, a podwyższenia pensji, która podobno wisi w powietrzu, pewno nie doczekam. Zresztą powtarzam, że mi głównie idzie o powrót do Warszawy na jakich bądź warunkach. Oddaję losy moje w Twe ręce, ściskam Cię serdecznie. Małżonce ręce całuję.

Wasz

Bronisław Grabowski

18 lub 19 czerwca przyjadę do Warszawy

Summary

Bronisław Grabowski's Unknown Letters to Henryk Struve (1886–1900)

The figure of Bronisław Grabowski (1841–1900), unjustly forgotten today, was an interesting personality in the intellectual life of Poland in the second half of the 19th century. Grabowski was active in many fields: he was an outstanding Slavonic scholar, ethnographer, writer and educationalist. As an ardent patriot,

⁵⁵ Jan Aleksander Karłowicz (1836–1903), etnograf, językoznawca, muzykolog, w latach 1889–1899 redaktor pisma ludoznawczego „Wisła”. Na łamach „Wisły” w 1889 r. Grabowski opublikował *Kwestionariusz dla zbierających zwyczaje i pojęcia prawne u ludu po wsiach i miasteczkach*.

⁵⁶ W 1898 r. B. Grabowski uczestniczył w uroczystościach setnej rocznicy urodzin Franciszka Pałackiego i odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie. Obie uroczystości nie podołały się władzom carskim. Grabowski poniósł surową karę. Władze szkolne przeniosły go dyscyplinarnie do Pińczowa, małego miasteczka w guberni kieleckiej. Tam zakończył trudne życie.

he had enough moral courage to defend the national culture and language, oppose the Tsar's officials. Grabowski's letters to Henryk Struve (1840–1912) reveal many information about the writer's life and his works; they also supplement our knowledge about cultural and educational life in Częstochowa in the 19th century. The letters also expand the image of Henryk Struve. They are evidence of Struve's strong ties with Polish provinces as well as with representatives of south-east Slavonic intelligentsia.

Dorota Utracka

Między świadectwem miejsca a autobiografią ducha. Tradycje intymistyki w twórczości Zygmunta Haupta

Autobiografia [...] to życie indywidualne ujęte i osądzone w całości; jest ona zawsze czynną krytyką życia, heroizmem, tragedią, ponieważ po jej napisaniu nie powraca się już do siebie sobą.

Tomasz Burek

„Jestem stronnikiem historykiem, Plutarchem własnego autoramentu, kronikarzem i syntetyzującym panegirystą samego siebie”¹. Tak w narracyjnym dyskursie odautorskim Zygmunt Haupt deklaruje obecność postawy autobiograficznej jako jednego z charakterystycznych rysów swej twórczości. Przyjmując za punkt wyjścia wobec badanej twórczości kategorię „trójkąta autobiograficznego”² umieszczającego na swych wierzchołkach postawy: świadectwa, wyznania i wyzwania, prześledzić można zależności i stopień uwidocznienia ich w tekstach. Postaramy się zatem wykazać, iż dychotomia strategii ekstrawertywnej i introwertywnej nie wyklucza ich wzajemnej obecności, sytuując jednak model Hauptowskiego autobiografizmu bliżej retoryki wyznania oraz tradycji intymi-

¹ Cytaty z utworów Zygmunta Haupta oznaczam symbolami: [PP] (*Pierścień z papieru*, Wyd. Czarne 1999) i [Sz] (*Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, Instytut Literacki, Paryż 1989) oraz numerem strony, z której pochodzą. Dodatkową informacją jest tytuł utworu z określonego tomu.

² M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2000.

styki, nawiązującej do wzorców gombrowiczowskich, eksponujących sytuację zdialogizowania narracji i rolę odbiorcy jako zasadniczego układu odniesienia³.

Autobiograficzny kod tekstów autora *Pierścienia z papieru* (1963) – przetworzony, umityczniony, fantazmatyczny; miejscami ekshibicjonistycznie jawny, gdzie indziej zaszyfrowany – sytuuje się pomiędzy biograficznym dokumentem wpisanym w świadectwo miejsca, a pisarstwem wyznania, psychologiczno-egzystencjalnej autoanalizy „ja”, intymnego studium prywatności jako autobiografii duchowej, dialogu „cudzego” z „własnym”, rodzimego z uniwersalnym.

Próżno w twórczości Haupta szukać konsekwentnie przemyślanej całości epizodów z życia pisarza. Opowiadania, czy swoiste *quasi*-narracje autora *Szpicy* zbliżają się bardziej swym charakterem do „autobiografii zaszyfrowanej, układanej w sposób nieuporządkowany, tak jak narzucają to rozbłyski pamięci, przywołujące na myśl jakiś szczególnie wyrazisty fragment przeszłości, istotny w wewnętrznym porządku przeżyć „ja” mówiącego”⁴. Pisarstwo Haupta, mieszczące się w kręgu zapisów nacechowanych autobiograficznie, kształtuje z jednej strony Wielką Formę Biografii jednostkowej, z drugiej zaś prawidłowości Modelowego Losu Kresowego. Uniwersalna figura dziejów wygnania, będąca zapisem mitu wydziedziczenia, zostaje zespolona z wzorcem biografii charakterystycznej dla XX-wiecznych życiorysów polskich. Te dwa bieguny zdaje się spajać trzeci wariant: los artysty, który utrwalając literacko wewnętrzne pejzaże, wyrosłe na gruncie własnych przeżyć⁵, kreuje „prywatną rzeczywistość trzecią” – widmową, mozaikową, mentalną figurę domu.

Proza Haupta, bliska obszarowi literatury określanej przez Przemysława Czaplińskiego mianem „historii prywatnej” lub inaczej: „nostalgii zwróconej ku utraconemu czasowi”⁶, przybiera formę palimpsestu pamięci, sytuując się w estetyczno-poznawczym kręgu „literatury małych ojczyzn”, gdzie jakości rodzime i uniwersalne jawią się w formie zestawienia materialnego wymiaru rozważań z uobecnioną poprzez materię sferą wartości.

³ Poszerzają ten krąg nawiązań badania nad związkami kategorii „wyzwania” z tradycją diarystyczną. (K. Adamczyk, *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*, Kraków 1994).

⁴ H. Gosk, *Trwanie (Z problemów twórczości Zygmunta Haupta)*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4.

⁵ H. Gosk, *Rodzimość i uniwersalizm w prozie Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1997, nr 3, s. 35.

⁶ P. Czapliński, *Wznoszenie biografii – proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3. Autor umieszcza pisarstwo Zygmunta Haupta w tradycji memorystycznej i proustowskiej obok takich twórców, jak: Vincenz, Miłosz, Wittlin, Stempowski, Józef Mackiewicz, Strykowski, Konwicki, Kuśniewicz. (Por. P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 13–14).

Metajęzykowa autoprezentacja Hauptowskiego „ja” narracyjnego wpisuje się w rozbudowany szereg zbliżonych treściowo autorskich deklaracji. One między innymi argumentują tezę o autobiograficznym nasyceniu prozy Haupta, stanowiącej odpowiednio zbeletryzowaną i obudowaną refleksjami biografię, dającą się w literackim porządku fabularnym ująć nie tyle chronologicznie, co tematycznie: dzieciństwo i młodość z ustylizowanym arkadyjsko mitem „serdecznej krainy” Podola nad Seretem; autoironiczna prezentacja losów, przeżyć, wzruszeń i natręctw „małomiasteczkowego Romea, studenta wolnych sztuk”, egzystującego „radośnie” w środowisku lwowskiej bohemy; doświadczenia związane z koszmarem wojny (okres kampanii wrześniowej spędzany na obszarach południowo-wschodniej Polski) i przeżycia autora w czasie II wojny światowej we Francji i Anglii, wreszcie powojenne doświadczenie życia emigracyjnego na południu Stanów Zjednoczonych.

Lokalizując wskazane powyżej kręgi tematyczne, należy zwrócić uwagę na różne ich realizacje przestrzenne i czasowe, rozlicznie uproblemowane i interpretowane w tomie *Pierścień z papieru*, którego struktura stanowi układ koncentryczny, skupiony wokół figury domu, zapis „świata widzianego przez siebie”, model wykreowanej literacko „autobiografii zaszyfrowanej”⁷. Stematyzowany porządek biografii strukturalnie wzmacnia formuła cyklu, jako próba ciągłości, spajana figurą bohatera-narratora.

Dzieciństwo, do którego pisarz powraca najchętniej, z wpisanym w nie doświadczeniem wojny światowej zostaje literacko wystylizowane w utworach: *Tarok, W Paryżu i w Arkadii, Z kroniki o latającym domu, Co nowego w kinie?*. Wspomnienie nieszczęśliwej miłości do bliżej nieokreślonej dziewczyny, próbującej targnąć się na własne życie, stanowi motyw przewijający się przez kilka opowiadań (*Deszcz, Białe mazury, Gołębki z placu Teodora, Jak wiosna przyjechała*). Okres paryski stał się również elementem tej literackiej biografii (*W Paryżu i w Arkadii*), jak i czas spędzony we Lwowie, kiedy Haupt przyłączył się do Rybaltów i otarł o redakcję „Dziennika Polskiego” (*Moi przyjaciele, Gołębki z placu Teodora*). Sporo miejsca poświęcił pisarz wrażeniom z dość licznych podróży po Polsce południowej, obyczajom ziemiańskich dworów oraz rozrywkom, wśród których największych wrażeń dostarczały polowania (*Dziwne było bardzo, bo..., Polowanie z Maupassantem, Poker w Gorganach, PIM*). Wiele obserwacji mieszkańców Podola, Wołynia, Huculszczyzny, ich języka i kultury, przerodziło się pod piórem Haupta w nasycone autentycznym regionalizmem obrazy Kresów (*Stypa, Poker w Gorganach, Dziwne było bardzo, bo...*). Do-

⁷ Autobiografia zaszyfrowana „nie wyraża się poprzez proste odrzucenie fikcji i supremację zapisu życiowego, przeciwnie, rozwija się pomiędzy prawdą a zmyśleniem, dzieje się w napięciu, we współprzenikaniu doświadczeń życiowych pisarza i jego artystycznych fantasmagorii”. (Por. E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Thumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 385).

świadczenia wojenne, najpierw te wyniesione z kampanii wrześniowej i później-
sze, związane ze służbą w Wojsku Polskim we Francji, pobytem w obozie je-
nieckim i walką na Zachodzie w I Dywizji Pancerniej, również stały się materia-
łem prozatorskim (*Jeździec bez głowy*, *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego
kraju*, *Kawaler z morskiej pianki*, *Pejzaż ze wschodem słońca i obiektami ze stali*).

Opowiadania, mikro- i *quasi*-narracje Haupta utrzymane są konsekwentnie
w pierwszej – autobiograficznej osobie, nie tylko pod względem gramatycznym,
ale i stylistycznym, światopoglądowym. W rezultacie – jak sugeruje Piotr Śli-
wiński – „czytelnik skłonny jest sądzić, że obcuje z *quasi*-pamiętnikiem, formą
nostalgii, wynurzeniem”⁸.

Co prawda określenie tego pisarstwa mianem „autobiograficzne” niewiele
wyjaśnia. Choć może „czytanie Haupta” powinno się odbywać właśnie w kon-
tekście biografii pisarza, która – by użyć słów Edwarda Balcerzana – jest „dru-
gim dziełem”, odkrywaniem przez badaczy i czasem stawianym obok dokonań
artystycznych⁹. Hauptowskie literackie „klisze wspomnień” przybierają postać
„zwierzeń kontrolowanych”, świadectw szczerości, świadomej granic dobrego
smaku, ryzyka sztuczności. Narrator *Fragmentów* wyznaje:

A nawet kiedy zadam sobie przymus i satysfakcję powiedzenia całej prawdy, to będzie to
jakże subiektywne, wybór tej prawdy, przecież nie jestem jakimś cudem, wylezie to
pewnie w innej formie (PP, s. 275).

Zamknięta w „tożsamościowym dyskursie”¹⁰ natrętna potrzeba zajmowania
się swoim „ja” wzbudza uczucie zażenowania autora wobec jego solipsyzmu czy
swoiście pojmowanego narcyzmu. Świat zewnętrzny istnieje w prozie Haupta
o tyle, o ile stanowi treść autorskiej świadomości, zweryfikowanej w osobistym
doświadczeniu. Podmiotowa, zindywidualizowana, poprzez uczestnictwo w mi-
cie świadomości, doświadczona w perspektywie własnego losu, rzeczywistość
jawi się jako wizja subiektywna. Wspomnienia nie są li tylko rekonstrukcją
i ożywianiem przeszłości, lecz powtórnym lub spóźnionym przemyśleniem wa-
runków samotności człowieka, językiem ludzkiej duszy, ekspresją jej ciemnych
miejsc, próbą ujęcia w symbole niewyraźnych treści wewnętrznych. „Strza-
skana mozaika” narracji – wspomnień staje się przez to swoistą analizą ran,
przeszkód, barier, tkwiących w świadomości bohatera-narratora, stanowiąc tym
samym studium nostalgicznej autobiografii pisarza.

⁸ P. Śliwiński, *Pamięć, słowo, ból*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 10, s. 69–71.

⁹ E. Balcerzan, *Odpowiedź na biografię*, [w:] tenże, *Kręgi wtajemniczenia...*, s. 21.

¹⁰ Por.: H. Gosk, *Wątek poszukiwania tożsamości w emigracyjnej prozie polskiej*, „Przegląd Hu-
manistyczny” 2000, nr 3, s. 53–60, oraz też: „*A gdy to wszystko zapomnę...*” *Szkice o polskiej
literaturze emigracyjnej XX wieku*, Wydaw. „Świat Literacki”, Izabelin 1995, s. 5–12 i nn.

Autobiografizm, o którym tu mowa, przybiera postać aksjologicznych odniesień wobec przeszłości, w jej wymiarze przestrzenno-duchowym, egzystencjalnym i kulturologicznym. Ciągłość w czasie, odzyskiwana drogą sakralizującego przeszłość, literackiego rekonstruowania wzorca biografii „strzaskanej mozaiki”, okazuje się w utworach Haupta niezbywalnym atrybutem Osoby. Jej model odtwarza z jednej strony topika (kresowa) biografii literackiej (uznakowiona figura domu, pamięć reistyczna, intymne doświadczenie miejsca, mitobiograficzna figura dzieciństwa); z drugiej strony „autobiografia ducha jako sieć nawiązań lekturowych”¹¹, dyskurs tożsamościowy, meta- i transliteracki, gra z tradycjami i konwencjami wypowiedzi intymistycznych.

Fundamentalną kategorią poznawczą okazuje się pamięć, a jedną z jej głównych sfer oddziaływania – zakorzenienie w przestrzeni. Tu odsłania się znaczenie, jakie dla ukształtowania biografii indywidualnej ma *genius loci*. Wrażliwość nostalgiczna, funkcja pamięci narratora – bohatera, zontologizowana w literackim przekazie, pełni rolę medium dla rzeczywistości odsłaniającej się za jej pośrednictwem.

Hauptowskie uznanie „prawdy minionego” („Jestem tylko tym, co było”) wpisuje się także w – opisywany przez Czaplińskiego – typ „nostalgii chronicznej”¹², jako tęsknoty permanentnej, przewlekłej, podsycanej przemijaniem – niejako zawinionej przezeń, ale i dzięki niemu istniejącej. Traumatyczna genealogia wrażliwości „ja” nostalgicznego, ogniskującego wokół siebie celowość podróży w przeszłość, bywa odsuwana na rzecz zachowania krystalicznego obrazu „tamtego życia”, do czego autor *Pierścienia...* obliguje swego bohatera w słowach:

Potrafię wzbudzić w sobie pokorę [...], pomyśleć o tamtych czasach tak, jakby jednak istniały one tylko dla siebie, potrafię nagiąć się i powiedzieć sobie, że beze mnie także by tam było. Potrafię skazać się na nicość po to tylko, ażeby dać oddech i życie tamtemu (*O Stefci, o Chaimie...* [PP, s. 63]).

W literackim kadrowaniu Lwowa, Krzemieńca, Żółkwi czy Gorganów Haupt staje się, z uwagi na typ retoryki nostalgicznej, kontynuatorem tradycji przedstawiania zgodnego z normami pamięci widzącej, stymulowanej eidetyczną zdolnością przenikania „istoty” rzeczy minionych. Narracja staje się próbą naśladowania procesu przypominania, tworząc własny porządek dający się określić jako retoryka memoryczna lub nostalgiczna¹³.

¹¹ Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 99–135.

¹² P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty...*, s. 14.

¹³ Kontekst filozoficzno-metodologiczny dla przyjętych tu znaczeń i funkcji kategorii pamięci oraz czasu stanowią m.in. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2006; H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2003; K. Ro-

Próba zidentyfikowania *déja vu* świadomości zostaje zaniechana przez egzogeniczność zjawisk rządzących prawem czasu. Czy jednak powtarzalność, sakralizująca ze swej istoty jakość świata przywołanego ponownie, nie wyrasta immanentnie z roli i pozycji podmiotu usytuowanego w tym świecie i nim sterującego? Rockwell Gray udowadnia przecież, że „nasze poczucie tożsamości kształtowane jest w dużym stopniu przez «pamięć miejsc» stanowiących mapę naszego doświadczenia”¹⁴, co – jak się wydaje – daje możliwość odnalezienia się w porządku temporalnym rzeczywistości minionej. Już samo sformułowanie: „pamięć miejsca” zdaje się wskazywać na ścisły związek czasu z przestrzenią. To, co zapisane w pamięci, przez swe znaczenie metaforyczne, a często także symboliczne, jest – zdaniem autora *Form pamięci* – „przedmiotowym korelatem”, znakiem tożsamości w porządku osobistej historii (indywidualny wymiar czasowości) i geografii autora. Pamięć widząca miejsca implikuje obrazowy charakter przedstawiania, którego wymiar przestrzenny wiąże się z określonym topograficznie *loci*¹⁵, deponującym obrazy pomocne w ożywianiu pamięci. „Mapa owych miejsc stanowi naturalną formę naoczności «widzącej pamięci»”¹⁶.

Jakość wspomnianych obrazów przeszłości łatwo przełożyć w rozlicznych przykładach omawianej prozy na jednostkową i zbiorową pamięć domu, pamięć wspólnot etnicznych, pamięć pejzażu z wpisanymi weń znakami natury, pamięć wzorców kulturowych, a także tak zwaną pamięć przeżyć pierwszych (magiczny żargon dzieciństwa, emotywny dialog z rzeczywistością, folklor zabawy, zmysłowe doświadczenie świata), których sugestywną rekonstrukcje odnajdujemy w opowiadaniu *Perekotypole*, gdzie spotykamy fragmenty dyskursu o naturze dzieciństwa:

Ta zapowiedź przyszła w dzieciństwie, które przecież samo przez się jest takie puchowe, różowe, z którym my dorośli wiążemy nasze pojęcie o niewinności, beztroście, anielskości, sielskości.[...]... ci mali [...] to osobny gatunek ludzki, [...] mający swe własne zrozumienie, swoje własne tradycje, swój folklor, własną teorię poznania, swój żargon-gwarę, mowę sekretną, [...] swoją własną opowieść, rytuał, moralność, etykę, swoje dociekania, przesady i tabu dorosłych (Sz, s. 114–115).

sner, *Narracja, tożsamość i czas*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2003; *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

¹⁴ R. Gray, *Autobiographical Memory and Sense of Place*, [...] *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, University of Georgia Press 1993, s. 53 i n.

¹⁵ Miejsce pojmowane jest tu zarówno jako przestrzeń fizyczna, dokumentowana w świadectwach deskrypcyjnych, jak i jako „indywidualny byt duchowy, treść duchowa bytu, stały moment przestrzeni doświadczonej” (por. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2006, s. 21–44 i nn.).

¹⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 45–48.

Pamięć przestrzenna zakreśla w prozie Haupta szerokie kręgi, przybierając postać panoramicznych opisów, oddających z całą precyzją topo- i etnograficzną rzeczywistość galicyjskiego Podola. Makroprzestrzeń Kresów i „świata spoza” opatruje autor *Wariantów* własnym porządkiem temporalnym: „dziś, przedwczoraj, wczoraj, jutro”, choć owe ramy czasowe miewają różną pojemność treściową i aksjologiczną. Wspomina autor znajome miejscowości kresowe: Żółkiew, Husiatyn, Jarmolińce i Czortków, Buczacz, Monasterzyska i Stanisławów, Mikulińce, Trembowłę i Tarnopol. Kod pamięci przybiera postać literacko zaszyfrowanego kompleksu winy, gdzie o sile doświadczenia traumatycznego zaświadcza nie tylko postawa świadka, ale także współuczestnika zdarzeń, mówiącego o sobie:

Raz byłem [...] dezertorem wielkiej wojny [...], innym razem świętokradczą ręką. Poma-gałem przy «rewindykacji» greckich cerkwi na kresach polskich (*Więzień z Isle of Ely* [Sz, 221]).

Uwidoczniona zarówno w planie treści, jak i w planie wyrażania wierność czasoprzestrzeni dzieciństwa i młodości, kolorytowi podolsko-pokuckiego zakątka dawnej Rzeczypospolitej – wyposaża ów mit ziemi tarnopolskiej w cechy genu (kodu) pamięci kulturowej, przechowującego formy wstecznie kształtujące historię dzieciństwa, teraźniejszą egzystencję bohatera i antycypację przeszłości. Kod języka(ów), obyczaju(ów), folkloru daje początek rzece świadomości narratora. Podróż sentymentalna Haupta wśród zdeponowanych w pamięci obrazów „wzgórz, łąnów kwitnącej hreczki, oczeretów, stawisk, gajów i wertepów, cmentarzy przycerkiewnych” (Sz, 268), pośród subkodów mentalno-obyczajowych „lokalnej psychologii” jest także podróżą do pamięci tekstów i tworzonych przez nie tradycji zapisu ziemi podolskiej.

Ów chwyt pamięci afektywno-empatycznej Roland Barthes nazywa „uruchamianiem pokładów prywatnej symboliki przekraczającej poziom czystej referencyjności przedstawiania”¹⁷. Tworzenie własnej, stymulowanej emotywnie mapy wspomnień ujawnia się w prozie Haupta we fragmentach dokumentujących powtarzalność motywów: zburzonego domu (*Barbarzyńcy...*, *Z kroniki o latającym domu*); nieokazywania uczuć w rodzinie (*Stypa*, *Co nowego w kinie?*); symboliki przedmiotowej – lampa naftowa w domu rodzinnym (*Pierścień z papieru*, *Fragmenty*); sztambucha (*Trzy*, *Meldunek o nieprzybyciu Welnowskiego*); grobu, drogi, studni. Empatyczność percepcji odsłania także pamięć przeżyć pierwszych – miłości jako siły niszczącej (*Listy z Arktydy*, *Hansomcob*), a nade wszystko sposób literackiej realizacji toposu miasta. „Nic nie mogło zabić pięk-

¹⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Notatki o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1997, s. 89. Por. także A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2008.

ności miasta” – pisał Haupt o Lwowie, którego topograficzną mapę w pamięci w większym stopniu niż odniesienia realne kształtowały te o konotacji symbolicznej, empatyczno-mentalnej. Dominantą obrazu miasta jest zsubiektywizowana wizja architektoniczna (meandryczność, przypadkowość). Jego topografię, zarówno w sensie znaków przestrzeni fizycznej, jak i na poziomie znaczeń socjokulturowych, oddaje symbolika fizjonomiczna (metafora twarzy), a rekwizytem pamięci są gołębie z placu Teodora. Motyw drzewa jako symbolu zrośnięcia, znaku genezy, rodzimości, źródła, stanowi centrum obrazowania w ekspozycji do utworu *Ogród Jezuicki*, stanowiącego zdialogizowany, udratyzowany zapis intelektualnych dysput Towarzystwa Rybaltów. Nie o same fakty czy realne pierwowzory postaci tu chodzi (opowiadanie z kluczem), lecz o atmosferę lwowskiej cyganerii, stanowiącej rodzaj sentymentalnego echa młodzieńczych lat samego autora.

Rekonstrukcja obrazów przeszłości jest tu zapisem świata nieistniejącego, gdyż jego wizerunek stymuluje siła doświadczenia nostalgicznego, żal za pewną chwilą, która „ulotną czyni drogi, domy, aleje”¹⁸. Hauptowska pamięć miejsc jest zapisem duchowej kondycji nostalgika, o której Józef Wittlin pisał:

Słabość do owych miejsc na świecie, gdzie upłynęły nasze młode lata, jest tylko maskowaną miłością własną. Nie do Lwowa tęsknimy po latach rozłąki, lecz do samych siebie we Lwowie¹⁹.

Dopełnieniem tego wyznania są słowa Jerzego Stempowskiego, wskazujące na fakt, że podobny typ pisarstwa podejmuje problem zawieszenia rzeczywistości między przeszłością a teraźniejszością, otwierając pole magicznej przestrzeni obrazu fantazmatycznego:

Nie jest to – jak w książkach historyków i memorialistów – stwierdzenie, że tak było. Jest to raczej próba ewokacji, operacji magicznej, mającej na celu wywołanie na nowo rzeczy na pozór nieobecnych, lecz które w istocie trwają w jakimś innym wymiarze...²⁰

Kresowa topika w pisarstwie Haupta opatrzona jest wyraźnie perspektywą aksjologiczną, a świat zrekonstruowany we wspomnieniu obudowują partie dyskursu filozoficzno-estetycznego, kulturologicznego, intertekstualnego. Ta uniwersalizacja kodów pamięci własnej sprawia, że świat zewnętrzny występuje tu o tyle, o ile pozwala wyjaśniać tajemnice indywidualnej egzystencji, rozświecać mroki własnej osobowości odczytywanej jako duchowy model istnienia czy też stwarzać odpowiednie warunki do refleksji nad istotą bytu, poznania, zakorzenienia w świecie tekstów własnych i cudzych. Sieć nawiązań lekturowych, tek-

¹⁸ M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1956, s. 510.

¹⁹ J. Wittlin, *Mój Lwów*, [w:] *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963, s. 326.

²⁰ J. Stempowski, *List do Józefa Wittlina z 25 lipca 1963 roku*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 19, s. 80.

stów kultury, tworzących „bibliotekę autobiografii duchowej”, przybiera na kartach badanej prozy postać autokomentarzy do właśnie powstającej autobiografii własnej, odwołania do cudzych pamiętników, dzienników, czy szeroko pojętej sfery uniwersum cudzych tekstów, mniej lub bardziej bezpośrednio modelujących wizerunek „ja” autorskiego²¹.

Ewokacją metatekstualnych rozważań nad zagadnieniami fikcjonalizmu są przytoczenia, z których dowiadujemy się, że „fikcja sama w utworze literackim nie istnieje. Wszystko, co jest napisane, to już było, jeżeli nie dosłownie jako fakt zaszyły, to w takim razie jako jedna z bardzo bogatych możliwości, jakie daje życie” (*Kapitan Blood* [Sz, 98]).

Czyżby istnienie prawdy minionego nie było możliwe bez elementu fikcji, a rzeczywistość była zbiorem powtórzeń już zaistniałego wcześniej zmyślenia?

Utwory Haupta przesyczone są podobnymi refleksjami filozoficznymi. Uważny czytelnik nie pominie okoliczności, że pada w nich nazwisko dziś już zapomnianego Hansa Vaihingera. Filozof ten, wyciągający dosyć skrajne wnioski z interpretacji systemu Kanta, mógł być z wielu względów bliski pisarzowi. Końcowe partie *Fragmentów* zawierają coś w rodzaju poetyckiego wykładu myśli Vaihingera, w której nadrzędną rolę otrzymuje pojęcie „fikcji”. Za pomocą fikcji mniej czy bardziej wiarygodnych człowiek stara się wyjaśnić świat. Fikcje – zdaniem Haupta – wyznaczają kierunek życia i działania jednostki, podczas gdy prawda leży poza granicami naszego umysłu.

Katalog tematów prozy Haupta wyznacza jednak doświadczenie autobiograficzne. Nie w tym sensie, by pisarz próbował z biegiem lat scalać zapamiętane epizody czy tworzył cokolwiek w rodzaju pamiętnika. Wydaje się oczywiste, że granica między prawdą a fikcją została – nie bez udziału samego autora – starannie zatarta. Haupt dezawuuje mechanizmy rekonstruowania ruin pamięci, ujawniając fakt, że jej ułomność, przegrana walka w zmaganiu się z „dotarciem do prawdy” prowokuje konieczność podjęcia artystycznej gry w pamięć i zmyślenie. W licznych fragmentach metaliterackiego dyskursu autobiograficznego ujawniany jest sens transkulturowej wędrówki wśród arsenału reprodukowanych fikcji, wymyślonych porządków:

Co każe mi powtarzać anegdoty, szperać, doszukiwać się porównań, wynajdywać paralele, popisywać się pseudoerudycją, usprawiedliwiać tym wszystkim mój opis wobec mnie

²¹ Autobiografia duchowa jako typ strategii wyznania tworzy własną „bibliotekę”, służąc uniwersalizacji zwierzchności intymnego. Wśród klas nawiązań tekstowych wymienia się: autokomentarz do powstającego tekstu własnego, odwołania do cudzych autobiografii, odwołania do własnych tekstów nieautobiograficznych oraz odwołania do cudzych tekstów nieautobiograficznych. (M. Czermińska, *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej*, [w:] *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 99–102, oraz J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 41–60).

samego i innych przywołanych na świadków? Czy ma być to dopełnieniem szczerości podjętego zamiaru, wierności prawdzie, która to prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak niezaspokajająca, ale bez niej świat, jaki mnie otacza, ja sam nie istnieje. A znowuż sztuka mająca nam tę prawdę objawić jest przecież ustawicznie na pograniczu oszustwa, złudy, udawania, mizdrzenia się, sugestii, w sztuce zawsze jedno ukazujemy przez coś innego, prawdę chcemy ukazać przez kształt udany, albo przez wymyślony porządek, jak w muzyce przez uszeregowanie dźwięków, jak w poezji przez słowa, ich rytm, aliteracje, asonanse, współbrzmienia, akcenty, patos, wymysł. Cemu jest tak, że posługujemy się całym arsenałem (gdzieś przeczytane, zasłyszane, zapamiętane) zmyślenia, ażeby wyrazić prawdę? (*El pelele* [Sz, 131]).

Jawne wyzwanie rzucone „tekstowemu światu” sztuki ponowoczesnej nie niweluje, jak widać, faktu ulegania cechom jej poetyki. O wartości opowiadań Haupta przesądza sposób operowania tym, co wynika z ułomności pamięci: wzajemne przenikanie się świata „opowiadanego”, „mówionego”, stanowiącego swoisty produkt rekonstrukcji pamięci własnej, kreślącej zindywidualizowany zapis modelu biografii duchowej oraz świata „pisanego” – fikcyjnego, literackiego, artystycznie kreowanego, wyznaczanego przez kulturowo-estetyczne idiomy i tekstowe moduły.

Interesującym w tym aspekcie wydaje się pytanie: w jakim stopniu Haupt wywiązuje się z zobowiązań wobec paktu autobiograficznego, zakładającego deklarację intencji ze strony autora opowieści, że tekst posiada funkcję referencjalną?²²

Literaturyzacja życia – stającego się przedmiotem narracji, jak również autobiograficznego dyskursu – poddaje w wątpliwość wierność założeniom wspomnianego paktu, opatrując znakiem zapytania referencjalność tekstów zorientowanych autobiograficznie. Haupt zdaje się zezwalać, by tokiem jego opowieści rządziła zasada literackich skojarzeń, czyniąca z zapisu życia repetycję już raz kiedyś ustanowionego wzoru. Repertuar kulturowych modułów tekstowych pozwala na deszyfrację zarówno sposobu nadawania znaczeń faktom z przeszłości, jak również i samemu aktowi autobiografizowania. Memorysta sięgając po artystyczne zamyślenie, stanowiącą protezę pamięci – fikcję, zdaje sobie sprawę z ograniczeń i zafałszowań literackiej kreacji, zwłaszcza gdy pisze:

[...] kiedy ten świat przychodzi mi widzieć własnymi oczami, a nie przez wymyślone i fikcyjne podstawienia, to ani rusz nie mogę tego świata zobaczyć takim, jakim jest. To wszystko przez nie przemierzone mnóstwo słów, idiomów, semantycznych dziwolągów, porzekadeł, zawołań, skrótów, szablonów, schematów, niedomówień, dwuznaczników, komunalów, paliatywów, eufemizmów, pleonazmów, określeń «bez ogródek», hasel

²² Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5; Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001. Por. także: M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.

i jeszcze słów i trafnych, i pomyłonych sądów, przenośni, artystycznych szczudeł, rytmów, aliteracji (*Henry Bush i jego samolot* [PP, 251–252]).

Kreślony przez autora-narratora dylemat pozwala wpisać tryb Hauptowskiej opowieści autobiograficznej w koncepcję lansowaną przez Paula de Mana, uznającego ten typ dyskursu za manifestację pewnej struktury językowej, figurę „odczytywania” lub „rozumienia” tekstu, zawsze „otwartego i błędzącego”. Każdy tekst – jak twierdzi de Man – jest bowiem w istocie jedynie „figurą lektury retorycznych struktur języka”²³. Lejeune’owski pakt referencjalny w przypadku prozy Haupta nie zostaje spełniony do końca. Pisarz porusza się na pograniczu fikcji i autentyku, fundując odbiorcy, za sprawą obu tych strategii, swoistą „przyjemność tekstu” opartą na komunikacyjnej sytuacji gry w nierozstrzygalność.

W rozwiązaniu kwestii wierności prozy Haupta wobec paktu referencjalnego i fikcjonalnego celowym jest odwołanie się do stanowisk badaczy dyskursu autobiograficznego (Philippe Lejeune, Elisabeth W. Bruss, Paula de Mana, Małgorzaty Czerwińskiej), pozwalających stwierdzić, iż „pozatekstowe odniesienia mają znaczenie tylko umowne, a autobiograficzność tekstu wynika z jego deklaracji bycia takim, stanowiąc realizację przyjętej konwencji mówienia, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z prawdą czy też nie”²⁴. Prawdą autobiograficzna nie istnieje jako rzeczywistość przedtekstowa, ma charakter umowny, niwelujący zasadniczą różnicę między fikcjonalnym a uznawanym za „prawdziwe”, jest metaforą osobowości autora, „stając się” w trakcie opowieści, w procesie autokreacji i samopoznania. Odtwarzanie własnej biografii jest budowaniem mapy znaczeń własnej egzystencji. Owe znaczenia są bardziej tworem opowieści aniżeli pochodną jakiejś rzeczywistości minionej, o której mowa w tekście²⁵. Dyskurs autobiograficzny przybiera charakter dyskursu tożsamościowego, ustanawiając dla obojga status figury językowej opowiadanego świata. „Przedsięwzięcie autobiograficzne – jak wnioskuje Paul de Man – może samo tworzyć życie. Wszystko, co autor czyni, podyktowane jest technicznymi wymogami portretowania samego siebie. Odniesienie do *mimesis* jako – zdaniem de Mana – jednego z wielu trybów figuratywności [jest] czymś bardzo pokrewnym fikcji, która sama może do pewnego stopnia stwarzać odniesienia”²⁶.

Słuszną wydaje się zatem teza Andrzeja Zieniewicza, który dowodzi, iż „wytwarzanie dokumentacji przeżycia jest tyleż formułą pisania, ile formułą osoby”, a retoryczność stanowi rodzaj konstrukcji psychologicznej, typ „psychopoetyki”, która za sprawą swych figur konstruuje podmiot autobiografii. Re-

²³ P. de Man, *Autobiografia jako od-tworzenie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

²⁴ Tekstualny mechanizm kreowania biografii opisuje M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 69–76.

²⁵ Tamże, s. 75.

²⁶ Cyt. za: P. de Man, *Autobiografia...*, s. 308.

lacja ta wiąże się jednak z koniecznością wyjścia z repertuaru konwencji literackich na obszar antropologicznej własności doświadczenia, przekształcania doznanego w opowiadane za sprawą własnych figur „autoryzowania zdarzeń”, „poruszania się na granicy fikcji/nie fikcji; na granicy stereotypu/iluminacji”²⁷. Właśnie iluminacja, jako tryb przyrastania „pamięci autobiograficznej”²⁸, staje się źródłem zmiany porządku epistemicznego, zastępowania wzorców racjonalności postrzegania, konwencji i szablonów nazywania odmienną zasadą sensotwórczą, wolną od etykiet pojęciowych.

Odczytanie autofikcyjnej kreacji „biosu – historii” w aspekcie antropologicznym odsłania – jak można wnioskować – egzystencjalny charakter autobiografii²⁹, osobowości jej twórcy, interakcyjny charakter układu relacji: „ja” autobiograficznego – bohatera tekstu – czytelnika. Jak zatem kształtuje się wizerunek bohatera autoprezentacji, skoro autor – utrzymujący swą tożsamość z „ja” narracyjnym – pisze o sobie jako o kimś innym w stosunku do „ja” empirycznego?

„Pisanie sobą” uwarunkowane jest retoryką i podstawowymi toposami kultury³⁰, co wprowadza nie własny, indywidualny obraz autora, lecz taką prezentację siebie, na jaką pozwala język. Lansowane przez Paula de Mana „od-tworzenie” siebie jest w istocie „pozbawianiem się swej indywidualnej twarzy”³¹. Wpisująca się immanentnie w kształtowanie się kodu tożsamości pamięć może być traktowana jako depozytor uniwersalnych figur i tropów losu ludzkiego, realizowanych w indywidualnym doświadczeniu, co pozwala traktować autobiografię jako ekspresję uogólniającą sens tych figur i tropów, takich na przykład, jak koncepcja Everymena czy „człowieka wątpliwego”.

Koncepcja kulturowych tropów losu ludzkiego wzbogaca optykę badawczą obrazu podmiotu subiektywnego oraz zewnętrznego, czyli założonego jako widzenie siebie przez innych. Philippe Lejeune w *Moi aussi (Ja również)* [1986r.] mówi o akcie autobiograficznym jako autorskiej próbie odnalezienia przeszłości, który to akt „jest sam w sobie momentem życia, jego częścią”³², we wcześniejszej zaś pracy badacza autobiografizmu *Je est un autre (Ja to ktoś inny)* [1981 r.] czytamy:

²⁷ A. Zieniewicz, *Autoryzowanie historii. Doświadczenie i zapis w drugiej połowie XX wieku*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. nauk. H. Gosk i A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2006, s. 106–112.

²⁸ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005; J. Campbell, *Struktura czasu w pamięci autobiograficznej*, [w:] *Pamięć w filozofii...*, s. 121–135.

²⁹ T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971.

³⁰ M.E. Blanchard, *The Critique of Autobiography*. Cyt. za: J. Leigh, *The Figur of Autobiography*, „MLN” 1978, nr 4, s. 62. Paul de Man widzi autobiografię jako personifikację.

³¹ J. Derrida traktuje autobiografię jako „akt integrujący znikające bezpowrotnie fragmenty egzystencji” (P. de Man, *Autobiografia...*, s. 308–309).

³² Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Paris 1986, s. 124.

[...] kiedy opisuje się własne życie, gra się w sobie samym dwie role, rozdzielone między dwie indywidualności, prowadzące ze sobą dialog³³.

Pozycję obserwatora relacjonującego siebie zastępuje Inny – obserwujący i formułujący sądy. Fenomenologiczne i psycho-socjologiczne ujęcie rodowodu „ja” wydobywa interakcyjny charakter osoby ludzkiej, uzależnia „ja” od „ty” i od „innych”, o czym Igor Kon mówi w wymiarze unicestwienia indywidualności, nieznajdującej swego odbicia:

„ja”, które nie przekształca się w „ty”, w ramach intymnej komunikacji znika, człowiek odkrywa siebie i istnieje tylko przez drugiego człowieka³⁴.

Ujawniana w filozoficznym dyskursie prozy Haupta figura „Drugiego”, „Innego” wiąże się z opisywaną przez Ervinga Goffmana „postawą interakcyjną, polegającą na odgrywaniu zmiennych ról”. Funkcją ich kreowania bywa utajenie swej prawdziwej twarzy poprzez przyjmowanie masek, utrudniających identyfikację ich nosiciela³⁵. Dla Haupta problematyka kontaktu z „Drugim” bliska jest hermeneutycznemu rozumieniu Hansa-Georga Gadamera oraz założeniom filozofii dialogu, wedle której „Drugi”, „Inny” jest nosicielem wartości, z którymi podmiot może się identyfikować, potwierdzając w owej sobowtórowej relacji własną tożsamość³⁶.

Niezależność „ja” od kontekstu społecznego i psychologicznego, zakładane przez fenomenologów, rozdzielająca zasadniczo „ja” przeżywające od „ja” refleksyjnego, staje się przydatna do sformułowania nowego użycia terminu „Inny”, przyznającego jaźni poddanej obserwacji określenie „sobowtóra” wobec jaźni obserwującej³⁷. W tym rozumieniu właściwe „ja” to ów obserwowany, czyli sobowtór, stający się obiektem, tzw. Innym, o czym Bernard Brugiere pisze następująco:

Jeśli [...] obraz „ja” realizuje się w tematyce sobowtóra, [...] to także dlatego, ponieważ znaczy on, że podmiot czuje i widzi siebie [...] jako kogoś innego, zaprojektowanego i wyalienowanego³⁸.

³³ Ph. Lejeune, *Je est un autre*, Paris 1981, s. 283.

³⁴ J. Kon, *Odkrycie „ja”*, przeł. L. Siniugina, Warszawa 1987, s. 231 i 21.

³⁵ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przeł. H. i P. Śpiwakowie, Warszawa 1981.

³⁶ Gadamer odrzucał konsekwentnie identyfikację i sobowtórowość na rzecz „dialogowości Ja z Ty”. (Por. H.-G. Gadamer, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001; oraz tegoż, *Człowiek i język*, [w:] *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 1979).

³⁷ Na temat kategorii sobowtóra i „teatru masek” zobacz prace w zbiorze *Maski*, wyb. i oprac. M. Janion, Gdańsk 1986; K.K. Przybylski, *Autor i jego sobowtór*, Warszawa 1987; M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtór*, [w:] tenże, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 273–308.

³⁸ Stanowisko B. Brugiere’a cytuję za: R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 27.

W tym kontekście o Hauptowskim podmiocie mówić można również jako o mniej lub bardziej fikcyjnym odbiciu, modyfikowanym w stosunku do „ja” piszącego. Uwzględnienie czynników języka i literackich konwencji nadaje figurze „ja” badanych tu tekstów charakter zespołu lustrzanych odbić (zwierciadło krzywe, nieprzeźroczyste), co pozwala ujmować metaforycznie znaczenie koncepcji sobowtóra³⁹. W refleksji autora *Szpicy* na temat figury Innego dostrzec można także ślady Stendhalowskiej struktury widzenia „ja”, które „drogą przyjmowania różnych protez i masek osiąga własną tożsamość i szczerość”, gdyż – podobnie jak u Haupta – za najwyższą wartość uznaje „być zawsze autentycznym”⁴⁰.

Autor *Światów* przyznaje figurze „ja” – upodmiotowionego narracyjnie i postaciowo, bezimiennego bohatera o wielowariantowej, a przez to rozbitej i swołiciście zwielokrotnionej tożsamości – status odmieńca, „Innego”, osobnika „wysferzonego”, o świadomości i duchowości, a także, co istotne, wrażliwości zawsze oddzielonej od świata, w którym egzystuje. Dlatego jawi się on mu w egzotycznych, uduchowionych specyfiką percepcji barwach. To każe bohaterowi – narratorowi, noszącemu stygmat „przymusowego, a w pewnych aspektach także dobrowolnego outsiderstwa”⁴¹, traktować często swoje życie jako tworzywo, rzeczywistość – jak scenę teatralną, a siebie samego jako twórcę happeningu, uprawiającego rodzaj „gry w życie”⁴². Akt owej gry dokonuje się poprzez wchodzenie podmiotu w ciągle zmieniające się role społeczne, psychologiczne, kulturowe, poprzez wielość masek przywdziewanych w teatrze życia – tworzenia⁴³.

³⁹ „Zwierciadlane odbicia” i pojęcie „sobowtórowości” znajduje swoją wykładnię w Lacanowskiej koncepcji Innego omawianej m.in. w kontekście „stadiów zwierciadlanych odbić”. (Por. P. Dybel, *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan*, Wyd. „Universitas”, Kraków 2000).

⁴⁰ F. Forycki, *Stendhal. Geniusz podejrzeń*, Warszawa 1987.

⁴¹ H. Gosk, *Wizerunek bohatera (o debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956)*, Warszawa 1990.

⁴² Na ten temat pisze obszernie L. Rożek w pracy *Rosyjska Szkoła Eidologii. Koncepcje teoretycznoliterackie Waleriana F. Pieriewierziewa*, Częstochowa 2005.

⁴³ Zagadnienie to aktualizuje metodologiczny topos literaturoznawstwa: relacje między życiem a literaturą, między dziełem a jego twórcą, metaforyczne *loci communes* teorii zwierciadła i sobowtóra. „Problem zwierciadła to inaczej zagadnienie literatury i społeczeństwa, form literackich i formacji społecznych, modeli świata i modeli dzieła. Problem sobowtóra to zagadnienie życia i twórczości, pisarza i literackiego bohatera, literackości i fantazmatyczności. [...] Metafora literackiego i kulturowego sobowtóra oddaje stan przyciągania i odpychania między dziełem a pisarzem, osobistym indywiduum, a modułami kulturowych matryc (hipotekstów osoby), bo to rozdwojenie, czy też zdwojenie, opiera się zawsze na nierozzerwalnej więzi. Związek sobowtóra jest związkiem permanentnym, zarazem związkiem, który nie wyklucza nieustannego antagonizmu, a wręcz go zakłada” (Z. Majchrowski, *Pisarz i jego sobowtór*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater. Studia*, red. A. Martuszczyńska i J. Sławiński, Warszawa 1983). O jedności biografii – dzieła jako kategorii substancjalnej, manifestacji życia pisze M. Żmigrodzka, lansując wzór „neobiografizmu” jako „lektury osoby” (Por. M. Żmigrodzka, *Osobowość i życie*

Manifestacja modernistycznego rozdźwięku między artystą a tłumem, przeintelektualizowana sublimacja „ja” określanego niekonsekwencją i wiecznym prawem różnicy, rozdwojenia, antagonizmu emanuje w licznych narracyjnych autodeklaracjach. W zakończeniu *Fragmentów* czytamy:

Będę buntować się stadu i będę mu się oddawać, cisnąć się pośród jego ciżby. [...] Będę graczem, będę się hazardował [...]. Będę raz mądrym, wyrachowanym wybieraczem tego losu [...]. Raz będę jednością z całością, innym razem będę sam, nic innego nie będzie się liczyć, tylko ja sam. Będzie mi tak, jakby świat to był ja, a ja to świat (*Fragmenty* [PP, s. 286]).

Artystowsko-outsiderowskie „samotnictwo”, swoista oddzielność od świata przy jednoczesnym akcie wnikania w jego zmysłową materię, funkcjonuje jako silny i nadtekstualny stan świadomości, gdzie wielość obrazów Hauptowskiego świata służy budowaniu globalnego, choć niespójnego i niedomkniętego wizerunku bohatera, którego psycho-egzystencjalna kondycja sytuowana jest w przestrzeni kosmosu istnienia. Mit obcości wydaje się być „rozpisany” w całej „wertikalnej strukturze relacji osobowych”⁴⁴. I tak mamy do czynienia z bohaterem pozbawionym imienia, co w kontekście kategorii „osobności” czyni go swoistym „mieszkańcem świata”, postacią o obliczu Everymena. Ta wyrazista „otwartość” modelu bohatera, fundowana otwartością fragmentów, części, asynchronicznego zbioru epizodów, pokazuje, że biografia „wysferzonego” – Obcego posiada swe źródło w „archetypicznym kompleksie oddzielenia i związanego z nim mitu powrotu do stanu pierwotnej jedności (kategoria pamięci), symbolizowanego przez łono matki”⁴⁵. Budowane przez przestrzeń i czas stadia oddalenia od niszy dzieciństwa, matrycowo określającej pierwotność znaków tożsamości, zdają się generować kolejne fazy samotności bohatera. Autokreacji podmiotu towarzyszą z różnym nasileniem określenia: „obcy”, „oddzielony”, „Ja i Drugi”. Pokazuje to ewolucja etapów spisywanej biografii „wysferzonego” – „studenta wśród kresowych polskich ziemian, ukraińskich chłopów i żydowskich faktorów”, biografii rejestrującej ustawiczny rozdźwięk między „ja” intelektualisty, arysty-cygana, a – jak czytamy u Haupta – „całym mieszczańskim światkiem, całym kosmosem obracającym się wokół tych samych ustalonych spraw”. Kolejne etapy wywołujące stan rozczepienia autoidentyfikacji bohatera

pisarza w monografii historycznoliterackiej, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976).

⁴⁴ W. Płachecki, *Z zagadnień poetyki powieści realistycznej*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Warszawa – Wrocław 1982, s. 87.

⁴⁵ Temat religijnego pragnienia powrotu do łona matki omawia M. Eliade w pracach: *Mity, sny, misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 172–173; *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 1993, s. 117; *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 76–86; *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 80–94.

to doświadczenie artysty – nadwrażliwca i indywidualisty uwikłanego w los żołnierza i skazanego na rozpaczliwą trywialność koszarowej rzeczywistości, czy wreszcie wielbiciela natury, uosobionej w bujności polskich kresów, przeniesionego do przesyconej cywilizacją techniczną Ameryki⁴⁶.

Proza Zygmunta Haupta pokazuje zasadniczą analogię między konstrukcją świata i koncepcją podmiotowości. Polega ona na tym, że jedno i drugie jawi się nie jako układ cech, lecz zespół przedstawień, przebiegających w przeciwnych kierunkach. Przedstawienia podmiotu odkrywają dwoisty byt na pograniczu „własnego” i „cudzego”, autobiografii – bardziej egzystencjalnej i duchowej niż tej realnie porządkującej fakty – i świata zewnętrznego, odsłaniającego konflikt kultura – natura. Z drugiej strony tak „własne ja”, jak i „cudze («ten drugi»)” ulega rozdzieleniu, odrzucane i akceptowane jednocześnie. Granica między Hauptowskim „ja” i światem jest płynna i nietrwała, gdyż bohater-narrator nie posiada zdolności jej ustanowienia, nie dysponuje możliwością odróżnienia siebie (podmiotu) od rzeczywistości zewnętrznej (przedmiotów, obiektów), co jest podstawowym etapem kształtowania się Ego⁴⁷.

Wyraz przeświadczenia o rozmyciu granicy między sobą a rzeczywistością społeczną i materialną odnajdujemy w nasyconym refleksją egzystencjalną dyskursie tożsamościowym utworów *Światy*, *Madrygał dla Anusi*, czy *Warianty*, a także w przytaczanym tu zakończeniu *Fragmentów*. Poczucie podwójności bytu osobowego jawi się jako niezbywalny składnik światoodczuwania, natręstwo myśli o istocie szukania prawdy własnej tożsamości w dialogu z „Innym”:

Przecież nie jestem sam, nigdy nie byłem sam, a to czym jestem, zawdzięczam temu wielkiemu tłumowi, który jest naokoło mnie [...], bo to, co się ze mną dzieje, dzieje się także z jakimś nakazem na przyszłość [...]. Drugi człowiek i niedrugi, drugi człowiek to tak jak ja sam [...] Solidarni w myślach, nawykach i przesądach [...] Ten drugi, ten osobny jest mi tak nienawistny i nieznajomy i tak samo drogi jak ja sam. Przecież ja [...] tak samo nie znam się i boję się siebie samego. Tak samo boję się niespodzianki z jego strony, jak boję się tego, co jest we mnie, co w każdej chwili może wyleźć, wyrósć ze mnie moje straszne wnętrze (*Światy* [Sz, s. 159–160]).

Znów wyraźnym jest rozdźwięk między apologią wspólnotowego, etycznego bycia z „Innym”⁴⁸ a niemożnością wspólnoty z „innym”, który staje się wrogi, jest narzędziem⁴⁹.

Świat ludzki, otoczenie społeczne wydaje się być dla podmiotu dzieł Haupta tyleż źródłem zakotwiczenia bytu osobowego, co przekleństwem autoutożsa-

⁴⁶ O „wysferzeniu” bohatera pisze H. Gosk, *Wątek poszukiwania tożsamości...*, s. 56–59.

⁴⁷ A. Jakubik, *Podstawowe kierunki psychiatrii dynamicznej*, Warszawa 1989, s. 40; A. Lowen, *Narcyzm – zaprzeczenie prawdziwego „ja”*, przeł. P. Kołyszka, Warszawa 1995, s. 45–46.

⁴⁸ E. Lévinas, *Twarz*, przeł. T. Gadacz, [w:] tenże, *Twarz Innego*, PAT, Kraków 1985, s. 149–153.

⁴⁹ J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, Warszawa 1998, s. 27–28.

mień „ja”, co prowokuje stan wewnętrznego skonfliktowania z sobą i światem, a na planie wyrażania owocuje retoryką zaprzeczeń, niepewności, czy – używając określenia Wita Labudy – „strategią frustracji”⁵⁰. Poczucie wykorzenienia sprawia, że właściwa tożsamość bohatera lokuje się wszędzie i nigdzie zarazem.

Konsekwencją omawianego stanu rzeczy jest w przypadku Hauptowskiego podmiotu nieumiejętność wytwarzania sensownego obrazu świata, niezbędnego do zbudowania uporządkowanego obrazu siebie i *vice versa*. Ustawiczne przeżywanie siebie zdaje się uzasadniać metonimiczny obraz portretowanej rzeczywistości, gdyż to koncentracja na fragmencie daje pisarzowi możliwość zwrotów ku sobie. Mozaikowość i pokawałkowany obraz świata znajduje swe świadectwo w formach jego literaturyzacji, naznaczonych niemożnością ujęcia i wyrażenia całości, zarówno zewnętrznej, jak i jednostkowej. Świat zewnętrzny w narracjach autora *Złotej Hramoty* zapośrednicza i bywa substytutem, emocjonalnym ekwiwalentem odkrywania zagadki „ja” lub też poddawany jest redukcji na rzecz „introertywnej orientacji przedstawiania, gdzie zewnętrzność jest jedynie impulsem dla przeżyć narratora-bohatera, co wyraża się w autorefleksyjności i uczynieniu wartością poszukiwaną osoby «ja» poznającego i przeżywającego”⁵¹.

* * *

Przyjęty styl odbioru badanej tu prozy pokazuje, że staje się ona realizacją tego wszystkiego, co „wyprodukował” dwudziestowieczny autobiografizm, stanowiący tu nie tylko przejaw tekstowego dialogu referencjonalnego z fikcyjnym, ale także służący budowaniu na koncepcji wielopostaciowego podmiotu retoryki dyskursu tożsamościowo-egzystencjonalnego. Odsłania to znamienne relacje między myśleniem Haupta – egzystencjalisty (*Światy, Warianty*), a figurą „ja i nie ja” w twórczości Aleksandra Wata, który przyczyn kryzysu filozofii podmiotu upatrywał w obsesji wykorzenienia z metasfery istnienia, arbitralnym zamknięciu kultury w kłątwe absurdu. Dodatkową jakością ukonkretniającą obraz podmiotu narracji Haupta jest jego określenie przez kulturę i szukanie w niej uzasadnienia, co staje się źródłem konfliktu wartości i wyzwala stan niemocy jako następstwo słabości kultury czy autoszydercze poczucie paradoksu⁵².

Poczucie „rozkawałkowania”, niesynchronicznego modelu życia i rozumienia siebie – jako skrajny biegun kondycji duchowej Hauptowskiego bohatera – narratora, pokazuje, że staje on często, niczym u Białoszewskiego czy Różewicza, u kresu modernistycznej podróży do sekretów osoby, wcielając się w rolę

⁵⁰ A.W. Labuda, *Biografia pisarza w komunikacji literackiej*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 106–107 i 115–116.

⁵¹ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 18–19.

⁵² M. Januszkiewicz, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku*, Poznań 1998.

podmiotu – autora, stojącego obok własnych utworów jako „żywe wiązanie” tekstu i biografii. Pisarstwo Haupta staje się realizacją paradygmatów poetyki i strategii autobiograficznej, która jako „próba tożsamości”⁵³ ujawnia swe poziomy: filozoficzne, antropologiczno-kulturowe i literackie, traktując osobę jako wyemancypowane indywiduum, integralną całość, której sądy mają szczególną wartość poznawczą, estetyczną czy etyczną. Stwierdzony tu zapis kryzysu kultury podmiotu w istocie jest próbą obrony jego praw do „mówienia i sądzenia”⁵⁴.

Badany tu materiał literacki jest reprezentatywny dla myślowego kanonu tego nurtu literatury światowej, która współcześnie nawiązuje do socjoantropologicznych kontekstów ponowoczesnych modeli tożsamości, stwierdzając raczej jej „brak, rozproszenie i wielość niż zwartość i jedność”⁵⁵.

Na tle takich diagnoz można stwierdzić, że w pisarstwie autora *Szpicy* dokonuje się rozdzielenie między tożsamością narracyjną, spełniającą się poprzez zapis tekstowy, zasadniczo zrealizowany i mimo fragmentowości zamknięty, a tożsamością egzystencjalną, której usensownienie i scalenie na zawsze pozostaje problemem otwartym. Literaturyzację sobości egzystencjalnej należy tu potraktować jako tożsamość ostateczną (globalną), scalającą tożsamości fragmentaryczne. Incydentalność istnienia zamyka pisarz w scaleniu, o którym Leszek Kołakowski pisał jako o „autopercepcji, stanowiącej niezbędny składnik ciągłej tożsamości”⁵⁶. Taki model prozy, świadomej swego języka, jest próbą uchwycenia „jedności pewnej egzystencji na przestrzeni czasu”, której istota – zgodnie z koncepcją Wolfganga Isera – „przez swą tekstualną ontologię da się dopełnić i dookreślić”. Wokół literacko wykreowanego modelu egzystencji jako rodzaju tekstu „można ujrzyć teksty – cienie nie zrealizowane wprawdzie, ale możliwe do pomyślenia”⁵⁷.

Na poziomie stylu i ekspresji twórczość Haupta jest tak naprawdę „rodzajem ekspresji zwróconej ku sobie”⁵⁸, mieszaniną wypowiedzi historycznej, dyskursywnej, relacjonującej, auktorialnej, zakładającą istnienie podmiotu mówiącego, słuchacza i określonego przedmiotu rozważań, ale wyrasta także z motywacji ukazania zmienności, nieuchwytności sensu, rytmu cywilizacyjnych przemian

⁵³ M. Dąbrowski, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 35–56.

⁵⁴ B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997.

⁵⁵ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 16.

⁵⁶ L. Kołakowski, *O tożsamości zbiorowej*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, przeł. A. Pawelec, red. K. Michalski, Kraków – Warszawa 1995, s. 53.

⁵⁷ W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów*, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, oprac. H. Orłowski, przeł. M. Łukasiewicz, W. Bialik, M. Przybecki, Warszawa 1986, s. 204–224.

⁵⁸ Cyt. za: L. Renza, *Wyobrażenia stawia veto: teoria autobiografii*, przeł. M. Orkan-Lęcki, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1.

i przesunąć sfery intymności i „sobości egzystencjalnej” w stronę wielkiej przemiany, wędrowania (mit odyseiczny), powrotu, śmierci i odrodzenia.

Summary

Between the Testimony of the Venue and the Autobiography of the Spirit. The Traditions of Intimism in Zygmunt Haupt's Literary Work

The article is an attempt to interpret the literary work of Zygmunt Haupt in the perspective of the contemporary examples of autobiographic writing. The author takes, as a starting point, the category of “autobiographic triangle” (testimony, confession, challenge). The autobiographic code of Zygmunt Haupt's texts is placed here in the tradition of twentieth-century intimistic prose to reveal its relations with the diaristic current. The author endeavours to demonstrate that the dichotomy of the introvertive and extravertive strategies does not preclude their mutual presence, placing Haupt's model of autobiographism closer to the rhetoric of confession and the tradition of intimism referring to Gombrowicz's models highlighting the situation of a dialogization of narration and the role of the reader as a basic system of reference. The main argument of the article assumes that the autobiographism of the text examined places them between the biographic document inscribed in the testimony of the venue, and the writing of confession, a psychological-existential autoanalysis of the “self”, an intimate study of privacy as a spiritual autobiography, dialogues between the “someone else's” and the “mine”, the native and the universal. The text shows that Haupt's prose is a manifestation of a text referential dialogue with a fictional one and, by building the concept of the polymorphic subject of identity-existential discourse rhetoric, it refers to the socio-anthropologic contexts of the post-modern models of dissipated and multiplied identities.

Joanna Warońska

O felietonowości komedii Brunona Winawera

Międzywojenne świadectwa odbioru dramaturgicznej twórczości Brunona Winawera realizują jednolity wzorzec. Recenzenci teatralni oraz krytycy zwracali uwagę na uchybienia konstrukcyjne akcji jego sztuk, papierowość postaci oraz nieprzestrzeganie schematu *pièce bien faite*, uznanego wówczas za podstawowy dla dramatu popularnego, repertuarowego, do którego zaliczano współczesne komedie. Nie dziwi więc, że w poszukiwaniach formuły genologicznej sięgnęli po „felieton”¹, by jak najlepiej opisać te utwory. O częstotliwości wysuwania tego zarzutu niech zaświadczy umieszczenie go przez Winawera w *Recenzji* dołączonej do książkowego wydania *Księgi Hioba*² oraz opinia Karola Irzykowskiego:

Oto jest tania bystrość recenzentów: gdy piszą o dramatach Żeromskiego odkrywają w nich pierwiastek epicki, w sztukach Winawera wywłachają felieton (a niektórzy Żyda) [...] ³.

Poszukiwania krytyków wynikały także z wielorodzajowego pisarstwa autora. Niemal od czasu debiutu starał się on połączyć dwa rodzaje twórczości – był

¹ Jako przykład można wymienić m.in.: E.Ł. [Ewa Łuska], *Z teatrów krakowskich. Z Teatru im. J. Słowackiego „Księga Hioba”*, „Goniec Krakowski” 1921, nr 138, s. 5; E. Haecker, *Z teatru. Teatr im. Słowackiego: „Księga Hioba”, komedia warszawska w 3 aktach Brunona Winawera*, „Naprzód” 1921, nr 115, s. 5; J. Wołoszynowski, *Z Teatru Małego. „Po prostu tru-teń”. Komedia w 3-ach aktach Brunona Winawera. Reżyseria A. Zelwerowicza. Dekoracje St. Śliwińskiego*, „Gazeta Polska” 1932, nr 80, s. 5; K. Wierzyński, „Obrona Keysowej”. *Komedia w 3-ach aktach Brunona Winawera. Premiera w Teatrze Małym*, „Gazeta Polska” 1935, nr 148, s. 5

² B. Winawer, *Recenzja*, [w:] tenże, *Księga Hioba*, Warszawa 1921, s. 71.

³ K. Irzykowski, *Spiritus flat ubi vult et quomodo vult*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 1, 1896–1926: *recenzje i felietony, artykuły, listy otwarte*, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 200.

komediopisarzem i felietonistą publikującym na łamach wielu czasopism, m.in. „Filmu”, „Głosu Prawdy”, „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, „Kuriera Codziennego”, „Kuriera Polskiego”, „Świata”, „Światowida”, „Wiadomości Literackich”, a nawet „Expressu Częstochowskiego” czy „Nowego Expressu Częstochowskiego”. To on wypracowywał w Polsce wzorzec felietonu naukowego, naśladując m.in. pogadanki popularnonaukowe Zofii Urbanowskiej czy Marii Julii Zaleskiej⁴, oraz wielokrotnie upominał się o tzw. „naukopisarstwo”⁵. Zebrane i opublikowane w wielu tomach felietony spotkały się z żywą reakcją ówczesnych czytelników i do dziś zresztą uchodzą za ważny dokument kształtowania się świadomości Dwudziestolecia. Po II wojnie przypomnieli je Jan Józef Lipski⁶, Marek Pytasz⁷ oraz Artur Międzyrzecki⁸:

Felietony Winawera opierają się niekiedy czasowi z siłą, o jaką teksty ulotne nie zwykliśmy zazwyczaj podejrzewać. Jeden z tematów głównych refleksji felietonisty – nauka współczesna i dokonywane przez nią przeobrażenia w życiu nowych społeczeństw – okazuje się niekiedy zaskakująco aktualny⁹.

Pomiędzy obszarami działalności pisarskiej Winawera obserwujemy nieustanną cyrkulację, o czym świadczyły próby powołania do życia nowych gatunków – felietonu naukowego oraz komedii naukowej. Międzywojenna krytyka definiowała kategorię felietonowości na wiele sposobów, a trzeba pamiętać, że wciąż była to jedna z najpopularniejszych form dziennikarskich. Przyczyniło się do tego wiele czynników. Po pierwsze – działalność znakomitych twórców, m.in. – Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Antoniego Słonimskiego, po drugie – obserwowana nobilitacja gatunku, który został zaliczony do dziedziny sztuki:

[...] pięknie napisany felieton, zgrabna facecja może być tak samo dziełem sztuki, jak *Iliada*, koncert f-moll Chopina, katedra kolońska¹⁰.

Kolejnym powodem była zmiana horyzontu oczekiwań ówczesnego odbiorcy. Felieton w pełni realizował bowiem potrzebę rozrywki inteligenta w czasie wolnym od pracy. Zjawisko to opisywał m.in. Jan Bystron:

⁴ A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Wstęp*, [do:] ciż, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Poznań 1990, s. 17. Na Brunona Winawera jako autora felietonów naukowych powoływał się: Z. Kawecki, *Felieton naukowy. (Rzecz trudna do zilustrowania)*, „7 Dni” 1930, nr 33, s. 10.

⁵ Zob. np.: B. Winawer, *Pegaz na nowej drodze*, „Światowid” 1933, nr 39, s. 5.

⁶ J.J. Lipski, *Bruno Winawer (1883–1944)*, [w:] tenże, *Warszawscy „Pustelnicy” i „Bywalscy”*, t. 2: *Felietoniści i kronikarze 1900–1939*, Warszawa 1973.

⁷ M. Pytasz, „Nie mam recepty na zbawienie świata...”. *Wokół „Kronik tygodniowych” Antoniego Słonimskiego*, Katowice 1987, s. 58.

⁸ A. Międzyrzecki, *Wstęp*, [do:] B. Winawer, *Ziemia w malignie. Felietony*, wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1962, s. V–XV.

⁹ Tamże, s. VIII–IX.

¹⁰ W. Kubacki, *Czasopisma literackie*, „Rocznik Literacki” 1933, s. 311.

[...] literatura staje się dlań [zmęczonego i zapracowanego czytelnika] rozrywką, którą chce mieć przypadkowo w wolnej chwili i którą też bez trudu i żalu każdej chwili może przerwać¹¹.

Dwudziestolecie odziedziczyło po Młodej Polsce przekonanie, że felieton jest gatunkiem autotelicznym¹², niezależnym od politycznego programu, dlatego znani twórcy pojawiali się na łamach różnych pism bez względu na ich orientację. Tego dziedzictwa bronił Boy m.in. w polemice z Edwardem Ligockim¹³, dziennikarzem „Rzeczpospolitej”, opowiadając się za utrzymaniem subiektywizmu oraz apolityczności gatunku:

[...] w całym świecie cywilizowanym felieton, odcięty symbolicznie kreską, ma przywilej eksterytorialności i dopiero zamęt ostatnich lat narzucił mu u nas i ówdzie piętno przynależności partyjnej¹⁴.

Termin „felietonowość” w międzywojniu funkcjonował również w krytyce teatralnej. Felieton teatralny upowszechnił Boy, a uprawiali go także m.in. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński¹⁵, Karol Irzykowski czy Jan Lorentowicz. Oznaczał on postawę recenzenta, dlatego Irzykowski wyjaśniał termin „felietonizować” jako „pisać naokoło”¹⁶. Zasady stosowania gatunku starał się określić Jan Lechoń, uznając, że istnieje typ przedstawień, o których nie można pisać inaczej. Tłumaczył to w recenzji *Męża i żony* Fredry, sztuki wystawionej w Teatrze Rozmaitości przez Józefa Śliwickiego z dekoracjami Aleksandra Kozłowskiego (premiera 21 lutego 1919):

Rzeczową recenzję widowiska można pisać tylko wtedy, jeżeli teatr da coś utworowi od siebie, w ten czy inny sposób obmyśli go jako przedstawienie: o sztuce niewyreżysowanej można albo nie pisać wcale, albo pisać o autorze, o jego dziele, o literaturze, społeczeństwie – felietonować sobie do woli [podkreśl. J.W.]¹⁷.

Poza tym „felietonowość” służyła także jako określenie konstrukcji sztuki, przede wszystkim komedii, np.:

¹¹ J.S. Bystroń, *Publiczność literacka*, Warszawa 1938, s. 276.

¹² Na temat felietonu wiedeńskiego przełomu wieków i możliwości jego wartościowania pisała: E. Hurnikowa, *W kręgu wiedeńskiej moderny. Z zagadnień polsko-austriackich powinowactw literacko-kulturowych*, Częstochowa 2000, s. 92–112.

¹³ E. Ligocki, *Widły czy siekierka*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 135.

¹⁴ T. Żeleński (Boy), *Jeszcze ostatnie widelki*, [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną. Wieczór szósty*, Warszawa 1926, s. 30; zob. także: J. Koller, *Pod kreską*, „Dziennik Poznański” 1939, nr 1, s. 15.

¹⁵ Zob. D. Ratajczak, *Fotel recenzenta. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński*, Poznań 1981.

¹⁶ K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*, Warszawa 1933, s. 148.

¹⁷ J. Lechoń, *Mąż i żona*, „Pro Arte” 1919, z. 3, s. 27; cyt. za: tenże, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, zebrał i oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 247.

Kiedyś, kiedy w naszym piśarstwie będzie się ceniło więcej czyny niż wezwania, na pewno przyjdzie też prawdziwe zrozumienie dla rzetelnego dzieła Perzyńskiego, dostrzeże się w nim nie tylko to, jego zaniedbania, nie tylko to, co w nim było z felietonu [pokręśl. J.W.], ale i to, co było z balzakowskiej pasji przenikania życia, i to, co miał z Prusa i Moliera¹⁸.

W ten sposób opisywano również m.in. twórczość jednego z najpopularniejszych wówczas dramaturgów – George’a Bernarda Shawa¹⁹, czy *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej²⁰. „Felieton” stosowany jako określenie sposobu tworzenia oznaczał aktualność sztuki (z tego powodu Boy nazwał „felietonem scenicznym” *R.H. inżyniera*²¹), „umiejętność stawiania kwestii scenicznych w skrótach, które dają jednak całego człowieka”²² lub wartość pomysłów. Takie koncepty nie rościły sobie pretensji do wyjaśniania ludzkich zachowań, co miało być celem komedii, ale ograniczały się do warstwy słownej²³. Były więc powierzchownym uchwyceniem rzeczywistości, często wytworzeniem efektownego paradoksu. Felieton powinien bowiem opowiadać o świecie doskonale znanym uczestnikom komunikacji (nadawcy i odbiorcy), a postulowany realizm oznaczał głównie naśladowanie rozpowszechnionej konwencji mówienia o współczesności²⁴. Podstawową cechą gatunku była więc aktualność, osiągana często dzięki pokazaniu za pomocą środków artystycznych tzw. wydarzenia dnia²⁵.

Na podstawie międzywojennych świadectw odbioru należy stwierdzić, że uscenizowany felieton wykorzystywał schematyczne postacie, anegdotki i dowcipy²⁶, „igranie nazwami”²⁷, sięgał po homonim, ale przede wszystkim przyzna-

¹⁸ J. Lechoń, *Perzyński*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 6, s. 2; cyt. za: tamże, s. 112.

¹⁹ K. Irzykowski, *Teatr Polski: „Lekarz na rozdrożu”, sztuka w 5 obrazach Bernarda Shawa. Przekład Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Karola Frycza*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, 1930–1933: recenzje i felietony, artykuły, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 259–260; K. Irzykowski, *Teatr Narodowy: „Hau-hau”, komedia w 4 aktach Hodgesa i Percyvala*, [w:] tamże, s. 580.

²⁰ K. Irzykowski, *Teatr Letni: „Dramat Kaliny”, sztuka w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego*, [w:] tamże, s. 528.

²¹ T. Żeleński (Boy), „*R.H. inżynier*”, [w:] tenże, *Ludzie i bydłotka. (Wrażenia teatralne)*, Warszawa 1933, s. 77–82.

²² W. Brumer, *Premiera w Teatrze Małym – „Znajomek z Fiesole”*, „Dzień Polski” 1925, nr 117, s. 5.

²³ K. Irzykowski, *Teatr Letni: „Smaczny chleb kłamstwa”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 522.

²⁴ D. Ratajczak, *Fotel recenzenta...*, s. 64.

²⁵ M. Szulczewski, *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa 1976, s. 88.

²⁶ K. Irzykowski, *Teatr Nowy: „Żywy ładunek”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria Karol Borowski. Dekoracje: Stanisław Jarocki*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 4, 1934–1939: recenzje i felietony, artykuły, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1997, s. 428–429.

²⁷ K. Irzykowski, *Teatr Mały: „Po prostu truteń” komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria A. Zelwerowicza, dekoracje St. Śliwińskiego*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 433.

wał rolę dominującą autorowi, który jak wytrawny felietonista nie moralizował, ale starał się bawić i zaciekawiać publiczność, dlatego opowiadał kolejne dowcipy²⁸. Formuła ta pozwalała twórcy dowolnie zmieniać maski i pozy, by określić ich przydatność w komunikacji, co przypominało naukowy eksperyment²⁹.

Felieton sceniczny obligował komediopisarza do przestrzegania zasad obowiązujących w gatunku prasowym. Autor dbał więc o powodzenie swoich sztuk oraz przedkładał komizm humorystyczny nad komizm satyryczny³⁰, choć wydaje się, że postulowana przez międzywojennych krytyków aktualność miała realizować model satyryczny. W Dwudziestoleciu Kornel Makuszyński próbował oddzielić humor od dowcipu – do twórców pierwszej grupy zaliczył Bolesława Prusa i Charlesa Dickensa (należących do ulubionych pisarzy Winawera), natomiast do drugiej – George’a Bernarda Shawa, Oskara Wilde’a, Winawera i Magdalenę Samozwaniec, ze względu na stosowaną przez nich satyrę, drwinę i ironię³¹. Kozłowska tłumaczyła decyzję Makuszyńskiego w następujący sposób:

Odwolują się [komediopisarze zaliczeni do grupy stosującej dowcip] przede wszystkim do intelektu widowni. Bawią, ale najczęściej nie potrafią wzruszać. Ich komedie – zdaniem Makuszyńskiego – są mądre, zmuszają do refleksji, ale nie dają prawdziwego relaksu³².

W Dwudziestoleciu Winawer należał do grupy najbardziej popularnych komediopisarzy, choć zgodnie podkreślano, że w swojej pracy nie kieruje się cynicznym pragmatyzmem. Irzykowski nie znajdował w jego komediach schlebiania publiczności za wszelką cenę, o czym miały świadczyć także modyfikacje tradycyjnej struktury – przekształcenia schematów *pièce bien faite*, odrzucenie zasady „happy endu”³³, rezygnacja z finałowego małżeństwa.

Ciekawym zagadnieniem byłoby także ustalenie aktualności sztuk Winawera. Nazywano je chętnie komediami warszawskimi³⁴, które nie zawsze odpowia-

²⁸ K. Irzykowski, *Teatr Letni: „Smaczny chleb kłamstwa”*..., [w:] tamże, s. 522; zob. W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa wobec Baudelaire’a*, przekł. H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 198–202.

²⁹ D. Ratajczak, *Fotel recenzenta*..., s. 73; zdaniem badaczki, Noskowski przyjmuje w swoich felietonach maskę błazna, nauczyciela, znawcy, amatora.

³⁰ J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] tenże, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 331.

³¹ M. Kozłowska, *W fotelu recenzenta i na paradyzie. O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*, Gorzów Wielkopolski 2001, s. 59.

³² Tamże.

³³ K. Irzykowski, *Teatr Narodowy: „Zły szeląg”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria Ludwika Solskiego, dekoracje Wincentego Drabika*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 132.

³⁴ Taki podtytuł nosiła *Księga Hioba*; zob. E. Haecker, *Z teatru. Teatr im. Słowackiego: „Księga Hioba”*..., s. 5; Kr. [Tadeusz Kremer], *Teatry krakowskie. Teatr im. J. Słowackiego. „Księga Hioba”, komedia warszawska w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyser Józef Sosnowski, „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1921, nr 21, s. 9; K.H. Rostworowski, *Teatr Miejski im. J. Sło-**

dały gustom publiczności z innych części Polski, a jednocześnie Irzykowski w związku ze *Złym szelągim* uznał, że aktualność istnieje w tej komedii jedynie na marginesie akcji właściwej³⁵. W omawianych utworach niewiele znajdziemy aluzji do konkretnych osób, wydarzeń czy postulatów zachęcających do zmiany świata. Zacięcie satyryczne pojawia się głównie w *Promieniach FF* (1926), utworze potraktowanym przez krytyków jako atak na Ministerstwo Kultury i Sztuki Miriama³⁶, oraz w komediach *Księga Hioba*³⁷, *Po prostu truteń*³⁸, *Ryk byłego lwa*³⁹. Wydaje się, że dylemat – współczesne czy ponadczasowe, satyryczne czy komiczne – w odniesieniu do tej twórczości dość dobrze rozwiązał lwowski recenzent:

Komizm Winawera ma w sobie dużo demaskatorskiej odwagi, zasięgiem zaś rzeczowym znajduje się wpośrodku – między aktualiami społecznymi a ponadczasową racją istnienia swobodnego człowieka. Tak właśnie przemawia Winawer, humanista i racjonalista komedii sądowej⁴⁰.

wackiego. „*Księga Hioba, komedia warszawska w 3 aktach*”, Brunona Winawera, „Głos Narodu” 1921, nr 116, s. 2; W.Gr. [Wacław Grubiński], *Teatr i sztuka. Teatr Mały*. „*Księga Hioba*” – komedia warszawska w 3-ch aktach Brunona Winawera. Reżyserował pan Jan Janusz, „Kurier Poranny” 1921, nr 119, s. 6. Podobnie określił Haecker sztukę *Po prostu truteń*: E.H. [Emil Haecker], *Z teatru. Teatr im. Słowackiego*: „*Po prostu truteń*”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera, „Naprzód” 1931, nr 294, s. 4.

³⁵ K. Irzykowski, *Teatr Narodowy*: „*Zły szeląg*”..., [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 131.

³⁶ T. Żeleński (Boy), *Teatr miejski im. Słowackiego*: „*Promienie FF*”, »scenariusz kinematograficzny« w 3-ech aktach Brunona Winawera [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną i inne flirciki (wieczór trzeci)*, Kraków 1922, s. 125; E. Haecker, *Z teatru. Teatr im. Słowackiego*: „*Promienie FF*”, scenariusz kinematograficzny w 3 aktach Brunona Winawera, „Naprzód 1921”, nr 225, s. 8; K. Irzykowski, *Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela. Uwagi ogólne*. „*Straszne dzieci*” K.H. Rostworowskiego. „*Klątwa*” Wyspiańskiego. „*Ulica dziwna*” K.A. Czyżowskiego. „*Promienie FF*” B. Winawera. „*Zaduszki*” S. Grabińskiego. „*Kurka wodna*” St.I. Witkiewicza. „*Gaz*” J. Kaisera, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 1, s. 214; Irzykowski nie dookreślił jednak przedmiotu satyry. Po II wojnie o satyryczności tej sztuki pisała A. Wzorek, *Polska rzeczywistość międzywojenna w zwierciadle satyry. O „Promieniach FF” Brunona Winawera*, „Kwartalnik Opolski” 2005, nr 2–3, s. 35–43.

³⁷ W. Zaw. [Wiktor Zawodźniński], *Dookoła teatru*. „*Księga Hioba*” – komedia w 3-ch aktach Brunona Winawera w Teatrze Małym. Reżyserował J. Janusz, „Kurier Polski” 1921, nr 120, s. 3–4.

³⁸ Cz. Wojeńska, *Z teatru. Teatr Mały*: „*Po prostu truteń*” komedia w 3-ch aktach Brunona Winawera. Reżyseria: Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje: St. Śliwiński, „*Kobieta Współczesna*” 1932, nr 14, s. 274; autorka dostrzegła w sztuce „dość cienkie zresztą zacięcie na satyrę polityczną”.

³⁹ J. Andrzejewski, *Z teatrów „Ryk byłego lwa”*, komedia w 3 aktach Brunona Winawera w Teatrze Małym, „ABC” 1936, nr 269, s. 4; określenie „groteskowa satyra” ujawnia rozzaczarowanie recenzenta.

⁴⁰ B.W.L., *Z Teatru Rozmaitości*. „*Obrona Keysowej*”. Komedie Brunona Winawera. Reżyseria Romana Niewiarowicza. Dekoracje Ottona Rexa, „Gazeta Lwowska” 1935, nr 41, s. 3.

Omawiane sztuki dość dobrze ukazywały problemy Dwudziestolecia (np. społeczną pozycję inteligenta), nastrój epoki, np. zapowiadały filozofię relatywizmu w *Ryku byłego lwa*⁴¹. Autor uznawał bowiem, że zadaniem komediopisarza jest przedstawianie spraw codziennych i jednocześnie odwiecznych, np.: konfliktu starych z młodymi/powojennymi, oskarżanymi o cynizm, geszefciarstwo i wstręt do rzetelnej pracy (*Frydląd junior*), dlatego nazywał siebie reportażystą z „odcinka frontu”⁴².

Winawer, kreując świat swoich dramatów, wykorzystał wszystkie rekwizyty współczesności – telefon, samochód, awionetkę, rentgen, a jednocześnie zastanawiał się nad sposobem ich oddziaływania na strukturę dramatu. W jednym z felietonów stwierdził na przykład, że telefon zastąpił posłańca z tragedii greckiej⁴³. Aktualność tych komedii polega także na wykorzystaniu topografii Warszawy oraz przywołaniu rzeczywistych nazwisk – polityków (Mussolini, Hitler), naukowców (Freud, Einstein, Boltzmann, Heisenberg), literatów (Shaw, Molnar), twórców kultury (Szyfman). W sztukach autor podejmował temat współczesnego teatru i dramatu, np. o suflerze opowiedział zabawnie w jednoaktówce *Bez suflera!* (1919). Był to problem aktualny także w chwili otwarcia Reduty przez Juliusza Osterwę (1920). Obecność suflera umożliwiała szybkie premiery i jednocześnie gwarantowała poprawny kształt „tekstu autorskiego”⁴⁴. W swojej grotesce Winawer sprowadził pomysł wyłącznie do chwytu reklamowego. Jego zdaniem, sufler jest nieodzownym elementem teatru, gwarantuje porządek przedstawienia, uniemożliwia pomieszanie aktorów i widzów, prawdy i fikcji oraz przypadkowe połączenie różnych sztuk.

Felietonowe komedie Winawera dzięki kreacji podmiotu dramatycznego oraz zastosowanym technikom humorystycznym trudno uznać za satyrę – o „obrazie satyrycznym” pisała Anna Krajewska⁴⁵. Satyra domaga się bowiem uznania przez autora określonego systemu wartości, gdy fabuła ma piętnować wszelkie odstępstwa. Tymczasem Winawerowi bliższy jest komizm humorystyczny, który, zdaniem Jerzego Ziomka⁴⁶, Bohdana Dziemidoka⁴⁷ oraz Mieczysława In-

⁴¹ M.J. Toporowski, *Teatr. Teatr Mały – B. Winawer „Ryk byłego lwa” komedia w 3 aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 39 s. 747.

⁴² B. Winawer, *Słowo wstępne*, [w:] tenże, *Frydląd junior*, Warszawa 1928, s. 11; podobne określenie autor umieścił także w podtytule tomu felietonów: *Boczna antena. Ostatnie biuletyny z frontów wieczystych*, Warszawa [1926].

⁴³ B. Winawer, *O starych i nowych efektach teatralnych. – Walka na szczytach: Mount Wilson i Jungfrau. – Ostry „krzyk nocy”. – Promienie kosmiczne*, [w:] tenże, *Boczna antena. Seria 2*, Warszawa [1927], s. 163.

⁴⁴ J. Szaniawski, *Sufler*, [w:] tenże, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956, s. 65.

⁴⁵ A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wrocław 1989, s. 33.

⁴⁶ J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności...*, s. 331.

glota⁴⁸, pokazuje jedynie paradoksy i nonsensy rzeczywistości. Tym samym dramaturg nawiązywał do programu komedii obyczajowej warszawskiej, która nad moralizatorską tendencję przedkładała zabawne sytuacje⁴⁹.

Większość recenzentów uznała, że sztuki Winawera nie miały pełnić funkcji dydaktycznych czy moralizatorskich, choć pojawiały się także próby odnalezienia w nich „znaczeń wyższych”. Recenzent „Gazety Lwowskiej” tak określił ideę *Obrony Keysowej*:

Ta rozgrywka między prawem człowieka wolnego a bezduszną sprawiedliwością i ślepych motłochem jest korzyścią i światłem, płynącym z komedii Winawera⁵⁰.

Dostrzegł także pozytywny program sztuki:

A więc Winawer, zawiódłszy [oczekiwania widza], nie zawiódł. „Czuły słuchacz” wybacz czy wiele Holstinowi-Winawerowi, gdy ten nauczy go każdej ciemnej sile gniewnie krzyknąć w twarz: „Nie pozwalam”⁵¹.

Do alegorezy zachęcał także *Żywy ładunek* (1938/1939). Jan Chmurek (pseudonim Stanisława Młodożeńca) nazwał tę sztukę współczesnym *Weselem* oraz kazaniem Piotra Skargi i wyłożył polityczne znaczenie „starej horacjuszowskiej przenośni z okrętem i załogą”⁵². Wbrew takiemu odczytaniu Słonimski zarzucił Winawerowi nieporadność w wyeksponowaniu głębszej treści i nieudolność w budowaniu metafory ujawniającej kondycję współczesnego człowieka wyrzuconego ze struktury społecznej⁵³.

Kolejną cechą sztuk Winawera, która także dziś wpisuje się w architekst felietonu, jest ich jawna intertekstualność. Boy w związku z tą twórczością pisał o „pstrokaciźnie różnych stylów”⁵⁴: sentymentalizmu, socjalizmu, patriotyzmu, romantyzmu (o Serafinie Gabrielu⁵⁵), oraz korzystaniu z tradycyjnej rekwizytor-

⁴⁷ B. Dziemidok, *O światopoglądowym i aksjologicznym znaczeniu poczucia humoru*, [w:] *Śmiech*, „Punkt po Punkcie” nr 5, Gdańsk 2005, s. 13–17.

⁴⁸ M. Inglot, *O „Panu Geldhabie”*, [w:] tenże, *Świat komedii Fredrowskich*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 96–97.

⁴⁹ Zob. Z. Wołoszyńska, *Zmierzch Bohomolcowego programu*, [w:] *Komedia obyczajowa warszawska*, oprac. i wstęp Z. Wołoszyńska, Warszawa 1960, s. 44.

⁵⁰ B.W.L., *Z Teatru Rozmaitości*. „*Obrona Keysowej*” ..., s. 3.

⁵¹ Tamże.

⁵² J. Chmurek, *Teatr Nowy*: „*Żywy ładunek. Podróż dziewczyna w 5 obraz.*” B. Winawera, „*Goniec Warszawski*” 1939, nr 10, s. 7.

⁵³ A. Słonimski, *Teatr Nowy*: „*Żywy ładunek*”, *podróż dziewczyna w 3 aktach (5 obrazach) Brunona Winawera*; reżyseria Karola Borowskiego; dekoracje Stanisława Jarockiego, [w:] tenże, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982, s. 368.

⁵⁴ T. Żeleński (Boy), „*Rycerz z labędziem*”, [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną*, Warszawa 1920, s. 79.

⁵⁵ T. Żeleński (Boy), *Teatr miejski im. Słowackiego*: „*Promienie FF*” ..., [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną i inne flirciki* ..., s. 126.

ni, ujawniającej lektury autora i ceniony przez niego repertuar. Felietonista odnajdywał więc typowe postacie komediowe (pracownicy MSZ), a także rewiowe (np. kobieta z Grudziądza, *R.H. inżynier*)⁵⁶. Wskazywano też powinowactwa tematyczne (*Promienie FF* zestawiano ze *Świątym gajem* Caillaveta i Flersa⁵⁷), konstrukcyjne – Irzykowski porównywał Macierzana (*Księga Hioba*) do bohatera *Jastrzębia* de Croisseta⁵⁸, dr Links-Torgaua (*Smaczny chleb kłamstwa*) do Tumora Mózgowicza Witkacego⁵⁹. Poza tym traktowano sztuki Winawera jako hiperteksty – *Miss Mary* odczytywano jako parafrazę utworu *Alt Heidelberg*⁶⁰ z dodatkiem *Ciotki Karola* i *Podróży po Warszawie* (postać Himmelfahrta)⁶¹, *Obronę Keysowej* zestawiano z komedią Jerzego Szaniawskiego *Adwokat i róże* (1929), a w *Ryku byłego lwa* szukano parodii sztuk Ibsena (*Nora*, *Budowniczy z Solness* i *Dzika kaczka*):

W roztargnieniu zajada doktor [Cerwus] kanapki jubileuszowe u przyjaciela – podobnie jak Hjalmar w *Dzkiej kaczce*, zapowiadawszy wiarołomnej żonie, że się od niej wyprowadzi, jeszcze pozwala jej potraktować siebie kawusią ze śmietanką. Komizm tej sytuacji, który u Ibsena jest piekielnym zgrzytaniem zębów, u Winawera staje się miłą groteską⁶².

Dostrzegano także powinowactwa sztuk Winawera z tekstami Zapolskiej, Makuszyńskiego, Mirbeau (Rabski⁶³), Słonimskiego, Krzywickiej, Wallace'a, Grzymały-Siedleckiego (B.W.L.⁶⁴), Perzyńskiego⁶⁵ oraz Jewreinowa, Katerwy i Germana (Ćwikowski⁶⁶). Intertekstualność sprowadziła na te utwory zarzut braku oryginalności oraz ostentacyjnie literackich pomysłów, co harmonizowało ze stereotypem uczestniczenia Żyda w kulturze:

⁵⁶ T. Żeleński (Boy), „*R.H. inżynier*”, [w:] tenże, *Ludzie i bydłotka...*, s. 77–82.

⁵⁷ K. Irzykowski, *Teatr Polski*: „*Świąty gaj*”, komedia w 3 aktach G. de Caillaveta i R. de Flersa, przekład Adama Zagórskiego, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 2, 1927–1929: recenzje i felietony, artykuły, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 42.

⁵⁸ K. Irzykowski, *Teatr Narodowy*: „*Jastrząb*”, komedia F. de Croisseta w 3 aktach, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 363.

⁵⁹ K. Irzykowski, *Dramat w teatrze*, [w:] tamże, s. 684. O powierzchownym podobieństwie dramatów wymienionych autorów pisał także: A. Zagórski, *Premiera w Teatrze Małym*. „*Znajomek z Fiesole*”, komedia w trzech aktach Brunona Winawera, „*Kurier Poranny*” 1925, nr 140, s. 3.

⁶⁰ a., [rec. *Gaudeamus*] „*Świat*” 1912, nr 18, s. 16.

⁶¹ K. Krumłowski, *Z Teatru Powszechnego*. „*Niebieskie domino*” humoreska w 3 aktach Wroczyńskiego i Winawera, „*Goniec Krakowski*” 1919, nr 63, s. 4.

⁶² K. Irzykowski, *Teatr Mały*: „*Ryk byłego lwa*”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria E. Wiercińskiego, dekoracje Z. Węgierkowej, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 4, s. 219.

⁶³ W. Rabski, *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918–1924*, Warszawa 1925, s. 11–14.

⁶⁴ B.W.L., *Z Teatru Rozmaitości*. „*Obrona Keysowej*” ..., s. 3.

⁶⁵ E.Ł. [Ewa Łuskińska], *Z teatrów krakowskich* ..., s. 5.

⁶⁶ A. Ćwikowski, *Z teatrów. Z Teatru Małego*. „*Znajomek z Fiesole*”, komedia w 3 aktach Br. Winawera, „*Dziennik Ludowy*” 1925, nr 157, s. 2.

Rzecz dzieje się [*Rycerz z labędziem*] raczej na owych polach Elizejskich, gdzie, w księżycowym świetle, snują się blade cienie wszystkiego, co poczęło się z – literatury⁶⁷.

Kategoria felietonowości wyznaczała również modelowego odbiorcę komedii Winawera, a jego opisanie podjął się Słonimski. Według niego, był to człowiek inteligentny, na pewno nie kołtun warszawski, uczestnik międzywojennej kultury⁶⁸, zanurzony w dominującej wówczas estetyce dowcipu, dlatego odczuwał potrzebę brylowania w swoim otoczeniu.

Przedstawione rozumienie felietonowości w pełni przystaje do twórczości skamandrytów, dla których felieton był jedną z podstawowych form – występy Grzegorza Glassa (ps. Avanti) w „Picadorze”⁶⁹, a wkrótce typowy przejaw „życia ułatwionego”⁷⁰, aintelektualnego, impresyjnego, opartego na żarcie, dowcipie i kalamburze. Gatunek ten umożliwiał komponowanie tekstów ludyczno-pragmatycznych⁷¹, aktualnych i jednocześnie poetyckich, upolitycznionych, autotelicznych i konsumpcyjnych⁷². Techniki felietonowe umacniały „pakt z odbiorcą”, pozwalały realizować jego „horyzont oczekiwań”⁷³, co określano nawet jako „flirt z kulturą popularną”⁷⁴. Były to podstawowe zarzuty wysuwane przez Bolesława Micińskiego pod adresem „Wiadomości Literackich”⁷⁵, reprezentowanych m.in. przez głównego kodyfikatora ówczesnego felietonu, czyli Boya, którego także Irzykowski atakował za nadmierną fascynację życiem⁷⁶, zbyt pragmatyczną i relatywistyczną.

Po wojnie terminem „felieton sceniczny” posługiwali się m.in. Maria Czanerle⁷⁷, badacze twórczości Słonimskiego (Bożena Gierat-Bieroń⁷⁸ oraz Jan Jó-

⁶⁷ T. Żeleński (Boy), „*Rycerz z labędziem*”, [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną*, s. 79.

⁶⁸ as. [Antoni Słonimski], *Teatr Mały. „Po prostu truteń”*, reż. A. Zelwerowicz, dek. S. Śliwiński, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 16, s. 5.

⁶⁹ J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 49.

⁷⁰ Tamże, s. 206; za mistrza gatunku uznano Antoniego Słonimskiego; zob. J.E. Skiński, *Życie ułatwione*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 47, s. 2.

⁷¹ T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym (rekonesans)*, [w:] *Studia skamandryckie i inne*, red. I. Opacki i T. Stępień, Katowice 1985, s. 77.

⁷² S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 132.

⁷³ J. Piotrowiak, *Wokół prób aktualizacji „skamandryckiego” modelu porozumienia z odbiorcą w poezji społecznego radykalizmu. Przymierza i kontrowersje*, [w:] *Studia skamandryckie i inne*, s. 47–48; T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu...*, s. 75–76; Z. Mokranowska, *Prozy poetów kręgu „Skamandra” wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003, s. 14.

⁷⁴ T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu...*, s. 79.

⁷⁵ Krytyk zarzucał redaktorom nastawienie na zysk, aintelektualizm i afilozofizm, brak estetycznego kanonu i nadmiar subiektywizmu; B. Miciński, *Tragedia „estetyki artystów”*, [w:] tenże, *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, wyb. i oprac. A. Micińska, Kraków 1970, s. 221.

⁷⁶ K. Irzykowski, *Beniaminek...*, s. 91–113, 142–149; J.E. Skiński, *Życie ułatwione*, s. 2.

⁷⁷ M. Czanerle, *Wycieczki w dwudziestolecie. O dramacie międzywojennym*, Warszawa 1970, s. 95.

zef Lipski⁷⁹) i Mrożka (Andrzej Kijowski⁸⁰), a o kulturze felietonowej pisali Hermann Hesse w *Grze szklanych paciorków*⁸¹ oraz Jerzy Kwiatkowski⁸². Według Czanerle, felietony sceniczne charakteryzowały się statyczną akcją, banalnymi problemami i powierzchowną satyrą⁸³, a Kijowski dodawał jeszcze – aktualny temat, uwzględnienie gustów odbiorcy, wyjaskrawienie prawdy (dowcip, parodia, ironia) lub jej „pogłębienie” przez wprowadzenie technik typowo literackich. Autor korzystający z praktyk felietonu zamiast wypracowywać własny idiolekt sięgał po środki współczesnego języka, co zbliżało jego działalność do romantycznego ironisty lub majsterkowicza (bricoleura). Trzeba jednak zaznaczyć, że tzw. „felietonową formację umysłową” uznano za fundament kultury, ponieważ umożliwiała ona walkę ze stereotypem:

I ma go [felieton] w ogóle literatura. Ma go w ogóle życie społeczne. Felieton jest jego [życia społecznego] drugą wersją, jego widmem myślowym. Jeszcze krok do utożsamienia go w ogóle z kulturą⁸⁴.

Ale zastanawiając się nad istnieniem kategorii felietonowości, nie można pominąć propozycji genologicznej Edwarda Balcerzana, polegającej na rozpoznaniu w literaturze trzech podstawowych intencji: eseistycznej, reporterskiej i felietonowej. Według badacza, felietonista obnaża mechaniczność i stereotypowość języka, dlatego chętnie sięga po dowcip, karykaturę i burleskę, zachowuje dystans wobec świata przedstawionego, eksponuje przypadek w fabule, dygresyjność i epizodyczność, rozbija stereotypy postaci i nawiązuje do praktyk słowa kabaretowego. Podstawowym celem takiego utworu okazuje się zabawa, ponieważ autor nie czuje się upoważniony do wysuwania konkretnych postulatów zmieniających świat⁸⁵.

Wydaje się, że stosowana w Dwudziestoleciu kategoria felietonowości na określenie praktyk dramatopisarzy nie oznaczała żadnej rewolucji w konstruowaniu utworów. Formuła gatunku pogranicznego była poręcznym sposobem

⁷⁸ B. Gierat-Bieroń, *Antoni Słonimski – teatr demokracji*, Kraków 2004, s. 183–184.

⁷⁹ J.J. Lipski, *Klasyk komedii: Antoni Słonimski*, „Dialog” 1963, nr 1.

⁸⁰ A. Kijowski, *Mrozek u raju bram*, „Dialog” 1963, nr 5; tekst znalazł się w tomie: tenże, *Rytuały oglądania*, wyb., komentarz i posłowie Z. Majchrowski, Gdańsk 2005, s. 173–178.

⁸¹ Zwraca na to uwagę M. Pytasz, „Nie mam recepty...”..., s. 18.

⁸² Kulturę felietonową badacz definiował jako „niesolidną, dyletancką, impresyjną”; J. Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 76.

⁸³ M. Czanerle, *Wycieczki w dwudziestolecie...*, s. 95.

⁸⁴ A. Kijowski, *Mrozek u raju bram*, [w:] tenże, *Rytuały oglądania*, s. 173.

⁸⁵ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 98–101. Na temat felietonu jako gatunku dziennikarskiego zob. np.: J. Dunin, *Felieton. Czy wiemy co to jest?*, [w:] tenże, *Studia o komunikacji społecznej*, Łódź 2004, s. 249–261; E. Chudziński, *Felieton*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer i E. Chudziński, Kraków 1996, s. 181–194.

zwrócenia uwagi na związki literatury z rzeczywistością, co zdawało się być przekroczeniem zasady literackości w momencie formułowania zasad teorii formalnej. Określenie to zwracało też uwagę na epizację sztuk oraz przyznawało większe prawa podmiotowi dramatycznemu. „Felieton sceniczny” konotuje podobne znaczenia jak „skecz kabaretowy”⁸⁶, określa bowiem przemiany tradycyjnego modelu genologicznego, zwłaszcza w zakresie fabuły i konstrukcji postaci. „Skecz kabaretowy” w swojej genealogii jest jednak bardziej dramaturgiczny, gdy felietonowość zwraca uwagę na epizację oraz próbę zdialogizowania tych utworów. Winawer czyni zasadą konstrukcyjną swoich komedii przewrotne wykorzystanie stereotypu i schematu. Przywołując ostentacyjnie style artystyczne, konwencje literackie, dzieła swoich poprzedników i funkcjonujące w społeczeństwie symbole, rozpoczyna grę z odbiorcą i bawi go parodią, ironią, cytatem oraz wykorzystuje tradycyjne schematy i sytuacje komediowe, np.: spotkanie w nocnym lokalu z dawną przyjaciółką aktorką, postać nieprzyjaznego woźnego czy nieporadnego naukowca⁸⁷. Dzięki temu Winawer w swoich sztukach zachowuje się jak „bricoleur” (majsterkowicz), nie kryje tego, że rozpoczęła się komedia – postaci noszą znaczące nazwiska, a czasoprzestrzeń często zdaje się nieprawdopodobna:

Pisze [Winawer] komedie dla rozrywki, zabawy, ale nie powstrzymuje to stałego dystansowania się wobec banalności – miłej i pociągającej, ale zdradliwej⁸⁸.

Tym samym zastosowana kategoria „felietonowości” funkcjonowała podobnie jak *Lustspiel*, gatunek postulowany przez Wolfganga Kaysera, ujawniający grę na poziomie decyzji autorskich poprzez zastosowanie wielości przestrzeni, postaci, wątków, sposobów mówienia i tonu wypowiedzi⁸⁹.

Summary

On the Feature Nature of Bruno Winawer's Comedies

The author analyzes one of the expressions that functioned in the Interwar Period with regard to the comedies of Bruno Winawer. To this end, she refers to the context of its use: the activities of interwar columnist (such as Tadeusz Boy-Żeleński or Antoni Słonimski), the popularity and elevation of the literary genre

⁸⁶ W Polsce był Winawer podobno „najwyraźniejszym wyznawcą” tego gatunku; A. Grzymała-Siedlecki, *Nie pożegnani*, posłowie J. Krzyżanowski, Kraków 1972, s. 262.

⁸⁷ A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego...*, s. 33–37.

⁸⁸ Tamże, s. 38.

⁸⁹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1954, s. 387.

that they would go in for, the change in the expectation of the then audience, and, first and foremost, Winawer's literary output. Almost since his debut, the dramatist would gladly write feature articles, and even was regarded in Poland as the inventor of a new genre – the academic feature. In her studies on the “feature writing” category, the author takes also into account the analyses of contemporary theoreticians and writers, and the genologic proposal by Edward Balcerzan.

The analyses carried out has enabled the author to conclude that the term “feature writing” used in the Interwar Period, as referred to the practices pursued by dramatists, was a means of pointing out to the relations of literature with reality, which seemed to have gone beyond the principle of literary quality at the time of formulating the rules of the formal theory. This category pointed out to imparting the narrative quality to dramas, and granted greater rights to the dramatic subject.

Robert K. Zawadzki

Wkład św. Wojciecha w zjednoczoną Europę

Wydarzenia ostatnich kilku lat, w których obchodzono tysiącletnią rocznicę śmierci św. Wojciecha, ożywiły zainteresowania historyczno-kulturalne tą postacią. Zorganizowano wiele konferencji naukowych, napisano wiele wartościowych monografii i artykułów, w których gruntownie omówiono znaczenie św. Wojciecha dla Polski, krajów słowiańskich, Europy i Kościoła powszechnego. Zazwyczaj patrzy się na to znaczenie z perspektywy dziesięciu stuleci. Podkreśla się fakt męczeńskiej śmierci praskiego biskupa, która szczególnie dla Polski miała nie tylko znaczenie religijne, ale również polityczne, kładzie się nacisk na wagę działalności św. Wojciecha w Czechach i na Węgrzech, gdzie głosił wielkie idee chrześcijańskie. Tą swoją nieustrudzoną pracą miał przyspieszyć pewne pozytywne procesy polityczne, kulturalne i społeczne, przypisuje się mu wreszcie oddziaływanie na cały Kościół powszechny, który stawia go jako wzór życia chrześcijańskiego.

Znaczenie św. Wojciecha właściwie można ocenić tylko w perspektywie historii. Z biegiem lat jego wpływ trwał, a nawet się zwiększał, co świadczy o geniuszu tej osoby i głębi jego dzieła. Wszechstronne naświetlenie znaczenia św. Wojciecha, wielopłaszczyznowego oddziaływania przekroczyłoby znacznie ramy niniejszej wypowiedzi. Dlatego postanowiłem ograniczyć się tylko do próby przedstawienia roli tej postaci w ówczesnej Europie, Europie końca X wieku. Ale nawet tak zawężając temat, nie sposób uniknąć pewnych trudności. O oryginalność tej niezwyklej postaci świadczą liczne, często dramatyczne zdarzenia, które stały się jego udziałem, a które napotykamy co krok, badając jego osobowość i kolejne życia.

Z drugiej strony przeszkodę stanowi ubóstwo źródeł¹. Do naszych czasów zachowały się dwa podstawowe świadectwa literackie opowiadające o życiu i śmierci świętego, napisane około roku 1000. Trzy inne są późniejsze i pochodzą z początku XI wieku². Wszystkie mają charakter hagiograficzny, co przesądza o ich treści. Autorzy tych utworów starali się ukazać przede wszystkim świętość Wojciecha, stąd obok danych biograficznych pojawiają się motywy fantastyczne, cudowne, tzw. prawda historyczna schodzi na plan dalszy. Jednak te źródła są dla nas bezcenne i tylko na nich możemy budować naszą wiedzę o biskupie z Pragi.

Chociaż mają one istotne znaczenie dla jego poznania, to jednak nie byłoby nic bardziej błędnego niż poprzestawanie na nich. Konieczne staje się uwzględnienie realiów, w jakich żył święty. Należy spojrzeć na całość procesów historyczno-politycznych, które wówczas w Europie się dokonywały. Dopiero po rozpatrzeniu tych czynników można przekonać się, jak wyjątkową osobowością był biskup, i jakich, w gruncie rzeczy, nowatorskich myśli był wyrazicielem.

Już samo pochodzenie niejako predestynowało Wojciecha do roli, w jakiej go dziś widzimy: człowieka głębokiej wiary, ale również propagatora pewnych idei politycznych i społecznych, które zaważyły poważnie – i to bardzo szczęśliwie – na niektórych pojęciach średniowiecza i wpłynęły na bieg wydarzeń. Nie na próżno stał się przyjacielem cesarza Ottona III. Prawdopodobnie bezpośrednio z rozmów, jakie z nim przeprowadził, z owej serdecznej wymiany myśli i poglądów, zrodziła się idea budowy jednego państwa europejskiego, obejmującego także ziemie Słowian, państwa, które stanowiłoby ojczyznę wielu narodów i w którym obowiązywałyby chrześcijańskie prawa i normy postępowania. I jeśli w ówczesnym świecie ktoś miałby odwagę wystąpić z takim pomysłem, by również ludy słowiańskie włączyć do rodziny narodów europejskich, mógłby to być tylko Wojciech.

Urodził się na terenie dzisiejszych Czech, choć najstarszy jego biogram, tzw. *Żywot I*, określa tę krainę mianem Germanii (*Germania*)³. Termin ten w starożytności i średniowieczu był przede wszystkim nazwą geograficzną i to bardzo pojemną. Oznaczał nie tylko terytorium Niemiec, ale w ogóle całą Europę środkową. Wojciech miał świadomość, że jest Słowianinem, ale z drugiej strony ziemia ojczysta, której przez większość swojego życia wiernie służył, dała mu poczucie przynależenia do szerszej społeczności. To poczucie później miało się

¹ O tych trudnościach pisze ks. Kazimierz Śmigiel, *Historyczna rola św. Wojciecha*, [w:] *Święty Wojciech w tradycji i kulturze europejskiej*, Gniezno 1992, s. 163 i nn.

² Omówienie świadectw literackich znajdzie Czytelnik w tomie: *W kręgu żywotów świętego Wojciecha*, red. o. Jan Andrzej Spież OP, Kraków 1997. Tam też bogata literatura przedmiotu.

³ Zob. tamże, *Żywot I*, 1, s. 41.

rozwinąć, ułatwiało działanie w różnych obcych krainach, do których los go rzucał: w Niemczech, Italii, Francji, Polsce, Prusach i na Węgrzech.

Ów zarodek tolerancji i otwartości na innych zawdzięczał także rodzicom. Chrześcijanie i katolicy, posiadający wielkie dobra i bogactwa, szczycili się wspaniałymi koneksjami. Ojciec Sławnik należał do dynastii saskich Ottonów (Ludolfingów), matka zaś Strzyżysława, znana również pod imieniem Adilburga, spokrewniona była z panującym w Czechach rodem Przemyślidów⁴. Oboje byli osobami o wielkiej dobroci, co podkreślają źródła. Wzrastając w tej religijnej, chciałoby się rzec międzynarodowej rodzinie, musiał św. Wojciech nie tylko poznać podstawy moralności, lecz także nauczyć się zasad współżycia z ludźmi o odmiennych zapatrywaniach i światopoglądach.

Rodzice potrafili dostrzec w swoim piątym synu jakieś wyjątkowe zdolności⁵. W bardzo młodym wieku okazał się chłopcem niezwykle dobrym, zdyscyplinowanym, uczniem skłonny do wytrwałej nauki. Odznaczając się nieprzeciętną inteligencją, błyskawicznie uczył się języków obcych. Z domu wyniósł znajomość czeskiego i niemieckiego, później władał doskonale łaciną i językiem włoskim. Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, że znał także język grecki, francuski oraz węgierski i polski. Znajomość języków ułatwiała mu kontakt z ludźmi, pozwalała zbliżyć się do ich problemów, pozwalała poznać różne kultury i światopoglądy. Św. Wojciech stał się niemal uosobieniem ówczesnego europejskiego wykształcenia. Potomek znakomitego rodu, powołany zarówno przez dostojników kościelnych, jak i przez lud na tron biskupi, świetny mówca i kaznodzieja o wielkiej erudycji, człowiek głęboko religijny, wreszcie w pewnym sensie wpływowy polityk, szanowany przez cesarza, reprezentował właśnie to wszystko, co można było wtedy podziwiać, co składało się na wzór człowieczeństwa.

Libice, rodzinna miejscowość św. Wojciecha, zagubiona wśród pagórków i zielonych dębowych lasów dawała dziecku niewiele możliwości rozwoju. Pozostawienie tam Wojciecha równałoby się skazaniu go na los znudzonego ziemianina, którego najciekawszym zajęciem mogłyby być polowania. Rodzice zrozumieli, iż ich ukochany syn wart jest czegoś więcej. Marzyli dla niego o karierze kościelnej, która w owych czasach otwierała drzwi do powodzenia. Owo powodzenie, jak się później okazało, Wojciech rozumiał zupełnie inaczej. Tymczasem rozpoczął studia w wieku 16 lat⁶ w niemieckim Magdeburgu, być może nie zdając sobie jeszcze sprawy z tego, że pobyt w tym mieście wpłynie decydująco na całe jego życie.

⁴ Zob. tamże, s. 41–42, przypis 4 i 5.

⁵ Tamże, *Żywot I*, 2, s. 42.

⁶ Tamże, *Żywot I*, 3, s. 43.

W Magdeburgu pewien człowiek wybijał się ponad przeciętność wiedzą, kulturą i wydawał się niemal wcieleniem katolicyzmu: arcybiskup Adalbert. Ten znakomity duchowny, benedyktyn pochodzący z Trewiru (Trier), misjonarz głoszący chrześcijaństwo na Rusi stał się wzorem dla Wojciecha, ale także jego przyjacielem i powiernikiem. On właśnie udzielił mu bierzmowania i nadał swoje imię Adalbert, pod którym Wojciech będzie znany w zachodniej Europie. Słuchając homilii arcybiskupa i patrząc na jego życie, młody chłopiec ze słowiańskiego kraju odkrył w sobie pragnienie wstąpienia na podobną drogę. Przykład dalekiej pogańskiej Rusi, o której zapewne jego opiekun wiele opowiadał, obudził w nim pragnienie wyruszenia w odległą krainę i głoszenia tam idei chrześcijańskich. Równocześnie zrozumiał, że dla tych idei nie ma państwowych granic, że stanowią one o jedności kontynentu.

Począwszy od tej chwili, wszystko, co przypadkowo spotykało Wojciecha, liczyło się niezmiernie w jego biografii. Nieustannie popychany pasją doskonałości oddawał się naukom wyzwolonym⁷, pozaszkolne chwile poświęcał modlitwom nad grobami męczenników, których relikwie cesarz Otton I sprowadził do Magdeburga⁸, nocami wspierał „ubogich, ułomnych i niewidomych”⁹. Owa wrażliwość na krzywdę bliźniego stała się podstawową cechą jego charakteru. Tą wrażliwością obejmował wszystkich; rzecz rzadka w średniowieczu: już jako dostojnik kościelny, jako biskup Pragi występował przeciwko pewnym normom prawnym, jeśli sprzeciwiały się one przykazaniu miłości człowieka. Stał np. w obronie cudzołżnicy¹⁰, którą zwyczaj Czechów nakazywał ścinać. Ten, którego niekiedy przedstawia się jako surowego hierarchę głoszącego potępienie grzesznikom i poganom¹¹, kochał ludzi bardziej niż ktokolwiek inny.

Pobyt w Magdeburgu trwał 9 lat¹². Po powrocie do Czech, Wojciech był już na tyle sławny, że po śmierci dotychczasowego biskupa kraju, Detmara, książę czeski Bolesław II wraz z całym ludem niemalże żywiołowo powołali 26-letniego młodzieńca na praskie biskupstwo¹³. Działo się to w roku 982. Rok później wybór zatwierdził cesarz Otton II, a arcybiskup moguncki Willigis udzielił Wojciechowi święceń.

Jako biskup reprezentował przede wszystkim chrześcijaństwo w swoim kraju i trzeba przyznać, że sakra z pewnością zwiększała znaczenie jego świadec-

⁷ *Żywot I*, 3, s. 43. Zob. też: dz. cyt. przypis 11.

⁸ *Żywot I*, 4, s. 44. Zob. też: dz. cyt. przypis 18.

⁹ *Żywot I*, 4, s. 44.

¹⁰ *Żywot I*, 19, s. 62.

¹¹ Zob. na ten temat G. Labuda, *Święty Wojciech w działaniu, w tradycji i w legendzie*, [w:] *Święty Wojciech w tradycji i kulturze europejskiej*, s. 95.

¹² *Żywot I*, 6, s. 91.

¹³ *Żywot I*, 7, s. 47.

twą. Kierował dużym terytorium, gdyż w granicach ówczesnego państwa czeskiego znajdowały się, oprócz Czech właściwych, także Morawy, Słowacja oraz prawie cała dzisiejsza Polska południowa, a więc Śląsk i duży fragment Małopolski. W roku 990 te tereny zostały podbite przez księcia Mieszka I i włączone do Polski. W ten sposób północna część diecezji Wojciecha znalazła się w granicach państwa piastowskiego, a on sam stał się już nie tylko biskupem czeskim, ale również polskim, wchodząc w obręb historii Polski¹⁴.

Funkcja biskupa w owych czasach była niezwykle ważna. Brał on całkowitą odpowiedzialność materialną, moralną i duchową za powierzonych jego pieczy ludzi. Wykonując swe obowiązki, Wojciech musiał borykać się z niezliczonymi trudnościami i zadaniami, które w tym burzliwym okresie wiązały się ze stanowiskiem biskupa. Pod koniec X wieku w Czechach zadania te były szczególnie trudne. Społeczeństwo było niemal pogańskie, szerzyła się poligamia, niektórzy przedstawiciele kleru prowadzili niemoralne życie, a powszechnym zjawiskiem, wręcz plagą owych czasów, było porwanie ludzi i sprzedawanie ich jako niewolników do krajów muzułmańskich. Na tym procederze bogacili się prawdopodobnie możnowładcy czescy i sam książę Bolesław. Przywary te zwalczał św. Wojciech w sposób bezwzględny. Piętnował szczególnie handel ludźmi. Nie ulega wątpliwości, że jego bezkompromisowa działalność przysporzyła mu wrogów w osobach tych, którzy czerpali zyski z niemoralnych czynów. Wojciech dwa razy musiał uciekać z Pragi, by po roku 995 już nigdy nie powrócić do swojej ojczyzny.

Jako biskup Pragi cieszył się jednak u swych diecezjan niezaprzeczalnym autorytetem. Dowodem tego wielkiego znaczenia jest fakt, że za każdym razem, gdy opuszczał kraj, Czesi wysyłali za nim poselstwo do papieża i cesarza¹⁵ z prośbą, by zechciał powrócić. A po śmierci, kiedy jego ciało spoczęło w katedrze gnieźnieńskiej, dramatycznie upomnieli się o jego szczątki, dokonując zbrojnej wyprawy na Polskę i uważając relikwie świętego do stolicy swojego państwa.

Wiele przyczyn wyjaśnia ten jego niezwykle prestiż. Mogą mieć one charakter psychologiczny. Szlachetna sylwetka Wojciecha stawiającego czoło niemoralnym ludziom i zdobywającego ich szacunek ma znaczenie symbolu. Można odnieść wrażenie, że u tych prymitywnych dusz charakter religijny biskupa budził spontaniczny szacunek. Być może działała również obawa, ażeby człowiek Kościoła, jako depozytariusz nadprzyrodzonych sił, nie wykorzystał przeciwko nim tych tajemniczych mocy. Przywileje i uprawnienia Kościoła nie były w tym czasie nigdy kwestionowane.

¹⁴ G. Labuda, dz. cyt., s. 68.

¹⁵ *Żywot I*, 22, s. 67 i 25, s. 70.

Wchodziły również w grę inne, bardziej konkretne przyczyny. Z chwilą, gdy książę Bolesław objął rządy w Czechach, okazało się, że potrzebuje odpowiednio przygotowanych ludzi, którzy by mu to zadanie ułatwili. Wojciech z pewnością miał konieczne doświadczenie, gdyż pochodził ze znakomitego rodu władającego udzielnym księstwem w Libicach. Przyzwyczajony był już od dziecka wraz ze swoim rodzeństwem do podejmowania decyzji administracyjnych. Jako biskup opiekował się ponadto ubogimi, dbał o budynki kościelne, posiadał znaczne wykształcenie, miał szerokie koneksje. Wszystkie te Wojciechowe przymioty, zarówno umysłu jak i serca, okazały się przydatne dla księcia Bolesława i dla całego społeczeństwa czeskiego. Powaga świętego nie opierała się więc jedynie na jego religijnej postawie, ale również na autorytecie intelektualnym wobec ciemnoty szerokich warstw oraz na tym, że dla władzy książęcej stanowił konieczną siłę pomocniczą.

Ważnym okresem w życiu Wojciecha były jego mniej lub bardziej dobrowolne pobyty zagraniczne. Poza Czechami spędził około 15 lat, wliczając w to okres magdeburski. Wydaje się, że nie czuł się źle na obcej ziemi. Czas ten potrafił dobrze wykorzystać dla siebie i innych. Właśnie poza granicami swego kraju poznał i zaprzyjaźnił się z wieloma osobistościami, które wpływały decydująco na losy ówczesnej Europy. Serdeczne relacje łączyły go z cesarzami Ottonem II i Ottonem III, wielokrotnie rozmawiał z papieżem Janem XV, współpracował z Astrykiem zwanym też Atanazym, późniejszym biskupem Węgier i przyjacielem króla Stefana Węgierskiego¹⁶, z pewnością spotykał się z księciem, a później królem Polski Bolesławem Chrobrym, utrzymywał żywe stosunki z innymi świętymi owych czasów, Adalbertem, Willigisem i Nilem. Przebywając cztery lata w benedyktyńskim klasztorze p.w. św. Bonifacego i Aleksego w Rzymie, przestawał z przedstawicielami ówczesnej elity intelektualnej i duchowej Wiecznego Miasta. Pomimo tylu znajomości z tak wpływowymi ludźmi Wojciech pozostał człowiekiem niezwykle skromnym, nigdy nie wykorzystywał stosunków towarzyskich dla własnych interesów, sam żył w całkowitym ubóstwie¹⁷, choć papieństwo i niektórzy duchowni w tym czasie dawali zły przykład nadmiernego przywiązania do dóbr tego świata. Jego osobowość i postawa musiały oddziaływać daleko. Natychmiastowa kanonizacja po śmierci wskazuje, że był nie tylko osobą sławną, ale i powszechnie szanowaną – autorytetem – jak byśmy dziś powiedzieli.

Historia życia św. Wojciecha poza rodzinnym krajem wykazuje jeszcze dwa znamienne rysy: z jednej strony działalność misyjną, zwłaszcza w Prusach, zakończona męczeńską śmiercią, a drugiej strony zakładanie klasztorów. Zresztą te

¹⁶ *Żywot II*, 17, s. 110, przypis 124.

¹⁷ *Żywot I*, 17, s. 59.

dwa zjawiska były ze sobą związane, przede wszystkim dlatego, że Wojciech poczytywał jako swoje powołanie aktywność apostolską, i zarazem ideały monastyczne. Gustował zwłaszcza w regule benedyktyńskiej, o czym świadczą jego pobyty w klasztorze na Monte Cassino¹⁸ i benedyktyńskim zgromadzeniu zakonnym na Awentynie w Rzymie.

O wyprawach misyjnych Wojciecha i ich znaczeniu napisano już wiele¹⁹. Przypomnijmy tylko, że biskup uznawał tylko metody pokojowe. Choć bardzo pragnął zdobywać nowe tereny dla chrześcijaństwa, akceptował środki łagodne, bez przemocy militarnej i rozlewu krwi. Wydawać by się mogło, że taki styl prowadzenia misji zakończył się niepowodzeniem. Historia jednak pokazała, że dopiero po śmierci Wojciecha objawiły się prawdziwe rezultaty jego działalności misyjnej.

Niewiele natomiast uwagi poświęca się w nauce drugiemu aspektowi pracy świętego: fundowaniu klasztorów. *Żywoty* Wojciecha uparcie podkreślają, że miał zakładać liczne klasztory w Polsce, Czechach i na Węgrzech. Współcześni badacze bardzo sceptycznie odnoszą się do tych wiadomości, uznając, że nie mogą być one uznane za wiarygodne źródło historyczne i odbicie rzeczywistych wypadków. Można jednak przyjąć, że zawierają one wiele autentycznych wydarzeń, które mogły być subiektywnie naświetlone, mogły ulegać przeinaczeniom, być traktowane anachronicznie, mogły obrosnąć w fikcje, ozdoby i dodatki legendarne.

Fundowanie instytucji tego typu byłoby kolejnym dużym wkładem Wojciecha w dzieło budowania ówczesnej Europy. Znaczenie tego dzieła stanie się bardziej zrozumiałe, jeśli uświadomimy sobie rolę i funkcje, jakie klasztory odgrywały w średniowiecznej Europie. Z punktu widzenia specyficznie chrześcijańskiego klasztory były, zgodnie z myślą swych założycieli, instytucjami monastycznymi, ośrodkami czystszej i bardziej intensywnego życia duchowego, a tym samym miejscami, gdzie wiara i obyczaje lepiej mogły być chronione przed szkodliwymi wpływami świata.

Uświęcanie dusz, modlitwy, śpiewanie psalmów, czynienie pokuty nie były jedyną formą działalności zakonów. Klasztory w tym czasie stały się także ośrodkami życia umysłowego, zwłaszcza na terenie Europy środkowej, kiedy dopiero powstawały organizmy państwowe, a społeczeństwa słowiańskie żyły w zacofaniu. Zasluga mnichów polegała jeszcze na czymś innym. Przyczyniali się oni do rozwoju cywilizacji: karczowali lasy, bagna zamieniali w pola uprawne, zarośla w urodzajne łąny. Klasztory, jakie wznosili, stały się pewnego rodza-

¹⁸ *Żywot I*, 14, s. 55.

¹⁹ Zob. np.: S. Mielczarski, *Misja praska świętego Wojciecha*, Gdańsk 1967; *Święty Wojciech 997–1947*, Gniezno 1947 (praca zbiorowa); ks. K. Śmigiel, dz. cyt., s. 164 i nn.

ju fortecami, w których murach schronienie znajdowała miejscowa ludność w razie niebezpieczeństwa. Zakładając takie instytucje, będące jakby filarami wiedzy, kultury i cywilizacji, Wojciech położył wielkie zasługi w dziele budowy nowych organizmów państwowych na Słowiańszczyźnie.

Mówiąc o działalności świętego, nie sposób pominąć jeszcze jednego aspektu – jego prób literackich. Jako biskup i kapłan posługiwał się nie tylko słowem mówionym, ale zapewne również i piórem. Niestety, do naszych czasów nie zachował się żaden utwór, którego autorem mógłby być Wojciech²⁰. Jedyne autorstwo krótkiego kazania napisanego po łacinie, pt. *Homilia o świętym Aleksym* przypisuje się, choć nie bez wątpliwości, św. Wojciechowi. Pod względem literackim nie stanowi ona może arcydzieła, ale dla literatury polskiej ma duże znaczenie. Tekst ten koresponduje ze sławną *Legendą o świętym Aleksym*, która należy do najdawniejszych i zarazem najważniejszych skarbów polskiej kultury.

Św. Wojciech wszedł na stałe do literatury polskiej z jeszcze jednego powodu. Otóż, przekaz zanotowany w 1506 roku przez Jana Łaskiego w dziele pt. *Commune incliti Poloniae Regni privilegium constitutionum* powiada, że św. Wojciech był autorem sławnej pieśni *Bogurodzica*. Dzisiaj współcześni badacze odrzucają taką możliwość, posługując się argumentami językoznawców, kulturoznawców i muzykologów. Ale też należy zauważyć, że nikt jednoznacznie nie zdołał tej tezy ani udowodnić, ani jej zaprzeczyć. Sprawa pozostaje w pewnym sensie otwarta ze względu na szczupłość materiału porównawczego, ubóstwo zachowanych źródeł historycznych.

Śmierć, jak już pisaliśmy, nie przyćmiła dzieła tego człowieka. Trzy lata później odbył się w Gnieźnie sławny zjazd, ustanowiono metropolię gnieźnieńską. Te kluczowe dla Polski zdarzenia wiązały się bezpośrednio z działalnością, życiem i śmiercią świętego. Wielkie idee polityczne dotyczące jedności Europy, wrażliwość na krzywdę ludzką, obrona przed zniewoleniem człowieka przez człowieka, dbałość o dobre obyczaje, skromność i prostota stały się jego wyrazistym przesłaniem. Przez problemy, które stawiał przed sobą, przez głębokie uczucia i dążenia, przez wkładaną we wszystko pasję, wydaje się nam św. Wojciech kimś współczesnym, kimś, kogo nie można nie szanować.

²⁰ O Wojciechu jako pisarzu zob.: H.G. Voigt, *Adalbert von Prag. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirche und des Mönchtums im zehnten Jahrhundert*, Westend – Berlin 1898, s. 345–369.

Summary

St Adalbert's Contribution to the United Europe

The text is about St Adalbert – the tenth century Czech bishop, who belongs to the most eminent humanist of the Middle Ages. The story of his life is told by the authors of various medieval biographies. He came of an old noble family and was intended by his parents for an official career. His studies at Magdeburg under bishop Adalbert were a decisive moment in his life. After short hesitations he abandoned public life for a clerical state. As one of the friends of the German emperors – Otto the second and Otto the third – St Adalbert became a very influential person in European politics. He knew the pope – the head of the Roman Catholic Church, the king of Hungary, St Willigis and St Nil. Stimulated by his fellow – countrymen he returned to Czech becoming bishop of Prague and by frequent controversies and conflicts he had to leave Czech. Then he was summoned to Poland by the prince Boleslaw, ruler of Poland. In 997 St Adalbert set out for Prussia hoping to gain this country for the Catholic faith. After some successes he was killed by pagans. His culture, goodness and death are a proof of his astonishing versatility, which makes him one of the most impressive characters of the Middle Ages.

Ksymena Żurawska

Utwory Adama Mickiewicza w programach nauczania i podręcznikach gimnazjalnych w okresie reformy systemu oświaty

Całość artykułu, ze względu na jego zawartość merytoryczno-metodyczną, podzieliłam na dwie części. Pierwsza ma charakter opisowo-wyliczeniowy. Wyodrębniam w niej i opisuję sposób przedstawienia utworów Adama Mickiewicza w podstawie programowej, wybranych programach nauczania i podręcznikach. Skupiam się na programach i podręcznikach z serii: *Świat w słowach i obrazach*, *To lubię*, *Czytam świat*. W części drugiej, o charakterze analitycznym, dokonuję omówienia sposobów metodycznego opracowania niektórych tekstów Adama Mickiewicza.

* * *

Reforma oświaty zmieniła ustrój szkolny. Powołane zostały sześcioletnie szkoły podstawowe i trzyletnie gimnazja. W tym nowym typie szkoły uczniowie w wieku dojrzewania (13–16 lat) zostali oddzieleni od dzieci młodszych. Gimnazjum ułatwiło wprowadzenie nowych programów nauczania i nowych, dostosowanych do wieku rozwojowego uczniów, programów wychowawczych¹.

Od 1999 roku, w którym powstały gimnazja, ukazało się wiele ciekawych propozycji metodycznych związanych z utworami A. Mickiewicza. Skupiam się

¹ *Reforma systemu edukacji. Pierwsze wnioski*, „Przegląd Rządowy” 2000, nr 4. Zob. stronę internetową www.kprm.gov.pl.

na „Języku Polskim w Gimnazjum”. Wyliczyć należy propozycje A. Koniecznej², M. Kraski³, E. Świerczowej⁴ czy D. Zimoniowej⁵.

W propozycjach tych ciekawe jest wykorzystanie nowoczesnych metod aktywizujących proces nauczania. Autorki dzielą się swoimi pomysłami w zakresie pracy nad utworami Mickiewicza. Nauczyciel, który wprowadza gimnazjalistów w krainę utworów poety, w każdym z pomysłów lekcyjnych znajdzie coś wartościowego.

* * *

W Dzienniku Ustaw z dnia 26.02.2002 zamieszczono podstawy programowe dla poszczególnych typów szkół.

Podstawa programowa to wykaz zadań w zakresie nauczania, kształcenia umiejętności i wychowania z uwzględnieniem treści ścieżek edukacyjnych.

W podstawie programowej do gimnazjum, w dziale *Lektura*, w punkcie 2 *Wybrane utwory z klasyki polskiej*, znajdujemy pod nazwiskiem Adama Mickiewicza niektóre bajki i ballady, *Dziadów* cz. II, *Pana Tadeusza* (fragmenty).

W programie *Świat w słowach i obrazach*⁶ nakreślono kierunki pracy z lekturą. W klasie pierwszej zagadnieniu *Dyskurs o przeszłości i przyszłości* (poszanowanie tradycji, patriotyzm, bohaterstwo, związki człowieka z naturą) – przyporządkowano fragmenty *Pana Tadeusza* (podobnie w klasie II) oraz *Do M****.

Z kolei *Postawy życiowe i wybory moralne* (dobro i zło, prawda i kłamstwo, cnoty i wady, miłość i nienawiść, przyjaźń i wrogość, radość, ból, cierpienie, wartości materialne i duchowe) – połączono z bajkami, balladami, *Dziadów* cz. II.

Zagadnienie *Postawy życiowe i wybory moralne* zilustrowano podanymi przykładowo utworami *Niepewność* i *Żegluga*.

W klasie III *Dyskurs o przeszłości i przyszłości* łączy się z fragmentami *Pana Tadeusza* oraz wybranymi lirykami (np. *Nad wodą wielką i czystą*), ponadto z wybranym sonetem (bez wyodrębnienia jego tytułu).

² A. Konieczna, *Adam Mickiewicz – poeta... malarz... muzyk?*, „Język Polski w Gimnazjum” 2001/2002, nr 2, s. 60–65.

³ M. Kraska, *Nie masz zbrodni bez kary. A. Mickiewicz Lilije*, „Język Polski w Gimnazjum” 2001/2002, nr 3, s. 58–62.

⁴ E. Świercz, *Grzeczność nie jest nauką łatwą ani małą*, „Język Polski w Gimnazjum” 2004/2005, nr 1, s. 44–51.

⁵ D. Zimoń, *W Soplicowie jak w domu*, „Język Polski w Gimnazjum” 2004/2005, nr 3, s. 37–42.

⁶ *Świat w słowach i obrazach. Program nauczania, język polski dla klas 1–3*, oprac. T. Bugajska i inni, Warszawa 1999.

W programie *To lubię*⁷ na liście lektur do wyboru, pod numerem 48 figurują *Dziady* cz. II. Kolejną pozycją jest *Pan Tadeusz*.

W programie *Czytam świat*⁸ kolejne zagadnienia połączono z lekturą różnorodnych utworów autora.

Na poziomie klasy I fragmenty ks. I *Pana Tadeusza* oraz dodatkowo wyodrębniona *Inwokacja*, połączone zostały z zagadnieniem ogólnym *Poszukiwanie życia szczęśliwego*.

Utwór *Romantyczność* uczyniono jednym z przykładów w rozdziale *Weryfikacja porządku świata*.

W klasie II utwór *Rozmowa wieczorna* łączy się z zagadnieniem *Potrzeba sensu*, bajki (np. *Pies i wilk*) skojarzone zostały z zagadnieniem kolejnym, tj. *Potrzebą wolności*, a *Reduta Ordona* – przyporządkowana została *Potrzebie wzorca, autorytetu i ideału*.

Świtezianka – prowadzi nasze rozważania ku *Potrzebie akceptacji i miłości*, zaś wybrane księgi *Pana Tadeusza* oraz potraktowana oddzielnie *Spowiedź Jaka Soplicy* – *Potrzebie przynależności*.

Zagadnienie *Potrzeba wartości* zrealizujemy, opracowując z uczniami *Dziadów* cz. II.

Oto teksty Mickiewicza w podręcznikach różnego typu wydawnictw.

Podręczniki z serii *To lubię*⁹ zawierają następujące utwory wieszczą:

Kl. I

- fragment III księgi *Pana Tadeusza* pt. *Obłoki*,
- fragment III księgi *Pana Tadeusza* pt. *Tajemnicza nimfa gęsi pasie*,
- wiersz *Śmierć pułkownika*,
- ballada *Lilije*,
- *Dziadów* cz. II (fragment).

Kl. II

- *Oda do młodości*,

⁷ M. Jędrychowska i inni, *To lubię. Program nauczania języka polskiego w klasach 1–3 gimnazjum*, Kraków 2001.

⁸ C. Antosik i inni, *Czytam świat. Program nauczania języka polskiego w gimnazjum, klasy I–III*, Kielce 1999.

⁹ M. Jędrychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego, teksty i zadania. Książka ucznia, klasa I gimnazjum*, Kraków 2000; M. Jędrychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego, teksty i zadania. Książka ucznia, kl. II gimnazjum*, Kraków 2001; M. Jędrychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego, teksty i zadania. Książka ucznia, klasa III gimnazjum*, Kraków 2001. Wszystkie podręczniki wydane w Wydawnictwie Edukacyjnym w Krakowie.

- *Inwokacja*,
- Fragment *Pana Tadeusza* pt. *Czas rzucić indyki i kurki*.

KL. III

- Fragment *Pana Tadeusza* pt. *Tadeusza i Telimeny miłosne przypadki*.

Podręczniki z serii *Świat w słowach i obrazach*¹⁰:

KL. I

- *Pan Tadeusz, Księga II. Zamek* (fragmenty),
- opowiadanie Gerwazego,
- fragmenty księgi X *Emigracja, Jacek*,
- bajki *Zajac i żaba, Dzwon i dzwonki*,
- wiersz *Do M****,
- *Dziadów* cz. II, *Upiór* (fragment).

KL. II

- W podręczniku nie umieszczono tekstu epopei; przed zestawami zadań, odnoszącymi się do kolejnych fragmentów, zamieszczono numery ksiąg i wersów oraz słowniczek trudniejszych wyrazów,
- wiersz *Niepewność*,
- wiersz *Żegluga*.

KL. III

- *Inwokacja*,
- *Stepy Akemańskie*,
- *[Nad wodą wielką i czystą...]*.

Podręczniki z serii *Czytam świat*¹¹:

¹⁰ M. Nagajowa, *Świat w słowach i obrazach. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturalnego dla klasy pierwszej gimnazjum*, Warszawa 1999; W. Bobiński, *Świat w słowach i obrazach. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego dla klasy drugiej gimnazjum*, Warszawa 2000; tegoż, *Świat w słowach i obrazach. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego dla klasy trzeciej gimnazjum*, Warszawa 2001. Podręczniki opublikowane przez Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne w Warszawie.

¹¹ C. Antosik i in., *Czytam świat. Wypisy z wielkiej księgi kultury. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla klasy I gimnazjum*, Kielce 2000; C. Antosik i in., *Czytam świat. Wypisy z wielkiej księgi kultury. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla klasy II gimnazjum*, Kielce 2001.

KL. I

- *Inwokacja*,
- ballada *Romantyczność*.

KL. II

- fragment *Rozmowy wieczornej*,
- fragment XI księgi *Pana Tadeusza*,
- bajka *Pies i wilk*,
- *Reduta Ordona*,
- fragment *Świtezianki*,
- fragment *Epilogu z Pana Tadeusza*,
- fragment I księgi – *Gospodarstwo*,
- fragment *Dziadów* cz. II.

KL. III

- *Pieśń Filaretów*,
- *Rozmowa*.

* * *

W części drugiej, o charakterze analitycznym, zostaną omówione sposoby metodycznego opracowania wybranych tekstów Adama Mickiewicza.

Utworem poety, znajdującym się w podręcznikach wszystkich analizowanych wydawnictw, jest *Pan Tadeusz*. Znajdujemy go w książkach z serii *To lubię, Świat w słowach i obrazach*. Proponuję spojrzeć na *Pana Tadeusza* z metodycznego punktu widzenia. Do oceny jako pierwszą wybieram serię podręczników o wspólnym tytule *To lubię*. Ciekawym zabiegiem jest zestawienie tekstu (fragm. III księgi, nadano mu tytuł *Obłoki*) z obrazem¹². Uczniowie wnikają w strukturę utworu, sposób tworzenia poszczególnych scen. To przykład wykozystania analogii w dochodzeniu do głębszego sensu utworu.

Ciekawym zabiegiem jest także przywołanie *Dyzia marzyciela* w kontekście interpretacyjnym. Na lekcji należałoby, moim zdaniem, przeczytać ów utwór Juliana Tuwima. Zestawienie tego tekstu z fragmentem *Pana Tadeusza* daje nam doskonałą sytuację analityczną. Mickiewiczowski bohater podziwia chmury. Są one dla niego aktorami. Obserwującemu kojarzą się ze zwierzętami: „pełźnie jak żółw”, „białe chmurki [...] zrazu jak stada dzikich gęsi lub łabędzi”, „Wysuwają

C. Antosik i in., *Czytam świat. Wypisy z wielkiej księgi kultury. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla klasy III gimnazjum*, Kielce 2001. Podręczniki wydawnictwa: Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP Kielce.

¹² M. Jędrychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię!..., klasa I gimnazjum...*, s. 24.

nóg rzędy i po niebios sklepie / Przelatują jak tabun rumaków na stepie”; lub z wytworami techniki: „chmura z gradem, jak balon, szybko z wiatrem leci”, „z ich karków rosną maszty, z grzyw szerokie żagle”¹³.

Natomiast w podręczniku metodycznym dla nauczyciela wcześniej wspomniane cytaty opatrzone są następującym komentarzem:

Można więc zauważyć, że [...] u Mickiewicza widać fascynację naturą, zwłaszcza fauną, stąd kojarzenie chmur z żółwiami, stadem dzikich gęsi, tabunem rumaków, ale także urzeczenia techniką, stąd balon czy majestatyczny żaglowiec¹⁴.

Tuwim posłużył się podobną perspektywą w tworzeniu sytuacji lirycznej. Jego bohater także obserwuje obłoki. Wszystkie one kojarzą mu się nieodparcie z elementami konsumpcji – z kremem, lodami, stosami ciastek.

Gdyby rozpatrywać rzecz całą z pozycji badacza intertekstualnych zależności, to nie ma, moim zdaniem, w Julianie Tuwimie żadnego lęku przed wpływem. Buduje on utwór na wzór sławnego poprzednika, ale ileż u poety uśmiechu, pobłażliwości dla dziecięcej perspektywy widzenia świata. Tuwim zaczerpnął od Mickiewicza pomysł sytuacji lirycznej, ale dalej stworzył już utwór zupełnie odmienny, z bohaterem, który jest dzieckiem ceniącym uciechy tego świata, stosownie do swoich, niewielu jeszcze lat.

Poprzez zestawienie obydwu tekstów rodzi się także szansa stworzenia interesującej sytuacji dydaktycznej.

Obłoki stają się aktorami. Dyziowi kojarzą się nieodmiennie z konsumpcją, z kremem waniliowym, malinowymi lodami, tortem czekoladowym. Mickiewiczowskie obłoki są jednak aktorami uczącymi przede wszystkim wrażliwości, rozwijającymi wyobraźnię, wreszcie – uczą patriotyzmu i to w aspekcie lokalnym, zgodnie z poczuciem więzi z „ojczyzną najbliższą”. Tak zobaczą je ludzie kreatywni. Sytuacja dydaktyczna, która powstaje z zestawienia obydwu tekstów, może być wykorzystana przez twórczego nauczyciela do wyeksponowania różnych postaw wobec życia i świata.

Można także *Obłoki* rozważać w oparciu o konwencję baśniową. Narrator snuje wtedy opowieść o chmurach, które na nieboskłonie mogą tworzyć przeróżne kształty i figury. Wyobraźnia Dyzia marzyciela tworzy ze świata fizycznego – świat bajkowy, którego widzialnymi znakami są wspaniałe, słodkie elementy na niebie. Wystarczy tylko wyciągnąć rękę i już jesteśmy w świecie kremowych, lodowych i tortowych rozkoszy. Konwencja baśniowa pojawia się tutaj w łatwości spełniania pragnień. To, co najlepsze, rodzi się samoistnie, nie wymaga pracy i wysiłku.

¹³ *Pan Tadeusz, Księga III*; cyt wg wydania: Warszawa 1949.

¹⁴ M. Jędrzychowska i inni, *To lubię. Książka nauczyciela. Klasa I gimnazjum*, Kraków 2001, s. 128.

Kolejny fragment *Pana Tadeusza* zatytułowano *Tajemnicza nimfa gęsi pasie*¹⁵. Wartościowe jest to, że uczniowie stawiają hipotezy – oczekiwania wobec tekstu. Gimnazjalistom podajemy tylko nazwisko autora i odredakcyjny tytuł fragmentu, który chcemy omawiać. Będą oni próbowali odgadnąć, jakie treści kryje tekst Mickiewicza. Tak narodzą się hipotezy – oczekiwania. Sądzę, że będą to krótkie, rzeczowe sformułowania. W nastrój wprowadzimy klasę poprzez refleksję nad fragmentami *Pana Tadeusza*, które uczniowie poznali już wcześniej. Ten element ma ułatwić określenie oczekiwań wobec urywku dzieła, który uczniowie dopiero poznają. Uważam, że jest to zabieg skuteczny, bo odwołujemy się do tego, co wszyscy już znają i co zapamiętali z lektury fragmentów *Pana Tadeusza*. Budzimy element analityczny, ale i emocjonalny w umysłach młodych czytelników. Cały zabieg związany z hipotezami – oczekiwaniami kojarzy mi się z generowaniem pomysłów, czyli burzą mózgów.

Przy analizie fragmentu utworu pt. *Czas rzucić indyki i kurki*¹⁶ uczniowie spojrzą na całość reżyserskim okiem. Ważne będzie to, iż samodzielnie dzielą tekst na sceny, określają ich charakter, rozważają ujęcie, które ukazuje bieg Zosi, analizują sceny z Telimeną, ważne są ilustracje autorstwa Andriollego. Uczniowie zwracają uwagę na detale związane z przygotowaniem do wyjścia bohaterki na salony. Praca grupowa to projekty scenariuszy filmowych związanych z opracowywanymi fragmentami. Klasa w wyniku dyskusji omawia prace.

Tekst prasowy posłuży jako punkt wyjścia do zredagowania ogłoszenia, w którym znajdują się oczekiwania wobec „zapraszanych na casting kandydatek do filmowej roli”¹⁷. Całość pracy skończy obejrzenie *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy i analiza realizacji scen, które uczniowie rozważali.

W związku z tekstem, który zatytułowano *Tadeusza i Telimeny miłosne przypadki*¹⁸ ciekawym zabiegiem może być zapisanie wypowiedzi postaci na dużej planszy; uwzględniamy w ten sposób oglądowość operatywną. Sądzę, że czynność szukania wzmianek o pozawerbalnych sygnałach informacji powoduje, że bohaterowie stają się bliscy nauczającym. Uczniowie skupiają się na dociekanii i nazywaniu „intencji bezpośrednio wyrażanych, pośrednich oraz ogólnie charakteryzujących poszczególne kwestie”¹⁹.

Następnie analizujemy zagadnienie: w jaki sposób bohaterowie mówią, wreszcie charakteryzujemy bohaterów. Rozważamy komizm sytuacji, postaci, języka.

¹⁵ M. Jędrzychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię!..., klasa I gimnazjum...*, s. 206.

¹⁶ M. Jędrzychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię!..., klasa II gimnazjum...*, s. 116.

¹⁷ M. Jędrzychowska i inni, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego, teksty i zadania. Książka nauczyciela, klasa 2 gimnazjum*, Kraków 2000, s. 187.

¹⁸ M. Jędrzychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię!..., klasa III gimnazjum...*, s. 16.

¹⁹ M. Jędrzychowska i inni, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Książka nauczyciela, klasa 3 gimnazjum*, Kraków 2001, s. 103

W odniesieniu do tekstu *Pana Tadeusza*²⁰, który zamieszczono w podręczniku do klasy I autorstwa M. Nagajowej – proponuje się chronologiczne porządkowanie wydarzeń przedstawionych w opowiadaniu Gerwazego, określanie intencji jego opowiadania, skupiając się na uczuciach, wyodrębniając środki słownikowe i gramatyczne.

Korelacja literatury i filmu pojawia się w poleceniu, które dotyczy obejrzenia przez uczniów fragmentu filmu telewizyjnego przedstawiającego opowiadanie Gerwazego lub fragmentu filmu A. Wajdy. Przy tym należy zwrócić uwagę na tę samą scenę, dokonać analizy środków filmowych.

W odniesieniu do Księgi X²¹ uczniowie porządkują wydarzenia, określają intencję wypowiedzi Jacka, nazywają jego uczucia, wreszcie porównują opowiadanie Gerwazego z opowiadaniem Soplicy.

Z zagadnieniami analizy tekstu połączono zagadnienie rzetelnej i obiektywnej informacji. Uczeń „wchodzi w rolę”, raz jest sąsiadem Sopliców – pisze rzetelną i obiektywną informację o wzajemnych stosunkach między Stolnikiem i Jackiem, drugi raz układa sprawozdanie z napaści Moskali na zamek i udziału Jacka w walce, z pozycji kogoś, kto obserwował z ukrycia całe zdarzenie.

Z zakresu kształcenia językowego ważne będzie słownictwo modalne, informacja, komentarz, ocena²².

Kolejne spotkanie z *Panem Tadeuszem* – to książka do klasy II Witolda Bobińskiego²³.

Poszczególne wersy przyporządkowano fragmentom opatrzonym kolejnymi literami alfabetu. Fragmenty opatrzone literami od A do T.

W obrębie każdej księgi podano numery wersów. Gimnazjalista znajdzie także słowniczek trudniejszych wyrazów. Jest to dość odważne rozwiązanie w dobie królującej kultury obrazu, ale ambitne. Czytając fragmenty od A do S, uczeń przyjrzy się światu przedstawionemu dzieła. Wskaże zdarzenie stanowiące zawiązanie akcji, nazwie wątek, który prezentują wybrane fragmenty, skupi się na postaciach, ich aktywności lub bierności w rozwoju zdarzeń. Ciekawym zabiegiem jest umożliwienie spojrzenia na świat z różnych perspektyw.

Odczytywanie pierwsze to analiza z punktu widzenia ucznia. Spojrzenie drugie to perspektywa narratora. Wreszcie zabieg dramowy – uczeń wchodzi w rolę Tadeusza i układa dwa monologi wewnętrzne. Wystąpienie w roli Teliminy pociąga za sobą wypowiedź skierowaną do Tadeusza. Nauczyciel może także wykorzystać płyty CD po to, by słuchać recytacji, wskazane byłoby rów-

²⁰ M. Nagajowa, *Świat w słowach i obrazach...*, klasa pierwsza gimnazjum..., s. 62.

²¹ Tamże, s. 67.

²² M. Nagajowa, *Jak uczyć języka polskiego w klasie pierwszej gimnazjum*, Warszawa 1999, s. 88.

²³ W. Bobiński, *Świat w słowach i obrazach...*, dla klasy drugiej gimnazjum..., s. 42.

niez obejrzenie adaptacji filmowej. Ciekawym zabiegiem byłaby próba montażu filmowego na przykładzie tekstu lub ocena montażu w obejrzanej adaptacji²⁴.

W książce dla klasy II, z serii *Czytam świat*²⁵, fragment księgi XI (opis Zosi w stroju zaręczynowym) zestawiono z ilustracjami Michała E. Andriollego i Tadeusza Gronowskiego.

Uczniowie oceniają malarskie odwzorowanie postaci Zosi oraz filmowe jej przedstawienie w kadrze z filmu *Pan Tadeusz*.

Kolejnym utworem, który pojawia się we wszystkich wydawnictwach, jest *Dziadów* cz. II (niekiedy podawana we fragmentach).

Uczeń w podręczniku do klasy pierwszej (*To lubię*)²⁶ znajdzie wyjaśnienie tego, co oznacza słowo „Dziady”, podawane wg *Słownika mitów i tradycji kultury* W. Kopalińskiego.

Wartościowe jest także krótkie przybliżenie gimnazjalistom tradycji utworu. Autorki podręcznika wybrały do analizy fragment, w którym pojawia się Widmo Złego Pana. Z dydaktycznego punktu widzenia cenne jest również stawianie prostych pytań typu: Kto? Gdzie? Kiedy? Co robią ludzie? Po co? W jaki sposób?

Umożliwi to selekcjonowanie najważniejszych informacji. Następnie uczniowie skupią się na analizie kwestii Chóru, określą jego rolę w dramacie, ustalą także kompozycję fragmentu.

Pomocą dla nauczyciela jest wyodrębnienie informacji, które należałoby wyeksponować w końcowym etapie pracy z II częścią *Dziadów*.

Ciekawy jest, moim zdaniem, pomysł dyskusji, związany z pozytywnym modelem człowieczeństwa. Pracę kończy czytanie sceny z podziałem na role. Dzięki tym wszystkim zabiegom uczniowie szybko i sprawnie podejmują kwestie analityczne.

Maria Nagajowa (podręcznik wydany przez Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne) proponuje inscenizację pt. *Dziady*²⁷. Uczniowie ćwiczą też pisemnie formy wypowiedzi – układają program szkolnego przedstawienia, przygotowują zaproszenia dla dorosłych, nieoficjalne zaproszenia dla kolegów, projektują plakat i afisz.

Wartościowe jest ćwiczenie pisemnych form wypowiedzi, szczególnie w związku z egzaminem. Na egzaminie gimnazjalnym realizowane są bowiem dwa standardy: czytanie tekstu ze zrozumieniem i tworzenie tekstu. To drugie zagadnienie wymaga systematycznej pracy nad doskonaleniem form wypowiedzi. Uczeń może podczas testu egzaminacyjnego otrzymać polecenie ułożenia np. zaproszenia.

²⁴ W. Bobiński i in., *Jak uczyć języka polskiego w klasie drugiej gimnazjum*, Warszawa 2000, s. 116.

²⁵ C. Antosik i in., *Czytam świat..., dla klasy II gimnazjum...*, s. 54.

²⁶ M. Jędrzychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię!..., klasa I gimnazjum...*, s. 142.

²⁷ M. Nagajowa, *Świat w słowach i obrazach..., dla klasy pierwszej gimnazjum...*, s. 182.

W podręczniku pt. *Czytam świat*²⁸ utworowi towarzyszą rozważania związane z teorią literatury (wprowadzenie postaci fantastycznych, obrazowania symbolicznego). Ciekawe jest polecenie zestawienia problematyki Mickiewiczowskiego dramatu z treścią *Kazania na Górze*. Ten ostatni tekst to, jak wiadomo, kodeks moralności chrześcijańskiej.

Kolejne błogosławieństwa przywołują tych, którzy będą obficie obdarowani przez Boga. To ludzie cierpiący, ci, którzy tu, na Ziemi, smucą się, są cisi, pragną sprawiedliwości. Obficie obdarowani jednak będą i ci, którzy są miłosierni, czystego serca, wprowadzają pokój. Ci, którzy cierpią prześladowania, i ci, którym urągają oraz o których z powodu Jezusa mówią kłamliwie – wszyscy oni znajdą nagrodę w Niebie.

We fragmencie *Dziadów*, który opracowujemy z uczniami, występuje Widmo Złego Pana. Uważam, że zestawienie obydwu tych tekstów może być punktem wyjścia do różnego typu dyskusji (np. panelowa, punktowana).

Ważna będzie kwestia spojrzenia na świat, naszego w nim miejsca, roli dobra i cierpienia w życiu. Ciekawa może być też metoda „za i przeciw”, czyli analizowanie jakiejś sprawy z różnych punktów widzenia.

Polecenie, które polega na tym, że uczeń ma do przemyślenia związki problematyki podjętej w dramacie z treścią przesłań *Kazania na Górze*, uważam za wartościowe. Może to być jednak kwestia ambitna, polecenie dla uczniów bardzo zdolnych, zainteresowanych i umiejących samodzielnie docierać do źródeł.

Lekcja mogłaby wyglądać tak: odtwarzamy nagranie muzyczne *Kazania na Górze*²⁹. Uczniowie słuchają. Następnie, dzięki analizie przypadków, rozważamy Widmo (postać złego pana). Na bazie tych dwóch elementów rozważać możemy koncepcję Boga, zbawienia, porządku moralnego świata. Pomocna będzie tu piramida priorytetów. Ważnym elementem stanie się wyrażanie opinii i gromadzenie argumentów. Wszystkie poruszane wcześniej kwestie połączyć możemy z edukacją filozoficzną.

W następnej kolejności proponuję odnieść się do tekstu ballad. W podręczniku *To lubię* wydrukowano *Lilię*³⁰. Nawiązanie do codzienności to problem sensacji i sensacyjności, potem następuje zabawa w dziennikarzy.

Uczniowie układają „sensację dnia” dla dowolnego dziennika. To zabieg bardzo trafny, łączy bowiem tekst klasyczny z życiem. Następnie ustalają, na czym polega sensacyjność fabuły ballady, po czym szukają w tekście dowodów na to, że ballada przypomina „pieśń gminną”.

²⁸ C. Antosik i in., *Czytam świat..., dla klasy II gimnazjum...*, s. 248.

²⁹ Takim nagraniem może być: *Osiem błogosławieństw. Utwór dedykowany Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II*. Wykonawcy: A.M. Jopek, N. Kukulska, K. Stankiewicz i in., z muzyką J. Pospieszalskiego.

³⁰ M. Jędrychowska, Z.A. Kłakówna, *To lubię!..., klasa I gimnazjum...*, s. 146.

Z kolei sporządzają charakterystykę bohaterki ballady, rozważają symbolikę lilii, wreszcie odnajdują przesłanie moralne utworu.

Treść *Lilii* zestawiono z tekstem K.I. Gałczyńskiego (Teatrzyk Zielona Gęś prezentuje treść ballady *Lilie* i wiersz *Śliczne Lilie*).

W balladzie występują Gzęgżółka i Pani. Ten pierwszy jest młodym ascetą. Słowa popularnej piosenki *Tomasz, skąd Ty to masz?* w ustach Pani brzmią groteskowo, są zaskakującą pointą, prowokują do uśmiechu. I chyba o to chodzi najbardziej, żeby gimnazjalista zauważył, że motyw klasyczny może funkcjonować we współczesności (tekst Gałczyńskiego powstał w 1946 roku).

Wers „Takie utwory Wieszca dzieciom się w książkach zamieszcza” prowokuje do dyskusji. Uczniowie mogą rozważyć aspekty wychowawcze ballady, zastanowić się nad tym, jakich prawd życiowych uczy nas Mickiewicz. Mogą wreszcie przeanalizować motyw miłości w świecie ballady i w świecie współczesnym. W ten sposób przekazać możemy ważną prawdę, że tekst klasyczny skupia te same wątki, które i dzisiaj są ważne dla młodzieży.

W podręczniku *Czytam świat* znajdujemy *Romantyczność*³¹. Jako kontekst wybrano zaś *Ballady i romanse* W. Broniewskiego. Tytuł tego ostatniego utworu jest jednocześnie tytułem cyklu wierszy A. Mickiewicza.

W tekście W. Broniewskiego znajdujemy cytat z *Romantyczności*. Podobna jest konstrukcja bohaterki lirycznych w obydwu utworach. Karusia jest osobą oderwaną od rzeczywistości, skupioną na swoim świecie wewnętrznym. Ryfka z wiersza Broniewskiego jest w jakiś sposób do niej podobna – jest obca w środowisku, inna.

Wyróżnikiem obydwu jest wewnętrzne cierpienie. Sytuacja liryczna także jest podobna, bo Karusię otaczają ludzie, którzy jej nie rozumieją, podobnie jak Ryfkę. Obydwie tkwią w rzeczywistości, której twarde reguły niszczą ich wrażliwe dusze.

Tekst A. Mickiewicza został opatrzony ciągiem pytań, które uważam za ciekawe. Mogą one służyć mądrej heurystyce, można je także wykorzystać w lekcji problemowej.

Słusznie też Henryk Gradkowski w swoim opracowaniu metodycznym zauważa: „[...] tekst «Ballad i romansów» [...] zawdzięcza swą ponadczasową wymowę głównie nawiązaniom do figur biblijnych i ten fakt w szkolnym odbiorze zasługuje na szczególniejszą ekspozycję”³².

³¹ C. Antosik i in., *Czytam świat..., klasa I gimnazjum...*, s. 234.

³² H. Gradkowski, *Ballady i romanse W. Broniewskiego – próba eksplikacji tekstu*, [w:] *Materiały pomocnicze dla szkół średnich. Język polski*, Jelenia Góra 1992, s. 12.

Paralelizm sytuacyjny znajdujemy w wydarzeniach z przypowieści o miłośnym Samarytaninie i tymi, które przedstawiono w wierszu.

Bezpośrednie nawiązanie do Biblii pojawia się w wersach: „I przyjeżdżał bolejący Pan Jezus [...] SS-mani Go wiedli na mękę”.

Losy Chrystusa i żydowskiego dziecka są zbieżne. Oboje są zależni od ludzi, którzy zagubili gdzieś naczelną cechę duchowości, czyli sumienie. Oboje dostali także „atrybuty” męczeństwa – cierniową koronę i rude włosy. Oboje wreszcie umierają podobnie, bo głucha salwa przyspiesza rzecz niezwykłą, będącą jednocześnie cudem: Jezus i Ryfka stają się aniołami. „Stylizacja [...] biblijna przydaje obrazowi poetyckiemu cech uniwersalności”³³.

Władysław Broniewski nawiązał do utworu Adama Mickiewicza w słowach: „Słuchaj dziewczeczko! Ona nie słucha”. Jednak wydarzenia, które przedstawił potem, nie mieszczą się już w romantycznym pojmowaniu świata – wręcz przeciwnie – negują je.

Elementem, który jest zbliżony w obydwu tekstach, będzie z pewnością indywidualizacja bohaterów.

Uważam, że eksponowanie zagadnień zespolonych z problemami teorii literatury nie sprawi, że gimnazjaliści chętnie sięgną do utworów. Może tę chęć nawet zniszczyć. Co robić? Obudzić pozytywne emocje. Tylko tyle, czy może aż tyle?

Literatura musi dotyczyć sfery duchowej. Ta materia jest trudna do zbadania, ale dochodzimy do niej przez emocje, oczywiście pozytywne. Te dobre emocje są bazą młodego człowieka czasu „przełomu”. Gimnazjaliści są zbuntowani, szukają drogi w labiryncie. Pokażmy im to, co najlepsze. Niech krytykują, niech rzucają gniewne hasła, to ich prawo. Budowanie siebie to trudna praca, ale bez niej nie ma wartościowego człowieka. Nie wzorowego ucznia, ale wartościowego człowieka właśnie. Każde z wydawnictw stara się budować takiego człowieka.

Cenne i godne szerszego upowszechnienia jest to, że w programach i podręcznikach wszystkich omawianych przeze mnie serii wydawniczych pojawiają się (i to w dużym wyborze) różne utwory A. Mickiewicza. Znajdujemy bowiem fragmenty *Pana Tadeusza*, *Do M****, bajki, ballady (*Romantyczność*, *Świteziankę*), *Dziadów* cz. II, *Niepewność*, *Żeglugę*, wybrane liryki (*Nad wodą wielką i czystą*), *Redutę Ordona*, *Śmierć pułkownika*, *Ode do młodości*, czy *Pieśń Filaretów*.

Utworem, który znajduje się we wszystkich omawianych podręcznikach, choć tylko we fragmentach, jest *Pan Tadeusz*. W serii wydawniczej *To lubię uczniowie* zestawiają fragment eposu z obrazem, przy czym kontekst interpretacyjny stanowi utwór Juliana Tuwima; w innym przypadku stawiają hipotezy oczekiwania wobec tekstu. Gimnazjaliści mogą poczuć się reżyserami, skupiają się na wypowiedziach postaci.

³³ H. Gradkowski, dz. cyt., s. 12.

Autorzy podręczników Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych proponują natomiast chronologiczne porządkowanie wydarzeń, wyodrębnianie środków słownikowych i gramatycznych w wypowiedziach postaci. Korelacja z filmem łączy się z poleceniem obejrzenia fragmentu filmu Andrzeja Wajdy.

W książce z serii *Czytam świat* dla klasy II cenię połączenie analizy tekstu z ilustracjami, próby dociekania, czy wyobrażenie postaci literackiej jest zgodne z jej malarskim odwzorowaniem.

Celem mojego artykułu było przedstawienie i zanalizowanie pod kątem metodycznym utworów A. Mickiewicza w programach nauczania i podręcznikach. Na podkreślenie zasługuje ilość drukowanych tekstów romantycznego wieszcza. Autorzy podręczników postarali się o to, by omawianie utworów nie było dla uczniów nudne. Obok rozważań teoretycznoliterackich znajdujemy więc korelacje z reprodukcjami obrazów i ilustracji, konteksty interpretacyjne, analizę środków filmowego wyrażania. Gimnazjaliści odbiorcy treści literackich mogą podejmować różnego typu dyskusje i ćwiczyć pisemne formy wypowiedzi. Z propozycji metodycznych skorzystają uczniowie o różnych typach inteligencji: wzrokowcy, słuchowcy i kinestetycy.

Sumując w tym miejscu podjęte rozważania, stwierdzić jeszcze wypada, iż założone przeze mnie pierwotnie i opisane cele naukowe udało się w dużej mierze zrealizować. Natomiast za swoistą zasługę autorską (ale i za przyszłe zadanie) uznać wypada, że nakreślona w ten sposób problematyka otworzyła nowe, jeszcze ciekawsze, i jeszcze dalej idące perspektywy badawcze.

Summary

The Works of Adam Mickiewicz in the School Curricula and Junior High School Textbooks during the Period of Reforms in the Educational System

The article is devoted to the problems with teaching history of literature at schools. The author presents didactic materials, syllabuses and books. The author of the article enumerates and describes various methods of familiarizing students with biography and creativity of Adam Mickiewicz. In the second part of the article the author discusses the ways of methodological description of selected texts written by Adam Mickiewicz.

Artur Żywiołek

Ślady życia, ślady mitu. Muzeum jako przestrzeń edukacyjna

Przy ulicy Jasnogórskiej 23 w Częstochowie ma siedzibę muzeum Haliny Poświatowskiej, znane jako Dom Poezji. Semantyka tego sformułowania buduje ważną analogię między rzeczywistym domem rodzinnym Haliny a sferą uobecnienia się sztuki poetyckiej. W ten sposób miejsce, „gdzie wszystko się zaczęło” naznaczone zostało tropem symbolicznej identyfikacji. Dom, w którym Poetka spędziła dzieciństwo i wczesną młodość, stał się od 9 maja 2007 roku synonimem poezji. Biograficzne zakorzenienie tego miejsca podkreśla fakt, że opiekunem i kustoszem muzeum jest rodzony brat Haliny Zbigniew Myga.

Tożsamość tego, co kiedyś było rzeczywiste, codzienne, z tym, co teraz stało się symboliczne, zasadza się jednak na geście unieważnienia, wzięcia w nawias owej codzienności. Paradoksalnie mówiąc, tożsame staje się różne. Identyfikacja konkretnego, jednostkowego domu rodziny Mygów i symbolicznego, uniwersalnego Domu Poezji okazuje się *de facto* ustanowieniem różnicy. Dotyczy to, rzecz jasna, każdego muzeum, w przypadku jednak muzeum biograficznego różnica staje się szczególnie widoczna. Oto bowiem przedmioty codziennego użytku, a więc maszyna do pisania „Olimpia”, którą Halina kupiła w Stanach Zjednoczonych, filiżanka, czerwone rękawiczki, liczne rękopisy, fotografie itp. podlegają „muzealnemu wykluczeniu”: ze sfery codziennego użytkowania zostają przeniesione w oznakowaną przestrzeń muzeum, które staje się tym samym znakiem świata. Pisał o tym Giorgio Agamben:

„Umuzealnienie” świata już nastąpiło. Duchowe potęgi określające niegdyś egzystencję człowieka – sztuka, religia, filozofia, idea natury, a nawet polityka – potulnie wycofały się, jedna po drugiej do Muzeum. Nie chodzi tu o jakieś konkretne miejsce czy przestrzeń fizyczną, ale o oddzielony wymiar, do którego przenosimy to, czego nie uznajemy

już za prawdziwe i fundamentalne. W tym sensie Muzeum może się pokrywać z całym miastem (Évora, Wenecja – z tego właśnie względu ochrzczone mianem „dziedzictwa ludzkości”), regionem (nazywanym parkiem narodowym czy naturalną oazą), a nawet grupą społeczną (jeśli uosabia zamierzchlą formę życia). Właściwie wszystko można dziś przekształcić w Muzeum, pojęcie to oznacza bowiem ekspozycję niemożliwości użycia, mieszkania, zdobywania doświadczeń¹.

Metafora „muzeum” oznacza więc zagrożenie polegające na „wzięciu w nawias” wszystkiego, co określało niegdyś duchową tożsamość człowieka. Wydaje się jednak, że teza Agambena stanowi raczej efektowny zabieg retoryczny, odnoszący się raczej do rzeczywistości postideologicznej, niż faktyczny opis przestrzeni muzealnej², w tym także przestrzeni muzeum biograficznego czy literackiego, które powstaje na przecięciu życia „realnego” i wykreowanej struktury znakowej.

W ujęciu Umberta Eco muzeum jako „machina reprodukująca Przeszłość”³ stanowi symptomatyczny element przestrzeni hiperrealnej, w której „absolutna nierealność” jawi się pod postacią „rzeczywistej obecności”⁴. Eco pisze o pewnym paradoksie wywołanym przez podwójny ruch wyobraźni „poszukującej prawdziwej rzeczy, a tworzącej absolutny fałsz”⁵ czy też – mówiąc mniej dosadnie – poszukującej iluzji, imitacji, dostarczającej jednak jakiejś formy emocjonalnego pocieszenia, a także intelektualnej satysfakcji. Autor *Semiologii życia codziennego* twierdzi, że „umuzealnienie” wyobraźni współczesnego odbiorcy „produktów kulturowych”⁶ motywowane jest potrzebą poznania silnie zakorzenioną w doświadczeniu nostalgii za tym, co zostało utracone. W przypadku mu-

¹ G. Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 106.

² Z drugiej strony trzeba pamiętać, że również „umuzealnienie” kultury, literatury, sztuki nieś może podobne zagrożenie stanowiące niebezpieczny symptom ponowoczesności, tj. zniesienie wszelkich różnic pod pozorem procesów emancypacyjnych, wykreowanie sztucznej, „muzealnej” rzeczywistości określonej przedrostkiem „post”, jak na przykład „postpolityka”, termin będący synonimem nowoczesnego cynizmu jako sposobu uprawiania polityki polegającym na świadomie kłamliwym definiowaniu i symulowaniu na użytek wyborców różnic światopoglądowych w rzeczywistości nieistniejących i nieodgrywających żadnej roli, a „powoływanych do życia” instrumentalnie, jako narzędzi propagandowych, agitacyjnych. „Umuzealnienie kultury” byłoby więc metaforą określającą destrukcję literatury, sztuki, muzyki, swoistym zanikiem „uczuć metafizycznych”, by przywołać diagnozę Witkacego, separacją kultury od ludzkich potrzeb. Konkretnym znakiem tych procesów może być na przykład przekształcanie kościołów w muzea, puby, winiarnie, piwiarnie lub hotele.

³ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salawa, wstępem poprzedziła J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 51.

⁴ Tamże, s. 15.

⁵ Tamże, s. 16.

⁶ Zob. P. Bourdieu, *Podstawy nauki o przedmiotach kulturowych*, [w:] tegoż, *Reguły sztuki. Genetyka i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007, s. 269–431.

zeum biograficznego ową nostalgię wzmacnia szczególna więź przestrzeni muzealnej z osobą nieobecnego tu i teraz Autora. U źródeł „biograficznych rekonstrukcji” tkwi, zdaniem Eco, „filozofia hiperrealizmu” polegająca na wizualnej ekspozycji rzeczy, podkreślających paradoksalnie „absolutną nierealność” świata udającego, imitującego i naśladowującego świat miniony i *de facto* nieobecny. W Domu Poezji mamy jednak do czynienia z *prawdziwymi* przedmiotami należącymi niegdyś do Haliny Poświatowskiej, a więc efekt naśladowania minionego życia jest znacznie silniejszy niż w przypadku przedmiotów nieautentycznych a jedynie odtworzonych na użytek muzealny.

Terminem „muzeum literackie” określa Kazimiera Zdzisława Szymańska „wszystkie placówki kultywujące pamięć pisarzy, zawierające literacką substancję muzealną, bez względu na ich wielkość i strukturę organizacyjną”⁷. Z kolei muzeum biograficzne powstaje na przecięciu licznych dyskursów takich, jak: antropologia, etnografia, socjologia, filozofia, historia, estetyka, kulturoznawstwo, literaturoznawstwo⁸. Dodać by można jeszcze architekturę, aranżację wnętrza, różnorodne techniki multimedialne, archiwistykę, finanse itd. Już zatem sam status muzeologii wyznacza ważny obszar edukacji społecznej, kulturowej, filozoficznej i estetycznej. Muzea literackie siłą rzeczy wpisują się w dyskurs literaturoznawczy, tworząc swoisty układ semiotyczny, sieć relacji między przedmiotami jako nośnikami znaczeń (pamięci) a ich odniesieniami i kontekstami. Przedmiot muzealny (rzecz, pamiątka) staje się śladem, który z racji swego fragmentarycznego statusu domaga się interpretacji. „Nie ulega bowiem żadnej wątpliwości – pisze Barbara Skarga – że cała przeszłość: fizykalna, biologiczna, kulturowa czy psychologiczna, zostawia za sobą ślady swych krętych dróg, katastrof, załamań, potęgi, postępów i nawrotów”⁹. W ujęciu historyczno-filozoficznym pojęciu śladu przypisuje się następujące atrybuty:

Wśród różnych odmian śladów, które można odnaleźć w myśli greckiej, zwłaszcza u Platona, i które można potraktować jako podstawę do zbudowania ich choćby prowizorycznej typologii, Vattimowskie rozumienie śladowości najbliższe jest śladowi pojętemu jako resztką, *ichnos*, który najmocniej akcentuje „szczątkowość” bytu, jego nieobecność jako ontologicznej pełni, sytuację, w której mamy do czynienia jedynie z tym, co z bytu pozostaje. Oddala się natomiast od innych odmian śladu: zarówno tej rozumianej jako odcisk, *typos*, jak i tej rozumianej jako znak, *semeion*. *Typos* bowiem, niczym pieczęć, stanowi swoistą rękojmnię realnej obecności, nawet jeśli obecność ta należy już do przeszłości i miała miejsce w jakimś mniej czy bardziej określonym „kiedyś”, a także zapowiada czy zwiastuje jej powrót w przyszłości, lub też przynajmniej jego możliwość. *Semeion* nato-

⁷ K.Z. Szymańska, *Muzea literackie w Polsce*, Częstochowa 1994, s. 11.

⁸ Por. M. Lachman, *Od literatury do muzeum (i z powrotem)*. *Wokół literackich i literaturoznawczych aspektów muzeologii*, [w:] *Literatura i wiedza*, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 87, red. W. Bolecki i E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 459–479.

⁹ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 30.

miast ma charakter referencjalny, odsyła do konkretnego, możliwego do zidentyfikowania źródła, z którego pochodzi, jakiegoś miejsca lub osoby, przez którą został dany¹⁰.

Aplikacja kategorii śladu pozwala uchwycić specyfikę dyskursu muzealnego operującego wszak pojęciami „resztki”, „pozostałości”; pojęciami zakładającymi obecność sensu niepełnego, czy też „miejsce niedookreślonych”¹¹. Stąd w badaniach muzealnych, traktujących materialne przedmioty jako „obiekty lingwistyczne” (teksty kultury), tak wiele kategorii wypracowanych na gruncie nowoczesnego literaturoznawstwa, takich jak: „opowieść”, „narracja”, „interpretacja”, „dyskurs”, „struktura”, „semiotyka”, „kod metonimiczny”, „metafora” – twierdzi Magdalena Lachman¹².

W przypadku Muzeum Haliny Poświatowskiej retoryczność przekazu, podobnie zresztą jak w innych muzeach biograficznych, polega na metonimicznym i metaforycznym użyciu przedmiotów i barw. Nie chodzi zresztą o zwykłą ewokację: dobór fotografii, rękopisów i maszynopisów Poetki, tekstów umieszczonych na ścianach budynku, nagranie bicia serca Haliny, korespondencja medyczna dotycząca stanu zdrowia, dokumentacja studiów filozoficznych w USA wraz z listem od Prof. Romana Ingardena, pamiątki krakowskie (np. dyplom ukończenia studiów podpisany przez Jego Magnificencję Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego Kazimierza Wykę), umowy wydawnicze, rysunki, obrazy – wszystko to staje się wielką metonimią życia Artystki. Gdyby próbować wskazać ową zasadę metonimiczno-metaforyczną, która zawierałaby „motywację kompozycyjną” (wedle sformułowania Borysa Tomaszewskiego) wymienionych pamiątek, trzeba by sięgnąć po retorykę zbudowaną na mitycznej opozycji życia/śmierci, której poszczególne składniki tworzą takie kompleksy znaczeniowe, jak: „sztuka mocniejsza od śmierci”, „inicjacyjne zrównanie narodzin i śmierci”, „dom jako gniazdo”. Anna Wieczorkiewicz uważa, że retoryka muzealna sięga nade wszystko po topos Księgi jako Wielkiej Księgi Świata¹³. Topika Księgi sugeruje dalsze identyfikacje: zwiedzający wchodzi w rolę czytelnika, muzeum zaś określane bywa jako lektura. Anna Wieczorkiewicz uważa, co prawda, że zwiedzanie nie utożsamia się z czytaniem, to jednak jeśli muzeum określimy mianem tekstu kultury, to interpretacja niedookreślonych miejsc muzealnej przestrzeni będzie miała wiele wspólnego z procesem czytania.

Przedmioty muzealne zgromadzone w Domu Poezji tworzą specyficzną przestrzeń powstającą na przecięciu realności – wzmocnionej dodatkowo przez

¹⁰ A. Zawadzki, *Hermeneutyka śladu, hermeneutyka świadectwa*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 333.

¹¹ O związkach Ingardenowskiej koncepcji „miejsce niedookreślonych” z interpretacją „śladów muzealnych” pisze Magdalena Lachman. Por. M. Lachman, *Od literatury do muzeum...*

¹² Tamże, s. 464.

¹³ Tamże, s. 467.

fakt, że kustoszem muzeum jest brat Haliny Poświatowskiej – oraz muzealnej symboliczności. Struktura tej przestrzeni wykazuje szereg istotnych cech opowieści o życiu Haški. Trzy pomieszczenia muzeum o łącznej powierzchni około stu metrów kwadratowych zaaranżowane są tak, aby kolejność ich zwiedzania pokrywała się z poszczególnymi etapami życia Poetki¹⁴. Pobyt w muzeum staje się więc nie tylko momentem edukacyjnym, ale także inicjacyjnym. Kierunek zwiedzania powtarza niejako poszczególne etapy życia Haliny od dnia narodzin w 1935 roku aż do dnia jej przedwczesnej śmierci w roku 1967. Szczególnie poruszająca jest możliwość wysłuchania autentycznego bicia serca oraz głosu Poetki recytującej własne wiersze. Nagranie to jakoby sugerowało antyczną maksymę *ars longa vita brevis*.

Przedpokój (sień) rodzinnego domu stanowi rodzaj introdukcji, próbę „wejścia” w klimat domu. Na żółtozłotych ścianach umieszczonych zostało sześć plansz, na których widnieją teksty następujących wierszy: *Ptaki mojego serca*, *Koniugacja*, *Jestem Julią*, *Jeszcze nie minął dzień*, *Jeszcze jedno wspomnienie*. Na wprost głównego wejścia umieszczono powiększoną fotografię Haški z okresu pobytu w Stanach Zjednoczonych. Złota barwa sieni jest nie tylko ornamentem nadającym muzealnej ekspozycji ciepła domowego ogniska, lecz stanowi nade wszystko znak ważnego składnika poetyckiej wyobraźni autorki *Ody do rąk* i upodobania Haliny Poświatowskiej do koloru złotego, często pojawiającego się w jej wierszach. W kolejnym pomieszczeniu o powierzchni szesnastu metrów kwadratowych znajduje się sześć gablot ilustrujących poszczególne etapy życia Haški. W tym miejscu otwiera się interesująca perspektywa poznawcza, polegająca na możliwości samodzielnej próby rekonstrukcji biografii, może nawet stworzenia psychologicznego portretu Haliny Poświatowskiej w oparciu o materialne ślady jej życia.

Pierwsza gablota gromadzi dokumenty przedstawiające okres dzieciństwa, opis oraz korespondencję dotyczącą choroby serca, zawierającą szczegółowy raport na temat diagnostyki i możliwości dalszego leczenia. Wśród wielu listów zwracają uwagę te, z których przebiega determinacja wielu osób pragnących pomóc młodziutkiej poetce. Warto wymienić np. list dra K. Fromowicza, adiunkta III Kliniki Chorób Wewnętrznych krakowskiej Akademii Medycznej. Dr Fromowicz powołuje się na list od Józefa Wittlina, do którego zwróciła się Zofia Morstinowa. Zwraca uwagę także brulion listu prof. Juliana Aleksandrowicza.

¹⁴ Scenariusz wystawy opracowała prof. Elżbieta Hurnikowa z Instytutu Filologii Polskiej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Część informacji zawartych w niniejszym artykule pochodzi z pracy magisterskiej Igi Czerkieskiej „Życie i twórczość Haliny Poświatowskiej w świetle dokumentów i pamiątek zgromadzonych w «Domu Poezji. Muzeum Haliny Poświatowskiej w Częstochowie»” obronionej w Instytucie Filologii Polskiej AJD w Częstochowie w roku 2007, a przygotowanej pod kierunkiem prof. Agnieszki Czajkowskiej.

Prof. Aleksandrowicz nie tylko opisywał w swojej korespondencji do amerykańskich przyjaciół lekarzy chorobę swojej młodej pacjentki, ale podjął się również organizacji wyjazdu (łącznie z poszukiwaniem funduszy na ten cel poprzez Polonię amerykańską). Dzięki staraniom prof. Aleksandrowicza wyjazd doszedł do skutku. Halina wyjechała do USA. Warto w tym miejscu przytoczyć list Juliana Aleksandrowicza do Haški datowany 28 marca 1958 roku:

Droga Halinko,

przesyłam list prof. Boltona, który jest zasadniczo powtórny zaproszeniem. Ucieszyłbym się jakąś wiadomością od Ciebie i nowymi wierszami. Łączę dużo serdecznych pozdrowień dla Ciebie i Mamusi z rodzeństwem.

W tamtych czasach zorganizowanie leczenia w Stanach Zjednoczonych wymagało niezwyklej determinacji ze strony wielu osób. Tym bardziej wzruszającym świadectwem są słowa krakowskiego lekarza i humanisty, który troskę medyczną łączy z autentycznym zainteresowaniem twórczością swojej utalentowanej poetycko pacjentki. Tematyczny związek z gablotą pierwszą mają gabloty trzecia i czwarta, w całości poświęcone dokumentom obrazującym starania o wyjazd do USA, leczenie oraz studia w Smith College i Columbia University. Zgromadzone pamiątki wymownie świadczą o ciepłym przyjęciu Haliny za oceanem. Pomoc takich ludzi, jak: prof. Aleksandrowicz, Józef Wittlin, wujostwo Fiedorowicz okazała się nie do przecenienia. „Nigdy nie myślałam, że spotkam tu tyle i tak miłych ludzi”, zapisała Poetka. Ukończenie trzyletnich studiów filozoficznych w Smith College zostało okupione solidną i ciężką pracą, skoro ze wszystkich przedmiotów (z wyjątkiem angielskiego) Halina uzyskała noty ponadprzeciętne, tym bardziej że program studiów obliczony na sześć semestrów Poświatowska zaliczyła w ciągu czterech. Po ukończeniu studiów pierwszego stopnia Poetka została przyjęta na studia drugiego stopnia w University of Chicago, Stanford University oraz University of Illinois. Na każdej z wymienionych uczelni Halina otrzymała stypendium. W listach z tego okresu czytamy:

Więc jednak Amerykanie nie zawiedli mojej nadziei! Przyznano mi stypendium pomimo braku naukowych osiągnięć, pomimo nieznajomości języka i słabego zdrowia! A może właśnie dlatego – myślę z przekorą, depcząc podarte koperty i wywijając nad głową trzema pozytywnymi odpowiedziami¹⁵.

Halina postanawia jednak wracać do Polski, rezygnując „ze stypendium, które uszczęśliwiłoby każdego amerykańskiego studenta”¹⁶. Dlatego też w tej samej gablocie znajduje się list od Romana Ingardena, który omawia warunki ewentualnego przyjęcia Haliny Poświatowskiej na II bądź III rok studiów filozoficz-

¹⁵ H. Poświatowska, *Listy*, [w:] *też*, *Dzieła*, t. 3, Kraków 1998, s. 353.

¹⁶ Tamże, s. 266.

nych w Uniwersytecie Jagiellońskim. Halina została w końcu przyjęta na czwarty rok, z czego wynika, że władze UJ zaliczyły jej cały kurs filozofii w Stanach Zjednoczonych.

Krakowski etap życia Haliny Poświatowskiej „metonimizują” pamiątki zebrane w gablocie piątej. Znajduje się tu list prof. Yourgrau ze Smith College do prof. Ingardena z prośbą o zaliczenie Halinie Poświatowskiej trzech lat studiów w amerykańskim uniwersytecie, co jak wiemy, władze Uniwersytetu Jagiellońskiego zaakceptowały. W tejże gablocie widnieje także indeks Haliny oraz dyplom ukończenia studiów w dniu 28 czerwca 1963 roku¹⁷. Dokument, podpisany przez ówczesnego rektora prof. Kazimierza Wykę, zawiera informację o bardzo dobrych wynikach w nauce i o tytule pracy magisterskiej dotyczącej „Przyczynowości w systemie logiki J.St. Milla”. Oprócz tego w gablocie piątej znajdują się inne pamiątki krakowskiego etapu życia Haliny, między innymi akt powołania na stanowisko asystenta, zeszyty z notatkami do pracy magisterskiej oraz projekt pracy doktorskiej. Gablota druga poświęcona małżeństwu z Adolfem oraz szósta obejmująca ostatni etap życia Artystki są najbardziej osobiste. Fotografie, notatki z ostatnich podróży, listy świadczące o ambitnych planach naukowych, ale i nostalgia „za podwórkiem w Częstochowie” nie zapowiadają nadchodzącej katastrofy – może właśnie dlatego są tak przejmujące?

Następne dwa pomieszczenia znajdujące się w lewej części domu, licząc od wejścia, to sale multimedialne umożliwiające organizację recitali, koncertów, spotkań, wykładów, lekcji muzealnych itp. Koncepcja muzeum zasadza się więc na takim ukształtowaniu przestrzeni, że rekonstrukcja biografii Haliny Poświatowskiej może być punktem wyjścia do działań dydaktycznych.

Metoda biograficzna budzi u literaturoznawców wiele kontrowersji, wynika to jednak z przesadnej, jak sądzę, fetyszyzacji autonomii tekstu literackiego. Według pochodzącej z 1973 roku opinii Janusza Sławińskiego biografistyka rozwija się na polu dokumentacji, poza obszarem interpretacji. Nietrudno zauważyć, że nikt nie kwestionuje tezy, że wypowiedź biograficzna czy autobiograficzna również podlega działaniu opresji figur retorycznych¹⁸. Muzeum biograficzne może być zatem rozumiane nie tylko jako określenie „wszystkich placówek kultywujących pamięć pisarzy”¹⁹, lecz także jako swoisty tekst kultury poddający się różnym językom interpretacyjnym od formalizmu, strukturalizmu,

¹⁷ Na dyplomie oraz wszystkich innych dokumentach, nie wyłączając metryki chrztu, widnieje błędna data urodzin (9 lipca 1935 roku), podczas gdy prawdziwa to 9 maja 1935 roku w Częstochowie.

¹⁸ Szerzej na ten temat w następujących pracach: M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000; P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławki, Kraków 2004.

¹⁹ Por. przypis 3.

poprzez psychoanalizę, dekonstrukcję, czy studia kulturowe. Stwarza to oczywiście szereg „tożsamościowych” problemów metodologicznych, ale także daje niepowtarzalną szansę dydaktyczną, którą może być wieloaspektowe badanie muzealnej substancji, niekończący się proces interpretacji muzealnych zbiorów, czy wreszcie skuteczny, bądź co bądź, ratunek przed nudą, z uczniowskiej perspektywy, zwiedzania.

W określeniu „muzeum biograficzne” kryje się jednak problem domagający się szczerzego choćby omówienia. W tekście uchodzącym dzisiaj słusznie za klasyczne arcydzieło metodologii humanistycznej *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* podejmuje Janusz Sławiński refleksję nad statusem biografistyki we współczesnej nauce o literaturze. Zerwanie związków między nauką refleksją historycznoliteracką a biografizmem uwolniło literaturoznawstwo od niebezpieczeństwa biograficznego redukcjonizmu, równocześnie jednak ujawniło niepokojący rewers tego „zerwania”:

Zerwanie więzi problemowych między dzisiejszą historią literatury a pracą biografów uprzytomniło przedstawicielom tej pierwszej, że nie tylko oczyścili teren swojej penetracji, ale też przy okazji zgubili z pola widzenia wcale okazałą część tego, co skłonni byli uznawać za najbardziej własny obiekt dociekań. [...] Do dziś jeszcze żywo odczuwamy kwestie postawione przez Jana Mukařovskiego, który pierwszy zdał sobie sprawę, że nowa teoria procesu historycznoliterackiego musi tak czy inaczej uwzględnić podmiotowy aspekt literatury – sferę decyzji pisarskich...²⁰

Sławiński uważa, że skądinąd zbanalizowana formuła „życia i twórczości” zakłada jednak dialektyczną więź łączącą życie autora z jego dziełem. Spójnik „i” staje się znakiem owego nieustannego przenikania się tych dwóch wymiarów. W kontekście niniejszych rozważań o „umuzealnieniu” życia i twórczości Haliny Poświatowskiej można, parafrazując wypowiedź Janusza Sławińskiego, powiedzieć, że „włączanie się biografii [...] w porządek historii jest [...] regulowane przez cały szereg opozycji, którym zawdzięcza ona status fenomenu społeczno-kulturalnego swoistej kategorii”²¹. Podobnie gdy chodzi o dialektyczny związek życia i mitu²², można zauważyć włączanie się jednostkowych, partyku-

²⁰ J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] tenże, *Prace wybrane*, tom 4: *Próby teoretycznoliterackie*, red. W. Bolecki, Kraków 2000, s. 164–165.

²¹ Tamże, s. 171.

²² Spośród różnorakich określeń mitu wybieram te, które odnoszą się do znaczenia „całości”, „sakrałności”, swoistego Norwidowskiego „dopełnienia”, gdy „koniec życia szepce do początku: nie stargam cię ja, nie, ja u-wydatnię”. Pojęcie mitu nie oznacza w żadnej mierze „zmyślenia”, „mystyfikacji”, stanowi raczej pełnoprawną formułę myśli zapośredniczonej przez kulturowo-symboliczne artykulacje. Źródłem takiego rozumienia mitu jest oczywiście hermeneutyka Paula Ricoeura.

larnych zdarzeń w porządek mitu będącego ewokacją całości, pełni, zamknięcia cyklu narodzin i śmierci.

Opozycje, o których pisze autor *Myśli na temat*, pozwalające włączyć jednostkowe życie w całość mitu/systemu symbolicznego, tworzą układ obejmujący 1) „indywidualność i typowość”. To, co niepowtarzalne, idiomatyczne staje się elementem większej całości systemowo-kulturowej; 2) „zdarzeniowość i strukturalność”. Czasowe następstwo zdarzeń życiowych przekształca się w całość znaczącą, reprezentatywną dla danego okresu historycznego; 3) „mały i duży czas historii”. „Mała biografia” poddana zostaje różnym zabiegom interpretacyjnym. Zwykle „duży czas historii” odpowiada potrzebom danej zbiorowości, kultury, ideologii; 4) „dokumentalność i legendarność” określa porządek – by tak rzec – legendy biograficznej, „ukazuje życie danej postaci jako przebieg spójny i ciągły, poddany wyraźnej zasadzie porządkującej, wyposażony w wewnętrzną teologię”²³; „charakterystyczność i instrumentalność”. Ostatnia dychotomia nacechowana jest aksjologicznie. Charakterystyczne, „pociągające” przykłady z życia autora wykorzystywane są jako wzór do naśladowania, pełniąc funkcję „instrumentu pedagogiki społecznej”²⁴.

Przenosząc tezy Janusza Sławińskiego na poziom dyskursu muzealno-dydaktycznego, można podjąć próbę aplikacji metodologicznych ustaleń autora i opisać proces włączania jednostkowych śladów (resztek, pozostałości) życia w kontekst struktury symboliczno-kulturowej. Owo przemieszczenie się partykularności w stronę uniwersalności reguluje opisana uprzednio „gra” opozycji znaczeniowych. Retoryka dyskursu muzealnego pozwala nie tylko włączyć niepowtarzalne życie Haliny Poświatowskiej w strumień historii, etyki, estetyki, filozofii, religii itp., lecz także podjąć wysiłek interpretacji o przeciwnym wektorze: dokonać swoistej *epoche* i zawiesić, o ile to jeszcze możliwe, sądy i opinie historyczno-kulturowe i spod materialnych znaków pamięci wydobyć ślady wyjątkowego i niepowtarzalnego życia Haliny Poświatowskiej. Częstochowski „Dom Poezji” daje tę szansę, ponieważ kustoszem pamięci o Poetce jest jej brat. Myślę, że warto młodzieży szkolnej i studentom zaproponować tę właśnie strategię „odwrotną” do procesu opisanego przez Janusza Sławińskiego. Choć powrót *ad fontes* jednostkowej biografii Haški nie jest do końca możliwy, to w akcie swoistej medytacji można dostrzec działanie figur retorycznych, które jednak tak czy owak odnoszą się jakoś do idiomu życia. Ów powrót do codzienności życia Haliny może być intrygującym wyzwaniem intelektualnym i moralnym dla zwiedzających. Czy przy uwzględnieniu licznych semiotyczno-retorycznych uwarunkowań przestrzeni muzealnej można podjąć wysiłek dotarcia

²³ J. Sławiński, *Myśli na temat...*, s. 176.

²⁴ Tamże.

do jakiegoś mitycznego, przed-językowego stanu? Jak wiadomo, nie jest możliwe wyjście poza dyskurs, można jednak dostrzec napięcie, stałe wahanie między tym, co realne, a tym, co wyobrażeniowe i symboliczne. Używając języka Lacanowskiej psychoanalizy, oznacza to poszukiwanie śladów Realnego w jego Wyobrażeniowych, a zwłaszcza Symbolicznych przedstawieniach. Przestrzeń dydaktyki szkolnej, dyskursu dydaktycznego, którą inicjuje wskazane „napięcie”, otwiera liczne formy edukacji, uwolnionej od formalnych rygorów klasowo-lekcyjnych. Spróbujmy opisać te potencjalne projekty.

Edukacja muzealna to jeden z elementów pozaszkolnej przestrzeni dydaktyki. Propozycje zawarte w niniejszych rozważaniach oscylują między sferą możliwości a urzeczywistnienia. Innymi słowy mówiąc: przedstawione są postulaty, projekty scenariuszy lekcji muzealnych, jak również przykłady konkretnych rozwiązań dydaktycznych. „Przestrzeń pozaszkolna polonistyki to galerie, wystawy, koncerty, przeglądy filmowe, rajdy, festiwale, ale przede wszystkim muzea i wycieczki” – pisał w *Przewodniku po sztuce uczenia literatury* Stanisław Bortnowski²⁵. Autor proponuje współorganizowanie przez uczniów wycieczki do muzeum, obejmujące takie działania, jak: przygotowanie listu do dyrekcji obiektu, nawiązanie osobistego lub internetowego kontaktu, selekcja materiału, który chce się obejrzeć, wydzielenia czasu na indywidualne i/lub grupowe oglądanie („gapiostwo”), sporządzenie wnikliwego raportu po zakończeniu imprezy. Zdefiniowane w ten sposób zadanie poznawcze nie jest zbyt trudne, ponieważ ilość eksponatów, jak i powierzchnia Domu Poezji jest ograniczona, wręcz kameralna, stąd też Muzeum Haliny Poświatowskiej stanowi idealne wręcz miejsce do prowadzenia lekcji muzealnych, które faktycznie często się w tym miejscu odbywają. Oto kilka propozycji tematycznych zajęć w Domu Poezji:

Czas życia, czas śmierci. Droga życiowa Haliny Poświatowskiej w świetle eksponatów zgromadzonych w muzeum. Klasę można podzielić na sześć grup; każda z nich sporządza raport, wykorzystując materiały przedstawione w gablotach;

Rzeczy jako metafory i metonimie. Rzeczy i marzenia²⁶. Uczniowie, pracując w grupach, próbowaliby opisać status muzealnych przedmiotów w innej (nie-codziennej) przestrzeni. Mogliby wyobrazić sobie (wymyślić) hipotetyczne sytuacje związane na przykład z maszyną do pisania „Olimpia”, sukienką, rękawiczkami, itp.;

Halina Poświatowska – próba psychologicznego portretu. Lekcja taka obejmowałaby próbę opisanie cech charakteru, tożsamości Poetki, ale wyłącznie

²⁵ Zob. S. Bortnowski, *Przewodnik po sztuce uczenia literatury*, Warszawa 2005, s. 511.

²⁶ Przywołuję tytuł książki Aleksandra Nawareckiego *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.

na podstawie materialnych resztek, śladów jej obecności. Uzupełnienie tematu mogłoby brzmieć: **Rzeczy, które mówią o człowieku**, w założeniu teoretyczno-literackim – **rzecz jako metonimia i metafora**.

Muzeum Haliny Poświatowskiej jako struktura znakowa. Temat niewątpliwie dla ambitnych uczniów, którzy pod kierunkiem nauczyciela próbowaliby zdeszyfrować kod muzealny; znaleźć, może wymyślić (skonstruować) klucz motywacyjny uzasadniający porządek i sposób ewokacji przedmiotów. Tematy mogłyby mieć formułę zdań pytających: **Czy przedmioty należące do Haliny Poświatowskiej tworzą w muzeum inną strukturę semiotyczną? Nowe, inne istnienie rzeczy w muzeum?** Należałoby przy okazji wspomnieć o problemie zerwanego kontraktu między znaczącym i oznaczonym i powiedzieć o tym, że słowa nie przylegają do rzeczy; że stanowią efekt swoistego pragnienia klasyfikacji, hierarchizacji zgodnie zresztą ze znaną każdemu licealiście definicją, wedle której język jest systemem znaków arbitralnych. Powstałaby przy tym szansa komplementarnego połączenia lekcji „literackiej” i „językowej” oraz czytania tekstu kultury w jego semantycznej i semiotycznej organizacji.

Wieczory poetyckie. Najczęściej realizowane w Domu Poezji lekcje. W ten właśnie sposób młodzież z pobliskich liceów im. C.K. Norwida oraz im. J. Słowackiego wielokrotnie przygotowała zajęcia dotyczące twórczości wielkiej częstochowianki.

Spacer szlakiem Haliny Poświatowskiej. Przechadzka po miejscach związanych z Haliną. Od Domu Poezji, poprzez Aleje („zamknięte Jasnogórską wieżą i kominem fabrycznym”) z postojem przy ławeczce Haški. Ławeczka Poetki stanowi od jakiegoś czasu stały element częstochowskich Alei Najświętszej Maryi Panny. W miejscu tym turyści, pielgrzymi oraz częstochowianie chętnie fotografują się z figurą przedstawiającą siedzącą Halinę Poświatowską. W bieżącym roku spacer śladami Haški poprowadziła prof. Elżbieta Hurnikowa z częstochowskiej Akademii im. Jana Długosza.

Propozycje tematów jednostek lekcyjnych nie stanowią oczywiście jakiegoś idiomatycznego i zarezerwowanego dla częstochowskiego muzeum modelu dydaktycznego, przeciwnie – mogą być realizowane w każdym muzeum biograficznym.

Stałym elementem działalności Muzeum im. Haliny Poświatowskiej są cykliczne, comiesięczne spotkania członków i sympatyków Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz licznych gości. Zwyczajowa formuła polega na zaproszeniu na wykład, połączony często ze spotkaniem autorskim znanej i ważnej postaci ze środowiska artystycznego bądź naukowego. Spotkaniom towarzyszą studenci Instytutu Muzyki AJD w Częstochowie lub uczniowie częstochowskiej Szkoły Muzycznej, której siedziba mieści się przy ulicy Jasnogórskiej, w pobliżu Domu Poezji. Dotychczas zarząd Towarzystwa zorganizował

spotkania z Andrzejem Sulikowskim (dwukrotnie), Stanisławem Jaworskim (trzykrotnie), Zofią Zarębianką, by wymienić tylko profesorów związanych dawniej lub obecnie z Uniwersytetem Jagiellońskim.

Drugi obszar wyznaczony przez dyskurs muzealny stanowi „intersemiotyczne czytanie tekstów kultury”²⁷ zakorzenione w koncepcji kształcenia zintegrowanego. Muzeum literackie stwarza znakomitą okazję dla tego typu edukacji: współwystępowanie obok siebie różnych tekstów kultury (obrazu, fotografii, muzyki, dzieła literackiego, rzeźby itp.) stawia nauczyciela i ucznia (studenta) wobec konieczności interpretacji różnorodnych systemów semiotycznych. Ekspozycja muzealna byłaby wedle tej koncepcji zbiorem **rzeczy jako interpretantów, a także intertekstów**. Mowa jest tu o takiej strategii interpretacyjnej, w której ważną funkcję pełni kontekst dzieła literackiego. W dobie zmierzchu ortodoksyjnego strukturalizmu (choć nie na poziomie maturalnych wymagań) lekcje muzealne mogą stanowić dobrą bazę dla intertekstualnych ćwiczeń interpretacyjnych, gdzie obraz, fotografia, maszyna „Olimpia”, sukienka i rękawiczki umożliwiają „lekturę zintegrowaną”²⁸: intersemiotyczne łączenie tekstu, muzyki, obrazu, światła, gestu, nastroju itp. Jest to niezwykle istotne, zwłaszcza dla stale podejmowanych prób nowego odczytania spuścizny poetyckiej Haliny Poświatowskiej, której teksty niezmiennie, na przekór nowoczesnym językom interpretacyjnym, lokalizowane są w sferze choroby i śmierci, tak jakby były wyłącznie dokumentem, zapisem choroby. A przecież warto odsłonić strukturę wyobraźni poetyckiej utrwaloną w wierszach autorki *Rekolekcji dla kota*, podjąć refleksję nad sposobami konceptualizacji przestrzeni poetyckiej, wskazać inne niż biograficzne uwarunkowania tej bogatej twórczości. Brzmi to paradoksalnie, ale muzeum biograficzne pozwala przezwyciężyć biograficzne stereotypy grożące redukowaniem dzieła do jego genezy.

Trzecim obszarem lekcji w muzeum może być dydaktyka aksjologiczna, której *de facto* nie da się sztucznie odseparować od dwóch przywołanych uprzednio obszarów dydaktycznych. Nowoczesny „polonista polimedialny”²⁹, wykorzystując osiągnięcia techniki na zajęciach z literatury i języka, nie może zrezygnować z muzeum jako swoistego medium, sfery pośredniczącej między życiem a twórczością. Oglądanie, dotykane przedmiotów naznaczonych obecnością Haliny Poświatowskiej jest przecież sposobnością udziału w życiu Artystki. Postawiłem tezę, że czytanie Poświatowskiej poprzez biografię grozi re-

²⁷ Więcej na ten temat w artykule Anny Pilch – *Doskonalenie warsztatu interpretatora tekstów (intersemiotyczne lekcje czytania i interpretacji)*, [w:] *Doskonalenie warsztatu nauczyciela polonisty*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2005, s. 237–253.

²⁸ Tamże, s. 240.

²⁹ Zob. W. Strokowski, *Polonista polimedialny*, [w:] *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 297–355.

dukowaniem tej twórczości do tak zwanych życiowych okoliczności towarzyszących powstawaniu dzieła. Trzeba jednak uwzględnić fakt, że pobyt w jej rodzinnym domu stwarza niepowtarzalną szansę dla empatycznego wnिकnięcia w teksty poetyckie. Oglądanie rękopisów, przedmiotów i fotografii, szpitalnych kart wypisowych, dokumentacji medycznej, listów itp. umożliwia osobiste przeżycie czyjegoś dramatu. Sama obecność Zbigniewa Mygi potęguje doświadczenie żywej obecności siostry – Poetki, która umierając, znalazła własne ocalenie w sztuce silniejszej niż śmierć. Trzeba więc rozgraniczyć biograficzne redukowanie tekstów od aksjologicznego wymiaru interpretacji uwzględniającej wszak życiowy dramat Poetki i jej bliskich. Wszyscy wiemy, że w literaturze chodzi o życie, a nie o respektowanie konwencji i tradycji historycznoliterackich. Nie można zachwycić się podmiotem lirycznym albo pokochać podmiot czynności twórczych, tudzież środki artystycznego wyrazu. Spotkanie z Poetką może natomiast stać się początkiem miłosnej i poznawczej wzajemności Twórcy i Czytelnika.

* * *

Relacja życia i mitu, najpełniej uobecniiona w legendzie biograficznej, nie stanowi więc kolejnej wersji opozycji życia i zmyślenia, prawdy biograficznej, dokumentalnej i fikcji literackiej. W dyskursie muzealnym dychotomia powyższa zostaje wzięta w nawias tak, że nie da się już odseparować prawdy życia od jego kulturowych artykulacji. Tym, co pozwala połączyć, choć nie utożsamiać obie dziedziny, jest pojęcie śladu, którego semantyka odsyła w równej mierze do „obecności”, jak i „nieobecności”. Ślad jest znakiem, niewyraźnym i niejasnym, resztką świadczącą o czyjejś obecności, teraz wszakże już „umuzealnionej”, odłączonej od wymiaru codzienności; ślad oznacza również czyjąś nieobecność, stając się znakiem pustki, ciszy, milczenia, które pozostało po kimś. Paradoks „obecnej nieobecności” domaga się z kolei interpretacji, dookreślenia „miejsc pustych”. Tak oto ścisły związek dyskursu muzealnego i literaturoznawstwa, widoczny poprzez takie kategorie, jak choćby narracja czy interpretacja – wyznacza ważny obszar dydaktyki każdego typu: od wczesnoszkolnej edukacji aż po studia wyższe.

Wyjątkowość Domu Poezji, jednego z najmłodszych bodaj muzeów biograficznych w Polsce, wynika ze splotu życia i mitu; z doświadczenia identyfikacji jednostkowej biografii Haliny Poświatowskiej i przestrzeni muzeum, które uniwersalizuje życie Poetki, zamieniając je w znak, ikonę, symbol itp. Powstaje w ten sposób interesująca perspektywa dydaktyczna, a także kulturotwórcza; w Muzeum Haliny Poświatowskiej nie tylko strzeże się i przechowuje pamięć o Poetce, lecz także, a może przede wszystkim, podejmuje się liczne działania artystyczne i edukacyjne: lekcje muzealne, zajęcia ze studentami, przedstawienia

szkolnych i akademickich grup teatralnych, na przykład działającej przy Instytucie Filologii Polskiej AJD „grupy teatralnej naJana”. Muzeum jest także miejscem integracji różnych środowisk inteligenckich Częstochowy (nauczycieli, pisarzy, poetów, aktorów, muzyków). Do stałych bywalców w Domu Poezji zaliczyć wypada między innymi Piotra Machalicę (dyrektora częstochowskiego Teatru im. Adama Mickiewicza) oraz Andrzeja Kalinina. Każdego roku w czerwcu Muzeum Haliny Poświatowskiej organizuje „Noc Poetów”, imprezę ciszącą się wielką popularnością. Dom Poezji pełni więc również funkcję kawiarni literackiej. Ten właśnie ruch ku przyszłości i zakorzenienie w teraźniejszości częstochowskiej kultury stanowi najlepszy, według brata poetki, sposób na ocalenie pamięci o Haŝce. Przywołaną na początku rozważań tezę Giorgia Agambena o umuzealnieniu ponowoczesnego świata należałoby przeciąć gestem św. Tomasa z Akwinu: „sed contra...”. A jednak wbrew przekonaniu o zagarnianiu coraz większych rejonów współczesnej rzeczywistości przez „umuzealnienie” – Muzeum Haliny Poświatowskiej z powodzeniem łączy funkcje konserwatywne (zachowuje ślady przeszłości) z funkcją salonu artystycznego, stając się coraz bardziej „arką przymierza między dawnymi i młodszyimi laty”, miejscem spotkań wszystkich, których łączy idea kulturowej wspólnoty komunikacyjnej. W tym właśnie należy, jak sądzę, upatrywać doniosłej roli edukacyjnej Domu Poezji. Historyczne i obecne trudności z ustaleniem kulturowej identyfikacji Częstochowy, liczne procesy migracyjne, swoista peryferyjność miasta leżącego u stóp Jasnej Góry – wszystko to sprawia, że budowanie takich instytucji jak częstochowskie Muzeum Haliny Poświatowskiej staje się ważnym elementem działań na rzecz edukacyjnej i kulturowej identyfikacji społeczeństwa Częstochowy i okolic.

Z drugiej strony, dyskurs muzealny – przecinający się z wieloma innymi dyskursami humanistycznymi, antropologicznymi – stanowi ważny składnik „pola literackiego” i „kulturowego”, uwarunkowanego działaniem systemu literackiego, który nie jest tworem zrównoważonym. Każdorazowo przebiegają w nim procesy pełne napięć, walki, dysproporcji między tym co kanonizowane i niekanonizowane³⁰. Przestrzeń muzeum, jako element „pola literackiego”, obejmuje pewien fragment struktury społecznej: ludzi, instytucje, dobra symboliczne podlegające różnorodnym praktykom interpretacyjnym. Pierre Bourdieu zwraca uwagę na swoistą „pokusę” i niebezpieczeństwo „sakramentalnych rytów dewocji kulturowej”, schematów i zachowań uwarunkowanych „symboliczną przemocą” pochodzącą z takich ośrodków „władzy”, jak na przykład szkoła. Przestrzeń muzealną, analogicznie do pola literatury, filozofii czy sztuki, „chronią” nawyki wdrażane przez szkolną rzeczywistość edukacyjną od najwcześniejszych etapów kształcenia człowieka.

³⁰ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 283.

Autor Regul sztuki uważa, że

przywiązanie do *sacrum* kulturowego nie musi wcale, z pewnymi wyjątkami, przyjmować też formułowanych *explicite*, ani tym bardziej opierać się na rozumie. Dla tych, którzy uczestniczą w pewnym porządku kulturowym, nic nie jest tak pewne, jak tenże porządek. Ludzie wykształceni traktują kulturę jak powietrze, którym oddychają i potrzeba jakiegoś wielkiego kryzysu (oraz towarzyszącej mu krytyki), aby poczuli się zmuszeni do przekształcenia *doxa* w ortodoksję bądź w dogmat oraz do usprawiedliwienia *sacrum*, a także konsekrowanych sposobów jego kultywowania³¹.

Takie obiekty kulturowe jak muzeum podlegają szczególnej „sakralizacji” wywodzącej się z „wiary”, „którą darzymy sprawy kultury”³². Pierre Bourdieu uważa, że należy dokonać „zerwania” z kanonizowaniem obiektów kulturowych, trzeba „wziąć w nawias tę wiarę”, aby w ten sposób „położyć podwaliny pod ścisłą naukę o obiektach kulturowych”. Nie chodzi jednak w żadnej mierze o gest rewolucyjnego przerwania pewnej ciągłości kulturowej, rzecz w tym, aby zapobiegać „monopolizacji” tworzonej przez „mistrzów myśli bezmyślnej”, zmierzających do zaszczerpienia pustki medialnego bełkotu w samym sercu komunikacji”³³.

Summary

Life Traces, Myth Traces. The Museum as an Educational Sphere

The uniqueness of the Museum of Halina Poświatowska, one of the youngest biographical museums in Poland, results from the combination of life and myth, biography and the space of the museum, which places the life of the poet in a universal context and in the same time changes her existence into a sign, an icon, a symbol. What comes into being as a result is an interesting didactic and cultural perspective.

³¹ Tamże, s. 285.

³² Tamże, s. 284.

³³ Tamże, s. 516.