

FILOLOGIA POLSKA

Historia i Teoria Literatury

XII

PRACE NAUKOWE
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie

FILOLOGIA POLSKA

Historia i Teoria Literatury

XII

pod redakcją
Elżbiety Hurnikowej
Lucyny Rożek



Częstochowa 2011

Recenzent
Joanna ŚLÓSARSKA

Redakcja naukowa serii
Agnieszka CZAJKOWSKA
Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

Redakcja naukowa tomu
Elżbieta HURNIKOWA
Lucyna ROŻEK

Sekretarz redakcji
Joanna WAROŃSKA

Redaktor naczelny wydawnictwa
Andrzej MISZCZAK

Korekta
Dariusz JAWORSKI

Redaktor techniczny
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Sławomir SADOWSKI

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2011

ISBN 978-83-7455-252-3
ISSN 1896-7884

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

SPIS TREŚCI

Od redaktorów	7
Beata ŁUKARSKA	
Różnorodność formalna i tematyczna polskiej literatury medytacyjnej XVII i XVIII wieku	9
Krzysztof CZAJKOWSKI	
Świątynia w świątyni. O dwóch <i>Sybillach</i> : Izabeli Czartoryskiej i Jana Pawła Woronicza	21
Joanna WIĘCŁAW	
<i>Obrazki więzienne</i> Marii Konopnickiej – kadrowane faktografie	33
Tomasz MUCHA	
Tragedia w ponowoczesności a tragedia antyczna – na przykładach dramatów Romana Brandstaettera i ich starożytnych odpowiedników	47
Agnieszka CZAJKOWSKA	
Galeria Miłosza	63
Grażyna PIETRUSZEWSKA-KOBIELA	
Poezja cybernetyczna – rozpoznawanie zjawiska (na przykładzie projektów Perfokarty)	75
Grażyna PIETRUSZEWSKA-KOBIELA	
List jako zapis kreacji autoportretowej – wykresy nastrojów Stanisława Czycza	87
Leszek BĘDKOWSKI	
Plan dla Terei. Antyutopijna (dystopijna) wizja społeczeństwa w powieści science fiction <i>Wybrańcy bogów</i> Rafała A. Ziemkiewicza .	101
Robert K. ZAWADZKI (oprac.)	
Laurentis Corvinus Novofoensis (ca. 1465–1527). <i>Carminum structura</i> (Cracoviae 1496)	115
Adam REGIEWICZ	
O możliwościach gatunku kina religijnego	125
Joanna WAROŃSKA	
Wirtualne widowiska i wirtualne słuchowiska w dramatach radiowych	141
Zbyszek JĘDRZEJEWSKI	
Jeszcze o budynkach teatralnych dziewiętnastowiecznej Częstochowy	161

Dorota HOLAJDA

Zagadnienia teoretycznoliterackie w *Podstawie programowej*
z języka polskiego i wybranych podręcznikach 173

Paulina PIASECKA

Warszawa parisiennie. Recenzja książki Doroty Fox pt.
Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy.
Z prasowego archiwum Dwudziestolecia, Katowice 2007 183

Od redaktorów

Numer XII Prac Naukowych AJD z serii: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury, pod redakcją Elżbiety Hurnikowej i Lucyny Rożek, pomyślany był przede wszystkim jako zbiór prac poświęconych gatunkowi – jego różnorodnym realizacjom, zakorzenieniu w tradycji, przekształceniom, a przede wszystkim kondycji współczesnej. Część przedłożonych do druku publikacji istotnie jest poświęcona tej problematyce w szerokim, diachronicznym i interdyscyplinarnym ujęciu.

Kilka artykułów wykracza poza ten zakres tematyczny i problemowy; autorzy skupiają się jednakże na ważnych zagadnieniach, stanowiących trzon ich pracy badawczej – literaturoznawczej, kulturoznawczej, metodycznej, toteż teksty te (oraz recenzja reprezentująca nowy dział w Pracach Naukowych) włączone zostały do zbioru. Ma on wszak być prezentacją wielokierunkowych badań prowadzonych przez pracowników Instytutu Filologii Polskiej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie oraz młodszego pokolenia badaczy.

Beata ŁUKARSKA

Różnorodność formalna i tematyczna polskiej literatury medytacyjnej XVII i XVIII wieku

„Nasze uczucia pełzają po ziemi przytłoczone ciężarem ciała. I kiedy nasze pragnienia ślizgają się po błocie ziemi, tylko nasze rozważanie – słabe i biedne – wzlatuje od czasu do czasu”¹. Tak definiuje wartość modlitwy medytacyjnej jeden z najbardziej znanych jej twórców, wielki mistyk i reformator duchowości zakonnej XII wieku – św. Bernard z Clairveaux. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że słowa uczonego cystersa zyskały szczególną aktualność w tzw. epoce potrydenckiej². Bowiem, zdaniem wielu uczonych, począwszy od końca wieku XVI można mówić o dwóch zasadniczych cechach życia wewnętrznego, tj. powszechności modlitwy zmetodyzowanej³ oraz pojawieniu się (także w związku z ową praktyką) nowych, narodowych szkół mistyki⁴.

I tak, francuski badacz dziejów duchowości – Louis Bouyer, odnosząc się do niezaprzeczonego bogactwa form i treści historycznych zapisów, pisze wręcz o swoistym fenomenie kulturowym⁵. Karol Górski natomiast sugeruje potrzebę

¹ Święty Bernard z Clairvaux, *O rozważaniu*, tłum. S. Kiełtyka, Kraków 1992, s. 119.

² S. Małgorzata Borkowska medytację nazywa „owocem reformy katolickiej”. Zob. M. Borkowska, *Zakony żeńskie w Polsce w okresie potrydenckim*, [w:] *Zakony i klasztory w Europie środkowo-wschodniej X–XX w. Materiały z Międzynarodowego Seminarium nt. Atlas ruchu zakonnego w Europie środkowo-wschodniej X–XX*, red. H. Gapski i J. Kłoczowski, Lublin 1999.

³ Według Karola Górskiego modlitwa zmetodyzowana stała się swoistą dodatkową klauzurą i sposobem utrzymania wewnętrznej dyscypliny. Zob. K. Górski, *Dzieje życia wewnętrznego w Polsce*, [w:] tegoż, *Studia i materiały z dziejów duchowości*, Warszawa 1980, s. 31; oraz: J. Aumann, *Zarys historii duchowości*, tłum. J. Machniak, Kielce 1993, s. 211.

⁴ Najważniejsze to tzw. szkoła hiszpańska (karmelińska – św. Jan od Krzyża, św. Teresa z Avila, jezuicka – św. Ignacy Loyola, oraz dominikańska – Ludwik z Grenady); włoska (św. Filip Nereusz), dalej francuska (zwł. św. Franciszek Salezy).

⁵ Zob. L. Bouyer, *Wprowadzenie do życia duchowego. Zarys teologii ascetycznej i mistycznej*, przeł. L. Rutowska, Warszawa 1982, s. 54.

wpisania wielkiego działu medytacji zakonnych do powszechnie uznanego zasobu literatury pięknej⁶.

W tym miejscu może pojawić się pytanie o przyczyny popularności takiego właśnie sposobu zaangażowania modlitewnego. Były one wielorakie. Po pierwsze, wymienić należy wpływ nowych tendencji filozoficznych i ogólnego klimatu duchowego epoki. Nie bez znaczenia pozostawało zapewne oddziaływanie najwybitniejszych osobowości życia chrześcijańskiego tego czasu. Dało się odczuć również zmęczenie dawną teologią spekulatywną i trudną metodologią średniowiecznej scholastyki. Ostatecznie nie do przecenienia (także w dziedzinie rozwoju powszechnego piśmiennictwa) było doświadczenie ruchów reformacyjnych, na pierwszy plan wysuwających przeciwko poznawanie i szerokie udostępnianie Biblii poprzez jej przekłady na języki narodowe⁷.

Odpowiedzią na rozbudzone w ten sposób duchowe i czytelnicze potrzeby nabożnych odbiorców były mnożące się od wspomnianego szesnastego stulecia popularne wydania zbiorów medytacyjnych modlitw. Przykładem w tej mierze mogą być tomiki oraz zawarte w nich wstępne uwagi dwóch kolejnych autorów.

Pierwszy z nich, Stanisław Solski, usprawiedliwia powzięty zamiar nie tylko chęcią reakcji na – jak to sam określa – „[...] słuszne uskarżanie się wielu dusz pobożnych”⁸, ale i (oczywiście, jego zdaniem) niedostatek podobnych ksiązek w języku polskim. Kolejny, mianowicie Marcin Bogumił Grzymoszcz, nie ukrywając już swojej pracy pod zbożnym zamiarem wsparcia potrzebujących, pisze wprost:

Jest i inszych co dość medytatorów Polaków drukowanych, tak dostatecznie, że każdy w cyrkule rocznym dzień idący, osobną ma swoją medytacją. [...] w moich pismach nic nowego nikomu nie obiecuję. Przeciesz drugich torem choć z daleka za nimi piszę te medytacyki⁹.

⁶ Oczywiście, zdaniem badacza należy rozróżnić w trakcie szczegółowych badań teksty wybitne od słabszych, czy też wręcz powiedziawszy – grafomańskich. Zob. K. Górski, *Uwagi o rozmyślaniach staropolskich*, [w:] *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska i J. Pelc, Wrocław 1984, s. 225.

⁷ Zdaniem przywoływanego już Louisa Bouyera obecność wielu cytacji z Pisma Świętego w tekstach medytacyjnych miała „złagodzić brak lub niedostatek bezpośredniego kontaktu ze Słowem Bożym”. Słuszność tej uwagi przekonuje, gdy weźmie się pod uwagę swoistą ambiwalencję Kościoła katolickiego wobec szerokiego upowszechniania Biblii w językach narodowych, trwającą zresztą przez kilka wieków, bo aż do przełomowego wydarzenia, jakim się stał Sobór Watykański II. Zob. w tym kontekście słowa autora: L. Bouyer, *Wprowadzenie...*, s. 54.

⁸ W kontynuacji wypowiedzi autora znajdują się dalej takie jeszcze słowa: „Zaczym abym te dusze w tym niedostatku wielce szkodliwym postępkowi na każdy dzień do roku, których używając szczerze, bezpiecznie, trwale, wesoło, roztropnie P. Bogu za łaskę jego służyć mogą”. Zob. S. Solski, *Rozmyślenia codzienne na cały rok* [...], Kraków 1676, nlb.

⁹ M.B. Grzymoszcz, *Szczere samego Pana Boga w świetny pustyni szukanie albo kilkoro kolekcji na dziesięć dni rozporządzonych* [...], Kalisz 1688, nlb.

Poza gotowymi zbiorami modlitw i obok literatów – praktyków pojawiają się cenne opracowania teoretyczne¹⁰ i wybitne postaci teologów. W grupie tych ostatnich wyróżnia się bezsprzecznie dominikański pisarz Mikołaj z Mościsk¹¹. Jego traktat, stanowiący najpełniejszą syntezę ówczesnej ascetyki i moralistyki – wydawany był i wznawiany wielokrotnie¹². Warto przy tym dodać, że obszernie rozważania na temat modlitwy myślniej autor zawarł generalnie w dwóch rozdziałach dzieła, to jest w części trzeciej (*Trzecia chassis to iest moralis*) oraz piątej (*Piąta chassis theologiczna*)¹³.

Zagadnienia kolejne, łączące się z barokową tradycją modlitwy myślniej to określenie celu oraz środowiskowego ukierunkowania techniki medytacyjnej. Oczywiście większość z nich dedykowana była różnym reprezentantom stanu duchownego, od kapłanów diecezjalnych po zgromadzenia zakonne różnych tradycji, formacji i reguł: mniszek¹⁴ i mnichów. Niejednokrotnie łączyły się one, mamy w tym miejscu na myśli modlitewne teksty, z ściśle określonymi etapami formacji zakonnej. I tak na okoliczność przypominania reguły benedyktynek w Wilnie swoje rozważania dedykuje niejaki Chryzostom Zygmunt Zdrowski¹⁵, na uroczystość konsekracji zakonnej mniszek benedyktynek służyć ma *Święta przez pustynią zakonną droga* Marcina Bogumiła Grzymosza¹⁶, a na świąteczne dni zakonnego jubileuszu: *Sposob trawienia tygodnia, w który mam Jubileusz odprawować*¹⁷.

¹⁰ Przykładem takiego zabytku jest siedemnastowieczny rękopiśmienny zbiór oznaczony tytułem: *Zwierciadło żywota duchownego*. Gorliwy czytelnik znajdzie w nim, obok traktatu o modlitwie i medytacji, definicję tzw. trzech dróg, tj. drogi oczyszczającej, oświecającej i jednoczącej, oraz szerokie wywody na temat roli imaginacji, czyli wyobraźni, w modlitewnym akcie skupienia. Zob. rkps Biblioteki Ossolineum o sygn. B.O. 1203/I.

¹¹ Uwagi na temat osoby i dzieła znaleźć można, m.in. w: Stanisław Urbański, *Zatopieni w Bogu. Mistycy polscy*, Warszawa 1989.

¹² Zob. Mikołaj z Mościsk, *Akademia pobożności nie tylko zakonnym osobom do doskonałości potrzebna, ale y kożdemu do zbawienia barzo przygodna Gorze Częstochowskiej [...]*, Częstochowa 1722. [...] przedtym w Roku Pańskim 1628 wydane teraz powtore na Jasney Gorze Częstochowskiej [...], Częstochowa 1722.

¹³ W pierwszym przypadku jest to rozdział XI traktujący o różnicy między medytacją a kontemplacją, omawiający tematy oraz pobudki skłaniające do powszechnego praktykowania medytacji. Rozdział dziewiąty *Trzeciej chassis* mówi, m.in., o modlitwie „afektywnej” oraz o trudnościach drogi medytacyjnej.

¹⁴ Dla przykładu: *Przewodnik Bogomyślności* (1742), rkps BOss. 2905/I, *Rozmyślania zakonne dla ss. Benedyktynek* (poł. XVI/XVII w.), rkps BOss. 9513/I, Jana Wolana, *Rozważania*, Kraków 1635 (dedykowane dominikankom na Grodku), czy też *Modlitwy nabożne albo medytacye z rożnych auktorow zebrane* (1689), rkps Oss. 2911/I.

¹⁵ Zob. Ch.Z. Zdrowski, *Pektoralik*, [b.m.w.] 1681.

¹⁶ Zob. M.B. Grzymosz, *Święta przez pustynią zakonną droga do konsekracji pańienstwa wieku-istego [...]* *abo Rozmyślania na dziesięć dni przed konsekracją Panien zakonnych*, [b.m.w.] 1690.

¹⁷ Zob. *Xiąszka czwiczienia duchownego* [...], rkps Oss. 2906/I, od. k. 208.

Są też oczywiście zbiory medytacji dla świeckich, bo jak pisze Grzymosz: „[...] takie rozmyślanie nie tylko w domach zakonnych, ale też i na samych powyższych mają miejsca pałacach”¹⁸. Medytują zatem (przynajmniej w autorskim zamyśle) barokowe białogłowy (*Bogomyślna z Panem Bogiem rozmowa to jest Modlitwy ku nabożeństwu białej płci służące [...]*)¹⁹, ludzie wątpiący, słabi na duchu i ciele (*Posilek dla osłabiałej w doskonałości Duszy zgotowany [...]* i *do zdrowia zbawiennego pomocny [...]*; lub *Meditacje albo rozmyślanie służące ku poprawie życia*)²⁰, czy też wreszcie nabożni peregrynanci kalwaryjskich drózek (*Drogi cierniowe albo modlitwy serdeczne rozdzielone na tajemnice Męki Pana naszego Jezusa Chrystusa [...]*)²¹.

Z perspektywy współczesnej refleksji cel chrześcijańskiego medytowania wspominany już L. Bouyer określa następująco: „Ujmując to jeszcze głębiej, należy rozróżniać medytację, mającą na celu ostatecznie tylko ćwiczenie woli, oraz medytację, która ma w nas stworzyć «nowego człowieka»; przez stopniowe upodobnienie do nadprzyrodzonego wzoru”²². Niedaleko cytowanej myśli pozostają jednak i dawni, historyczni autorzy rozważań, sugerując, między innymi, że „[...] zacniejsza tak ta umysłowa modlitwa nad ustną, bo w ustney często gęba tylko sama słowa wydaie a serce od Boga dalekie”. Albo w innym miejscu: „[...] Tak y rozmyślający nie w ten czas z pożytkiem dusznym rozmyśla, gdy tylko tajemnice medytacji poznawa, ale gdy do swego życia stosuje”²³.

Dodatkową wartością – i to zarówno w znaczeniu duchowym jak i intelektualnym – jest otwarcie barokowych i późnobarokowych tekstów medytacyjnych na szeroki dostęp czytelnika do tłumaczonego słowa biblijnego²⁴. Znamiennym przykładem takiej praktyki jest dochowany do naszych czasów w formie rękopisu siedemnastowieczny przekaz zatytułowany: *Sposób wzywania pomocy od Pana Boga na każdy dzień na rozmyślaniu tygodniowem s Psalmów*.

Autor (bądź autorka) wspomnianego przekazu proponuje, by kolejne medytacje, kolejnych dni tygodnia, odwoływały się do podanych w tekście psalmicznych cytacji. Porządek takich rozmyślań wyglądałby następująco:

Wilią rozmyślania zaras wstawszy y przy każdy sprawie swy weźmie słowa s Psalmu iako pragnie ielen do źródl wodnych tak pragnie dusza moja do Ciebie Boze [...] (Ps. 42).

2 Dnia wezmę te słowa: Nawróć nas Boze zbawicielu nasz a oddal gniew twoi od nas y zali na wieki gniewać się będziesz [...] (Ps. 80).

¹⁸ M.B. Grzymosz, *Szczere samego Pana Boga szukanie [...]*, nlb.

¹⁹ Rkps B.O. 3650/I.

²⁰ Rkps Oss. 2905/I., *Meditacje albo rozmyślanie służące ku poprawie życia mianowicie żywotem s. Kunegundy pobudzające [...]* (1667), rkps BOss. 2904/I.

²¹ Dziełko anonimowe, wyd. w Krakowie w 1655 r.

²² Zob. L. Bouyer, *Wprowadzenie...*, s. 56.

²³ Zob. *Część synogarlice służąca do rozmyślania na post o Męce Pańskiej*, rkps Oss. 2910/I, k. 6 i k. 7.

²⁴ L. Bouyer w metodzie ignacjańskiej zauważa obecność nie tylko szeroko rozumianej tradycji biblijnej, ale i patrystycznej. Zob. L. Bouyer, *Wprowadzenie...*, s. 56.

3 Dnia wezmę te słowa zmiłuj się nade mną Boże według wielkiego miłosierdzia twego [...] (Ps. 51).

4 Dnia te słowa wezmę oczy moje zawsze ku Panu abowiem on wywiedzie sidła nogi moje, weirzysz Panie na uniżenie y prace moje [...] (Ps. 25).

5 Dnia wezme te słowa ku Tobie podniosłem oczy moje, który mieszkasz na wysokościach [...] (Ps. 123).

6 Dnia wezme słowa prować mię Panie drogą twoią a niechaj chodzę w prawdzie twoiej [...] (Ps. 119).

7 Dnia wezme słowa bąć mi Bogim obroncą y miejscem obronnem abyś mię zachował (Ps. 31)²⁵ [itd. – B.Ł.].

Ten sam tekst zaleca również rozważania odwołujące się do poszczególnych epizodów ewangelicznych, z życia samego Jezusa (np. *Rozmyślanie przy stole o biesiadach Pana Jezusowych*)²⁶ lub postaci Nowego Testamentu (*Jako się Panu stawić na tygodniowym rozmyślaniu każdo dziennie a to s przykładu chorych w ewangeliach opisanych*)²⁷. Kolejnym ważnym źródłem autorskich inspiracji stała się – wielu pisarzom zapewne bliższa, bo i młodsza – wielka spuścizna kulturowa i literacka europejskiego średniowiecza. Sięgają po nią z pewnością wszyscy twórcy obrazów w rodzaju „pozdrawiania członków Pana Jezusowych” (Kasper Drużbicki)²⁸ albo słynnych dialogów, inaczej sporów duszy z ciałem (*Nauki Panny Ksieni*)²⁹.

Oczywiście pierwszorzędym źródłem odwołań jest też tradycja osobowa, tj. wielcy prawodawcy modlitwy myślniej. W ich gronie z pewnością pierwsze miejsce zajmuje założyciel i ojciec duchowy Towarzystwa Jezusowego – św. Ignacy Loyola³⁰. Do myśli św. Ignacego sięgali m.in. Jan Morawski (*Ambona Ducha Świętego*)³¹ oraz kilkakrotnie przywoływany Grzymosław (*Szczere samego Pana Boga [...] szukanie*). Niestabnącym uznaniem, i co warto podkreślić – już od piętnastego stulecia, cieszył się także określany jednym z twórców średniowiecznej nowej pobożności (*devotio moderna*), autor głośnego dzieła *O naśladowaniu Chrystusa* – Tomasz á Kempis (zobacz w tym kontekście dzieła Grzymosława, a także Franciszka Przyłęckiego, *Theologia duchowna i ascetyczna*

²⁵ Zob. *Sposob wzywania pomocy od Pana Boga* [...], rkps Oss. 2907/I, k. 3

²⁶ Tamże, k. 72.

²⁷ Tamże, k. 6.

²⁸ Zob. Kasper Drużbicki, *Rozmyślania sandomierskie*, podał do druku A. Czyż, „Ogród” 1992, nr 3–4 (komentarz, źródło tekstu), oraz K. Górski, *Studia i materiały...*, s. 33.

²⁹ *Nauki Panny Ksieni*, [w:] K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI–XVIII w. Teksty i komentarze*, Warszawa 1980, s. 157 i nn.

³⁰ Zob. na ten temat E. Poprawa-Kaczyńska, *Ignacjański modus meditandi w kulturze religijnej późnego baroku*, [w:] *Religijność literatury polskiego baroku*, pod red. Cz. Hernasa, M. Hanusiewicz, Lublin 1995, oraz K. Górski, *Dzieje życia wewnętrznego w Polsce*, [w:] *Studia i materiały...*, s. 34–36.

³¹ Zob. *Ambona Ducha S. do serca mówiącego, Pustynia Bogomyślna albo Ćwiczenia Duchowne przez dziesięć dni na wzor tych, które podaje s. Ignacy Fundator Societatis Jesu* [...], Poznań 1700.

[...]³²). Poza tym tematowi pasyjnemu patronują niekiedy wizje siedemnastowiecznej mistyczki – Marii z Agredy albo Ludwika dell’ Ponte.

Dodatkowym elementem zróżnicowania polskich medytacji jest także ich tematyka – początkowo wybitnie różnorodna, z biegiem czasu sprowadzona do kilku podstawowych zagadnień³³.

Istotną wewnętrzną cechą medytacyjnych zapisów był również ich porządek czy też inaczej układ zalecanych modlitw. Trzeba nadto zauważyć, iż z owym porządkiem medytacyjnym łączy się ściśle – wprost przez autora podany albo też przynajmniej pośrednio sugerowany – czas koniecznego modlitewnego skupienia. Stąd w zbiorze tekstów medytacyjnych z XVII i XVIII stulecia wyróżnić można zapisy, których wewnętrzna chronologia przypomina następstwo charakterystyczne dla prawideł dawnej homiletyki, tj. obejmujące wydarzenia całego roku liturgicznego (*de tempore et de sanctis*)³⁴. Powtarzają się także popularne i wykorzystywane zapewne nie tylko w środowiskach wspólnot zakonnych rozmyślania rozpisane na dłużej bądź krócej trwające skupienia rekolekcyjne³⁵, zarówno osobiste (indywidualne), jak i wspólnotowe; odprawiane gromadnie, publicznie bądź w odosobnieniu, czyli w „zamknięciu”. Są nadto „exercicia duchowne” na dziesięć dni („po cztery godziny”), tygodniowe (np. „na każdy dzień na rozmyślaniu tygodniowem”), czy też na wyodrębnione z porządku kalendarza kościelnego wydarzenia (np. „na trzy dni postu”).

Niezależnie jednak od czasu trwania medytacji większość z nich ujęta jest w specyficzny, regularny i nader często powtarzany schemat kompozycyjny. Na

³² Zob. Franciszek Przyłęcki, *Theologia duchowna i ascetyczna trzema mistycznej nauki drogami oczyszczającą, oświecającą i jednoczącą* [...], Wilno 1763.

³³ Zob. K. Górski, *Uwagi o rozmyślaniach staropolskich*, s. 226, oraz L. Bouyer, *Wprowadzenie do życia duchowego*..., s. 54. Wśród tematów rzadziej spotykanych są zapewne medytacje poświęcone liturgii mszalnej (np. Anonim, *Życie chrześcijańskie albo akty, uwagi, wszystkie sprawy na chwałę Boską kierujące* [...], Częstochowa 1714) albo maryjne na temat Niepokalanego Poczęcia NMP (tu: *Akty nabożne do Naświętszej P. Maryey w święto Niepokalanego Poczęcia*, rkps Oss. 2909/I).

³⁴ Taki układ proponuje Solski, dzieląc swoje rozmyślania na pięć „książeczek”, mianowicie: *Od początku Adwentu aż do Starego Zapustu. Od Starego Zapustu do niedziele 1-ej po Świątkach. Od niedziele pierwszej po Świątkach aż do niedziele trzynasty. Od trzynasty niedziele aż do pierwszej adwentu. Na święta błogosławionej Bogurodzice Panny Maryi y Świętych Bożych*.

³⁵ Bardzo ciekawe świadectwo planu jednego rekolekcyjnego dnia przynosi na przykład benedyktyński rękopis Biblioteki Ossolineum o sygnaturze 2907/I. Tak w świetle tego przekazu wygląda porządek przygotowania medytacji i samej medytacji: „Naprzód Jutrznia w puł nocy, od pierwszy do drugi medytacja, po niej reflexya [...]. Od osmej do dziewiątej medytacja druga; od dziewiątej do dziesiątej reflexya IIa, medytacja, pisanie pożytków z medytacji [...] od pierwszy do drugiej reflexya, ponkta na medytacją, od drugi do trzeci medytacja trzecia [...]. Od trzeci do czwarty nieszpory, reflexya na medytacją [...]. Od piątej do szostey ponkta na medytacją północną [...]. Od szostey do siódmej w celi naborzenstwo, umartwienie iakie, przypomnienie sobie medytacji, aktów y postanowienia”.

ów schemat składają się, po pierwsze, tzw. „przygotowania” (trzy lub cztery)³⁶ oraz punkty (trzy lub więcej)³⁷. Poza tym część autorów proponuje wzbogacenie tak ukształtowanego podstawowego porządku kolejnymi tekstami modlitewnymi. Przy czym owe teksty modlitewne mogą być zróżnicowane tematycznie (np. *orationes de fide, de spe, de charitate*) i występować naprzemiennie z punktami. Bardzo często całość początkuje i konkluduje jeszcze osobna refleksja lub tzw. akty albo afekty (w modlitwie wewnętrznej afektywnej) ewentualnie exhorty (zachęty do lepszego postępowania).

W bogactwie zapisanych bądź drukowanych zabytków znajdują się jednak i takie, które odchodzą od wyżej opisanego rytuału. Na przykład, anonimowy autor XVII-wiecznego rękopiśmiennego przekazu o tytule: *Zabawa roztopney białeygłowy* [...] proponuje zgoła odmienny rytm modlitewny, który (stosując niezbędne skróty) daje się ująć w sposób następujący:

Pierwsza część modlitwy rozmyślanie 1. Przypomnienie krzywdy Bogu przez grzech uczynionej [...] 2. Podziwienie nad dobrocią boską [...] 3. Oskarżenie siebie samej [...] 4. Podziwienie nad złością swoją [...] 5. Zawstydzienie [...] 6. Strofowanie samej siebie [...] 7. Narzekanie [...] 8. Wyrzeczenie (grzechów) [...] 9. Obrzydzenie (grzechów) [...] 10. Żal za grzechy [...] 11. Nadzieje odpuszczenia grzechów [...] 12. Pragnienie pokuty y strzeżenie się grzechów [...].

Część druga. Dziękczynienie [...]. Trzecia część. Ofiarowanie [...]. Czwarta część. Prośba [...]³⁸.

Jeszcze ciekawszą strukturę rozmyślań zapisuje karmelita Marcin Rubczyński. Rubczyński w swoich *Rekollekcyach osobom zakonnym służącym* [...] zaleca praktykującemu odbiorcy – rzadziej zapewne spotykane – duchowe identyfikacje modlącego się, kolejno z: „Głosem Boskim do zakonnika”, „Głosem zakonnika do Boga” oraz (konkludując i zamykając) „Głosem Ojca duchownego”³⁹. Jeszcze dalej idącą propozycją jest propozycja następna, autorstwa jezuity – Stanisława Solkiego. Oto bowiem znalazła się w niej zachęta do „wchodzenia” w role różnych postaci i to w zależności od dnia tygodnia, w którym podejmuje się rozważanie. Solski pisze:

³⁶ Tak ów porządek ilustruje jezuita – Stanisław Solski: „Po tytule rozmyślania o N. kłada się troje przygotowania. Przygotowanie pierwsze zawiera w sobie zawsze materią medytacji z Ewangelią [...]. Przygotowanie wtore, podaie takie siebie samego stawienie przed P. Jezusem, abo Błogosławioną Matką jego, iakie wielu iest skuteczne [...] przeciwko obłakaniu myśli [...]. Przygotowanie trzecie, to podaie, o co masz prosić P. Boga według zamierzonego celu rozmyślania [...]”. Zob. S. Solski, *Rozmyślania* [...], nlb.

³⁷ Zdaniem Karola Górskiego podział czteropunktowy (podobnie jak czterotygodniowe rekollekcje, inaczej dni modlitewnego skupienia) jest wynikiem historycznego rozwoju duchowości benedyktyńskiej. Zob. K. Górski, *Dzieje życia wewnętrznego*..., s. 31.

³⁸ Zob. *Zabawa roztopney białeygłowy opisana od Ducha ś.*, rkps B.O. 1270/I, k. 73–79.

³⁹ Zob. Marcin Rubczyński, *Głos Pana kruszącego cedry libańskie albo Rekollekcyje osobom zakonnym służące* [...], Berdyczów 1768.

Ocknąwszy się rano, po krótkich nabożeństwach, obudzeniu się y wstawaniu zwyczajnym, brać na się osobę iakiey koniec rozmyślania wyciąga. Grzesznika w poniedziałek, konającego we wtorek, bliskiego czysca we trzodę, gościa u stołu Chrystusowego we czwartek, stojącego pod krzyżem z Bolesną Matką Boską w piątek; sługi y niewolnika Bogurodzice Panny w sobotę, wygnanca powracającego do oyczyzny w niedzielę abo robotnika w winnicy Pańskiej, abo oblubienice miłością zranioney.

Bliska zarysowanej uprzednio praktyce jest tzw. wizualizacja, charakterystyczna zwłaszcza dla tradycji ignacjańskiej⁴⁰, choć trzeba przyznać – z czasem przejęta przez inne środowiska twórcze, i to zarówno osób zakonnych, jak i świeckich. Przykład benedyktyńskiej rękopiśmiennej *Xiąszki czwiczienia duchownego* [...] ilustruje także właśnie uruchomienie wyobraźni – w słowach:

[...] bendę się tedy starała o takie przigotowanie wstając z miejsca swojego oddalić się trochę od ołtarzeka swego [...] y wzbudzić w sobie wielką żądzę do rozmyślania, a klękawszy wystawić sobie onę gure tabor na który Chrystus się przemienił, tam przypatrować się bendę iako mię Anniol Strosz prowadzi na oną gurę a przyszedłszy tam iakoby z daleka patrzeć bendę iaką światłością gura ona napelniona [...]. Przeto z wielką a głęboką pokorą wstawszy przybliżyć się do nug Chrystusowych y tam u nich klęknać [...].

Poza tym imaginacja, czyli mówiąc językiem dzisiejszym – wyobraźnia, towarzyszy i buduje nader często teksty rozważań pasyjnych, prowadząc skutecznie do (powszechnie w rozmyślaniach o tej tematyce pożądanego) efektu tzw. współodczuwania (łac. *compassio*)⁴¹ z umierającym Chrystusem⁴².

Na koniec parę uwag odnoszących się do wartości literackich wybranych zabytków literatury medytacyjnej z okresu dojrzałego i późnego baroku. Oczywiście są wśród nich utwory rozbudowane, roztrząsania obszerne, nader szczególnie, pozbawione rzetelnego aparatu teologicznego, z wyraźną przewagą płytkiej dewocji albo, co gorsza, pospolitej w tym czasie moralistyki. Jako przykład wskazać można dwa przekazy, mianowicie: *Exercitia duchowne złożone od w. ojca Bonawentury od ś. Stanisława definitora prowincjonalnego pryncypej polskiej* oraz Jana Danieckiego *Kwiaty uszczknione z ogroodka Vincentiusa*

⁴⁰ Zob. na ten temat K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich...*, s. 102; oraz M. Bednarz, *Duchowość św. Ignacego Loyoli*, [w:] *Duchowość zakonna*, red. J. Kłoczowski, Kraków 1994, s. 106.

⁴¹ Wolitywne i afektywne współcierpienie z umęczonym Chrystusem to element niezwykle żywotnej w wiekach późniejszych tradycji średniowiecznej. W polskiej literaturze wieków średnich najdoskonalszym przykładem owej filozofii głębokiego zaangażowania odbiorcy w przedmiot rozmyślań stanowi piętnastowieczny poetycki opis śmierci Jezusa na krzyżu, znany pod tytułem *Posłuchajcie, bracia miła*. Zob. w tym kontekście artykuł autorki: *Wizerunek Chrystusa Ukrzyżowanego i Współcierpiącej Maryi w późnośredniowiecznych tekstach polskich*, [w:] *W kręgu literatury, języka i kultury. Tom jubileuszowy z okazji Trzydziestolecia Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie*, red. A. Majkowska i M. Lesz-Duk, Częstochowa 2001, s. 57–69.

⁴² Tu charakterystyczne stwierdzenia typu: „Stawić się na Kalwaryjce i imaginować sobie jakoby słyszała Chrystusa mówiącego z krzyża do mnie, a ja mu też odpowiadam”. Zob. *Nauki Panny Ksieni*, [w:] K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich...*, s. 102.

Bruna Societatis Jesu Rozmyślania Męki Pana i Zbawiciela Naszego Jezusa Chrystusa [...].

Nie wchodząc w szczegóły detalicznej analizy literackiej, stwierdzić można, że lektura to żmudna, męcząca, i nawet przy ścisłym użyciu ówczesnych kryteriów literackości mniej wartościowa.

Zdarzają się jednak i teksty prawdziwie kunsztowne, bliskie temu, co współcześnie określamy mianem prozy poetyckiej. Egzemplum tej części piśmiennictwa kościelnego stanowić może zabytek karmelitański, a dokładnie siedemnastowieczny rękopis przechowywany w zbiorach Biblioteki Ossolińskich we Wrocławiu pod sygnaturą B.O. 1203/I.

Nie jest to zapis samodzielny, ale część zbioru o tytule: *Listy duchowne y mistyczne wszytkim, a osobliwie osobom w utrapieniu będącym, do wzbudzenia ku Bogu affektu, y do znalezienia pociechy wczesney sposobne*.

Jak informuje nas dalej karta tytułowa manuskryptu, autorem medytacji był zakonnik reguły zreformowanej, dokładniej generał wspólnoty karmelitów bosych – Wielebny Oyciec Jan a Jesu Maria⁴³. Powstałe pierwotnie w języku łacińskim listy zostały przetłumaczone na język polski i, w 1667 roku, przepisane przez bliżej nieznaną, ponieważ w żaden czytelny sposób nieokreślającą się zakonnicę⁴⁴. Krąg odbiorców dzieła wydaje się stosunkowo szeroki, a na pewno niezawężony li tylko do członków ścisłej wspólnoty zakonnej. Świadczą o tym zresztą następujące słowa wstępu: „Niżey położone listy piora abo sposobu mowy, pobożnością raczey nie świeckim krasomowstwem pachnące, z słów Pisma Świętego po wielkiey części złożone y do praktykownia Theologiey Mistycznej w rozdziale ostatnim od nas zaleconego sposobu, tobie czytelniku nabożny ofiarować za rzecz pożyteczną poczytaliśmy”.

Zgodnie też ze wstępną charakterystyką omawiany zapis zbudowany został z licznych odwołań (kryptocytatów, reminiscencji, aluzji) do tradycji Pisma Świętego, tak Starego, jak i Nowego Testamentu. Wybrane i prezentowane poniżej urywki siedemnastowiecznego tekstu będą zapewne najlepszym tego przykładem:

A. Stary Testament

- „podobno znajdę cię y wezmę a iak nascisley do siebie przytulę między piersi moje [...] aż cię wprowadzę do domu niebieskiego Jeruzalem Matki moiey y do pokoiku nasłodszy Rodzicielki” (Pnp 3, 1–4);

⁴³ W przedmowie znalazła się informacja identyfikująca Jana a Jesu Marię jako autora obszernego dzieła o tytule: *Teologia mistyczna*.

⁴⁴ Kwestią nierozstrzygniętą pozostaje jednak wierność owej rękopiśmiennej reprodukcji. Pytanie o wierność postawić każe nie tylko naturalna przecież zmiana rodzaju gramatycznego wypowiedzi, ale też, a może przede wszystkim, wyczuwany czytelniczo klimat „żeńskiego” sposobu widzenia świata i w związku z tym takiego też ostatecznego formułowania poetyki wypowiedzi. Dodatkowo kolejne listy, w całości bądź w części, zdają się być przepisane przez różne osoby.

- „będę grała y skakała przed tobą [...] iako uczynił Dawid krol” (2Sm 6, 16);
- „miłujesz bramy Syonu barziewy niż wszystkie przybytki Jacoba [...]” (Ps 87 i Ps 24);
- „nad śnieg wybielona będę” [...] (Ps 51, 9);
- „chwała twoja doskonała się stała z ust niewiniątek i dzieci [...]” (Ps 8, 3);
- „bodabyś był uderzył w kamień serca moiego łaską nie gniewu, ale prawości [...]” (Rdz 17, 1–7);
- „a jeżeli ja iako Esau umieram, na co mi pomocni są pierworodziny” (Rdz 25, 26–34);
- „o namocniejszy Samsonie zwiąż samego siebie powrozami miłości” (Sdz 16, 6–10);
- „a ty będziesz się przechodził po wietrzyku tym [...]” (1Kr 19, 11–14).

B) Nowy Testament

- „Ty na sądzie ostatnim będziesz mówił, w ciemnicy byłem, a nie przyszliście do mnie” (Mt 25, 31–46);
- „zaprawdę nie proszę teraz o troje chleba, ale [...] przynamniej o odrobiny [...] które spadają z nahoyniejszego stołu [...]” (Mt 15, 21–28);
- „małuczko a nie obaczycie mię [...]” (J 13, 31–35).

Zdarzają się również widoczne odniesienia do średniowiecza, np. w przywołaniu znamiennego dla sztuki sakralnej wieków średnich motywu tzw. *Tłocznii Mistycznej* („gwałt krwie prasą męki wytłoczonej [...]”), albo dawnych wyobrażeń o budowie i funkcjonowaniu świata przyrody („czyli ja iest morze albo wieloryb, żeś mię obtoczył zewsząd ciemnością”).

Ponadto, ciekawe nawiązanie, tym razem do współczesnej autorowi, czyli barokowej sztuki sakralnej, stanowić może takie oto stwierdzenie podmiotu mówiącego: „Wyznam to przed tobą nawdzięczniejsze życie serca moiego, iż pragnę tego, abyś mię tą strzałą twoją zranił”. Tak ukształtowany zapis odnosi uwagę czytającego do literacko i plastycznie udokumentowanych świadectw stanów ekstatycznych świętej założycielki Karmelu zreformowanego – Teresy z Avila⁴⁵.

Bardzo ciekawym zabiegiem literackim omawianego przekazu są także próby zbliżenia wypowiedzi o charakterze modlitewno-medytacyjnym do stylistycznych wymogów sztuki epistolografii; na przykład owe charakterystyczne formuły wstępne:

- „List ten nic inego w sobie nie zawiera tylko wiele roznych wzdychania do Boga [...]”;
- „wielkość abowiem ubóstwa y pragnienia moiego podaie mi do serca te nieukładne słowa moie [...]”.

Podobnie znamienne elementy końcowe (zamykające):

⁴⁵ Warto przypomnieć w tym miejscu słynną rzeźbę Berniniego, uwidoczniony w niej moment mistycznego zranienia serca św. Teresy Wielkiej.

- „pisanie moje [...] iuż kończę”;
- „oblicza tedy twoiego, bez skończenia żadanego żadać y szukać gotowa zostaię”.

W zgodzie natomiast z propagowaną w barokowej duchowości filozofią tekstu mistycznego pozostają te elementy stylistyki, które przypominają cechy tekstu miłosnego; wszak sam autor sugeruje, że spisane przezeń rozważania służyć mają duszy „[...] do tych god abo małżeństwa duchowego przyzwiecie się przyozdabiaiący y gotuiący”. Podmiot mówiący wchodzi więc w rolę typową dla kobiety zakochanej. Mistyczna kochanka mówi zatem o płaczącej duszy, prosi niebiańskiego kochanka o przybranie w miłość wzajemną, porównuje się do osamotnionej i tęskniącej córki syjońskiej, „ktorej drogi płacz”, pragnie „przyrzadzić” dla ukochanego „niesmakowite serce [...] iako naylepiey do smaku”. On zaś (przywoływany Bóg) to mistyczny kochanek, „prawdziwe nasycenie [...], ktore przenika y napelnia wszytkie kąty serca”; to także: „naspokoinieyszy port duszy, rozboynik serc, nasłodszy kompan pielgrzymowania, nauczyciel nałagodnieyszy, wybieracz daniny miłości, nasłodszy serc rządca i wreszcie nawiernieyszy kompan wygnania”.

Podsumowując, przypomnieć trzeba, że teksty medytacyjne z siedemnastego i osiemnastego wieku stanowią samodzielny, rozbudowany i do końca nadal jeszcze nieprzebadany dział piśmiennictwa staropolskiego. Systematyczne i bardziej kompleksowe ich poznanie wzbogaci z całą pewnością naszą wiedzę zarówno z zakresu historii duchowości, jak i kultury literackiej, czy też filozofii życia i myślenia ludzi dawnych epok.

Prezentowany w niniejszym opracowaniu skromny liczbowo zespół zabytków przynosi swoisty (niekiedy pośredni, niekiedy bezpośredni) obraz formowania się rodzimej tradycji literackiej. Ponadto ukazuje drogi rozwoju zróżnicowanej staropolskiej gatunkowości, ilustruje historię translacji oraz autorskiej (a przez to i czytelnicznej) znajomości Pisma św. i szeroko rozumianej tradycji piśmienniczej i duchowej chrześcijańskiego Kościoła.

Summary

Formal and Thematic Variety in the contemplative Polish Literature of the 17th and 18th century

The text based on the selected examples from the religious literature of the Polish baroque presents the most important themes of contemplative texts as well as their diversity in terms of form. It discusses the fundamental questions of the formation as practiced by women's and men's religious orders mentioned in the text. The text is based on an analysis of selected records in the form of manuscripts and printed sources. The introductory first part includes information concerning the composition and order of meditation, while the second part concerns the fundamental questions of spiritual life.

Krzysztof CZAJKOWSKI

Świątynia w świątyni. O dwóch *Sybillach*: Izabeli Czartoryskiej i Jana Pawła Woronicza

Ze zwrotu ku przeszłości narodowej, jaki dokonywał się u progu porozbiorowych dziejów, wywodzi się bezpośrednio nurt muzealnictwa polskiego zorientowanego na zbieranie pamiątek, które ożywiłyby wspomnienia i nie pozwoliły zapomnieć o bogactwie dziedzictwa własnej przeszłości¹. Muzealnicze zainteresowania Izabeli Czartoryskiej, skonkretyzowane powstaniem Świątyni Sybilli i Domku Gotyckiego, wysuwają się tutaj na plan pierwszy. Przede wszystkim z racji społecznego wymiaru zaangażowania, o którym fundatorka „kościółka narodowej pamięci” pisała w 1809 roku:

Piętnaście lat przeżyłam krzywd i udręczenia,
Oplakując zatarcie polskiego imienia,
A po znikłej ojczyźnie zawarszy żal w sobie,
Kładłam kwiaty boleści na świętym jej grobie.
To, co jedyne wsparcie nieszczęśliwym zsyła,
Ostatni dla mnie promień nadzieja gasiła
Mniemając, że potrójnym przywalony głazem
Kraj nasz, język i sława zaginąć ma razem.
O przyszły los gorliwych pobudzona chęci
Zebrałam przeszłość polską w przybytek pamięci,
Ażeby szczątki godne wiekopomnej chwały
Późnym wnukom świadectwo o narodzie dały;
Aby wnuk drogie przodków uwielbiając ślady,
Znał swą krew i hardymi pogardzał sąsiady².

¹ Zob. Z. Żygulski, *Nurt romantyczny w muzealnictwie*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967 oraz A.F. Grabski, *Myśl historyczna polskiego oświecenia*, Warszawa 1976, s. 272–276.

² Cyt. za L. Dębicki, *Puławy*, t. 4, Lwów 1888, s. 127–128. Problematyka świątyni Sybilli i Domku Gotyckiego została omówiona w monografii Z. Żygulskiego, *Dzieje zbiorów puławskich*, Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, t. 7, Kraków 1972.

Wobec rzeczywistej pragmatyki celów puławskiego zbioru starożytności polskich zrozumiała wydawała się treść skonwencjonalizowanej inskrypcji zdobiącej fronton Świątyni Sybilli: Przeszłość Przyszłości. A jak wielką rolę „narodową” pełniła ta „poważna zabawa” niegdyś płoczej damy, o tym najlepiej świadczy opinia samego Aleksandra I – odnotowana po latach przez Wincentego Pola w *Pamiętniku [...] do literatury polskiej XIX-go wieku* – że księżna „[...] bawiąc się w ciuciubabkę, prowadzi większą grę polityczną niż my w gabinecie”³.

Motywacji, dla których „ogrody puławskie zmieniły się w muzeum ciepłych jeszcze pamiątek”, należałoby poszukiwać w zgromadzonych tam przez księżnę jenerałową zbiorach. Lucjan Siemieński pisał:

[...] Świątynia ta była składem pamiątek; było to muzeum archeologiczne, jedyne jakie wówczas w polskich ziemiach istniało, z tą jednak różnicą od zwykłych muzeów, że do każdego zabytku wiązała się wielka tradycja. Każdy miecz, każda zbroja, każda chorągiew, każdy klejnot przypominał jakąś wielką postać historyczną, jakieś zwycięstwo lub fakt znaczący, i budził w sercu oglądającego te pamiątki uczucie żalu. Milcząca to, a jednak wymowna katedra. [...] Rzeczywiście też pamiątki zgromadzone w tej świątyni jak osobiwością swoją niejednego z dzisiejszych archeologów wprawiłyby w gorączkę, której skutkiem byłby stek wątpliwości lub hipotez służących do popisu z erudycją, tak ówczesnych profanów, przynoszących tylko entuzjazm dla wielkości i sławy przodków, przejmowały czią i zapalem dla tych relikwii⁴.

Realizacja idei sybillicznej świątyni, mająca miejsce tuż po klęsce powstania kościuszkowskiego, po ostatecznym dokonaniu rozbioru państwa, zawłaszcza dla potrzeb muzealnych narodową przeszłość. W imię jej ocalenia z żywej staje się martwą, eksponatem, pomocą dydaktyczną w gabinecie historii zilustrowanej. Można ją było oglądać i podziwiać, oddawać cześć i uwielbienie należne „szczątkom wiekopomnej chwały”. W kulcie dla uwieczniania Ojczyzny obecna była „religia przeszłości” – przy czym wiara zastąpiona została ideologią przetrwania. Monografista Puław, L. Dębicki, mówi o obowiązującym w Sybilli i Domku Gotyckim rytuale zwiedzania „świątyń narodowych pamiątek”. Ze sporządzonej dla potrzeb muzeum instrukcji wynikała określona rola, w którą wpiły się „liturgiczne” wręcz zachowania „stróża tych skarbów” – Gniewkowskiego. Bibliotekarz puławski, Łukasz Gołębiowski, wspominał:

[...] Gniewkowski nauczył się tego na pamięć – olbrzymi wzrostem, przystojny, w stroju polskim, siwy, umiał sobie nadać całą godność i powagę arcykapłana tej świątyni. Z brzękiem otworzywszy kratę żelazną, przeprowadzał gości wschodami do górnego świątyni kościoła. Kiedy się drzwi tego ogromnego przybytku rozwarły, poprzedzał wszystkich z powagą aż do głównego ołtarza, gdzie, że tak powiem, natłoczona świętości

³ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 272.

⁴ L. Siemieński, *Ogrody w historii i poezji*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 1, Warszawa 1881, s. 126–127.

świętości. Wtedy odwracał się i mówił tonem uroczystym: „Stąd zwykłem zaczynać!”. Potem ogromną laską wskazując: „Oto jest miecz Witolda, który [...]”⁵.

Znane skądinąd pasje teatralne Izabeli Czartoryskiej⁶ nie tłumaczą do końca powierzonej Gniewkowskiemu do odegrania roli. W rzeczywistości mamy tu do czynienia z kreacją zachowań w oparciu o wzorzec teatralny. Jak trafnie zauważył J. Łotman

[...] na początku XIX wieku granica pomiędzy sztuką a zachowaniem codziennym widzów została zburzona. Teatr wtargnął do życia, aktywnie zmieniając zachowanie ludzi. [...] To, co wczoraj jeszcze wydawało się napuszone i śmieszne, gdyż było przypisane wyłącznie sferze przestrzeni teatralnej, staje się normą mowy potocznej i zachowania codziennego⁷.

Odbywający się w zamkniętej przestrzeni muzealnej świątyni spektakl (misterium), z Gniewkovskim w roli głównej, stwarzał scenę Narodowego Teatru poza teatrem. Pragmatyka przedstawienia wymuszała jednoznaczny stosunek audytorium, wiążąc się przy tym ściśle z formułą korelacji z pozatekstową rzeczywistością i –

[...] urabiała psychologię ludzi początku XIX wieku, a w szczególności uczyła ich patrzeć na siebie jako na działające podmioty historii, powiększała ich we własnych oczach, uczyła świadomości własnej wielkości – a to nie mogło nie uwidocznić się później w ich politycznej samowiedzy⁸.

Franciszek Morawski po zwiedzeniu Świątyni Sybilli napisał:

[...] przywały nas góry nieszczęść, zdeptano nasze laury, oniemiały lutnie narodowe, oschła po tylu polach nasza krew nienagrodzona, lecz dopóki nie zapomnimy tego, co nam ta Sybilla na pamięć przywodzi, póty będziemy narodem, póty żyje Polska⁹.

Czy jest to romantyzm spełniający się w Formie sięgającej wzorów starożytności klasycznej? „Wszak w panteonической sali przykrytej kopułą spełniała się klasyczna zasada jedności czasu, miejsca i przedmiotów, czy też osób biorących udział w grze”¹⁰. J. Łotman napisze, że „[...] neoklasycyzm był, mimo swych deklaracji, w istocie rzeczy zamaskowanym romantyzmem”¹¹. Wydaje się zatem, że nie kto inny, tylko Aleksander I dokonał demaskacji sentymentalnej za-

⁵ L. Dębicki, *Puławy*, t. 2, Lwów 1888, s. 262.

⁶ Wystarczy wspomnieć o wystawionej w Puławach w roku 1787 operze F.D. Książczyny *Matka Spartanka*, w której Izabela i jej syn Adam grali główne role. Zob. rozdział zatytułowany *Izabela* w książce A. Nasiłowskiej, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław 1990, s. 104–109.

⁷ J. Łotman, *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku*, [w:] *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i przekład B. Żyłko, Łódź 1993, s. 232.

⁸ J. Łotman, *Teatr i teatralność...*, s. 237.

⁹ Cyt. za L. Dębicki, *Puławy*, t. 2, s. 268.

¹⁰ Z. Zygulski, *Nurt romantyczny w muzealnictwie*, s. 47.

¹¹ J. Łotman, *Teatr i teatralność...*, s. 231.

bawy w „ciuciubabkę”. Rzeczywista gra polityczna toczyła się bowiem o narodowość naszą.

W peregrynacjach do uświęconego narodową historią muzeum brali również udział poeci:

[...] Świątynia Sybilli natchnęła Woronicza wspaniałym rymem, w którym wyśpiewał przeszłość tonem podniosłym epopei. Tego rodzaju poemat mógł się urodzić w chwili skończonego politycznego bytu. Jest to epopeja, a oraz i elegia, surma bojowa, po której łała spływa. Niemcewicz, gość puławski, przybywający z Ameryki, napisał był poemat, w którym życie panów tego ogrodu odmalował w dniu jednym, a raczej w czterech częściach każdej doby: w poranku, południu, wieczorze i nocy¹².

Mając na uwadze samą już Świątynię Sybilli, wypada zrezygnować z refleksji ogarniającej wystylizowane po delilowsku „otoczenie” (aczkolwiek pierwsze polskie muzeum historyczne znalazło swoje miejsce właśnie w ogrodzie, stanowiąc jego integralną część). Tym samym wybór poety uwieczniającego puławski przybytek pamięci pozwoli przyjrzeć się nieco bliżej twórczości Jana Pawła Woronicza.

Z literacką tym razem Świątynią Sybilli wiąże się problem genologiczny, odzwierciedlający interpretacyjne perspektywy ujęć Woroniczowskiego poematu. Stratyfikacja gatunkowa obliczona na potencjalną „pojemność” tekstu cechuje orientację badawczą Zofii Rejman. Autorka monografii poświęconej „poecie i kapłanowi” odrzuca możliwe i obecne w historii literatury klasyfikacje na rzecz

[...] interesującej propozycji rozwiązania tego problemu przedstawionej przez Ryszarda Przybylskiego na marginesie rozważań nad *Sofiówką*. Otóż Puławy były ogrodem w stylu delilowskim, „skupieniem znaków, których treści symboliczne należało odsłonić”. Opisać taki ogród znaczyło więc nie „namalować słowami”, „postawić przed oczyma wyobraźni”, lecz zinterpretować znak. Taką właśnie lekturę ogrodów puławskich proponuje nam Woronicz¹³.

Tytułowy „gmach dziejomowny”, o ile miałby wskazywać na konstrukcyjną spójność całości, nie zaś poszczególnych jej części – pieśni, wypada rozpoznać w kategoriach przywołanego po raz pierwszy przez Mariana Maciejewskiego dla potrzeb preromantycznych odmian „wiersza bohatyrskiego” gatunku świątyni. Elementami konstytutywnymi, według wprowadzającej ten gatunek do poetyki historycznej Stefanii Skwarczyńskiej,

[...] jest przedstawienie jakiegoś zamku, pałacu czy świątyni, siedziby bóstwa, opiekującego się pewną dziedziną rzeczywistości. Może nim być Bóg w rozumieniu chrześcijańskim czy któryś ze świętych; może nim być bóstwo mitologiczne lub personifikacja jakiegoś pojęcia. U podstaw gatunku leży tendencja do gloryfikacji pewnych wartości, wyrażona poprzez apoteozę opiekującego się nimi bóstwa i poprzez wspaniałość im poświęconej świątyni. Świątynia ta gromadzi skarby z zakresu tych wartości, które gloryfikuje. W zależności od ich charakteru są to albo konkretne przedmioty, albo ich wyobrażenia,

¹² L. Siemieński, *Ogrody w historii i poezji*, s. 127.

¹³ Z. Rejman, *Jan Paweł Woronicz. Poeta i kapłan*, Chotomów 1992, s. 32–33.

najczęściej malarskie lub rzeźbiarskie, co ukazaną świątynię przekształca w muzeum. Dążenie do apoteozy ubiera świątynię we wszelkie wspaniałości, na jakie stać wyobraźnię twórcy. Świątynia znajduje się w jakimś świecie nierzeczywistym, niekiedy dostępnym tylko w wizji. Świątynię zwiedza zwykle sam autor zobiektywizowany w narracji lub też nie zobiektywizowany. Oprowadza go zaś po skarbach świątyni jakaś postać alegoryczna, bądź w jej funkcji postać historyczna lub literacka. W ten sposób z gatunkiem świątyni wiąże się oprócz gatunku wizji gatunek wędrówki [...] ¹⁴.

Czy Woroniczowska *Świątynia Sybilli* spełnia określone powyżej wymogi gatunkowe? Z. Rejman wydaje się zaprzeczać takowej próbie klasyfikacji, bowiem „gatunek ten nie występuje, jak wiadomo, w klasycznych poetykach, którym tradycyjny Woronicz był w zasadzie wierny” ¹⁵. M. Maciejewski odwoła się do tego gatunku, reprezentatywnego w XVIII wieku przez *Kościół Sławy* Alexandra Pope’a, sugerując, że „[...] może z takiego układu złożyć genologicznych wyłania się najwłaściwsza dla tego okresu wersja poematu heroicznego” ¹⁶. Gdyby – jak tego chce Z. Rejman – nie było utrwalonej tradycji literackiej świątyni, istniałaby przed Woroniczem szansa odwołania się do Bachtinowskiej „pamięci gatunku”.

Nazwana w tytule *Świątynia Sybilli* generuje całość zobrazowanego w „świętym przybytku” świata przedstawionego. W introdukcji spełniony zostaje wymóg inwokacyjnej formy przyzwolenia:

O ty, sławna wyrocznio hesperyjskich krajów
I wielowładna ksieni poświęconych gajów,
Ty, co niegdyś zbłąkanym rozproszonym Troi
Ukazawszy przylądek warownej ostoj,
[.....]
A teraz, opuściwszy kumejską jaskinię,
W nadbrzeżu nadwiślańskim znajdujesz świątynię,
Pozwól i twe siedlisko nowe uczcić pieniem,
I pamięć zgaszonego narodu z imieniem
Unieść w szacownych zwłokach w twój tajny przybytek,
Urągowisko obcych, naszych łez zabytek! ¹⁷

W wersji Woronicza „nadwiślańską świątynię” zamieszkuje jednak Sybilla Kumańska, a nie Tyburtyńska. Dokonana zamiana naprowadza na ślad analogii pomiędzy pamiątkami „zgaszonego narodu” a Księgami Sybillińskimi przechowywanymi w świątyni Jowisza Kapitońskiego, do których sięgano w szczególnie trudnych dla kraju chwilach. Jak zauważa M. Maciejewski:

¹⁴ S. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” i jej tradycja literacka*, [w:] tejże, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966, s. 327–328.

¹⁵ Z. Rejman, *Jan Paweł Woronicz. Poeta i kapłan*, s. 32.

¹⁶ M. Maciejewski, *Sławianie – Synowie Sławy. (Epos jako wartość)*, [w:] tegoż, *Poetyka – Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 13.

¹⁷ Utwory J.P. Woronicza cytowane są z wydania: J.P. Woronicz, *Pisma wybrane*, wstęp, wybór i komentarz M. Nesteruk i Z. Rejman, Warszawa 1993; *Świątynia Sybilli*, s. 141.

[...] Bogini Sławy zamieszkuje [...] Świątynię Sybilli i do niej trzeba zanieść modlitwę. Boć wprawdzie oficjalną mieszkanką Świątyni Sybilli w poemacie Woronicza [...] była Sybilla Kumańska, ale znalazła się ona tam bardziej z woli Izabeli Czartoryskiej, a może jeszcze bardziej z powodu ciężenia tradycji antycznej, niż z preromantycznych nastawień poety. Lepiej czułaby się w poemacie Woronicza Sława, do której modli się narrator Woroniczowskiego *Lecha*. Bardziej bowiem liczy się odgrzebywanie i przypominanie przeszłości niż wieszczanie nieznanej przyszłości:

Sławo! Stare bożyszcze Sławiańskiego rodu,
Rozświeć zamierzchłe dzieje północy i wschodu;
I wdzięcznym odmłódź kwieciem te podania święte,
Synowską pierworodców naszych czią natchnięte:
By ten ród, który patrzył na kolebkę świata,
Uczuł swą zdolność zwalczyć reszty wieków lata¹⁸.

W *Pieśni I* Woronicz dokonywać będzie swych „archeologicznych” odkryć w krajobrazowej naturze, dalekiej wprawdzie od romantycznych objawień, bowiem przemawiać przez nią będzie „sławiański mit początku” skojarzony z ro-
dowodem Sławy:

[.....] nieprzeżyte góry
Płód olbrzymi połogu natury,
Wdzięcznością przywalonych wieków potomkowie
I dziejów zapomnianych obecni świadkowie.
Oni na to własnymi oczyma patrzali,
Co nam starzy z powieści niepewnych podali;
Jakie najprzód narody zasiały tę ziemię
I jakich później ludów wyroili plemię;
Jak te znowu, napływem zmieszane wędrowców,
Napłodziły w jednymże kraju różnomowców;
Którędy Wandalowie Wisłę przebywali,
Kiedy się z Genserykiem zburzyć Rzym zbierali;
Wreszcie, jak tu zasiadłszy stare Sauromaty
Podzielili swym wnukom te żyzne powiaty.
Tych plemię, przyswoiwszy sławę za rzemiosło,
Wzięte imię Sławaków szeroko rozniosło,
A od nich rozrojone słowiańskie narody
Rozsieli na pół świata swe państwa i grody.
Wy, góry, nam to wszystko powiedzieć możecie,
Które tym brzegom równo z światem panujecie.
Naszych prosków nie stanie, wasz tron niezachwiany
Konającego świata widzieć będzie zmiany!¹⁹

Autor *Lecha* pozwala wyartykułować upersonifikowanym górom „zapomniane dzieje”. Ten chwyt retoryczny z żywym pomnikiem – monumentem przeszłości wydłuża historyczną perspektywę mającą zaświadczyć o wiarygodnej starożytności „Sławaków”. Niewątpliwie strategia ideologiczno-poetycka

¹⁸ M. Maciejewski, *Sławianie – Synowie Sławy...*, s. 25. Cytat z *Lecha*, s. 288.

¹⁹ J.P. Woronicz, *Świątynia Sybilli*, s. 150–151.

Woronicza w żaden sposób nie nobilituje go do rangi rewelatora prawdy o Słowianach. Niemniej

[...] postępował jak poeta świadom wagi wyznaczników genetycznych jakkolwiek bądź by je rozumiał – dla konserwacji bytu narodu. Skoro cnota i sława określiły w kolebce istotę słowiańskości, przechowywanie tych zasad staje się jakby substancją życia warunkującą i równoznaczne jest z nieśmiertelnością narodu²⁰.

Świadczy o tym fragment:

[.....]
Nie broń święta strażnico tych drogich pamiątek,
Uczcić łzami wdzięcznymi sławy naszej szczątek
I znękanych podobną z pierwszymi koleją
Utulić ciche łkania ożywną nadzieją!²¹

Niewątpliwie też wartość sławy rozrasta się w miarę przybywania tekstu Woroniczowskiej *Sybilli*. W *Pieśni II* przemówi ustami „postaci żywej”, „twórcy tysiąca grodów i miast, i powiatów” – Kazimierza Wielkiego:

[.....]
I teraz, czy się mylę? ... czy właśnie na jawie
Idziesz ku nam, w dostojnej niebiana postawie?
Wisła się wstecz cofnęła... góry zająknęły...
Zbiegłe echa twe imię razem wykrzyknęły...
A ty się nam ozywasz, łzawym patrząc okiem:
„Dzieci, jakimże dla mnie jesteście widokiem?”
Ach, nie pytaj nas, ojczy, co się stało z nami,
Ani kalaj oblicza naszymi więzami,
Ty raczej raz ostatni mów nam z tej ustroni,
Czym byliśmy (wszak tobie mówić nikt nie zabroni)²².

Kazimierzowska narracja stanowi zwieńczenie wielkości narodu pod dynastią piastowską i urywa się wraz z zapowiedzią przyszłych dziejów Polski. Niedookreśloność „proroctwa” wymusza tym samym zmianę tempa zwiedzania świątyni i rytmu wspomnień przywoływanych postaci historycznych: „od chwały Jagiellonów”, poprzez „zmięch sławy za panowania Władysława IV i Jana Kazimierza”, do „nocy rozbiorów”:

[.....]
Gdzież, niestety, pamiętna ta budowa cała
Losów naszych z sprawcami swymi się podziela?
A ta ziemia ożywczym natchniona zapalem,
Znowu nagłym ukrytych wulkanów wystrzałem
W tysiąc brył nieforemnych roztrzaskana razem,
Pierwotnej mieszaniny stała się obrazem,
Na której niepołączonych gruzach i urwiskach

²⁰ A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki*, Warszawa 1972, s. 7–8.

²¹ J.P. Woronicz, *Świątynia Sybilli*, s. 153.

²² Tamże, s. 154.

Martwe chaos w ponurych usnęło łóżyskach.
Sprzeczne z sobą żywioły wóz jego zaprzęły
I wiecznej nienawiści wojnę poprzysięły.
Wszystko nie na swym miejscu, a za każdym krokiem
Okropny cień ojczyzny przeraża widokiem²³.

W czasie teraźniejszym wyartykułowany zostanie skrywający się za Sławą mroczny – i świętokradczy zarazem – rewers: Infamia – *Z n i e S ł a w i e n i e*. To jej udzielone zostanie prawo głosu wraz z orzeczeniem nieodwołalnego wyroku, na mocy którego Polska przestała istnieć:

Gdzież się teraz podziejem, sieroty zbłąkane,
Jak pszczoły bez macierzy z ulą rozsypane?
Bez znaczenia, jestestwa, języka, nazwiska,
Przestrojeni w szyderski kubrak pośmiewiska,
Nowych panów pomiotło, knechty, posługacze,
Wzgardzeni w kraju własnym, a w obcym tułacze!²⁴

Utwór Woronicza z pewnością jest odświętnym przybytkiem Sławy dla zniesławionej rzeczywistości porozbiorowej. Ponieważ – jak zauważa M. Maciejewski – tak rozumianej sławie będzie się kazało spełniać zadania terapeutyczne – chodzi oczywiście o uleczenie czy nawet wskrzeszenie z martwych „ojczystego bytu” – pojawi się przeświadczenie, że ten typ sławy był już właściwy „dawnym Polakom”, nie jest on tylko wymysłem tego nieszczęśliwego pokolenia:

My raczej rzućmy okiem, jak Polak dawny,
W samym nawet nieszczęściu i wielki, i sławny,
Na śmiertelnym rozciągnion wszystkich klęsk całunie,
Rozjadawionej paszczę rozdziera fortunie²⁵.

Poema historyczne w IV Pieśniach Jana Pawła Woronicza spełnia, jak się wydaje, stawiane „świątyni” wymogi gatunkowe. Zaproponowana powyżej całościowa interpretacja tekstu, pomijając świadomie uwarunkowania *stricte* formalne – będąc przedmiotem analiz M. Maciejewskiego i Z. Rejman – wydaje się w pełni uzasadniona. Literacka świątynia przywołuje zaledwie tradycję poematu opisowego dla zbudowania krajobrazowego otoczenia, w pełni skonwencjonalizowanego i rozpoznawalnego po śladach XVIII-wiecznych tekstów kulturowych oraz rzeczywistego ogrodu puławskiego. W obu przypadkach mamy do czynienia z potwierdzeniem schematu zorientowanego na czytelnicze nastawienie odbiorców. Fragmenty ustrukturalizowane na poemat heroiczny tworzą w zasadzie

²³ Tamże, s. 197.

²⁴ Tamże, s. 198. Z rozbudowanym powtórzeniem tego fragmentu będziemy mieć do czynienia w *Hymnie do Boga* otwierającym narodowy *Pieśnioksiąg*. Interesującą analizę przywołanego tu „zniesławienia” przynosi studium Ryszarda Przybylskiego, *Kubrak pośmiewiska*, będące trzecim rozdziałem książki *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 180–216.

²⁵ M. Maciejewski, *Sławianie – Synowie Sławy...*, s. 24. *Świątynia Sybilli*, s. 181.

równie skonwencjonalizowany i w pełni uschematyzowany obraz Sławy, dla której Woronicz buduje – swój tym razem – „gmach dziejomowny”. Kontaminacja gatunków motywowana jest nie tyle „wymianą usług” (np. w obrazowaniu) pomiędzy poematem opisowym a heroicznym, nie przebiega ona w strukturze powierzchniowej, ale w środku, głęboko – w micie. Pracuje na Świątynię, która uwieczni Sławę. Identyfikacja wyznaczników gatunku świątyni w przypadku: „przedstawienia” (zresztą całość utworu sytuuje się po stronie poezji przedstawieniowej-ikonograficznej), „gloryfikacji wartości”, „apoteozy” i „wspañiałości” sybillińskiego przybytku, oscyluje pomiędzy zmateriałizowaną w puławskim ogrodzie konkretyzacją a wyobrażeniowym ekwiwalentem. Ambiwalentność struktury świata przedstawionego wspólna wydaje się również dla pozycji narratora (odautorskiego), który przebywa w realnym świecie, ale też i jest „oprowadzany przez postaci historyczne” po „niereczywistości”. Te dwie przestrzenie oddzielają terażniejszość od przeszłości, profanum od sacrum, ZnieSławienie od Sławy. Stefania Skwarczyńska, wskazując na najbardziej znamienne cechę świątyni, powoływała się na alegoryzm. Otóż Sława, pozostająca w kręgu hipostaz niepodległego bytu narodu, staje się ekwiwalentem historii: „Czymesmy niegdy byli, do Czegośmy przyszli”.

Korzystając w tym miejscu z uwag Mortona W. Bloomfielda, warto odwołać się do wyróżnionego przez tego autora rodzaju alegorii opierającej się na historii. Bloomfield określa ją jako profetyczną lub horyzontalną, przede wszystkim z racji „znaczenia rzutowanego w przyszłość”. Dotarcie do jej prawdziwego sensu możliwe jest tylko w retrospekcji:

[...] W chrześcijańskiej interpretacji historii, zwłaszcza starotestamentowej, poczynając już od samego *Nowego Testamentu*, spotykamy alegorię typologiczną, czyli formalną (rodzaj alegorii profetycznej), w której zdarzenia posiadają sens eschatologiczny, perspektywiczny. *Historia święta* jest stopniowym wypełnieniem się tego, co utajone i co już wcześniej zostało niejasno wskazane²⁶.

Wydaje się, że zakończenie *Świątyni Sybilli* Jana Pawła Woronicza jest alegorycznie „jednoznaczne”:

[.....]
 A gdy i wasze kąty spłonęły w tej burzy,
 Aż się nowy Feniks z popiołów wynurzy.
 Każdy ranek was budzi nowym rzeczy stanem;
 Przestałże ten być waszym ojcem, i panem,
 Który, tknięty i teraz waszymi skargami,
 Wspomniął, żeście mu miłych przodków potomkami?
 Równy jego kosztuje, czy świat nowy tworzyć,
 Czy tym kazać wstać z grobu, których chciał umorzyć.
 Skoro więc z Nim się nowym przymierzem złączycie

²⁶ M.W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 224.

I na wskreszenie waszej sławy zasłużycie,
Nie zagrzebie waszego rodu ta mogiła:
Troja na to upadła, aby Rzym zrodziła²⁷.

Podejmując zainicjowaną w Warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk przez Jana Albertrandiego ideę poetyckiego opracowania całokształtu „historii narodu”, autor *Pięcioksięgu* widział w niej przede wszystkim trwałą, niepodlegającą zniszczeniu wartość. W niespełna trzy lata od napisania *Świątyni Sybilli* Woronicz sformułuje program obliczony na przyszłość dokonań poetyckich romantyków. Do zgromadzonych na forum członków Towarzystwa w dniu 15 maja 1803 roku mówił, że

[...] nie każdy mieć może kosztowne obrazy i sztychy, a każdy nieprzyjaciół może je wydrzeć i zatracić. Więc to pewniejszym, co w ustach niewygubnych pokoleń nie boi się pożaru i oręża. I ten jest najbliższy zamiar Towarzystwa naszego w utworzeniu pięcioksięgu narodowego, aby nie tylko język, ale i sławę narodową niepożyty narzędziem na rozwalinach świata wyźłobić²⁸.

Po dwudziestu pięciu latach, w poetyckim skrócie Mickiewiczowskiego wiersza zostanie przywołany i zaktualizowany ten fragment:

[.....]
Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje
Pieśń ujdzie cała [.....]²⁹.

„Zabezpieczanie śladów” przeszłości narodowej stanie się jednym z programowych haseł ówczesnej literatury, co więcej – malarstwa i muzyki, że wystarczy tylko wspomnieć nazwiska Franciszka Smuglewicza i Józefa Elsnera, sytuujących tytuły swoich dzieł po stronie tematyki historycznej³⁰.

²⁷ J.P. Woronicz, *Świątynia Sybilli*, s. 205. W związku z ostatnim dwuwierszem zob. I. Chrzanowski, *Czym był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości*, [w:] tegoż, *Optymizm i pesymizm polski. Studia z historii kultury*, Warszawa 1971, s. 245–246.

²⁸ J.P. Woronicz, *Rozprawa pierwsza o pieśniach narodowych*, s. 235–236.

²⁹ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, [w:] tegoż, *Dzieła*, wydanie jubileuszowe, t. 2, s. 101. W komentarzu do identycznego zestawienia fragmentów z Woronicza i Mickiewicza, Anna Opacka napisze: „By [...] ocalić od zniszczenia i zapomnienia, utrwalić, unieśmiertelnić przeszłość historyczną narodu, należy ją, zdaniem współczesnych, wprowadzić do poezji odpornej wobec niszczącej siły kataklizmów historycznych. I taki zamysł – polegający na utrwaleniu przeszłości i udostępnieniu jej w ten sposób pokoleniom następnym – stał u podstaw zamiaru stworzenia *Pięcioksięgu* [...]” (A. Opacka, *Poetyckie funkcje raudy. O „Anafielas” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Prace Historycznoliterackie”, t. 17: *Podróż i historia. Z motywów literatury Oświecenia i Romantyzmu*, red. Z.J. Nowak i I. Opacki, Katowice 1980, s. 59).

³⁰ Na temat malarstwa historycznego zob. M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961. W tym miejscu należałoby wspomnieć o „zespolu dekoracji obrazowych i rzeźb zdobiących ciąg sal reprezentacyjnych w Pałacu Biskupów Krakowskich, których Woronicz był zleceniodawcą i pomysłodawcą”. Lech Brusewicz pisze, że „Gabinet historyczny był przedsięwzięciem ambitnym i oryginalnym w swojej koncepcji ideowej, choć nie bez pewnych zapożyczeń ikonograficznych z wystroju Sali Marmurowej i Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie oraz –

W *Rozprawie o pieśniach narodowych* przedstawił Woronicz wstępny układ proponowanego *Pięcioksiągu*, kładąc przy tym wyraźny akcent na zachowanie określonej hierarchii wartości:

[...] Zwrócić więc czule i nieobojętne oko na te mrowiska ludów po przestrzeni krajów słowiańskich, jednym językiem przemawiających, utrwalić w ich sercu przekazane dziedzictwem od przodków naszych prawidła czystej religii i moralności, uwiecznić w ich ustach ważniejsze czyny narodowe, a następnie szacunek i miłość wspólnego gniazda zaplenić, obwarować to wszystko twardszym od muru i spiży ostępem, dokonać tego sposobem łatwym, krótkim, do każdego serca i pojęcia przypadającym: oto jest pierwszy krok, którym Towarzystwo nasze usiłuje rozciągnąć dobroczynne dary poezji na wszystkie wieki, krainy, i pokolenia słowiańskie. W tym celu postanowiło ułożyć stopniami obszerny, dokładny i zamożny pięcioksiąg języka naszego, w którym zgromadziwszy to wszystko w pieśniach i śpiewach, co tylko chrześcijanina, człowieka i Polaka obchodzić może, uczynić ten zbiór języka naszego dziedzictwem wszystkich ludzi i pokoleń³¹.

Z projektu zamierzonej antologii poetyckiej, służącej „do wystawienia nagrobku pamięci narodowej”, zrodziły się *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza, których celem, jak można się przekonać z załączonego do pierwszego wydania z 1816 roku autokomentarza, było

[...] dać poznać w kształcie łatwym [...] znakomitsze narodu polskiego zdarzenia, wystawić, ile można, obraz każdego wieku, zwycięstw, którymi się kraj rozszerzał, szyków oręża i zbroi, jakich używał, obrządków, zwyczajów, wszystkiego na koniec, co nosi narodowości cechę³².

Sam zaś Woronicz zrealizuje swoje marzenia o „narodowym pieśnioksiągu” jedynie w doszukującym się „Sławiańskiego mitu początku” *Assarmocie...* i nie ukończonym *Lechu*, poematach „skażonych” ideą „pobratymstwa” i stygmaty-

w mniejszym stopniu – ze Świątyni Sybilli w Puławach. O oryginalności tej stanowiło nie tylko bogactwo patriotycznych treści i sposób ich przekazu – odmienny w kolejnych salach, a nierzadko i na poszczególnych ścianach jednej sali – czy dbałość o taką spójność obrazowego układu historiozoficzno-patriotycznego, by teraźniejszość i przeszłość kojarzyły się ze sobą, a zarazem prorokowały o przyszłości i ostrzegały potomność. Duże znaczenie miało tu także usilne staranie Woronicza, by stworzyć nowy p o e m a t, ale nie środkami wyrazowymi właściwymi jego ulubionej poezji lirycznej, lecz sztukom plastycznym – to znaczy przy pomocy malowideł, grafik, rysunków i rzeźb, wykorzystując różne rodzaje obrazów: portret, alegorię, historię, pejzaż emblematyczny (także kompozycję emblematyczną). O takiej intencji Woronicza świadczy nie tylko dyskursywny, a zarazem liryczny charakter tych dekoracji – również wyraźnie «zwrotkowy» układ kompozycyjny całości ciągu obrazów [...]” (L. Brusewicz, „Gabinet historyczny” Jana Pawła Woronicza tytułem do wiecznej jego chwały, [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Historyków Sztuki* (Kraków, listopad 1988), Warszawa 1992, s. 267.

³¹ J.P. Woronicz, *Rozprawa pierwsza o pieśniach narodowych*, s. 218–219.

³² J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, Warszawa [b.r.w.], s. 6. Szerzej na temat Niemcewiczowskich *Śpiewów...* zob. A.F. Grabski, *W kręgu „Śpiewów historycznych”: Od historii kośtiumu do historii jako dźwigni świadomości narodowej*; Niemcewiczowska synteza dziejów Polski; Niemcewiczowska lekcja patriotyzmu, [w:] tegoż, *Myśl historyczna polskiego oświecenia*, oraz M. Witkowski, *W kręgu „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, Poznań 1979.

zowanych mesjanizmem. Tym niemniej, w opinii koryfeusza romantycznej krytyki literackiej, Maurycego Mochnackiego, Woronicz „pierwszy sięgnął starych dziejów i spraw naddziadów”, był „najstarszym poetą w kościele pamięci narodowej”³³.

Twórczość Jana Pawła Woronicza zamyka okres zainteresowań przeszłością wyprowadzany z klasycyzmu stanisławowskiego. Dokonująca się zmiana nastawień światopoglądowych i estetycznych, warunkowana w dużej mierze utratą niepodległości, widoczna jest w przejściu od krytycznej refleksji historycznej polskiego oświecenia (A. Naruszewicz, I. Krasicki) do utopijno-mitycznych odmian czasu przeszłego. Punkt dojścia, mający u podstaw „przeszłość jako przedmiot wiary”, stanie się po roku 1818 punktem wyjścia dla romantycznych epifanii poetyckich.

Summary

A temple within a temple. About two Sibillas: Izabela Czartoryska's and Jan Paweł Woronicz's

The trend in the Polish museology that is connected with the creation of the national museum space stems directly from the turn to the national past, which happened on the verge of post-partition history. The establishment of Sybilla's Temple in Puławy, which was the first Polish historical museum, happened at the initiative of Izabela Czartoryska and was accompanied by Jan Paweł Woronicz's literary piece, which used the genealogical reflection of Stefania Skwarczyńska and was assigned to the literary genre of "the temple". "The organic relation" of so seemingly separate structures and elements allowed the creation of "the temple of national mementoes" that based on a vivid message directed towards the future generations of the Poles.

³³ M. Mochnacki, *Woronicz*, [w:] *Poezja i czyn. Wybór pism*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył S. Pieróg, Warszawa 1987, s. 247. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewnastym*, oprac. Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 141.

Joanna WIĘCŁAW

Obrazki więzienne Marii Konopnickiej – kadrowane faktografie

Maria Konopnicka, choć bardzo wstrzemięźliwa w ocenie swej twórczości, nie wahała się ujawnić osobistego stosunku do świata przedstawionego w grupie utworów „wzięniennych”. *Obrazki więzienne* Konopnickiej wnoszą nowe motywy do tradycji prozy podejmującej swoistą diagnostykę społeczno-obyczajową. Pisarka była jednym z pierwszych autorów, którzy wprowadzali do literatury wnikliwą charakterystykę środowiska więziennego.

Nowatorstwo Konopnickiej nie ogranicza się tylko do opisania drastycznych realiów. Jej nowele to przede wszystkim prezentacja bohaterów z nizin, nowy rodzaj analizy psychologicznej stosowanej wobec postaci budzących ciekawość i współczucie, nawet litość, ale nie podejrzewanych o bogate życie wewnętrzne i wyznawanie jakichkolwiek wartości. Ten sposób ukazywania ludzi „wykleptych” jest głównym założeniem *Obrazków więziennych*. Owa właściwość, połączona z nowoczesną, reportażową techniką¹ opisu faktów – wstrząsających i brutalnych – składa się w sumie na nowatorstwo omawianych utworów, dając Konopnickiej znaczne miejsce wśród badaczy tajemnic ludzi „na dnie”.

Obrazki, wbrew skromnemu tytułowi, to znakomite studium obyczajów, charakterów i rysów psychologicznych. Ich budowa bardzo wyraźnie poddana jest dyscyplinie reporterskiej. Konopnicka w swych relacjach wyjaskrawia uchwycone zdarzenia i epizody składające się na ponure tajemnice więzienia. Zostały one osadzone w konstrukcjach fabularnych o jednolitej linii napięcia; zawierają nawet wyjątkowo oryginalne pointy. Szczególnie warta uwagi jest umiejętna selekcja motywów i wyrazistość napięcia oraz nastroju. Wskazuje to na rzetelne opracowanie zaplecza merytorycznego, o czym czytelnik może się

¹ Zob. A. Magdoń, *Reporter i jego warsztat*, wyd. 2 popr. i uzupełn., Kraków 2000.

wielokrotnie przekonać, czytając utwór nasycony informacjami, które mają służyć przybliżeniu podejmowanego tematu.

W tym miejscu warto się zastanowić, jaką metodą wnikała pisarka w doświadczenia swych więziennych bohaterów. Wyczerpującą odpowiedź na to pytanie znajdziemy w samych *Obrazkach*:

Nie posługujesz się nigdy w tej pierwszej chwili takimi pytaniami i odpowiedziami, które by zarówno do niej, jak i do dziesięciu innych stosować się mogły, mówiąc z nią o jej tylko los się troskasz, nią tylko jesteś zajęty, jej tylko oddany. Z szarej, bezbarwnej masy ogólnego przestępstwa i ogólnej kary wydobywasz zainteresowaniem się swoim indywidualność ludzką. A to jest twoim najwyższym zadaniem. Na usługi swoje musisz mieć wyborną pamięć, wielką delikatność uczuć i łatwość stawiania się w różnorodnych psychicznych stanach (*JJN*, 233)².

Sygnalizowane wskazówki wyznaczyły drogę rozumowania autorki tekstów „więziennych”. W *Obrazkach* obserwujemy krystalizującą się z wolna indywidualność Konopnickiej-reportażystki. Formuje się w nich nie tylko tematyka, będąca jednym z nurtów zainteresowań pisarskich nowelistki; przede wszystkim dochodzi tu do głosu zupełnie nowy – a przez to oryginalny – sposób traktowania postaci, metod ich prezentacji zewnętrznej i wnikania w zagadki psychiki. Temu doniosłemu zadaniu zostaje podporządkowana funkcja narratora, który niezwykle umiejętnie i dyskretnie uwydatnia najważniejsze chwile przeżyć bohaterów, ujawniane w ich własnych wypowiedziach i działaniach.

W obrazkach pt. *Podług księgi*, *Jeszcze jeden numer* i *Onufer* obserwujemy dwa rodzaje narracji, które przeplatają się na przestrzeni wszystkich tekstów. Typ narracji trzecioosobowej, często używany w utworach prozatorskich, służy przedstawieniu zdarzeń z pozycji osoby wszechwiedzącej, która nie bierze udziału w opisywanych sytuacjach, ale rejestruje fakty, organizując wypowiedź w taki sposób, że punkt widzenia „przenoszony” jest z postaci na postać. Tego typu zabieg pozwala na wieloaspektowe ujęcie opowiadanej historii. W tym przypadku, oczywiście, postaci narratora nie możemy utożsamiać z autorką utworów, stoi on bowiem niejako z boku i obserwuje to, co się wokół niego dzieje. Jest przy tym dyskretny i stara się tak prowadzić narrację, aby nie absorbować odbiorcy swoją osobą. Zachowuje też pełen dystans wobec referowanych zdarzeń. O postaciach, których losy i zachowania relacjonuje, zdaje się wiedzieć prawie wszystko. Mówi jednak o nich tylko to, co konieczne, tak aby świat przedstawiony w tej narracji sprawiał wrażenie spójnego i logicznego. Narrator ów nie komentuje, nie ocenia, ale rzetelnie opisuje wydarzenia. Jego dystans do świata przedstawionego zostaje złamany dopiero wówczas, gdy pojawiają się w tekście fragmenty pisane w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Ale nawet

² *Obrazki więzienne*, będące przedmiotem niniejszej analizy, znajdują się w tomie: M. Konopnicka, *Nowele*, oprac. A. Brodzka, Warszawa 1967. W dalszej części rozważań zastosowano skróty PK – *Podług księgi*, oraz JJN – *Jeszcze jeden numer*, wraz z numerem stronicy, z której pochodzi cytowany fragment utworu.

wtedy opowiadacz wstrzymuje się od pochopnych wniosków i zbyt raptownych ocen, całkowicie niemal polegając na stworzonym obrazie. Gdy buduje charakterystykę postaci, stara się ją wyposażyć w takie cechy, które nie wymagałyby dodatkowych objaśnień.

Szczególnie ciekawym rodzajem narracji, jaki zastosowała Konopnicka w *Obrazkach*, jest wypowiedź w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Stanowi ona środek łączności między narratorem, światem przedstawionym (czyli fabułą i postacią literacką) a wirtualnym czytelnikiem. Dzięki temu odbiorca wkracza w ów świat, mając niepowtarzalną okazję obserwowania wydarzeń „od wewnątrz”. Jest to jeden z czynników wpływających na językowo-stylistyczny kształt wypowiedzi i sytuację narracyjną.

Konstrukcja tej narracji towarzyszy zazwyczaj fragmentom dotyczącym uwag narratorki, jej przemyśleń, wniosków i ciekawych spostrzeżeń na temat obranego kierunku postępowania i działań, będących udziałem osoby penetrującej budynek więzienny. Stanowi to pewnego rodzaju instruktaż, jak należy zachowywać się wobec skazanych oraz personelu penitencjarnego, w jaki sposób przeprowadzać rozmowy, na co zwracać szczególną uwagę i czego się spodziewać po podobnej wizycie. Oto fragment obrazka pt. *Jeszcze jeden numer*, który zawiera interesujące wskazówki:

Drogą, na której tu wszystko zrobić można, jest droga powściągliwości i umiarkowania. Przede wszystkim nie należy niczym i nigdy wzbudzać nieufności w strażniku. [...] nie należy strażnikowi nigdy ofiarować żadnych datków. On powinien wiedzieć, że masz prawo tu przychodzić i że otwieranie ci numerów nie zależy wcale od jego grzeczności i łaski, którą byś potrzebował opłacać. Jedynym gruntem, na którym tu silnie stanąć można, jest grunt najściślejszej legalności. [...] Tym tylko sposobem dojść możesz do tego, że pan nadzorca przestanie za tobą biegać, a strażnik spostrzegłszy cię pochyli głowę siwą i pójdzie wprost na schody otwierać ci numery.

Skoroś to zdobył, wygrałeś (*JJN*, 231–232).

Zacytowany drobiazgowy „wykład” opiera się na bardzo dokładnych obserwacjach poczynionych podczas wielokrotnych odwiedzin zakładu karnego. Narratorka daje tym samym wyraz swojej ogromnej wiedzy nie tylko na temat tego, czego była świadkiem, ale i tych wszystkich obszarów, które oscylują wokół wiedzy psychologicznej i socjologicznej. Jej uwagi i wnioski doskonale oddają charakterystykę bohaterów oraz relacje na przestrzeni władze – aresztanci.

Omawiany typ narracji cechuje jeszcze jedna ważna właściwość – Konopnicka sugeruje odbiorcy pewien sposób rozumowania. Nie jest to jednak natarczywa manipulacja jego odczuciami, a raczej chęć ukierunkowania późniejszych wniosków. Należy bowiem pamiętać, iż *Obrazki więzienne* miały pełnić rolę społeczną i ich budowa podporządkowana jest temu zamysłowi.

Maria Konopnicka odwiedzała więzienia, by móc jak najgłębiej wejść w strukturę tego hermetycznego, niespenetrowanego dotąd w wystarczającym stopniu środowiska. Pragnęła zrozumieć zasady, na jakich takie zakłady funkcjonują; chciała być jak najbliżej ludzi, których uczyniła bohaterami swych

utworów, a przez to pokazać ich od innej, nieznanej strony. Łamiąc stereotypy i szablonowe podejście do z góry skreślonych przez społeczeństwo skazańców, podkreśliła, jak istotna jest próba zweryfikowania dotychczasowych poglądów na świat.

Autorka *Obrazków* miała świadomość, że prawda więzienna różni się od tej, którą dane jej było zobaczyć. Pisała:

Łatwo pojąć, że choćbyś zrobił sto podobnych wizyt, pożytek z nich będzie taki właśnie, jak gdybyś na ulicy przed więziennym gmachem stanąwszy murom się jego przyglądał. [...]

Za drugiej, za trzeciej bytności twojej taka sama scena w kancelarii, tak samo „wielmożny” wprowadzi cię na schody i pod numery, takie same miewa z powodu przyjsia twojego kazania i tak samo zaprasza cię na flaki.

Aż zdarzy się wreszcie, że go odwołają na drugi koniec korytarza, gdzie się pierzarki pobiły, a ty zostajesz sam na pięć, na dziesięć minut. Innym znów razem zatrzymuje się „wielmożny” lub wybiega dla rozprawy z dostawcą grochu i sadła. Jeszcze innym wypadają właśnie „widzenia”. Co w takich razach jest najpocieszniesze, to usilne przeprosiny jego, że cię musi „na chwilkę samego zostawić”. Tak, na chwilkę tylko. Ale byłbyś bardzo niezręcznym, gdybyś z chwilek takich skorzystać nie potrafił (*JJN*, 231).

Wszystko bowiem w tym „innym świecie” odbywa się pod kontrolą bezduszej maszyny zła, zwanej inaczej władzami więziennymi. Nie można z nimi walczyć, ale można je oszukać, stosując przeróżne „chwyty”, jak chociażby spryt:

Spodziewam się, iż masz tyle sprytu, że nie odrzucasz wręcz tej propozycji (*JJN*, 230).

Jak wynika z obserwacji narratorki, jedynie umiejętność rychłej oceny sytuacji oraz wielka delikatność i zważanie na każde słowo pozwolą merytorycznie wykorzystać wizytę w zakładzie karnym i nie zaprzepaścić szansy na kolejne odwiedziny. Należy przy tym nie wykazywać zbyt dużego zainteresowania więźniami ani nawet przedmiotami, gdyż taka – nieuzasadniona dla władz – ciekawość może okazać się zgubna dla obserwatora.

Warto zauważyć, że ów interesujący sposób organizacji wypowiedzi językowej rzuca całkiem nowe światło na specyficzne miejsce akcji opisywanych zdarzeń. Konopnicka poprzez swoje wnioski rozszyfrowuje pewne schematy zachowań, roztrząsa kwestie dotychczas zagadkowe i będące dla wielu niedostępnymi, możliwymi zaledwie w sferze domysłów i dywagacji. Ona przekroczyła progi więzienia i pokazała, jak wygląda świat od wewnątrz. Nie poprzestała jednak na opisie ogólnym, ale przedstawione w *Obrazkach* postaci „rozebrała na części pierwsze”, głęboko i szczegółowo analizując ich skomplikowaną psychikę, dzięki czemu odkryła w tych ludziach nowe pierwiastki – pierwiastki zwyczajnie ludzkie. W tym właśnie celu powstały owe reportaże – by świadczyć o człowieczeństwie osób zepchniętych na margines społeczny, którym nie dano szansy na moralną odbudowę swego wizerunku i prawdziwą resocjalizację.

Jeszcze kilka uwag o języku narracji. Konopnicka odwołuje się do leksyki potocznej, do słów „wegetujących w codzienności”. Niejednokrotnie narrator, formułując myśli czy wyrażając opinie, subiektywne uczucia, posługuje się wyrazami silnie nacechowanymi emocjonalnie, starając się jak najpełniej odtworzyć środowiskowy język więźniów i służby więziennej. Barwa emocjonalna wyrazów użytych przez narratora wiąże się z ich pochodzeniem środowiskowym i emanuje na zewnątrz przestrzeni zamkniętej kratami.

Ważnym i ciekawym z punktu widzenia wnikliwego czytelnika aspektem rozważań jest przestrzeń³ – istotny czynnik kompozycyjny *Obrazków więziennych*. Oznacza ona centrum orientacyjne identyczne z „tu i teraz” narratora, a więc specyficzne terytorium, miejsce, w którym rozwijają się zdarzenia, tudzież różne jego wycinki (wnętrza). Co ważne – „[...] przestrzeń jest bardziej abstrakcyjna niż miejsce. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości”⁴. Postaci utworów stanowią twory przestrzenne; ze względu jednak na powiązanie w nich funkcji i cech fizycznych z psychicznymi oraz fakt, iż dominantą są te drugie, wymagają one nie tyle bardziej szczegółowego, co osobnego potraktowania.

Przestrzeń zarysowaną przez Konopnicką w *Obrazkach* można ująć w kilku kategoriach. Pierwszą stanowi otoczenie budynku więziennego, miejsce, gdzie więźniowie spędzają czas wolny; drugą – przestrzeń zamknięta, czyli gmach zakładu karnego, a ściślej: korytarze, schody, cele (numery), nadto gabinet i salon „wielmożnego” (przestrzeń zamknięta prywatna).

Dziedziniec więzienny, zazwyczaj cichy i pusty, był niewielkich rozmiarów placem, na którym znajdował się ogródek. Wypuszczano tam aresztantów na popołudniowe przechadzki. W obrazku *Podług księgi* znajdujemy taki opis owej części podwórza:

To, co się nazywało ogródkiem, [...] niewiele do ogrodu było podobnym. W jednym z kątów podwórza, obudowanego dokoła murami więziennymi gmachu, niskie drewniane sztachety grodziły szczupły kawałek gruntu, podzielony dwiema krzyżującymi się uliczkami na cztery równe prostokąty. Najdłuższa załamana w rogach ogródka drożyna biegła pod sztachetami do furtki, wprost której w przeciwległym kącie stała tak zwana altana, rodzaj okrągłej, przejrzystej, z wąskich deszczulek zbitej szopy, z czterema wewnątrz ławkami i podtrzymującym krokwie słupem.

Trochę młodocianych drzewek trzęsło w słońcu ostatkiem złotych liści, a choć nie było najłżejszego wiatru, liście te padały cicho na zarosłe zielskiem rabaty i ścieżki, twardo stopami więźniów ubite. Przy zbiegu prostokątów stało parę krzaków bladoliliowych astrów, które zdawały się obracać gwiaździste swe oczy za tymi nędznymi postaciami, co się po uliczkach snuły (PK, 212).

³ Por. W. Maciejewski, *O przestrzeni w języku. Studium typologiczne z językiem polskim w centrum*, Poznań 1996, s. 9–10.

⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

Przestrzeń tę (mimo jej otoczenia wysokim ogrodzeniem) można określić jako otwartą – jest ona niejako oknem na świat skazanych. Widok nieba, świeże powietrze, otaczająca przyroda i słońce oraz odgłosy miasta sprawiały, że więźniowie mieli szansę choć na chwilę znaleźć się w innym, lepszym świecie, który nie był ograniczony czterema ciemnymi ścianami. Tu wchłaniali pełną piersią wonie kwiatów i obserwowali ptaki szubujące po dalekim niebie – symbole wolności.

Uczucia, jakie ów widok wywoływał, z pewnością miały niebagatelny wpływ na decyzję Cygana o ucieczce z ciasnego i dusznego zakładu karnego. Poznając losy tego bohatera, czytelnik ma wrażenie, że to właśnie otwarta, zachęcająca swymi możliwościami przestrzeń dała więźniowi impuls do ryzykownego dlań działania, zarazem siłę i niebywałą odwagę, by, mimo trudności, jednak spróbować.

Sporo miejsca w *Obrazkach* poświęca autorka przedstawieniu wyglądu wnętrza gmachu więziennego. Służy to nie tylko rzetelnemu opisowi odwiedzanego przezeń zakładu penitencjarnego, ale stanowi również istotny wymiar socjologiczno-psychologiczny, który ma na celu ukazanie skomplikowanych związków łączących specyfikę więzienia z zachowaniem aresztantów⁵. Należy przy tym zwrócić uwagę na gradację opisywanych miejsc – różnice między celami i korytarzami a gabinetem „wielmożnego”.

Kancelaria naczelnika prezentuje się niezwykle okazale – na zielonym suknie długiego stołu leżą rozłożone wielkie księgi, szafy wypełnione są po brzegi dokumentami i papierami (co ma świadczyć o pracowitości i dokładnym wypełnianiu obowiązków przez dyrektora zakładu), liczne pliki akt rozrzucone są po kątach pokoju, a w centralnym miejscu znajduje się okazały przycisk do papieru oraz skórzany fotel – atrybut władzy „wielmożnego”. Czymś, co szczególnie przykuwa uwagę osoby postronnej, jest czarny krucyfiks i Chrystus z kości słoniowej, symbole nie tylko wiary chrześcijańskiej, ale i miłosierdzia, miłości wobec bliźnich.

Najciekawiej jednak wygląda mieszkanie naczelnika, do którego narratorka była wielokrotnie zapraszana na wystawną ucztę:

Na wstępie spotykasz stół nakryty do śniadania. Obok kredensu aresztant z podrosłymi nieco włosami i w cywilnym ubraniu przeciera talerze. Z głębokiego półmiska kurzą się flaki, obok stoi wyborne masło, rzodkiewka, bułeczki, sery, piwo i wino. Na próżno się upierasz, na próżno zapewniasz, żeś niegłodny. Pan nadzorca sam ci na talerz nakłada, a napelniwszy kieliszki pije twoje zdrowie.

Po śniadaniu prowadzi cię gospodarz do salonu. Tu przede wszystkim dane ci jest podziwiać stoliczek zrobiony na imieniny przez więźniów, na stoliczku bukiet z chleba tejże fabryki, nad stoliczkiem laurka w ramkach, za szkłem, a na niej powinszowanie od aresztantek [...]. Na drugiej ścianie druga laurka przeszłoroczna, nad fortepianem trzecia.

⁵ S. Przybyliński, *Podkultura więzienna. Wielowymiarowość rzeczywistości penitencjarnej*, Kraków 2005, s. 119–133.

„Wielmożny” ma całą galerię tych interesujących pamiątek. Oglądasz ich pięć, sześć, dziesięć, ale nie możesz obejrzeć wszystkich (*JJN*, 230–231).

Tak oto prezentują się gabinet i pokoje mieszkalne naczelnika na pierwszy rzut oka. Konopnicka burzy jednak ten sielankowy opis dość gorzką refleksją:

Jeżeli zaś nowicjuszem nie jesteś lub jeśli oczy twoje instynktem widzą, gdzie w takich biurach iść i czego szukać, to przede wszystkim patrzysz na wytartą i jakby wyżłobioną licznymi stopami podłogę w progu, na szczupłe oszalowanie tworzące nieopodal od wejścia rodzaj wpółprzyściemionego i ciasnego kojca, gdzie się dają „widzenia”, wreszcie spoglądasz na pokryte grubą warstwą kurzu książeczki, które leżą kupkami na oknie, widocznie rzadko bardzo poruszane (*JJN*, 226).

Jak bardzo różnią się pomieszczenia „wielmożnego” i cele więzienne, można wnioskować już z pierwszych opisów dokonanych przez wnikliwą obserwatorkę. Karcer więzienny, zwany „ciemną”, to miejsce, w którym aresztanci odsiadywali kary za drobne przewinienia i występki, jakich dopuścili się w czasie przebywania w zakładzie. Przypominał on bardziej średniowieczny loch – bez najmniejszego okienka, spowity gęstą ciemnością (stąd też jego druga nazwa), o murach śliskich i strasznych. Tam trafili m.in. Cygan i Onufer, bohaterowie *Obrazków*, przeżywając weń prawdziwe katusze.

Kolejnymi elementami, składającymi się na całość gmachu więziennego, są schody i długie korytarze. Utrzymane w nieskazitelnej czystości, trącą mimo wszystko stęchlizną, przyprawiającą o mdłości ludzi z zewnątrz. Na schodach można spotkać więźnia czołgającego się ze skorupą w rękę, którą skrobie stopnie. Po korytarzach natomiast chodzą skazani wyznaczeni do roznoszenia obiadu.

Długie więzienne korytarze (tzw. przestrzeń drogi) prowadzą do tzw. numerów, w których zamykani są aresztanci. Cele te podzielono na oddziały kobiece i męskie, wszystkie jednak wyglądają bardzo podobnie. Wchodzi się do nich przez ciężkie, masywne drzwi zamykane na grube klucze, którymi dysponuje stary dozorca Jakub. W każdych drzwiach znajduje się uchylony luft służący do podpatrywania, co się w danym numerze dzieje, oraz do podawania jedzenia więźniom w określonych porach posiłków. (Podobnie zbudowane są lazarety – miejsca pobytu chorych i izolowanych aresztantów). Same cele wyposażone są raczej skromnie, zgodnie z wymogami zakładów penitencjarnych. Nie znajdzie się w nich nic, co – zdaniem władz administracyjnych – należy do przedmiotów niepotrzebnych. Każdy więzień ma swój własny tapczan z kocem, kołdrą i poduszką, cynową miseczkę, z której spożywa w ciągu dnia posiłki, oraz dzbanek na wodę. Ściany numerów pomalowane są na jednolity, brudnoszary kolor, pogłębiający smutny nastrój panujący wewnątrz budynku więziennego, a zewsząd dobywa się charakterystyczna, duszna woń stęchlizny. W gmachu zakładu karnego umieszczone są także warsztaty szewskie i krawieckie oraz kuchnia, gdzie pracują skazani.

Rzeczywistość przedstawiona w *Obrazkach więziennych* stanowi globalny układ znaczeniowy o cechach przestrzennych i w sposób trwały wypełnia frag-

ment nakreślonej przez narratorkę przestrzeni. Wszystkie opisy, czyli konstrukcje językowe komunikujące o tworach przestrzennych, grają w *Obrazkach* niezwykle istotną rolę. Nie są to zawiązkowe, pojedyncze i krótkie informacje, ale stanowią dość rozbudowane wiadomości podane w sposób ciągły. W tym też przypadku można mówić o opisie scalonym przedstawionej przestrzeni, na który składają się m.in.: identyfikacja większego układu przestrzennego (wnętrza budynku więziennego), wyliczenie jego części składowych (sal, numerów itp.), określenie związków przestrzennych między tymi częściami (rozmieszczenie poszczególnych pomieszczeń), wymienienie właściwości charakteryzujących dane miejsca, wyjaśnienia wprowadzające informacje niedostępne bezpośredniej obserwacji (wszelkie uwagi i refleksje Konopnickiej dotyczące wyglądu gmachu penitencjarnego), estetyczna i praktyczna ocena przestrzeni, a także jej emocyjna interpretacja.

Niewątpliwie, opis dokonany przez narratorkę *Obrazków* należy do typu zmediatyzowanych, czyli stworzonych z punktu widzenia autorki, jej wiedzy i oceny. Świadczą o tym m.in. właściwości dostrzegalne zmysłowo (sensorycznie). Znajdziemy tu różne jakości wzrokowe – rozmiary, kształty, barwy i oświetlenie przedstawionych pomieszczeń – oraz jakości węchowe (woń stęchlizny), dotykowe (zniszczone, chropowate, zakurzone książki) i motoryczne (przemieszczający się wóz z dostawą kapusty, otwierająca się brama i drzwi)⁶.

Słownictwo, jakim posługuje się Konopnicka w opisie przestrzeni więziennej, jest raczej potoczne, umiarowe, ale też waloryzujące⁷. Zauważalne są pewne zasady porządkujące konstrukcję opisu. Narratorka selekcjonuje podawane informacje według ich ważności oraz ze względu na jej nastawienie jako obserwarki. Przechodzi więc od wiadomości ogólnych (pozorny wygląd pomieszczeń) do szczegółowych (swe obserwacje wzbogaca refleksjami i licznymi uwagami na temat tego, czego w danym momencie jest świadkiem). Przy głębszej analizie opisywanych zjawisk posługuje się natomiast metodą, która ujmuje wiele aspektów sensorycznych przy jednoczesnym zachowaniu kolejności percepcji (np. dokonuje przedstawienia szczegółowego wyglądu gabinetu „wielmożnego”, kierując się następstwem rejestrowanych przedmiotów, które się w nim znajdują).

Niezmiernie ważnym sposobem, jakiemu został poddany opis przestrzeni więziennej w *Obrazkach*, jest jego kinetyzacja, polegająca na takim konstruowaniu, by poprzez opowiadanie ukazać kolejne akty poznawcze narratorki.

Poszczególne informacje zawarte w *Obrazkach* ulegają powolnemu scaleniu i są konsekwentnie uzupełniane za pomocą różnych wniosków czy domniemywań. W ten oto sposób w odbiorze omawianych utworów konstytuują się wszelkie przedmioty znajdujące się na terenie więzienia (za przykład niech posłuży

⁶ Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 5 uzup., Kraków 1980, s. 89.

⁷ Zupełnie innym typem słownictwa (a przez to zgoła odmiennym obrazem więzienia) posługuje się w swej twórczości współczesny pisarz, Andrzej Stasiuk. Por. A. Stasiuk, *Mury Hebronu*, Warszawa 1996.

wyposażenie kancelarii naczelnika zakładu karnego) oraz całość przestrzeni więziennej, co z kolei składa się na proces „stawania się” owych opisów.

Konopnicka, zestawiając ze sobą twory przestrzenne, pozwoliła dostrzec występujące między nimi relacje. Są one oparte nie tylko na więzi przyległościowej (numery występują obok siebie), ale również na więzi paralelizmu, rozumianego tu jako kontrast i gradacja (wspomniane różnice: cele więzienne – gabinet „wielmożnego”). Opozycja taka daje możliwość najpełniejszego odbioru czytelniczego i sposobność ujrzenia zarysowanych konstrukcji.

Narratorka *Obrazków więziennych* okazała się nie tylko znakomitym psychologiem, penetrującym najciemniejsze i najbardziej niedostępne zakamarki ludzkiej duszy⁸, ale również – o czym czytelnik wielokrotnie może się przekonać – socjologiem, który rzetelnie bada zachowania danej grupy społecznej. Udowodniła, iż spojrzenie na duszę człowieka poprzez pryzmat jego emocji oraz przeżyć daje w pełni ukształtowany i miarodajny obraz. Konopnicka bowiem nie traktowała swych bohaterów jak więźniów z wypaczonymi charakterami, skrzywionymi osobowościami, ale pragnęła ukazać ich jako zwykłych ludzi, a historie skazanych – jako uniwersalne losy i zdarzenia będące udziałem wielu.

Analiza emocji aresztantów podparta jest w *Obrazkach* szczegółowym przedstawieniem wyglądu omawianych postaci⁹. Tym, co uderza w owych opisach, jest anonimowe potraktowanie więźniów. Potwierdza to jedynie wcześniejszą tezę o ponadczasowym przesłaniu i wymowie utworów. Wspomniana anonimowość dotyczy jednak tych skazańców, których historie nie stały się odrębnym tematem rozważań autorki. Przeanalizowanie bezimiennych sylwetek stanowi niejako dopełnienie badania całej społeczności więziennej oraz budowanie potrzebnego zaplecza merytorycznego do późniejszych wniosków i refleksji.

Konopnicka często gościła za murami zakładów penitencjarnych. Czytelnik *Obrazków* z łatwością zauważy żywe zainteresowanie narratorki podejmowaną w utworach kwestą więzień, a także skrupulatność obserwacji badaczki. Przejawia się to wyraźnie w bardzo szczegółowych opisach bohaterów. W *Podług księgi* czytamy:

Najcharakterystyczniejszą cechą więźnia jest jego postawa. Przy pewnej wprawie można po niej od pierwszego rzutu oka poznać długość odcierpianej kary, tak właśnie jak się po zębach wiek konia poznaje.

Jednorocznicy różnią się pomiędzy sobą znacznie chodem, ruchem rąk i ramion, sposobem trzymania głowy i noszenia siwego kubraka, sztywnością szyi, nawet trybem wykręcania się na zawrotach drogi. Drugorocznicy mają wszyscy nagięte grzbiety i kark jakby wylazły naprzód z kołnierza.

Różnice ruchów zaciera się pomiędzy nimi, najsilniejsi tylko zachowują właściwą sobie postawę jeszcze w trzecim roku. Po tym terminie wszyscy się upodabniają (PK, 213).

⁸ Zob. M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1963, s. 107.

⁹ Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1972, s. 83.

Postawa więźnia jest tutaj pierwszym i najważniejszym etapem poznania człowieka odizolowanego od reszty świata, a przez to zepchniętego na margines życia społecznego. Zastosowany przez autorkę podział aresztantów na jedno- i drugorocznych daje wstrząsający obraz zmian, jakie zachodzą w jednostce ludzkiej podczas pobytu w więzieniu. Tak przedstawieni skazani, zarówno kobiety, jak i mężczyźni, nie pokrywają się ze stereotypowym wyobrażeniem przestępcy, czyli osoby brutalnej, wulgarnej oraz odpychającej i napawającej obrzydzeniem „prawego obywatela”. Obraz tych ludzi, nakreślony przez Konopnicką, całkowicie odbiega od szablonowego ujęcia więźniów „zaszufladowanych” zazwyczaj jako jednostki pozbawione poczucia moralności i wyższych uczuć czy instynktów. Należy jednak zaznaczyć, iż narratorka nie apeluje w ten sposób do wrażliwości czytelniczej, próbując „wybielić” swych bohaterów lub ich usprawiedliwiać. Zachowuje dystans, a jej postawę cechuje obiektywizm, co wydaje się wprost konieczne w pracy reporterskiej. Konopnicka zasługuje na podziw, gdyż nie jest łatwym wyciszenie własnych emocji, zwłaszcza w tak delikatnej materii, jaką staje się specyficzne środowisko więzienne i obserwacja wszechobecnego zła oraz niesprawiedliwości.

W pewnym momencie badaczka formułuje zdanie, które stanowi nośnik antropologicznej refleksji:

Człowiek przestaje istnieć jako indywiduum, a zamienia się w cząstkę tej szarej, bezbarwnej, bezkształtnej masy, która się nazywa ludnością więzienną (*PK*, 213).

Ta przerażająca konstatacja uświadamia odbiorcy, czym tak naprawdę jest egzystencja skazańców. To nie życie, lecz wegetacja, powolne umieranie ludzi, którzy – zdaniem administracji więziennej – zasługują wyłącznie na upokorzenie i odebranie człowieczej godności. Oprawcom, bo tak wypada nazwać władze zakładu karnego, nie wystarcza świadomość, że karą dla aresztantów jest pobyt za kratami (przewidziany w większości przypadków na długie lata); oni znajdują satysfakcję w codziennym poniżaniu i obserwowaniu, jak pełen życia człowiek nagle gaśnie i zamienia się z wolna w cień snujący się bez celu po więziennym korytarzu czy dziedzińcu...

Co zatem czeka skazańca, gdy przestaje już być owym „indywiduum”? Konopnicka podaje:

Nogi więźnia stają się wtedy kabłąkowate i wątłe; ustawione przy sobie stopy rozwierają się pod kątem coraz prostszym; naprzód wygięte kolana drżą nieraz widocznie, chód bywa ciężki, wlokący się, ruchy niedołężne, powolne, a ręce wiszą po obu bokach ciała jakby nadmiernie wydłużone i wyruszone ze stawów. Rzecz dziwna, przeobrażeniu temu podlegają głównie mężczyźni (*PK*, 213).

Szkic wyglądu aresztantów daje obraz ludzi wiekowych, zmęczonych życiem i mocno przez nie doświadczonych. Zniedołężniałe ruchy, ciężki chód i barki jak gdyby ugięte pod jarzmem nieszczęścia i trosk – charakteryzują zwłaszcza mężczyzn. To znamienne. O kobietach bowiem czytamy:

Kobiety wszystkie prawie zachowują nienaruszoną odrębność swoją przez długie lata i dopiero najstarsze, po wielokrotnych powrotach dogasające tu aresztantki ulegają niwelującym wpływom więziennego życia (PK, 213).

Mężczyźni, jak wynika z wnikliwych obserwacji autorki, są o wiele mniej odporni na skutki pobytu w więzieniu. Nie potrafią (czy nie chcą?) przeciwstawić się destrukcyjnym przeżyciom i emocjom. Inaczej rzecz się ma z kobietami, które bohatercko starają się nie ulegać – skądinąd nieuchronnym w końcu – zmianom. Metamorfoza, będąca wynikiem czy to braku siły na dalszy opór, czy pełnej smutnej rezygnacji postawy wobec otaczającej szarej rzeczywistości, następuje dopiero po latach i wielokrotnych powrotach za mury więzienia.

Kolejną cechą wyglądu skazanych, która wydaje się istotna z punktu widzenia Konopnickiej przy analizie osobowości aresztantów, jest cera. Staje się ona świadectwem przeżyć wewnętrznych i napięć emocjonalnych towarzyszących więźniom:

Po ruchach i postawie idzie cera. Ta w pierwszym roku bywa biała, śniada, krwista nawet, podlega momentalnym zmianom zabarwienia i w ogóle ma silniejsze, cieplejsze tony. W drugim roku więdnie i żółknie bardzo szybko, skóra wątłeje i nabiera pergaminowej suchości i martwoty; w trzecim rzuca się na nią jakiś cień zielonkawy, zwłaszcza około uszu, ust i oczu; niekiedy barwa żółta, oleista, cień ten przemaga, szczególnie na skroniach i czole, które się nieraz tak świeci jakby napuszczone tłuszczem. W dalszych latach twarz więźnia staje się rozmięklą; przybiera barwę ziemistą i jest wybornym dokumentem do słów genezy, opiewających, iż człowiek ulepiony został z gliny i z mułu ziemi. Zmianom tym podlega większość kobiet na równi z mężczyznami (PK, 213–214).

Z koloru cery można również wyczytać, jak długo dany człowiek przebywa w zakładzie karnym oraz co przeszedł, przeżył. Szybko postępujące zmiany w jej zabarwieniu świadczą o nieuchronnym przeobrażaniu się jednostki w „szarą, bezkształtną masę”, przyrównaną do figurki ulepionej z gliny i mułu, w której nie ma życia, a która zachowała jedynie ludzkie kształty. Warto zauważyć, iż Konopnicka, przywołując owo porównanie, sięgnęła do starogreckiej mitycznej opowieści o stworzeniu człowieka. Tam, w jednolitą masę został tchniony płomień życia, tu – w *Obrazkach* – płomień ów ucieka niezauważalnie, pozostawiając po sobie zaledwie zlepek martwej gliny...

Ostatnią cechą zewnętrzną więźniów, choć mniej istotną niż postawa i cera, jest wyraz oczu. Narratorka sama określa tę swoistość jako „trzeciorzędną”. Z pewnością ma to związek z faktem, iż spojrzenie, jego rodzaj, można scharakteryzować dopiero wówczas, gdy następuje rozmowa z danym człowiekiem, przyciągnie się jego wzrok, zatrzyma, wyczyta przekazywane sygnały. Nie zawsze jest to możliwe, dlatego też ów wyraz oczu – jako przedmiot analizy – odsunięty został na dalszy plan. Oto jak według Konopnickiej wygląda spojrzenie aresztantów:

U pierwszorocznych bywa ono zwykle ruchliwe, latające, niespokojne, gorączkowe. Zapalają się w nim i gasną blaski niespodziane, iskry przelotnych wzruszeń, obaw, pomysłów, zalegają je cienie nagie, głębokie, z siwych czyniąc źrenice zielone, z modrych –

czarne. W drugim roku żrenica więźnia blednie, mąci się, zeszkliwia i upodabnia do stojącej w błotnym dole wody. W trzecim matowość spojrzenia wzrasta z dniem każdym, oczy kołowacają i jakby zaokrąglają się w orbitach, a z głębi ich wyziera ogólne zniedołężnienie albo zwierzęca złośliwość. Z biegiem czasu rozwija się to aż do idiotyzmu w jednym kierunku, aż do prawdziwie małpiej przebiegłości w drugim. Idiotyczne spojrzenie godzi się bardzo dobrze ze spleśniałą jakby cerą więźnia i zwykle z nią chodzi w parze. Bywają wszakże wyjątki, a kiedy w gliniastej, rozmięklej twarzy zagorzeją żrenice posępnym, czerwonym ogniem, zjawisko to bywa straszne i zwykle się kończy jakąś katastrofą (PK, 214).

W tym samym obrazku narratorka przechodzi do omówienia napięć emocjonalnych Cygana, których wyrazem jest właśnie wzrok:

Takim właśnie spojrzeniem palającym patrzył w otwartą, nieco widną z jednego kąta w ogródku bramę młody stosunkowo więzień, którego wszakże postawa i cera zdradzały dawnego już aresztanta.

Na oko widać było, że siedzi już najmniej cztery, pięć lat może. Musiała to być jednak organizacja wyjątkowo silna, gdyż prosty dotąd sztywny kark wynosił wysoko nad inne jego ogoloną i czarniawą głowę (PK, 214).

Wstrząsająca i przerażająca historia bohatera *Podług księgi* w dużej mierze bazuje na stworzeniu emotywnego obrazu skazańca. Konopnicka wskazuje na cierpienie Cygana i wewnętrzną burzę napięć oraz sprzeczności tej tragicznej postaci:

Baczniejszy spostrzegacz poznałby z łatwością, że więzień przebywa ten punkt krytyczny, w którym cierpienie nie przełamało woli i energii, staje się na dłużej wprost nieznośnym, niemożliwym. Potąd – a nie dalej – krzyczy coś w ludzkiej istocie, która doszła do takiego krytycznego punktu, a prawodawstwo kryminalne nigdy dość szeroko uwzględnić, nigdy dość baczenie rozpoznać nie może tego momentu psychicznego (PK, 215).

Konopnicka dwukrotnie operuje stwierdzeniem „punkt krytyczny”. Używa tego sformułowania, by podkreślić skomplikowane uczucia targające mężczyzną i wyrazić tym samym dramat rozgrywający się w duszy uciekiniera. Stanowi to niejako preludium do dalszej, traumatycznej historii; schwytanie więźnia, skatowanie, wtrącenie do „ciemnej” i wymierzenie sprawiedliwości przez współwięźniów – to kolejne epizody tej ponurej opowieści. Cygan jest osaczony niczym dzikie zwierzę, pozbawiony prawa do poszanowania ludzkiej godności. Staje się kozłem ofiarnym nie tylko bezdusznej administracji więziennej, ale także innych osadzonych. Po wszystkim, co przeżył, umiera – w samotności i zapomnieniu, odizolowany od świata i za życia, i w momencie konania.

Podobna sytuacja jest udziałem Onufra, tytułowego bohatera innego obrazka autorstwa Marii Konopnickiej. Więzień ten przeżywa prawdziwą gehennę, służąc u bogatego kupca: bywa bity, poniżany i maltretowany. Następnie, z powodu załamania psychicznego, dokonuje morderstwa na swoim oprawcy, a potem – będąc w amoku – zabija kilkunastoletniego Julka, jedyne przyjaciela. Swoisty dramat Onufra osiąga punkt kulminacyjny, gdy mężczyzna trafia do zakładu karnego. To w tym miejscu napotyka na brak zrozumienia ze strony przełożo-

nych i innych aresztantów, co w efekcie kończy się kilkoma nieudanymi próbami samobójczymi, a wreszcie – śmiercią. Człowiek ów odchodzi przepełniony panicznym lękiem i całkowicie rozdarty wewnątrz.

Znakomitym i wyjątkowo trafnym komentarzem do tragicznej historii Onufra Sęka są słowa, które znany krytyk i eseista, Jan Marx, zawarł we wstępie do swojej pracy pt. *Idea samobójstwa w filozofii. Od antyku do współczesności*:

Życie jest drogą na szafot, którą człowiek, przystrojony koroną cierniową z róż, podąża od urodzenia do naturalnej śmierci, niezdolny, jeśli odrzuci samobójstwo, do wyrwania się z pułapki istnienia i ubezwłasnowolniającej sieci jej obiektywnych i subiektywnych uzależnień [...]. Człowiek, zakładnik nicości, tylko w przeżyciu ekstatycznym może zneutralizować świadomość obezwładniającego absurdu machinalnego trwania. Jeśli ta neutralizująca rola zawiedzie, pozostaje jedyna alternatywa radykalnego uwolnienia się odeń: samobójstwo. Jest ono tratwą ratunkową uwalniającą od tyranii urodzenia, na które nie mamy wpływu, a zarazem formą bezwarunkowej autoafirmacji woli¹⁰.

Interpretując powyższe słowa i przyrównując je do przygnębiającej opowieści o Onufrze, można zauważyć, że właściwie całe życie tego człowieka było „drogą na szafot”. Targając się na własne życie, więzień ów próbował przerwać sieć obezwładniającego, osaczającego zewsząd strachu oraz poczucia nicości i wyzwolić się z obręczy przerażenia. Mimo że próby samobójcze nie powiodły się, Onufer zmarł jednak – samotnie i w ogromnym, wewnętrznym cierpieniu.

Analizując *Obrazki więzienne* Marii Konopnickiej, nie sposób nie zgłębić przeżyć i napięć emocjonalnych bohaterów. Szczegółowa penetracja tych delikatnych kwestii pozwala na uzyskanie pełnego obrazu nakreślonych w nich problemów oraz zrozumienie przekazu narratorki, która – mimo profesjonalnego obiektywizmu – nie odmówiła miejsca uczuciom w swych utworach. Niejednokrotnie podkreślała, że są one czymś pierwotnym. Emocje oparte na uwarunkowaniach genetycznych ulegają rozwojowi w kontakcie jednostki ze środowiskiem. Utrata relacji z osobami życzliwymi, porażki życiowe, niebezpieczeństwa – wyzwalają smutek, strach, gniew, agresję, ale też poczucie beznadziejności i prowadzą nierzadko do decyzji o odebraniu sobie życia¹¹.

Środowisko więzienne staje się miejscem, w którym przestaje liczyć się człowiek, nadrzędną zaś wartością jest dbanie o własne interesy. Więzień w zakładzie karnym znajduje się w innym świecie – istnieje jako zapis w dokumentach i tak też bywa traktowany. To przedmiotowe traktowanie ludzi znajduje wyraz w często stosowanym zabiegu zachowania anonimowości opisywanych przez autorkę postaci. Wielokrotnie narratorka uzyskuje informacje na temat nie imion i nazwisk aresztantów, ale ich przydomków. Człowiek bez imienia to istota niepełnowartościowa, pozbawiona jednej z najważniejszych własności i sprowadzona przez to do roli martwego przedmiotu.

¹⁰ J. Marx, *Idea samobójstwa w filozofii. Od antyku do współczesności*, Warszawa 2003, s. 7.

¹¹ Zob. *Przemoc i agresja jako zjawiska społeczne*, red. M. Binczycka-Anholcer, Warszawa 2003, s. 112–114.

To pochylenie się Konopnickiej nad słabym i bezbronnym człowiekiem powoduje, że czytelnik zastanawia się nad wymową utworów w sposób szczególny. Do tej pory tematyka literatury okresu pozytywizmu dotyczyła w większości przypadków sylwetek tych wszystkich, którzy z przyczyn niezależnych, takich jak sytuacja materialna, pochodzenie czy status społeczny – byli krzywdzeni, poniżani i odzierani z najważniejszego prawa przysługującego każdej jednostce ludzkiej, czyli godności i poszanowania. *Obrazki więzienne* podnoszą problem cierpień człowieka nie do końca krystalicznego, który w pewnym momencie swojego życia, nie zawsze świadomie, wkroczył w świat bezprawia. Samych motywów czynów przestępczych pisarka jednak nie roztrząsa, sygnalizując w ten sposób, iż nie działania, jakie stały się udziałem tych ludzi, są istotne, ale sam człowiek jako wartość nadrzędna.

Summary

Obrazki więzienne by Maria Konopnicka – facts in frames

Although temperate in her appraisal of her own works, Maria Konopnicka did not hesitate to reveal her personal attitude towards the world presented in the group of “prison” writings. *Obrazki więzienne* add new motifs to the tradition of prose undertaking a sui generis social and moral diagnostics. The writer was one of the first authors who introduced thorough characteristics of the prison environment into literature. Her novellas constitute primarily a new type of psychological analysis applied to characters arousing compassion and pity but never assumed to have a rich inner life or to profess any values at all. This feature, in connection with a modern, report technique of fact description, shocking and brutal, constitute the novelty of the discussed writings, placing Maria Konopnicka at a distinguished position among the researchers of the mysteries of those who “hit the rock bottom”.

Obrazki więzienne is a superb study of habits, characters and psychological features. Its construction is very clearly subjected to a reporting regime. We are witnessing the slowly crystallizing individuality of Konopnicka as a reporter. This work features not only the formation of the subject-matter, which was one of the areas of interests of the writer, but also, and perhaps, most significantly, it features a novel, thus original, attitude towards the characters, a novel method of presenting their appearance and penetrating the mysteries of their psyche. This weighty task subordinates the function of the narrator, who appears extremely skillful and discrete in enhancing the most important moments of the characters’ experiences, revealed in their own utterances and actions.

An equally important aspect of deliberations in Konopnicka’s works is space – a significant compositional factor of *Obrazki więzienne*. The reality presented therein constitutes a global semantic system with spatial features, and permanently fills the fragment of space outlined by the narrator.

Tomasz MUCHA

Tragedia w ponowoczesności a tragedia antyczna – na przykładach dramatów Romana Brandstaettera i ich starożytnych odpowiedników

Na przestrzeni wielu stuleci literatura przechodziła kolejne stadia rozwoju. Różne epoki – w zależności od potrzeb – wykształcały nowe formy literackie, ale też powracały do dawnych. Z czasem coraz częściej zdarzało się też łączyć wykształcone wcześniej gatunki, przez co granice między nimi, ale również między rodzajami literackimi, zaczęły się zacierać.

Czy zatem synkretyzm rodzajowy i gatunkowy współczesnych utworów literackich oraz ich genetyczne obciążenie innymi tekstami kultury sprawiają, że ich klasyfikacja, tak zwane „szufladkowanie”, przejawiające się w przyporządkowywaniu poszczególnych pozycji książkowych do konkretnych gatunków literackich – stają się coraz trudniejsze? W wielu przypadkach na pewno tak. Ale to nie musi oznaczać, że od tradycyjnych gatunków w ponowoczesności odchodzi się już zupełnie.

Rozważania, które tutaj podejmiemy, mają nam odpowiedzieć na pytanie, czy gatunek literacki, który ukształtował się w starożytności, może funkcjonować i w literaturze współczesnej, gdzie o jednoznaczność gatunkową coraz trudniej. A jeśli może, to w jaki sposób się to dzieje, jak dalece pozostał on wierny antycznym pierwowzorom.

Owym gatunkiem, którym się tu zajmujemy, jest tragedia. Za przykłady do analizy posłużą nam zaś dwa (opatrzone podtytułem *Tragedia*) współczesne utwory dramatyczne Romana Brandstaettera: *Medea* (pochodząca z 1959 roku) i *Cisza* (sprzed 1961 roku), które spróbujemy skonfrontować z dziełami, jakie można (przez wzgląd na to, iż nawiązują do tych samych mitów) uznać za ich starożytne odpowiedniki – z Eurypidesową *Medeą* (z 431 roku przed naszą erą) oraz z Sofoklesową *Antygoną* (z 442 roku przed naszą erą). Za tło analizy posłuży nam z kolei głośna teoretycznoliteracka rozprawa antyczna *Poetyka* autorstwa

jednego z najsłynniejszych filozofów starożytności – Arystotelesa ze Stagiry, żyjącego w IV wieku przed naszą erą, a więc mającego najlepszy dostęp do wiedzy o gatunku, który ukształtował się, rozwinął i największe triumfy święcił w V wieku przed naszą erą.

Stagiryta pisze, że tragedia wywodzi się od dytyrambu (Poet. IV, 1449a 9–10)¹, czyli gatunku greckiej liryki chóralnej, będącego pieśnią sławiącą mitycznego boga Dionizosa, patrona wina, ekstazy i płodnych sił natury. Na jego cześć w będącej częścią starożytnej Grecji Attyce organizowano huczne uroczystości, zwane Dionizjami, podczas których chór mężczyzn w przebraniach kozłów (towarzyszami wędrowek Dionizosa byli satyrowie – pół ludzie, pół kozły, lubieżni bożkowie płodności) wykonywał owe pochwalne pieśni. Stąd też najprawdopodobniej zaczerpnięto nazwę tworzącego się gatunku literackiego – „tragedia”, czyli „pieśń kozła” (*τραγῳδία*; od wyrazów: *τράγος* – ‘koziół’ i *αἰδῆ* – ‘pieśń’)².

Z czasem jednak pozbyto się kozlich przebrań i coraz bardziej rosła rola przodownika chóru, czyli koryfeusza, a także śpiewów solowych, ale i stopniowo zaczęto wprowadzać do przedstawień tematykę związaną z kultem – znanych z mitów – legendarnych herosów bądź rzeczywistych zmarłych bohaterów. Kluczowym momentem w tworzeniu się attyckiej tragedii było wprowadzenie na scenę aktora, który mógł prowadzić dialog z koryfeuszem i z całym chórem. Autorstwo tego przełomu artystycznego przypisuje się żyjącemu w VI wieku przed naszą erą Tespisowi, który jednocześnie sam był owym pierwszym aktorem³. Potem – dzięki Ajschylosowi (żyjącemu w latach 525–456 przed naszą erą) – pojawił się na scenie drugi aktor, a Sofokles (496–406) wprowadził aktora trzeciego.

Na przestrzeni kilkudziesięciu lat piątego wieku przed naszą erą, gdy tragedia kształtowała się jako gatunek literacki⁴, ewoluowała ona, ulegając rozmaitym przemianom czy odnowom, czemu też zapewne przysłużyło się współzawodnictwo tragediopisarzy podczas konkursów organizowanych przy okazji Wielkich Dionizji w Teatrze Dionizosa w Atenach. Każdy twórca starał się wprowadzać wówczas coś nowego, przez co wzbogacały się środki artystycznego wyrazu, różnicowały się formy ekspresji. Toteż ewolucja gatunku sprawiła, iż dzieła Ajschylosa, Sofoklesa i trzeciego z wielkich tragików greckich – żyjącego

¹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 12.

² O hipotezach co do genezy samej nazwy „tragedia” pisze Jacqueline de Romilly. Zob. tejże, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 15–18.

³ To, że Tespis był jedynym aktorem w swoich przedstawieniach, nie znaczy oczywiście, że w widowisku występowała tylko jedna postać. Mogło ich być kilka, bo ów starożytny artysta dysponował różnymi kostiumami i maskami (w antyku grano wyłącznie w maskach), aczkolwiek dwie postacie na scenie w tym samym momencie spotkać się nie były w stanie.

⁴ Genezie tragedii jako gatunku literackiego więcej miejsca poświęca między innymi Stefan Srebrny w: tegoż, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 109–128.

w latach 480–406 – Eurypidesa (bo ze starożytnych tragedii tylko ich dzieła są dziś znane) posiadają pewne różnice genologiczne, co jednak nie oznacza, że nie da się uchwycić elementów wspólnych⁵ w tych utworach, określanych mianem tragedii. Bo przecież gdyby tak było, to nie można by w ogóle mówić o tragedii jako gatunku. Dlatego warto przytoczyć opartą na zasadzie *mimesis*, czyli naśladowania rzeczywistości, a zawartą w *Poetyce* gatunkową definicję:

Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” tych uczuć (Poet. VI, 1449b 24–28)⁶.

Nasze porównawcze refleksje rozpoczniemy jednak od określenia tego, co dla Arystotelesa jest najważniejsze, przesądzające o uznaniu jakiegoś dzieła za tragedię, czyli układu zdarzeń (*mythos*) w utworze. Otóż Henryk Podbielski, podsumowując rozważania odnoszące się do tego zagadnienia we *Wstępie* do Arystotelesowej *Poetyki*, pisze tak:

[...] można powiedzieć, że idealnie skonstruowana fabuła tragiczna musi być w ujęciu Arystotelesa naśladowaniem takiej akcji, która rozpoczyna się od „złędzenia” będącego wynikiem nieświadomości bohatera, nieświadomości prowadzącej do popełnienia (lub jego zamiaru) czynu tragicznego (*pathos*), którego konsekwencją jest zmiana kierunku biegu zdarzeń (*perypetia*), prowadząca do wyjaśnienia (*anagnorisis*) tożsamości bohatera bądź jego ofiary i do potwierdzenia w ten sposób jego winy. W tym momencie błąd zamienia się w winę tragiczną, która właśnie wzbudza uczucia „litości i trwogi”, „samoczyszczające się” dzięki sztuce mimetycznej⁷.

Zastanówmy się wobec tego, jak przedstawiają się fabuły dramatów Brandstaettera, a ściślej – jak mają się one do dzieł antycznych i do teorii Stagiryty.

Na początek przyjrzyjmy się utworom inspirowanym motywem zaczerpniętym z tego samego tebańskiego mitu o rodzie Labdakidów, z którego wywodzi się Antygona – tytułowa bohaterka dzieła Sofoklesa oraz główna postać Brandstaetterowej *Ciszy*. Nasze wywody nieprzypadkowo zaczniemy od omówienia *Antygony*, albowiem tragedia ta stanowi paradygmat tegoż gatunku. Zresztą Arystoteles przede wszystkim właśnie tragedie Sofoklesa niejednokrotnie dawał za przykład wzorcowych.

Przed właściwą analizą przypomnijmy tylko, że według mitologii⁸ spadkobiercy królestwa tebańskiego Eteokles i Polinejkes (bracia Antygony i Ismeny) –

⁵ O różnicach i zbieżnościach w technice tragedii u trzech najwybitniejszych tragików starożytnej Grecji – Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa pisze Humphrey Davey Findley Kitto. Zob. tegoż, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 233–266.

⁶ Arystoteles, dz. cyt., s. 17.

⁷ H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] Arystoteles, dz. cyt., s. XCI.

⁸ Pisze o tym m.in. Władysław Kopaliński – hasła: „Edyp” i „Siedmiu przeciw Tebom” w: tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 267–268 i 1184.

po udaniu się na wygnanie ich ojca, Edypa, i samobójstwie matki, Jokasty – postanowili rządzić królestwem na przemian – po roku. Ale Eteokles nie dotrzymał umowy i wygnał swego brata z Teb, uzurpując sobie jedynowładztwo. W sukurs Polinejesowi przyszedł jednak jego teść Adrastos, król Argos, którego armia, dowodzona przez siedmiu rycerzy, miała zdobyć siedem tebańskich bram. Choć atak Argiwów został odparty, to Eteokles i Polinejes pozabijali siebie nawzajem. Władcą Teb został Kreon, brat Jokasty, który pod groźbą kary śmierci zabronił pochówku Polinejesa jako zdrajcy, który napadł na ojczyznę.

W utworze Sofoklesa wprowadzie to Antygona staje przed tragicznym wyborem: pochować brata i wypełnić tym samym święte prawo boskie, ale skazać się jednocześnie na śmierć, czy usłuchać rozkazu władcy ziemskiego i sprzeciwić się bogom – ale nie jest tu ona typowym bohaterem tragicznym. Jak słusznie zauważa Maria Maślanka-Soro, „[...] bohaterem tragicznym *Antygony* jest przede wszystkim Kreon”⁹. Tak po prostu wynika z układu zdarzeń tej tragedii. Akcja rozpoczyna się od zbłądzenia (*hamartia*) nowego władcy miasta, polegającego na fałszywym, niewłaściwym rozpoznaniu sytuacji po bitwie. *Hamartia* wyraża się tutaj wydaniem rozkazu będącego *de facto* w sprzeczności z wolą bogów, a więc z obowiązkiem grzebania zmarłych. Antygona, czyniąc pochówek bratu, sprawia, iż Kreon zostaje postawiony w sytuacji patowej, bo władca, nieświadomy konsekwencji swego rozkazu, staje przed podjęciem decyzji o pozbawieniu życia swej siostrzenicy. Mamy więc zamiar popełnienia czynu tragicznego (*pathos*), aczkolwiek czynem tragicznym jest już sam zakaz grzebania zwłok. Jednocześnie zachowanie dziewczyny – to, że ktoś ośmielił się mu sprzeciwić – zmienia bieg zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania króla (*perypetia*), pragnącego ukarać Polinejesa za zdradę poprzez zbezczeszczenie jego zwłok, wystawionych na pastwę dzikim zwierzętom. Nieznoszący sprzeciwu tyran – pomimo próśb Ismeny i swego syna, a ukochanego Antygony, Hajmona – wydaje wyrok na siostrzenicę. Ostatecznie jednak nie decyduje się on na zamordowanie dziewczyny na oczach własnego syna (co wcześniej zapowiadał), lecz – aby nie rozgniewać zupełnie bogów – postanawia uwięzić ją za miastem „[...] Strawy przydając jej tyle, by kaźnię / Pozbawić grozy i kłatwy nie ściągnąć [...]”¹⁰. Tymczasem okazuje się, że stary wróżbita Tyrezjasz ma dla Kreona wiadomość, iż jego decyzje sprowadzą na niego nieszczęście. Władca nie chce w to uwierzyć i opamiętuje się dopiero po namowach Przodownika chóru. Następuje więc „rozpoznanie” (*anagnorisis*) własnej błędnej postawy, mylnego rozumowania. Opamiętanie, które następuje, niestety, dopiero poniewczasie, pociąga za sobą konsekwencje w postaci samobójstw Antygony, Hajmona, a także żony Kreona, Eurydyki, czyli osób najbliższych władcy. A zatem jego błąd zamienia się w winę tragiczną, mającą wzbudzić w odbiorcy – dzięki naśladowa-

⁹ M. Maślanka-Soro, *Sofokles i jego twórczość dramatyczna*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. 1: *Epika – liryka – dramat*, red. H. Podbielski, Lublin 2005, s. 738.

¹⁰ Sofokles, *Antygona*, przeł. K. Morawski, wyd. 12, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 43.

niu rzeczywistości (*mimesis*) – uczucie litości i trwogi (*phobos* i *eleos*), a co za tym idzie, doprowadzić go do „samooczyszczenia” (*katharsis*), ponieważ – jak pisze interpretujący postrzeganie tego zjawiska przez Arystotelesa Christopher Balme – „Oglądanie akcji tragicznej wywołuje u widza psychodynamiczny proces rozładowania emocji”¹¹.

Tak przedstawia się u Sofoklesa kwestia bohatera tragicznego.

Jak wobec tego wygląda sytuacja w *Ciszy*? Zaczniemy od tego, że w przestrzeni dramatu Brandstaettera Kreon istnieje tylko w tym sensie, że mówi się o nim, o jego rozkazach czy poczynaniach, ale na scenie nie pojawia się ani razu. Władca schodzi zatem na dalszy plan, a jedyną postacią mogącą uchodzić za bohatera tragicznego jest Antygona, bo obok niej w utworze występują tylko Chór dziewcząt tebańskich i Chór starców tebańskich.

W dziele Brandstaettera tak naprawdę nie ma jakiejś żywiołowej akcji, nie ma typowego układu zdarzeń. Czy więc istnieją przesłanki, żeby *Ciszę* nazwać tragedią? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należy przyjrzeć się głównej bohaterce.

Antygona ze współczesnego dramatu różni się zdecydowanie od tej Sofoklesowej. Ta antyczna jest postacią dynamiczną, pełną chęci do działania, od początku zdecydowaną, by wypełnić boskie prawo i oddać cześć zmarłemu bratu, a jednocześnie mającą świadomość konsekwencji złamania rozkazu tyrana. W utworze Sofoklesa to ona informuje swą siostrę (a jednocześnie odbiorcę) o decyzji Kreona i swoich planach związanych z pochówkiem, podczas gdy w *Ciszy* niczego nieświadoma dziewczyna o wszystkim dowiaduje się od Chóru dziewcząt tebańskich. Córką Edypa, przekonana o tym, iż „Jednaki jest los / Zwycięzców i zwyciężonych, / Jednaki jest los / Pogrzebanych i nie pogrzebanych”¹² reaguje na wiadomość o ukazie wuja obojętnością, wynikającą z rezygnacji i poczucia beznadziei. Odczucia dziewczyny mają podłoże psychologiczne i wiążą się z piekłem dzieciństwa (kazirodstwo rodziców, samobójstwo matki, samookaleczenie ojca i tułaczka wraz z nim), doświadczeniem rozmaitego zła – morderstw, zdrad czy bluźnierstw, a potem jeszcze bratobójczej wojny. Dlatego też Antygona chce uśmiercić czas, zapomnieć o wszystkim. Motyw ten jest też zapewne odzwierciedleniem odczuć pisarza, należącego do pokolenia, które doświadczyło koszmaru drugiej wojny światowej (rodzice Brandstaettera zginęli w obozie koncentracyjnym). Przeżycia te tkwiły w nim jeszcze wiele lat po tamtym straszliwym konflikcie zbrojnym, co pewnie też było potęgowane życiem w epoce komunistycznego terroru PRL-u.

Stwierdzenie bohaterki *Ciszy*, że nie zamierza uczynić nic w związku z tym, iż jej martwy brat leży na śmietniku pod murami miasta, możemy potraktować jako *hamartię*. Obojętność jest bowiem „złudzeniem”, będącym rezultatem nieświadomości, która ma źródło w przemieszaniu się wartości w psychice Anty-

¹¹ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002, s. 67.

¹² R. Brandstaetter, *Cisza*, [w:] tegoż, *Śmierć na Wybrzeżu Artemidy. Dramaty. Poezje*, Warszawa 1961, s. 80–81.

gony w wyniku traumatycznych przeżyć. Ta znieczulica, jaka zrodziła się w dziewczynie, prowadzi do popełnienia czynu tragicznego (*pathos*), którym paradoksalnie jest brak czynu, a dokładniej – zamiar braku oddania czci zmarłemu bratu poprzez położenie na jego zwłokach kiści winogron.

W charakterystycznym dla tragedii układzie zdarzeń powinna dalej nastąpić zmiana kierunku w stronę przeciwną intencjom bohatera. Aby tak się stało, potrzebny jest jakiś *spiritus movens* poczyną młodej tebanki. I taką też funkcję spełnia Chór dziewcząt tebańskich, starający się przekonać Antygonę do wykonania gestu miłosierdzia wobec Polinejesa. Dziewczyna początkowo buntuje się, nie chcąc iść na wzgórze, gdzie leży ciało brata, gdyż nie wierzy, że uczynienie znaku, o który prosi ją Chór, ma jakiś sens. Ale w miarę upływu dialogu stopniowo zmienia ona swą postawę, aż w końcu zaczyna się modlić do Dionizosa i ostatecznie zrywa kiść winogron. Mamy zatem i „perypetię”, i „rozpoznanie”, przejawiające się przełomem obojętności, chociaż nie do końca, bo na ciało Polinejesa jego siostra rzuca winogrona „[...] Nieczułą i obojętną dłonią, / Tak jak się rzuca głodnemu psu / Kęs chleba lub ogryzioną kość”¹³. Jest to więc czyn nieco wymuszony, ale Antygona, nie mogąc w żaden sposób odnaleźć własnej tożsamości, decyduje się na krok świadczący o podjęciu próby walki z własną niewiarą i jednak wypełnia prawo boskie.

Co jednak ma wzbudzić w odbiorcy „litość i trwogę” oraz doprowadzić do jego „samooczyszczenia”? Bohaterka *Ciszy* za złamanie zakazu musi ponieść konsekwencje, toteż utwór kończy się sceną, gdy Antygona samotnie kroczy przed siebie – na śmierć. Tutaj – inaczej niż u Sofoklesa – nie pojawia się żaden wróżbiarz, który swą przepowiednią uświadomiłby despotycznemu władcy Teb jego błędną postawę, a Hajmon okazuje się tchórzem, bojącym się, że prośbę o łaskę dla Antygony może przypłacić własnym życiem. Podwładni Kreona „[...] Muszą być takimi, / Jakimi on chce, / By byli”¹⁴. Zniewolenie w państwie totalitarnym sprawia, że człowiek nie ma prawa do własnego, odrębnego zdania, nie może on być wyrazisty, ale płaski, wtopiony w tło, szary. Tu nawet Chór starców tebańskich, który winien być tym „właściwym” chórem (jako odpowiednik tego z tragedii Sofoklesa) – strażnikiem ładu i moralności, zdaje się aż drzeć ze strachu, a jeśli już pozwoli sobie na złorzeczenia pod adresem tyrana, to tylko szeptem, bo pragnie spokoju i proponuje udawanie szczęścia, wolności i piękna. Pamiętając, w jakim kraju powstawał utwór, możemy przyjąć, że zastraszeni odbiorcy „litość i trwogę” mogliby odczuwać wobec postawy Antygony (która sprzeciwiła się prawu terroru) i konsekwencji, jakie ją spotkały. Tak rozumując, wypadałoby za „samooczyszczenie” uznać usprawiedliwienie własnej postawy, zgodnej z zasadą „siedź cicho i nie wychylaj się”.

¹³ Tamże, s. 99.

¹⁴ Tamże, s. 100.

To jednak bardzo prymitywne, przyziemne myślenie. Nie o to chodzi Brandstaetterowi. Z pozoru może bowiem się wydawać, że córka Edypa poniosła porażkę, ponieważ została pozbawiona życia, będąc w dodatku zdradzoną wcześniej przez ukochanego, który nie miał odwagi, by się za nią wstawić.

W *Ciszy* jest mowa o tym, że dopiero śmierć może właściwie określić życie człowieka. Nieokreśloną ziemską egzystencję Antygony określił jej zgon, będący konsekwencją wyboru. A wybrała ona prawdę prawa boskiego oraz piękno odwagi, piękno miłosierdzia wobec brata i piękno przebaczenia Hajmonowi, dzięki czemu tak naprawdę zwyciężyła. W oknach tebańczyków na znak żałoby po bohaterce wiszą zresztą czarne prześcieradła, a oni sami żegnają ją znakiem krzyża, co pozwala nam na interpretację utworu w ujęciu chrześcijańskim. W dramacie tym nie ma winy tragicznej Antygony, ale można za to obarczyć nią społeczeństwo Teb, które nie potrafi przeciwstawić się tyranowi będącemu uosobieniem zła. Zatem odbiorca „litość i trwogę” winien odczuć wobec niebezpieczeństwa zachowania milczenia w obliczu zła, w obliczu niesprawiedliwości. „Samooczyszczenie” Brandstaetter rozumie zaś nie tak jak Arystoteles, a więc nie jako oczyszczenie ze wzburzonych, niebezpiecznych namiętności, nie jako rozładowanie emocji, ale jako wyzbycie się zakłamania, przemianę serca odbiorcy.

Irena Sławińska, przedstawiając wizję tragedii Richarda Sewalla¹⁵, pisze tak:

Za konstruktywny rdzeń tragedii uważa Sewall tajemnicę zła i cierpienia („the permanence and the mystery of human suffering”), którą bohater musi poznać we własnym doświadczeniu wewnętrznym. „Odkryciem” tragedii jest własna, indywidualna prawda bohatera, odnaleziona w skrajnej sytuacji, na dnie własnej nędzy. Zarazem jednak jest to prawda uniwersalna, prawda dotycząca egzystencji ludzkiej¹⁶.

Bohaterka *Ciszy* tę prawdę odkrywa, ale bez wątpienia kluczową rolę w tym „odkryciu” odgrywa Chór dziewcząt tebańskich, który – zgodnie z sugestią autora *Poetyki* – pełni w utworze funkcję jednego z aktorów (swego rodzaju Anioła Stróża czy też głosu wewnętrznego Antygony, pilnującego, by dziewczyna podejmowała właściwe decyzje). Bo – jak zauważa Robert K. Zawadzki – Stagi-ryta nie określił istoty ani nie podał definicji chóru, który jednak „[...] miał dla niego znaczenie, o ile spełniał funkcje służebne względem akcji”¹⁷. A taką funkcję z pewnością ów „Anioł Stróż” córki Edypa właśnie spełnia.

Dla porównania stopnia realizacji zasad, które mają rządzić fabułą tragedii, przyjrzyjmy się drugiej parze anonowanych uprzednio dramatów – *Medei* Eurypidesa i dziełu Romana Brandstaettera o takim samym tytule.

Co ciekawe, Humphrey Davey Findley Kitto uważa, że Eurypidesowe dzieło – „[...] pod wieloma ważnymi względami odbiega od tego, co uważamy za typową konstrukcję, przynajmniej tak jak pojmował ją Arystoteles, a mimo to jest

¹⁵ Mowa tu o rozważaniach zawartych w: R. Sewall, *The vision of tragedy*, New Haven 1962.

¹⁶ I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 46.

¹⁷ R.K. Zawadzki, „Poetyka” Arystotelesa i „Sztuka poetycka” Horacego, Częstochowa 1996, s. 139.

jedną z najświetniejszych tragedii greckich”¹⁸. Kitto uważa, iż przede wszystkim trudno doszukać się w *Medei* typowego bohatera tragicznego, przy czym wyklucza on i tytułową postać, i wszystkie inne występujące w utworze. To prawda – z przebiegu fabuły wynika, iż księżniczka Kolchidy nie spełnia wymagań stawianych tragicznemu bohaterowi przez filozofa ze Stagiry. Ale gdyby się uważnie przyjrzeć układowi zdarzeń, to za takowego można by jednak mimo wszystko uznać Jazona. Ten królewicz miasta Jolkos, który po latach pełnej przygód wędrówki wraz z Medeą i ich dziećmi znajduje schronienie w Koryncie, wkrótce odchodzi od swej rodziny. Zdradza on żonę, opuszczając ją i planując poślubić Kreuzę, królową Koryntu, pod pozorem zapewnienia dostatniej przyszłości i bezpieczeństwa sobie, swym synom zrodzonym z Mede i jej samej. Zdradzona kobieta – rzecz jasna – nie może pogodzić się z postępkiem męża, dlatego postanawia się zemścić. Planuje zamordowanie Jazona, ale także jego przyszłej żony i króla Koryntu, Kreona, który nie dość, że pozwolił poślubić swoją córkę jej mężowi, to w dodatku postanowił wygnać ją z kraju właśnie w obawie przed możliwością dokonania przez Medeę zemsty.

Hamartię stanowi tu błędne pojmowanie sposobu zapewnienia przyszłości własnej rodzinie. Tym bardziej podłym wyda się ten powód opuszczenia najbliższych, że z wypowiedzi Jazona wynika, iż tak naprawdę zamiar popełnienia czynu tragicznego (*pathos*), jakim ma być ślub z Kreuzą, wynika z pobudek egoistycznych, a na rodzinie – tak się wydaje – w ogóle mu nie zależy. Pozbawienie życia korynckiej królowy i jej ojca przez Medeę to konsekwencja planów niegdysiejszego zdobywcy złotego runa. Zabójstwa te niweczą jego zamiary, zmieniając kierunek biegu zdarzeń (*perypetia*). *Anagnorisis* zaistnieje zaś wówczas, gdy przyjrzymy się reakcji królewicza Jolkos na śmierć swych synów, których zamordowała Medea w akcie zemsty na mężu. Jazon bowiem teraz mówi o swych dzieciach *per* „ukochane” i chce ucałować „[...] miłe twarzyczki dzieciinne [...]”¹⁹, czego nie może jednak uczynić, bo Medea porywa ciała dzieci i odlatuje na wozie zaprzęgniętym w skrzydlate smoki. Rozpoznanie polegałoby zatem na uświadomieniu sobie, jak wielką wartością są własne dzieci. Błąd Jazona zmienia się w winę tragiczną, a widok zbolełego ojca wzbudza w odbiorcy „litość i trwogę”.

Jeśli tak patrzeć na ten utwór, to jego fabuła spełnia wymogi stawiane tragedii przez Arystotelesa, tylko – podobnie jak w przypadku *Antygony* – to nie tytułowa postać jest bohaterem tragicznym. Inaczej jest natomiast u Brandstaettera. W *Ciszy* tragicznym bohaterem uczynił on młodą tebankę, zaś w *Medei* – czarodziejkę z Kolchidy, będącą tytułową postacią. Jednak w tym drugim dramacie i Jazon nosi znamiona bohatera tragicznego.

¹⁸ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz, s. 180.

¹⁹ Eurypides, *Medea*, przeł. J. Łanowski, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski, J. Łanowski, Kraków 1989, s. 424.

Przetransponowanie mitu przez polskiego pisarza na potrzeby własnego przesłania spowodowało, iż ta wielka namiętność, która od początku pchała bohaterkę Eurypidesa do zbrodni, we współczesnym dramacie ulega osłabieniu. Można odnieść wrażenie, że „ponowoczesna” Medea jest bohaterem więcej rozmyślającym niż działającym, a przez to bardziej statycznym. Tutaj także i Jazon nie za bardzo jest przekonany do tego, co robi. U Eurypidesa zaś widzimy go, jak nieomal bez zastanowienia konsekwentnie realizuje swój egoistyczny plan.

Przejdźmy jednak do poszczególnych elementów fabuły. Przy próbie określenia *hamatrii*, naszą uwagę przykuwają słowa Starej piastunki z początku utworu, która powiada, iż „[...] Ktokolwiek raz wstąpi na drogę pożądania,/ Zbiera jego gorzkie owoce [...]”²⁰. Jest to jednocześnie ostrzeżenie dla odbiorcy, ale i wskazanie, skąd błędzenie obojga bohaterów zdaje się wynikać. Dla Jazona była to żądza zdobycia złotego runa, zdobycia władzy, która miałyby określić jego tożsamość. Pożądanie Medei związane było z kolei z zakochaniem się jej w przywódcy Argonautów. Dla bycia z nim dopuściła się niegdyś nawet bratobójstwa. Konsekwencje tych pożądliwości widzimy w Brandstaetterowym dramacie.

„Zbłądzenie” kolchidzkiej księżniczki następuje w momencie, gdy nie zamierza ona posłuchać porady jednoosobowego Chóru Medei, nazywanego przez żonę Jazona jej „eumenidą”, czyli strażniczką porządku moralnego. Chór radzi, aby żywiąca do Jazona wyniszczające ją uczucie nienawiści Medea dla własnego dobra, w celu odzyskania swej godności, po prostu przebaczyła mu to, że odszedł od niej. Owa „eumenida”, której autor powierza w tym utworze pełnienie – można by rzec – misji ewangelizacyjnej, sugeruje, że w walce z własnymi słabościami, z negatywnymi uczuciami wobec bliźnich, należy przełamywać swoją naturę, przewyciężać siebie. Niechęć zdradzonej kobiety do ugięcia się, twierdzenie, iż jest to wbrew jej naturze, bo przebacząc, pomniejszy się, ma prowadzić do czynu tragicznego, jakim jest zemsta. Medea posyła Kreuzie przez Starą piastunkę (u Eurypidesa mścicielka zadanie to powierza swym dzieciom) prezent ślubny, którym, podobnie jak w starożytnej tragedii, jest zatruta suknia. Dalej jednak następuje „perypetia”, ponieważ mamy zmianę kierunku biegu zdarzeń w stronę przeciwną intencjom Medei, a to dlatego, że trucizna nie zadziałała. Stało się tak, gdyż zwyciężyła iście franciszkańska dobroć Kreuzy, która – dziękując za podarunek – stwierdziła nawet, iż kocha kolchidzką księżniczkę. I tylko pozorny dysonans w czynach córki Kreona stanowi chęć poślubienia cudzego męża, w świetle bowiem korynckiego prawa małżeństwo Jazona i Medei jest nieważne²¹.

²⁰ R. Brandstaetter, *Medea*, [w:] tegoż, *Śmierć na Wybrzeżu Artemidy...*, s. 7.

²¹ Być może Brandstaetter jako motyw wykorzystał tu sytuację z własnego życia, bowiem przy przyjęciu przez niego chrześcijaństwa, jego małżeństwo z pierwszą żoną (która, opuszczając go, pozostała przy judaizmie) na mocy tak zwanego „przywileju Pawłowego” (patrz: W. Góral-ski, *Kościelne prawo małżeńskie*, Płock 1987, s. 116) stało się nieważne, dzięki czemu mógł ożenić się po raz drugi, przyjmując sakrament małżeństwa w Kościele rzymskokatolickim.

Jeśli chodzi natomiast o *anagnorisis*, to w utworze tym pojawia się rozpoznanie nie tyle postaci, co praw, jakie rządzą światem: dobro zwycięża zło, miłość pokonuje nienawiść. Żądza zemsty kolchidzkiej królowny okaże się jednak silniejsza i ostatecznie dopełni ona odwetu, mordując własne dzieci. Zaślepienie nienawiścią Medei z pewnością może w odbiorcy wzbudzić litość i trwogę, tym bardziej że – w przeciwieństwie do dzieła Eurypidesa, gdzie kobieta po popełnieniu zbrodni bezkarnie ucieka – zakończenie utworu przynosi samouniwersytwienie dzieciobójczyni, będące konsekwencją winy tragicznej, wynikającej z braku przebaczenia. Autor starożytnej *Medei* posiłkuje się w zakończeniu dramatu zabiegiem *deus ex machina*, a więc boskiej ingerencji w bieg zdarzeń, co nie było mile widziane przez opowiadającego się za mimetycznym charakterem tragedii Arystotelesa, ponieważ – jak zauważa Robert K. Zawadzki – „jego zdaniem wprowadzałyby ona element nieprawdopodobieństwa”²². Brandstaetter zaś w swych utworach „nie sprzeciwia się” wskazówkom Stagiryty w tej kwestii i nie posuwa się do tak mało wysublimowanego chwytu, jednocześnie w specyficzny sposób (o czym już wcześniej wspomnieliśmy) wykorzystuje obecność instytucji chóru w tragedii. Partie chórów poszczególnych postaci stanowią zazwyczaj personifikacje tego, czemu Sigmund Freud²³ w swych rozważaniach nad ludzką naturą nadał miano *superego*, będącego pewnym wewnętrznym autorytetem, a u Brandstaettera stróżem ideałów chrześcijańskich. Jest to jakby uosobienie instynktu samozachowawczego. Przebijając sztyletem w finale utworu własny chór, Medea jednocześnie sama umiera, przez co autor zdaje się dawać do zrozumienia, że zagłuszanie własnego sumienia, prowadzące w końcu do zabicia go, prowadzi do samozagłady.

Tragizm postaci Jazona polega zaś tutaj na tym, że błądzi on przez całe życie, szukając bogactwa, poklasku i przygód, upatrując w przyziemnych wartościach jego sensu. Chce w ten sposób odnaleźć siebie, co jednak kończy się fiaskiem. Mimo iż nic nie stoi już na przeszkodzie, by pojął Kreuzę za żonę, postanawia już do niej nie wracać. Będzie błądził dalej, czekając na śmierć.

Analiza fabuł obu dramatów Brandstaettera pokazała, że to podstawowe kryterium „prawidłowości” układu zdarzeń dzieła te w nieco mniejszym (*Cisza*) lub większym (*Medea*) stopniu, ale jednak spełniają. Fabuła, którą Arystoteles zaliczył do składników jakościowych tragedii, daje nam obrazy bohaterów, które pod względem innych – według Stagiryty – komponentów jakościowych, to znaczy zdolności myślenia (*dianoia*) i stosownego (mającego nie wyróżniać się nadzwyczaj ani swymi wadami, ani zaletami) charakteru²⁴ (*ethos*), również raczej przystają do pożądanego wzorca, i to można powiedzieć, że – przynajmniej pod

²² R.K. Zawadzki, dz. cyt., s. 135.

²³ Patrz: S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 105.

²⁴ Charakter bohatera tragicznego w rozumieniu Arystotelesa świetnie przybliżony jest w: R.K. Zawadzki, dz. cyt., s. 110–112.

względem charakteru – nawet bardziej niż tragiczni bohaterowie omawianych dzieł Sofoklesa i Eurypidesa. Na pewno bowiem poranionej i pełnej zwątpień, nie wyróżniającej się nadzwyczaj ani cnotą, ani niegodziwością Brandstaetterowej Antygonie bliżej do miana everymana (abstrahując od kwestii płci w tym wyrażeniu) niż zdecydowanie okrutnemu (przynajmniej do pewnego momentu) Kreonowi, którego zbłądzenie – jako szwarccharakteru – jest mniej atrakcyjne niż w sytuacji, kiedy *hamartia* dotyka postać raczej pozytywną, jak wołałby filozof ze Stagiry. Podobnie ma się rzecz z Jazonem i Medeą z dramatu starożytnego, którzy wydają się aż nadto nikczemni, gdy porównać ich z ponowoczesnymi odpowiednikami – bohaterami dramatu Brandstaettera.

Przedstawione wyżej składniki jakościowe tragedii (fabuła, charakter i myślenie) należą do wewnętrznej struktury gatunku. Stagiryta spośród jakościowych elementów wyróżnia jednak jeszcze te dotyczące warstwy zewnętrznej – a więc obejmującej sferę wizualną i audytywną – do których zalicza „wysłowienie”, „widowiskowość” oraz „śpiew”. Ale chociaż ów antyczny teoretyk literatury te trzy składniki uważał za drugorzędne i z genologicznego punktu widzenia wcale nie niezbędne, aby nadać danemu dziełu miano tragedii, to i tak przynajmniej pobieżnie wypada się przyjrzeć, jak egzystują one w omawianych tu ponowoczesnych dramatach.

Dla Arystotelesa „wysłowienie” polega po prostu na wyrażeniu myśli w słowach. Tutaj autor *Poetyki* zaleca tylko, aby tragedia miała „[...] wyłącznie kompozycję słowną w formie wiersza (tj. dialogów)” (Poet. VI, 1449b 24–28)²⁵. Oczywiście obydwa analizowane tu utwory Brandstaettera kryterium to spełniają, przy czym warto dodać jeszcze, iż na przykład w *Medei* stała zmiana sytuacji i nastroju oddana jest – jak zauważa Tadeusz Kudliński – „[...] przez rytm mowy nieregularny, o częstych stopniowanych skróceniach miar wierszowych czy o dialogach krótkomiarowych przedzielanych monologami długowymiarowymi”²⁶. Podobnie zresztą wygląda to w *Ciszy*, a owa nieregularność związana jest też z chwiejnością postaw i niezdecydowaniem głównych bohaterów, z ich rozterkami wewnętrznymi. Tym bardziej staje się to wyraźne, gdy zestawimy wspomniany sposób budowy wypowiedzi postaci z raczej regularną rytmiką antycznych utworów, gdzie bohaterowie charakteryzują się zdecydowaniem i w myśleniu, i w działaniu. W wypowiedziach bohaterów Brandstaettera mamy z kolei więcej filozofii, rozmyślań, można by rzec – „hamletyzowania”, co z pewnością jest spadkiem nie po greckiej tragedii, lecz po Szekspirze, którego dzieł autor *Ciszy* był zresztą również tłumaczem.

Jeśli zaś chodzi o „widowiskowość”, to nie jest ona niczym innym jak wystawieniem danego dzieła na scenie. Jednak – jak stwierdza Arystoteles – „[...] widowisko, chociaż ma niewątpliwą moc budzenia afektów, jest elementem

²⁵ Arystoteles, dz. cyt., s. 18.

²⁶ T. Kudliński, *Podwójny jubilat (Roman Brandstaetter)*, „Życie i Myśl” 1967, nr 7–8, s. 177.

najmniej artystycznym i najluźniej związanym z samą sztuką poetycką. Tragedia posiada przecież swą moc oddziaływania nawet bez wystawiania na scenie i bez udziału aktorów” (Poet. VI, 1450b 16–19)²⁷.

Niestety, po inscenizacji napisanego przez Brandstaettera w 1951 roku dramatu *Milczenie*, obnażającego zło totalitarnego systemu komunistycznego, twórca został skazany na artystyczną banicję. Toteż, mimo iż jego dzieła zyskały duże uznanie poza granicami Polski, w kraju nie były pokazywane. Najprawdopodobniej do tej pory żaden profesjonalny teatr nie wystawił na scenie *Ciszy*, a do inscenizacji *Medei* doszło dopiero w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku²⁸. Ale nawet gdyby żaden z tych dramatów nigdy nie został zainscenizowany, nie oznaczałoby to – zgodnie ze słowami Arystotelesa – iż nie możemy obu utworów uznać za tragedie.

Co do „śpiewu”, który wyraża się muzyczną oprawą utworu, Stagiryta ma podobny stosunek jak do „widowiskowości”, to znaczy, iż nie jest to element decydujący o przynależności do gatunku, aczkolwiek stanowi cenną ozdobę. O ile jednak w *Ciszy* autor nie podaje w didaskaliach prawie żadnych informacji odnośnie do strony muzycznej utworu (muzyka pojawia się przed ostatnią kwestią Chóru dziewcząt tebańskich), o tyle w *Medei* teksty poboczne zdają się wskazywać, że muzyka ma tu wyznaczać pewne ramy w kompozycji utworu.

O tychże ramach możemy jednak powiedzieć coś więcej, kiedy odnotujemy fakt wyróżnienia przez autora *Poetyki* obok składników jakościowych – również ilościowych, chociaż kwestii tej nie poświęcił on zbyt dużo miejsca, nie wyznaczył jakichś specjalnych norm do stosowania przez twórców. Stagiryta podał jedynie ogólne wiadomości na ten temat. Wskazane przez Arystotelesa składniki ilościowe „[...] jako – cytując za Robertem K. Zawadzki – elementy formalne i zewnętrzne tragedii wyznaczają obszar, w granicach którego składniki jakościowe znajdują swoje miejsce”²⁹. Określają one bowiem układ treści z podziałem na następujące części w odpowiedniej kolejności: a) prolog, a więc rozpoczęcie dramatu, wprowadzenie w akcję; b) parodos, czyli pierwsze wejście chóru; c) epejsodion, będący częścią dialogową (zazwyczaj jest ich kilka); d) stasimon – pieśń chóru wykonywana między epejsodiami; e) eksodos (epilog), to znaczy zakończenie – część tragedii, po której nie ma już pieśni chóru.

Zarówno w *Antygonie* Sofoklesa, jak i w Eurypidesowej *Medei* podział ten jest zachowany. Brandstaetter zaś nie nazywa poszczególnych części. Co więcej, gdyby w *Ciszy* doszukiwać się takiego podziału, to trzeba by stwierdzić, że prolog jest jednocześnie parodosem, połączonym na dodatek z pierwszym epejsodionem. Stasimony z kolei następowałyby w tych momentach, gdy Antygona wychodzi (co następuje trzykrotnie), a wówczas swoje kwestie wypowiada Chór

²⁷ Arystoteles, dz. cyt., s. 22.

²⁸ Trudno znaleźć gdziekolwiek informacje na temat inscenizacji *Ciszy*, natomiast *Medea* została kilka razy odegrana przez Teatr aktorów Teatru ITP w Lublinie.

²⁹ R.K. Zawadzki, dz. cyt., s. 137.

dziewcząt tebańskich sam, potem wraz z Chórem starców tebańskich (ten „stasimon” poeta rozbudował do tego stopnia, że dokonał nawet rozdzielenia kwestii na półchóry), a w ostatnim przypadku drugi z chórów występuje samotnie. Po takiej fragmentacji utworu epilog już łatwo oddzielić.

W *Medei* – jak już wcześniej wspomnieliśmy – można za to odnieść wrażenie, że składniki ilościowe pomaga wyznaczyć muzyka. Poszczególnym postaciom – tytułowej bohaterce, Starej piastunce oraz każdemu z trzech występujących tu chórów (Chórowi *Medei*, Chórowi *Jazona* i Chórowi *Starej piastunki*) – przydzielone zostały osobiste muzyczne motywy przewodnie. Jeśli przyjmiemy, iż kwestie poszczególnych chórów wypowiedziane przy brzmieniu stosownej muzyki wyznaczają parodos oraz stasimony, a ich partie bez akompaniamentu w tle potraktujemy jako repliki aktorskie, to bez trudu wydzielimy prolog i eksodos. Oczywiście, części pomiędzy poszczególnymi stasimonami także można wyznaczyć, chociaż ich budowa przypomina bardziej podział na akty i sceny niż na epejsodia.

Koncepcję odrzucenia przez Brandstaettera typowego wyróżnienia poszczególnych składników ilościowych według starożytnego wzorca możemy jednak potraktować jako kontynuację ewolucji greckiej tragedii.

Polski pisarz stara się przestrzegać również zasad dotyczących tradycyjnych trzech jedności. Jedność akcji, polegająca na jednowątkowym układzie zdarzeń, zachowana zostaje w obydwu utworach, przy czym w *Medei* doszukać się możemy więcej niż jednego rozwiązania. Jedność czasu – wymagająca, aby czas fabuły zbliżał się do czasu samego (potencjalnego) widowiska – w *Ciszy* zrealizowana jest wzorowo, natomiast *Medea* została „rozciągnięta” o kilka godzin, co jest jednak zgodne z zasadą, bo Arystoteles zaznacza, iż tragedia „[...] usilnie dąży do tego, aby zmieścić się w czasie jednego obiegu słońca lub tylko nieznacznie go przekroczyć”³⁰. Z kolei jedność miejsca – nakazująca, by cała fabuła dramatu rozgrywała się w tym samym środowisku przestrzennym – w *Medei* nie budzi żadnych wątpliwości (jest to pałac *Medei* w Koryncie), zaś w *Ciszy* może zostać zachowana na scenie przy wykonaniu odpowiedniej scenografii, gdyż część akcji odbywa się na schodach przed pałacem Kreona w Tebach, część w pałacowym portyku, a jeden fragment w znajdującej się w tymże pałacu komnacie króla. Warto dodać, że realizacja jedności czasu i miejsca wiąże się także z rezygnacją z zastosowania kurtyny (pojawiającej się – co wiemy z didaskaliów – dopiero po zakończeniu utworów), której nie było i w starożytności.

Jakie więc możemy wyciągnąć wnioski z powyższych rozważań? Romuald Cudak pisze:

W literaturze współczesnej nie ma już klasycznych gatunków literackich. Teksty literackie nie poddają się klasyfikacji w ramach tego repertuaru, co oznacza jednocześnie, że

³⁰ Arystoteles, dz. cyt., s. 16.

tradycyjny kanon nie jest kontynuowany. Literatura (powiedzmy ostrożniej – w większości) sytuuje się poza gatunkami, a one same uległy zagładzie, obumarły³¹.

Czy tak jest w istocie? Ta ostrożność przejawiająca się użyciem stwierdzenia w *większości* jest jak najbardziej uzasadniona, jeśli weźmiemy pod uwagę omówione powyżej dramaty Brandstaettera. Próbuąc klasyfikować współczesne dramaty, tragedie te możemy traktować wręcz jak oazę dla tradycyjnego podziału genologicznego. Okazało się więc, iż poza sferą – jak to określa Anna Krajewska – „pewnej nieoznaczoności genologicznej”³², gdzie każdy utwór ma swoją odrębną, nie dającą się zakwalifikować do danego gatunku, poetykę, w dramacie współczesnym istnieją i utwory, które jednak da się bez większych problemów sklasyfikować dzięki ich cechom, wskazującym na tradycyjną przynależność gatunkową. Brandstaetter udowodnił, że można w literaturze współczesnej stworzyć dramaty mieszczące się w ramach klasycznej tragedii, a jednocześnie pokazać w nich coś innego, niż było dotychczas.

W ponowoczesności, żeby zwrócić uwagę na swoje artystyczne (albo nieraz *quasi*-artystyczne) dokonania, stosuje się rozmaite środki w celu wywołania skandalu, szoku u odbiorcy. Autor współczesnej *Medei* nie szuka zaś zdobycia rozgłosu w taki sposób. Jego bohaterowie mówią pięknym językiem, nie dotknęła ich dzisiejsza „utrata słowa”, o której pisze Irena Sławińska³³, analizując rozważania Jean-Marie Domenacha³⁴ na temat „nieartykułowanego bełkotu”, będącego efektem dewaluacji języka we współczesnym teatrze.

Twórca *Ciszy* stawia tymczasem na tradycję, bo to nie żaden „pseudoklasyk” – jak próbuje sugerować Piotr Kuncewicz³⁵ – ale klasyk *par excellence*, autentyczny *poeta doctus*, człowiek świetnie wykształcony, dla którego antyk (na drugim miejscu po Biblii) był naturalnym światem, który w dodatku potrafił połączyć on ze współczesnością. Ten fakt dostrzega Tadeusz Kudliński:

W konwencji antycznej wyjawia się najpełniej poetyckość autora zarówno w warstwie słowno-dźwiękowej, jak i obrazowej, a najznaczniejszym osiągnięciem jest równowaga pomiędzy unowocześnieniem mitu i jego starodawną wersją. Zabieg pierwszy, choć nieraz bardzo śmiały, niemniej nie razi wobec umiejętnej archaizacji obyczajowej całości i wobec równie zręcznej modernizacji form teatru antycznego³⁶.

W świetle tego, co zostało wcześniej powiedziane, autor *Ciszy* jawi się zatem jako kontynuator rozwoju opartej na micie tragedii antycznej, o której Jerzy Łanowski pisze w ten sposób:

³¹ R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. nauk. tenże, Warszawa 2009, s. 18.

³² A. Krajewska, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, [w:] *Polska genologia...*, s. 149.

³³ I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 53–55.

³⁴ Sławińska odwołuje się do publikacji: J.-M. Domenach, *Le retour du tragique*, Paris 1967.

³⁵ P. Kuncewicz, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 1, Warszawa 1995, s. 93.

³⁶ T. Kudliński, dz. cyt., s. 176.

Nie zerwała nigdy z mitem, ale mit stawał się coraz bardziej pretekstem, najwygodniejszą formą do dyskusji z odbiorcą na temat wszelkich spraw życia: stosunku człowieka do świata i praw nim rządzących, stosunku człowieka do innych ludzi i kręgów, w których tkwi, rodu, rodziny, społeczności, stosunku człowieka do powszechnie uznawanych wartości, ceny spraw takich, jak życie, wolność, cześć. Wyjątkowo silnie związana ze społecznością, w której i dla której powstała, reagowała tragedia wyraźnie, choć [...] nigdy niemal wprost, na wydarzenia swoich czasów, ich problemy, sądy, spory³⁷.

Sięgnięcie po mity i wybór gatunku do wyrażenia pewnych treści przez Brandstaettera nie są przypadkowe. Narodziny tragedii zbiegły wszak z panowaniem w Grecji tyranii, a autor *Milczenia* tworzy przecież właśnie w okresie funkcjonowania Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, znajdującej się pod dyktando Związku Radzieckiego. Jego tragedie powstają więc również w czasie tyranii, tyle że komunistycznej. Królestwa Kreona – zarówno tego z Teb, jak i z Koryntu – to przecież typowe państwa totalitarne i nietrudno w nich dostrzec aluzje do wizerunku ustroju, w jakim przyszło żyć Romanowi Brandstaetterowi – artyście, który dokonał wyboru znalezienia się na indeksie w zamian za pisanie tego, co podpowiadało mu sumienie.

Może dziś tragedia nie jest popularnym gatunkiem nie z tego powodu, że na przykład Apollo więzi gdzieś Melpomenę, ale właśnie dlatego, iż w obliczu szerzącego się (i zagłuszającego sumienia) relatywizmu moralnego człowiek coraz rzadziej staje przed tragicznymi wyborami, gdyż świat podpowiada mu rozwiązania łatwiejsze, mniej wymagające. To z kolei rodzi kryzys religii. A przecież gatunek, o którym tu mówimy, ma w swej istocie charakter religijny (z taką proveniencją) i odnosi się (choćaby w analizowanych tu dziełach) do prawa boskiego, do zależności śmiertelników od kogoś, kto jest ponad nimi. O ile jednak w dramatach antycznych światem faktycznie rządzą mitologiczni bogowie, o tyle u twórcy *Ciszy* są oni tylko przykrywką, bo prędzej czy później odbiorca uświadamia sobie, że siłą wyższą jest tutaj Jedyne Bóg, któremu pisarz – jak niegdyś starożytni Dionizosowi – zdaje się składać w darze swe dzieła.

Twórczość dramatyczna Romana Brandstaettera, mimo iż stanowi niemałą część polskiej dramaturgii współczesnej, nie może – rzecz jasna – przesądzać o kondycji tragedii jako gatunku w ponowoczesności, tym bardziej że autor *Ciszy* pozostawił po sobie tylko trzy³⁸ tego typu dramaty. Jednakże utwory te są dowodem na to, iż jeszcze na początku drugiej połowy dwudziestego wieku sięgnięcie po ten – wydawałoby się, wrzucony już do lamusa – gatunek było faktem.

Oczywiście dramat współczesny nie jest pozbawiony elementów właściwych tragedii, ale zazwyczaj nie są one w stanie przesądzić o przyporządkowaniu da-

³⁷ J. Łanowski, *Literatura Grecji starożytnej w zarysie*, Warszawa 1987, s. 87.

³⁸ Trzecim jest *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*. Tragedii tej nie analizowaliśmy tu dlatego, że: po pierwsze – analiza kolejnych utworów znacznie powiększyłaby objętość i tak nie krótkiego już szkicu, a po wtóre (co ma zresztą związek z pierwszym powodem) – omówione wyżej utwory dostarczają wystarczająco dużo informacji, aby dojść do takich konkluzji, do jakich w artykule tym dochodzimy.

nego utworu do genologicznej szufladki z napisem „tragedia”. Co prawda i dziś na deskach teatrów wystawia się sztuki Ajschylosa, Sofoklesa czy Eurypidesa, i bywają one nierzadko modyfikowane przez reżyserów. Ale co innego nowa aranżacja starego dzieła, a co innego stworzenie nowego utworu z zachowaniem podstawowych cech gatunkowych tragedii, chociaż na bazie starego mitu i może nawet w polemice z wcześniejszym dziełem opartym na tym samym micie. Można powiedzieć, że takie zjawisko jest rzadkością, w obręb której wchodzi „antyczne” tragedie Brandstaettera. Nie znaczy to jednak, że w przyszłości – gdy awangarda stanie się już nieznosna dla odbiorców – pisarze nie sięgną znów po to, co sprawdzone: po tragedię, i to może nawet w jej klasycznym, antycznym układzie. Teraz nawet byłby do tego dobry czas, bo żyjemy w epoce *sui generis* tyranii działających w czyimś interesie mediów, ogłupiających ludzi, manipulujących ich poczynaniami, decyzjami.

Póki co jednak – jak się wydaje – tragedia w tradycyjnej swej formie znajduje się w stanie głębokiej hibernacji.

Summary

The tragedy in the postmodernity and the ancient tragedy – on the examples of Roman Brandstaetter’s dramas and their ancient equivalents

The tragedy is a literary genre which was formed in the antiquity, and its popularity was greatest in the fifth century before Christ. Over many centuries the evolution of literature has made that various genres have changed, losing their primary distinguishing characteristics of genre.

This article shows, that despite the current ubiquitous syncretism as well as a fashion for a genre’s eccentricities, exist in the postmodernity some literary works which can be qualified for the canon of classical genres. Two Roman Brandstaetter’s tragedies, *Cisza* and *Medea* – analyzed in this text – in a confrontation with Sophocles’ *Antigone* and Euripides’ *Medea*, also with the principles contained in Aristotle’s *Poetics*, are confirmed their belonging to the genre, and art solutions which employed in them are a testimony to a continuation of development of the ancient tragedy as the genre. But these literary works, as the ones of a few, are trying to save the condition of the genre in the postmodernity.

Agnieszka CZAJKOWSKA

Galeria Miłosza

Związki poezji Czesława Miłosza z malarstwem niejednokrotnie były tematem wypowiedzi krytycznych. Joanna Zembrzuska jest autorką monografii, zatytułowanej *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*¹, która ukazuje wpływ malarstwa na wrażliwość poety i na sposób kształtowania jego poetyckiego świata. Aleksander Fiut w swojej pracy *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza* obecność sztuk plastycznych w twórczości Noblisty wiąże z jego refleksją historyczną, określającą schyłkowość XX wieku, i w perspektywie końca stulecia ujmującą losy ludzkie w wymiarach społecznych i jednostkowych. Zainteresowanie autora *Kronik* malarstwem ma również, jak pisze autor monografii, wymiar religijny - wynika z przeświadczenia o, wieszczonym przed wojną przez Witkacego, zaniku uczuć metafizycznych. Kult sztuki ma pojawić się w czasach współczesnych w miejsce wyrugowanej z życia społecznego transcendencji. Okaleczeni z możliwości przeżyć mistycznych ludzie, poprzez kontemplację dzieł zgromadzonych w muzeach, zwracają się ku jednemu dostępnemu wariantowi tajemnicy istnienia. Kult sztuki – pisze Miłosz w *Piesku przydrożnym* – jest także próbą przezwyciężenia samotności człowieka we współczesnym świecie, poszukiwaniem przez niego namiastki wspólnoty i substytutem doświadczenia, z którego wyzute zostało życie: „Ludzie pojedynczy: każdy i każda chce doświadczyć wszystkiego, czego inni doświadcniają, jak dowiadują się z ekranu albo z obrazków w magazynach: seksu, strojów, samochodów, podróży. Chodzą stadami i fotografują się wzajemnie. A wyższe, którego na wpół świadomie pragną, przybiera dla nich postać podziwianej sztuki”².

Istotnym elementem zwrotu ku malarstwu w poezji Miłosza, jak pisze Aleksander Fiut, jest także charakterystyczna dla poety ucieczka od subiektywizmu, od spotęgowanej przez współczesny autobiografizm i autotematyzm podmioto-

¹ Zob. J. Zembrzuska, *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*, e-bookowo.pl, 2011.

² Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 55.

wości oraz poszukiwanie obiektywnej miary świata, która jest uobecnianą przez odwzorowywane na płótnach krajobrazy i przedmioty³. Fascynacja sztuką nie wiąże się w twórczości Noblisty z kolekcjonerstwem, i ma źródła nie tyle estetyczne, co epistemologiczne. Realizuje się przede wszystkim w chęci poznania świata i uchwycenia jego istoty. Służą temu często przywoływane w poezji Miłosza akcesoria łowieckie, obraz myśliwego czy zwykłe nieudanego polowania. Sam poeta, pytany przez Aleksandra Fiuta o swoje zainteresowanie malarstwem, podkreśla przede wszystkim różnicę w dostępności reprodukcji czy oryginałów ikonograficznych w czasach młodości i w chwili osiągnięcia przez niego dojrzałości. Dawniejsze obcowanie ze sztuką naznaczone było atmosferą wyjątkowości, święta; często odbywało się dzięki dalekim podróżom i to, jak się wydaje, sprzyjało intensyfikacji uczuć, towarzyszących odbiorowi malarstwa. Współczesna wszechobecność obrazów świata, wręcz nadprodukcja wizerunków rzeczywistości, wydaje się tyleż ułatwieniem w recepcji sztuki, co odziera ją z aury oryginału; ma również swoje konsekwencje epistemologiczne i ontologiczne. Mówi w swoim „przekornym autoportrecie” Miłosz:

Zajmowanie się malarstwem wymagało jakiegoś wtajemniczenia, pewnego aktywnego zainteresowania. [...] Mnie się wydaje, że malarstwo miało bardzo duży wpływ na mnie. W tym włoskim okresie bardzo mi się podobał Signorelli, którego widziałem w Orvieto. [...] ale także mi się podobał taki manieryczny malarz, Pollaiuolo. [...] Podobało mi się bardzo malarstwo sienneńskie. Niektóre typy malarstwa raczej mi się nie podobały. Ja nie bardzo byłem wrażliwy na Rafaela. Może na Perugina. Tak, bardziej. No, ale później moje zainteresowania szły raczej w kierunku Chardina⁴.

Wyszczególnioną przez Miłosza galerię malarzy włoskich – efekt podróży poety na południe Europy w 1937 roku – można uzupełnić nazwiskami, które pojawiają się w jego twórczości okupacyjnej i powojennej aż do najpóźniejszych, pisanych u schyłku życia utworów. Są to: Hieronim Bosch, Peter Breughel, Salvator Rosa, Francisco Jose Goya, Wiliam Turner, John Constable, Jean Baptiste Camille Corot, Paul Cezanne, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Gustav Klimt, Majrorie C. Murphy, Deward Hopper, Wanda Telakowska (artystka wzornictwa przemysłowego) i Drema Vladas. Charakterystyczne, że wiersze tworzone w Wilnie przed wyjazdem do Włoch przechowują wrażenia wizualne, płynące z obcowania z otaczającą pisarza w dzieciństwie przyrodą, bogatą, tajemniczą i niezwykle bujną, jak świadczy napisana już na emigracji *Dolina Issy*. Nie oznacza to jednak, że piękno sztuki pozostawało wówczas poza zasięgiem percepcji poety. W utworze dedykowanym Janowi Lebensteinowi, zatytułowanym *Rodowód*, Miłosz wspomina młodość spędzoną w historycznym mieście. Pisze:

³ Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 258–267.

⁴ *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994, s. 26–27.

Na pewno mamy wiele ze sobą wspólnego
My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku
Nie pytając jaki król ufundował kościół
Mijany co dzień, jakie księżne mieszkaly w pałacu,
Ani jak nazywali się architekci, rzeźbiarze,
Skąd przybyli i kiedy, czym stali się sławni.
Woleliśmy grać w piłkę pod rzędem strojnych portyków,
Biegać obok wykuszów i schodów z marmuru.
Potem nam były miłsze ławki w cienistych parkach
Niż nad głowami gęstwa gipsowych aniołów.
A jednak coś nam zostało: predylekcja do linii krętej,
Wysokie spirale przeciwieństw, płomieniopodobne,
Strojenie kobiet w suto drapowane suknie,
Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów⁵.

Przytoczony utwór, będący estetycznym manifestem i tropem genealogicznym Miłoszowskiego poczucia piękna, buduje wspólnotę odbiorców sztuki na fundamentach specyficznie określonego „kraju lat dzieciennych”. Wiersz *Rodowód* jest apoteozą rodzinnego miasta, ale też prezentuje dziecięcą niefrasobliwość w odbiorze jego barokowego przepychu, która wywołana jest z pewnością brakiem odpowiednio wykształconych możliwości poznawczych. Obejmują one nie tylko niewystarczające wówczas do recepcji sztuki kompetencje estetyczne, ale także historyczne, o których pisze Miłosz w 1949 roku w utworze *Legenda*: „Któż zna początek. Żyliśmy w tym mieście / Nie troszcząc się o dawność. Jego mury / Zdawały się nam wieczne”⁶. Wilno było więc nieczytelne dla dzieciennych oczu. Przezroczystość miasta, relacjonowana w utworach, spowodowana była także przez zażyłość, powstałą z codziennego obcowania ze sztuką. Naturalna obecność arcydzieł architektury prowadziła więc do sytuacji swoistego niedocenienia jej wartości. Chłopięce zajęcia (przypomniana przez Miłosza gra w piłkę, bieganie, zawiązywana w „cienistych parkach” wspólnota) okazują się w *Rodowodzie* bardziej istotne niż kontemplacja piękna i znaków przeszłości, zapisanych w wileńskiej architekturze. Jednak mimo formułowanej w wierszu szczególnej (i zwyczajnie niezawinionej) niekompetencji odbiorczej, Miłosz wskazuje na pozarozumowe, nieuświadamiane oddziaływanie sztuki na pozornie obojętnych, pochłoniętych typowymi dla wieku zajęciami, chłopców. Architektura, co dokumentuje utwór napisany po latach, ma zdolność kształtowania wrażliwości na piękno. W interpretacji Miłosza stanowić może również pierwszy wykład na temat dwoistości świata – jego materialnego wyrazu oraz duchowej istoty. Jednocześnie przypominana zabytkowa zabudowa Wilna posiada umiejętność przywoływania podstawowego prawa rzeczywistości, jakim jest przemijanie. Bogaty w zdobienia barok, „suto drapowane suknie” nie są w stanie ukryć konieczności zniszczenia, określenie „płomieniopodobne” oznacza tyleż

⁵ Cz. Miłosz, *Rodowód*, [w:] tegoż, *Kroniki*, Paryż 1987, s. 61.

⁶ Tenże, *Legenda*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1985, s. 210.

lekkość, dynamikę rzeźby, co jej podatność na wyroki historii (tak dotkliwie doświadczone podczas okupacji w Warszawie). Relacjonowana przez Miłosza nie-trwałość ma również wymiar religijny: tworzone na użytek ludzkich oczu piękno stanowi jedynie osłonę dla „tańca szkieletów” – średniowiecznego *danse macabre*, który staje się wykładnią sensu współczesnej egzystencji.

Trudna do przyjęcia lekcja istnienia, jaką Miłosz odbiera w przedwojennym Wilnie, przekłada się jednak na niezwykle emocjonalny, trwający przez całe życie, stosunek do miasta młodości. Jego wyrazem jest zapis w *Abecadle*, poświęcony wileńskiemu malarzowi, Dremie Vladasowi: „Wilno ma zdumiewającą cechę, trudną do racjonalnego wytłumaczenia, jakąś magię, która sprawia, że ludzie zakochują się w mieście, jakby było żywą istotą. Mnóstwo malarzy i grafików obierało za temat architekturę i widoki Wilna w ciągu ponad dwóch stuleci. Drema zebrał te dzieła pędzla i rylca w album sławiący przeszłość miasta, zatytułowany *Dinges Vilnius*, czyli *Przepadle Wilno*, wydany w 1991 roku w czterystu tysiącach egzemplarzy. Jest to ni mniej, ni więcej, licząca czterysta stron historia architektury wileńskiej w obrazach [...] Tylko wielka miłość była zdolna stworzyć takie dzieło, i piszę to, żeby złożyć hołd Dremie”⁷.

Obcowanie ze sztuką w refleksji Miłosza zawsze łączy zachwyt z grozą, nawet jeżeli stanowi element wspomnień młodości. W pisany w 1943 roku cyklu *Świat (poema naiwne)* przywołany zostaje obraz z dzieciństwa, którego elementem jest malarstwo. W wierszu *Jadalnia* poeta przypomina codzienną sytuację podawania przez matkę obiadu. Pełną spokoju, zwykłą, znamionującą nienaruszalny ład świata scenerię, obok parującej w wazie zupy, zegara z kukłką, wygodnej sofy, współtworzy reprodukcja obrazu Pietera Breughla. Jak pisze Joanna Zembruska, jest on jednym z najbardziej cenionych przez Miłosza artystów⁸. Utwór przywołuje obraz *Zima miejska*:

Na ścianie obraz. Przedstawiona zima:
Między drzewami ślizga się na lodzie
Gromada ludzi, dym idzie z komina
I wrony lecą w pochmurnej pogodzie⁹.

Pozorna sielankowość wspomnienia atmosfery rodzinnego domu zburzona jest przez zapisaną pod cyklem datą powstania. Rok 1943 – okupacyjne realia tworzenia poezji – odziera przedstawioną scenę z dzieciństwa ze znamion sentymentalizmu. Kontrapunktem dla zbudowanej przez słowa wiersza atmosfery ufności i łatwowierności jest pochmurna, kontrastowa, prawie pozbawiona kolorów tonacja obrazu Breughla i przedstawione na nim postacie myśliwych, towarzyszące wyrażanemu przez poezję Miłosza przeświadczeniu o niepoznawalności i niemożności uchwycenia istoty świata.

⁷ Tenże, *Abecadlo*, Kraków 2001, s. 116–117.

⁸ Zob. J. Zembruska, dz. cyt., s. 17.

⁹ Cz. Miłosz, *Jadalnia*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, s. 119.

Przywoływana przez poezję Miłosza ikonografia stanowi lekcję dystansu, pożądanego przez autora *Doliny Issy* zwłaszcza podczas okupacji (potrzebę intelektualnego uporządkowania koszmarnych doświadczeń tamtego czasu wyrażają pisane przez Miłosza do Jerzego Andrzejewskiego listy-eseje¹⁰). Jest też wyrazem, pełnego podziwu i zdumienia, stosunku wobec świata. Przede wszystkim jednak malarstwo wydaje się w recepcji Noblisty użytecznym narzędziem do chwywania rzeczywistości w jej różnorodności i zdolności do wywoływania momentalnych wrażeń. Dzięki temu oswojona zostaje dotkliwa świadomość nie-trwałości własnego – poety – istnienia, uratowane bywa jego poczucie podmiotowego bycia w świecie i na chwilę zostaje zagłuszona odczuwana stale alienacja. Przytaczając w *Wypisach z ksiąg użytecznych* opinie na temat malarstwa wyrażone przez Artura Schopenhauera, Miłosz tłumaczy również własne fascynacje: „Spośród dzieł malarstwa Schopenhauer najwyżej stawiał holenderskie martwe natury: «To właśnie widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wzniesli trwałe pomniki swemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie umiemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciśnionym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie»”¹¹. Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie, podobnie jak dla niemieckiego filozofa, nie jest dla Miłosza elementem historii sztuki czy przejawem określonej doktryny artystycznej. Jest raczej stanem umysłu twórcy i obrazem czasu, w którym żyje. Piszę poeta w utworze zatytułowanym *Realizm*:

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbывamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności. Godzimy się,
Że te drzewa za oknem, które chyba są,
Udają tylko drzewiastość i zieleń,
I że język przegrywa z wiązkami molekuł.
A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb
Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć.
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni [...]”¹².

Przywołany tu, charakterystyczny dla siedemnastowiecznej Holandii, sposób odzwierciedlania rzeczywistości stanowi kryterium oceny stanu umysłów

¹⁰ Zob. tenże, *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996, s. 161.

¹¹ Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 13.

¹² Tenże, *Realizm*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 25.

współczesnych Miłoszowi odbiorców sztuki. Fundujące go przekonanie o trwałej i niepodważalnej substancji świata konfrontowane jest z charakteryzującym XX wiek zwątpieniem, które wynika bezpośrednio z rozwoju nauki. Zwątpieniu temu towarzyszy przeświadczenie o niezdolności języka do referencji. Dawne malarstwo stanowi w tej sytuacji jednoczesną pochwałę rzeczywistości i aprobatę dla czynności artysty, który uwiecznia to, co jednorazowe „przez jedną chwilę istniejąc i niknąc”¹³. Niezachwiana wiara w rzeczywistość i prezentowany dystans do niej pozwala również na oddzielanie sztuki od biografii artysty, czyli ograniczenie, charakterystycznego dla dwudziestego wieku, czynnika subiektywizmu. W wierszu zatytułowanym *Biografia artysty* pisze Miłosz, świadomy ludzkiej niedoskonałości:

Tak dużo winy i takie piękno! [...]
I jak on mógł? Wiedząc to, co wiemy
O jego życiorysie. Co dzień świadomy
Krzywd, które wyrządził. Myślę, że świadomy.
Nie dbał o swoją piekłą obiecaną duszę,
Póki jasne i czyste było jego dzieło¹⁴.

Wyrozumiałość co do etyki, charakteryzującej postawę życiową artysty, idzie w przywołanym utworze w parze z maksymalizmem estetycznym, któremu powinna sprostać sztuka. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że motyw ten, zresztą często pojawiający się w wierszach Miłosza, ma charakter autobiograficzny.

Momentem, który najbardziej interesuje poetę jako analogicznego wobec malarza twórcę obrazów rzeczywistości, jest samo patrzenie, „stan kontemplacji przedmiotu w czasie pomiędzy jego widzeniem i ruchem pędzla”¹⁵. W wierszu zatytułowanym *strona 15*, z cyklu *Osobny zeszyt (1977–1979)*, Miłosz odbywa wyobrażoną rozmowę z Paulem Cézanne’em. Malarz jest rzecznikiem agresywnego, atakującego zmysły, biologicznego piękna świata, które okazuje się przemijające i nietrwałe, czego dowodzi zestawione z fragmentami jego obrazów doświadczenie biograficzne poety. Przywołane postacie wileńskich znajomych Miłosza potwierdzają eschatologiczne wnioski. Jednocześnie wydarzenia, których stali się uczestnikami, i pamięć o nich poety, dają prawo fizycznego niemal zaistnienia niematerialnym przecież chwilom zachwyty, które unieruchamiają czas, przenosząc obrazy świata w przestrzeń wiecznego trwania. Pisze Miłosz, zwracając się do malarza:

Chcę wiedzieć dokąd idzie chwila oczarowania,
nad jakie niebo, na dno jakiej otchłani,
do jakich ogrodów, co rosną za przestrzeń i czas.
Szukam gdzie ma swój dom chwila zobaczenia
uwolniona do oczu, sama w sobie na zawsze,

¹³ Tamże.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Biografia artysty*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 24.

¹⁵ Tenże, *Chwila*, [w:] tegoż, *Wypisy z ksiąg...*, s. 173.

ta, którą ty ścigałeś dzień po dniu
ze swoimi sztalugami okrążając drzewo¹⁶.

Malarstwo ma więc właściwości ocalenia nie tylko fragmentu rzeczywistości, ale także gestu utrwalającego go artysty, wyrwanego na tę czynność z okoliczności biograficznych i pozbawionego kształtu realnie żyjącej osoby. Ta redukcja malarza do funkcji „podmiotu czynności twórczych” nie oznacza jednak rezygnacji z podmiotowego aspektu sztuki i pochwały anonimowości. Istotą sztuki jest trwałość – pisze w utworze *W Yale* Miłosz, przytaczając słowa Baudelaire’a; wraz z nią poddany prawu przemijania artysta zyskuje swoje miejsce „po drugiej stronie ognia”¹⁷, czyli w przestrzeni znanej już z wojennego wiersza-traktatu, napisanego w wyniku obserwacji powstania w warszawskim getcie. Poddani eksterminacji Żydzi, podobnie jak Giordano Bruno z wiersza *Campo di Fiori*, jeszcze obecni na ofiarnych stosach, są w refleksji Miłosza odwróceniu ku innej, zdolnej do komunikacji jedynie w języku poetyckim, rzeczywistości. Ma ona znamiona boskiej mowy i staje się jednym z wykładników „drugiej przestrzeni” – wieczności.

Dyskretna obecność artysty we własnym wytworze jest określona w wierszu *Maria Magdalena i ja* jako umieszczony w rogu obrazu inicjał malarza:

[...] Na zawsze pomiędzy
Żywiołem cielesności i drugim żywiołem,
Nadzieją, tak zostanie, a w kącie obrazu
Inicjały malarza, który jej pożądał¹⁸.

Znakiem czy też warunkiem tej obecności jest widoczny w sposobie portretowania rzeczywistości zachwyt twórcy nad przedmiotem. Ukazana przez Miłosza biblijna postać nie została przedstawiona na żadnym znanym obrazie – wiersz jest opisem czegoś, co zaistniało tylko w wyobraźni artysty. Jednak Maria Magdalena sprawia wrażenie, jakby była rzeczywiście i wywoływała u obserwatora uczucie fascynacji i cielesnego pożądania. Ta szczególna zmysłowość obrazu kobiety jest cechą charakterystyczną poezji Miłosza, powstaje nie tylko w efekcie pracy wyobraźni czy z pamięci minionych doznań, ale także wynika z obserwacji malarstwa. Służy temu uprawiany przez poetę gatunek ekfrazy, z natury będący dokładnym opisem dzieła plastycznego, przywołanego w tytule lub presuponowanego. Przykładem mogą być wierszowe komentarze, zapisane na marginesie twórczości Edgara Degasa. W wierszu *Pastele Degasa* mamy do czynienia z nakładaniem się wrażeń, wynikłych z obserwacji wielu rysunków francuskiego malarza (w tym – najpełniej chyba przywołanej – *Kobiety czeszącej włosy*). Przedstawione na nich rozebrane lub na pół tylko zakryte modelki, zwykle pozostające w swobodnych pozach, przedstawiane są przez Miłosza ze

¹⁶ Tenże, *Strona 15*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 62.

¹⁷ Tenże, *W Yale. I. Rozmowa*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 18.

¹⁸ Tenże, *Maria Magdalena i ja*, [w:] tegoż, *Kroniki*, s. 13.

względu na swoją chwilowość, zanurzenie w określonym czasie i przestrzeni, a także ze względu na pamięć o autorze ich wizerunków. Edgar Degas pojawia się w utworze jako pełnoprawny uczestnik namalowanego świata, obecny pod postacią inicjału – znaku zachwyty nad jego kształtami i kolorami.

Opis pasteli dokonywany przez Miłosza koncentruje się na emanującej z nich kobiecości i prowadzi do wniosku o znanej już z refleksji nad barokowym Wilnem dwoistej przestrzeni ludzkiego istnienia:

Cierpkie w smaku jest nasze ludzkie obcowanie
Z powodu znajomego dotyku, ust chciwych,
Kształtu bioder i nauk o duszy nieśmiertelnej.
Przybiera i odchodzi. Fala, wełna, wilna.
I tylko ruda grzywa błysnęła w otchłani¹⁹.

Obrazy Degasa, podobnie jak wcześniej przywoływane malarstwo Paula Cezanne’a, stają się dla Miłosza „cierpką w smaku” lekcją na temat porządku świata, nietrwałości jego piękna i budzącego grozę poczucia nieskończoności, które zagłuszane jest przez chwilowo odczuwaną, zmysłową bliskość.

Ekfrazom Miłosza, zamieszczonym w tomie *To*, patronuje przekonanie o niedostateczności językowych środków nazwania, ale także o daremności wszelkich wysiłków określenia piękna świata. Innym mottem do podejmowanych przez Miłosza prób opisu obrazów jest umieszczona w cyklu *W Yale* wypowiedź Charlesa Baudelaire’a, prezentująca reakcję na sztukę Balzaca. Przypominając postać pisarza, autor *Kwiatów zła* następująco definiuje znaczenie malarstwa: „Często, oceniając obraz, kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle”²⁰. Apoteoza malarstwa związana jest także – jak świadczy przywołana wypowiedź – z jego umiejętnością wywoływania refleksji i wzruszeń. W wierszu, zatytułowanym *O!*, pisze Miłosz:

O, szczęście! widzieć irys.
Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry.
O, jaki bełkot żeby opisać irys,
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
i żadnych naszych królestw
i żadnych krajów²¹.

Wobec tak wyraźnie formułowanego w wierszu założenia klęski języka próbującego sprostać rzeczywistości (wpisanej także w sam gatunek, który jest opisem gotowego przedstawienia rzeczywistości, czyli podwójnie od niej oddalony), Miłosz podejmuje jednak próby wyrażenia zachwyty i zdziwienia światem, odwzorowanym na płótnach. Dzieła Edwarda Hoppera, Salvatora Rosy i Gu-

¹⁹ Tenże, *Pastele Degasa*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2001, s. 72.

²⁰ Tenże, *Pan de Balzac*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 19.

²¹ Tenże, *O!*, [w:] tegoż, *To*, s. 28.

stawa Klimta okazują się przy tym dogodnym przedmiotem do konfrontacji cudzych emocji z własnymi odczuciami, pojawiającymi się zarówno w sytuacjach codzienności, jak i w momentach obciążonych dużym znaczeniem historycznym. Dzieła romantyczne J.M.W. Turnera, J. Constable'a i J.-B.-C. Corota są pretekstem do wyrażenia podziwu dla autorów, którzy, przedstawiając rzeczywistość, nadają jej, poprzez kompozycję płócien, odmienny od dostępnego zmysłom ład i piękno. Ocalają także pojedyncze istnienia ludzkie, nieświadome, że zamieszkały w oku malarza i przeniesione zostały „z ubogiej ziemi trudu i goryczy / W atlasową krainę dobroci”²².

Oglądane obrazy stają się jeszcze jednym aspektem obserwowanego przez Miłosza świata („Byłem podglądaczem wędrownym na ziemi” – napisze o sobie w utworze *Voyeur*²³), kolejnym łupem nienasyconej zachłanności zmysłowej i poznawczej poety („Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej barw, smaków, dźwięków, zapachów...”²⁴). „Moje oczy, chciwe, bardzo chciwe”²⁵ – tak określa poeta swoje narzędzie polowania na rzeczywistość, która okazuje się niemożliwa do uchwycenia.

Obecność dzieł malarstwa w poezji Miłosza demonstruje jego wrażliwość na piękno świata i jego bogactwo w zmieniających się momentalnie wrażeniach, płynących z obserwacji. Przywoływane malarskie wizerunki rzeczywistości stają się dowodem jej wielokształtności i zdolności do trwania – w ciągłym odradzaniu się i podatności na przedstawianie. Obrazy, na które powołuje się poeta w swoich wierszach, spełniają także funkcje poznawcze. Są bowiem w interpretacji autora *Doliny Issy* próbą uchwycenia, „przyszpilenia” świata, znalezienia najgłębszej zasady jego istnienia, którego – jak wynika z utworów poetyckich – nie może odsłonić zaangażowane do tego zadania słowo. W wierszu pisanym w 1968 roku związek pomiędzy dyskursem a obrazem ukazany jest następująco:

Moja wierna mowo,
Służyłem tobie.
Co noc stawiałem miseczki z kolorami,
żebyś miała i brzozę i konika polnego i gila
zachowanych w mojej pamięci²⁶.

Okazuje się, że w sioście rozrachunkowym, zamykającym tom *Miasto bez imienia* utworze, ideałem obrazowości sztuki jest malarstwo. Mowa, która posiada walory nie tyle zwykłego – służącego do codziennego porozumiewania się – języka, co raczej określa się poprzez uczestnictwo w Gadamerowskim zdarzeniu, jest jedyną ojczyzną przebywającego na emigracji poety. To ona naznaczona jest jednak – w myśl hermeneutycznego rozumienia – piętnem skomplikowa-

²² Tenże, *Corot*, [w:] *Dalsze okolice*, s. 21.

²³ Tenże, *Voyeur*, [w:] tegoż, *To*, s. 33.

²⁴ Tenże, *Gdziekolwiek*, [w:] tegoż, *To*, s. 32.

²⁵ Tenże, *Voyeur...*, s. 33.

²⁶ Tenże, *Moja wierna mowo*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1985, s. 181.

nej narodowej historii Polaków. Pozostawanie w jej granicach jest dla Miłosza znakiem przynależności do dziedzictwa, które, identyfikowane ze słowem w utworze *Naród*, niesie ze sobą nieetyczny balast²⁷. Środkiem wyzwolenia spod ciężaru niechcianej tradycji jest zwrot ku obrazom, przechowywanym w pamięci od czasów dzieciństwa. Obrazowość gwarantuje niezależność od ideologii, „mieszanka z kolorami” – możliwości reprezentacyjne poezji – staje się tym samym lekarstwem na odżywiające w języku narodowe fobie i szansą na osiągnięcie ładu „i piękna”, czyli efektu uniwersalności²⁸.

Swoisty reportaż z polowania na rzeczywistość, jakim jest twórczość poety, posiada więc znaczenie osobiste. Portretowanie świata pozwala bowiem na ocalenie osoby poety, jeśli nie w jej fizycznym wymiarze, to jako ciągłej dyspozycji do bezinteresownego, czystego zachwyty nad jego wielobarwnością. Jego narzędziem, analogicznym do sygnatury składanej na obrazie przez malarza, okazują się oczy, którym poświęcił wiersz, zamieszczony w tomie *Druga przestrzeń*. Píše w nim dziewięćdziesięcioletni poeta:

Szanowne moje oczy, nie najlepiej z wami.
Dostaję od was rysunek nieostry,
A jeżeli kolor, to przymglony.
A byliście wy sforą królewskich ogarów,
Z którymi wyruszałem kiedyś o poranku.
Chwytiliwe moje oczy, dużoście widziały
Krajów i miast, wysp i oceanów [...].
Teraz coście widziały, schowane jest we mnie
I przemienione w pamięć albo sny.
Oddalam się powoli od jarmarku świata
I zauważam w sobie jakby niechęć
Do małpowatych strojów, wrzasków, bicia w bębny.
Co za ulga. Sam na sam, z moim rozmyślaniem
O zasadniczym podobieństwie ludzi
I o drobnym ziarnie ich niepodobieństwa.
Bez oczu, zapatrzone w jeden jasny punkt,
Który rozszerza się i mnie ogarnia²⁹.

Zacytowany utwór, będący apoteozą oczu i gwarantowanej przez nie możliwości zmysłowego postrzegania świata, jest w rzeczywistości pochwałą ludzkiej zdolności do utrwalania obrazów natury. Dokonujący rozrachunku u schyłku ży-

²⁷ Píše Miłosz w utworze *Naród*: „Naród wielki, naród niezwalczony, naród ironiczny, / Umie rozpoznać prawdę zachowując o tym milczenie [...]. Naród w pomiętych czapkach, z całym dobytkiem na plecach, / Idzie szukając siedzib na zachód i południe. / Nie ma ni miast ni pomników, ni rzeźby ani malarstwa, / Tylko z ust do ust niesione słowo i wróżbę poetów”; w: Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 178.

²⁸ Pamiętać jednak należy, że, jak Miłosz pisze we *Wstępie do Traktatu poetyckiego*, „Nie może jednak mowa być obrazem / I niczym więcej. Wabi ją od wieków / Rozkołysanie rymu, sen, melodia”, w: Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, s. 7.

²⁹ Cz. Miłosz, *Oczy*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 41.

cia, poeta zajęty jest swoistą inwentaryzacją tego, co zdołał zobaczyć i poznać. Wobec obserwowanej słabości swych zmysłów, zdany jest już tylko na kopie, reprezentacje świata – „pamięć albo sny”. Niczym Mickiewiczowski rozrzutnik, który chce – z rozdanych uczuć – „resztę skarbu schwycić, W ziemię zakopać”³⁰, w wierszu *Oczy* Miłosz pragnie zachować wszystkie przekazane za pośrednictwem wzroku zmysłowe doznania. I jak dziewiętnastowieczny poprzednik kieruje uratowaną przed rozproszeniem część majątku ku niebu, tak stary poeta, odseparowany poprzez fizyczne niedomaganie od bieżących widoków, zwraca się „w jeden jasny punkt, Który rozszerza się i mnie ogarnia”. Konstatowana przez całe życie różnorodność świata i wielokrotność jego przedstawień okazuje się wstępem do najważniejszej lekcji patrzenia, która odbywa się już bez narzędzi zmysłów. Galeria, pracowicie tworzona w poezji Miłosza, angażująca słowa i namalowane wizerunki świata, zamienia się w jeden obraz, „jasny punkt”, który staje się ostatecznym przeznaczeniem życia człowieka – figurą wieczności.

Summary

Czesław Miłosz and his books. Lecture and literature

The aim of this project is to present Czesław Miłosz's perception and reception of literature that is included in all his works in a genuinely innovative formula. Although the bibliography on Miłosz's books is enormous, there has been written no book on his set of readings.

The research done on the set of readings of Miłosz, from the very early books, which are not very openly shown, to the later, books of an intellectual, writer, commentator, publisher, and a correspondent, will enable us to get a lot of knowledge of the origin, the way the world that is presented in the Books of the Nobel prize winner has been constructed.

Readings are discussed by Miłosz in many of his works such as essays or literary critical works. The key to understanding Miłosz's *reading-writing* will be Zygmunt Łempicki's conception of culture of the European Romanticism which has been particularly expressed in *The world of Books and the real world*.

³⁰ A. Mickiewicz, *Żal rozrzutnika*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 407.

Grażyna PIETRUSZEWSKA-KOBIELA

Poezja cybernetyczna – rozpoznawanie zjawiska (na przykładzie projektów Perfokarty)

Rozpatrywane w niniejszym szkicu zjawiska, powiązane literaturą funkcjonującą w przestrzeni internetowej, rozkwitły na przełomie XIX i XX wieku, ich zapowiedzi dostrzec można było już w kulturze baroku. Kulminacyjne punkty tych nowatorskich tendencji następująco przedstawił Piotr Rypson:

Przełom wieków XIX i XX zwiastował nadejście kolejnego renesansu artystycznych prac nad językiem, w języku i wobec języka. Owymi zwiastunami nowych tendencji – m.in. zwracającymi się ku obrazowaniu słowem były: poemat *Un coup de des* Stephane Mallarmego oraz utwory wizualno-dźwiękowe Christiana Morgensterna i fonetyczny wiersz Paula Scheebarta. [...] Linearny porządek paginy został zburzony na rzecz umiejscowienia słów w fizycznej przestrzeni tekstu. [...] Słowo zaistniało więc w przestrzeni, dźwięku i obrazu na nowo – od czasów konceptystów barokowych¹.

Konsekwencją specyficznego potraktowania słowa, które wchodzi w relacje przestrzenne i tworzy obrazy, jest poezja cybernetyczna, powoływana do życia przez poetów-programistów, żyjąca w wymiarze sieciowym, sprzyjającym nawarstwianiu i łączeniu różnych elementów, zestawianych ze sobą w sposób dowolny, przypadkowy, co sprawia, że ma ona charakter otwarty, a jej kompozycja jest nieustabilizowana i niejednoznaczna².

Artyści skupieni w ugrupowaniu Perfokarta, której dokonania będą w niniejszym szkicu podstawowym obszarem odniesień, eksponują cyborgiczne cechy, redukując swe powiązania z ludzką/biologiczną egzystencją, łączą wędrówkę od przekazów papierowych/liniowych do form medialnych z eksponowaniem ciała post-ludzkiego. Poeci inicjując dekompozycję biologicznych cech, podkreślając

¹ P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 251.

² Na odmianę tego rodzaju kompozycji zwrócił uwagę W. Siwak, *Audiosfera na przełomie stuleci*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 158.

„maszynowy” charakter twórczości, uwalniają ją tym samym od opisów nastrojów, ekspozycji stanów ducha, odsłaniania wewnętrznych przeżyć, od obowiązku przekazywania konkretnych treści... Dychotomię: umysł–ciało zastępują zestawieniem: twardy dysk–cyborg. Stworzona przez nich cyberprzestrzeń/obszar nie-euklidesowy jest królestwem czasu otwartego/nieliniowego, w którym najlepiej „czują” się myślokształty, abstrakcje, liczby, cyfry, digitalne symbole, materializacje i dematerializacje, łączące się z właściwościami „onejronautycznej przestrzeni”³, będącej podstawowym budulcem tekstu/artystycznej wizji. Dla poetów cybernetycznych komputer jest podstawowym elementem procesu twórczego, składnikiem wyobraźni preferującej układy fraktalne i odwołującej się do fragilnych właściwości dzieł – matryc. Fraktale stają się budulcem dzieła rozrastającego się, rozprzestrzeniającego, zyskują one rangę genetycznej informacji zaczerpniętej z form pierwotnych – które zostały pocięte, poszarpane, poddane fragmentalizacji – i stały się załącznikiem nowej, łączowej struktury. Zaznaczyć należy, że poezja cybernetyczna jest dziełem człowieka, chociaż jej twórcy manifestacyjnie starają się ukryć ten fakt. Jak zauważył Mariusz Pisarski, literatura tego rodzaju nie jest dziełem komputerów ani robotów – jest „[...] twórczością cyborgów: autorów opierających swą działalność na protezie, jaką jest w tym przypadku komputer, komunikujące się z nim języki oprogramowania, interfejs, jego ograniczenia i przyzwolenia”⁴.

Dokonania artystów Perfokarty uświadamiają, że wyzyskanie potencjału „myślącej”/inteligentnej maszyny w radykalny sposób zmienia akt tworzenia: „w swym zawężonym, sztucznym świecie programista komputerowy sam dla siebie ustala zadania [...] wypełniając przestrzeń elektroniczną modelami problemów realnego świata”⁵. Łukasz Podgórni proponuje rozpatrywać właściwości poezji tego rodzaju w kontekście ludologii, tj. komputerowych gier, gdyż odbiorca zmuszony jest do podejmowania działań takich, jakie podejmuje komputerowy gracz, a tekst cybernetyczny daje, tak samo jak gra, różne możliwości operowania elementami interfejsu. Tym samym odbiorca/użytkownik ma wpływ na kształt świata dzieła/gry. W zależności od stopnia skomunikowania z interfejsem, odbiorca zaczyna aktywnie współdziałać z przygotowaną przez poetę kompozycją. Brak współpracy powoduje, że dzieło nie prezentuje swego potencjału, pozostaje martwe. Takie rozwiązania, w których konieczna jest inicjatywa odbiorcy/czytelnika, tworzy Roman Bramboszcz w układach zwanych bramboxami⁶ (np. *Matrix Halucynacje*, *Artykulator*, *four.values*). Prace te, jeśli odbiorca

³ Przywołano stwierdzenia W.K. Pessela, *Stygmat szuflady a poetyka liternetowego banalizmu*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 54.

⁴ M. Pisarski, *Poezja pod prądem. O poezji cybernetycznej*, źródło: <http://perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej> [stan z: 2 marca 2011].

⁵ J. Bolter, *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przekł. T. Goban-Klas, Warszawa 1990, s. 278.

⁶ Dostępne są one pod adresem: <http://bramboxy.proarte.net.pl/> [stan z: 10 maja 2011].

nie zdecyduje się na podjęcie działań, pozostaną czarną, niemą taflą, która niczego dobrowolnie i samorzutnie nie ujawni. Skryty w ciemnościach potencjał *Artykulatora* można, za pomocą komputerowej myszy, przekształcić w czterokolorowy deseń emitujący cztery dźwięki, „[...] których występowanie i porządek – na pozornie niedorzecznych zasadach – sprzęgnięty jest z warstwą wizualną”⁷. Odnotować nadto należy, że w obrębie poezji cybernetycznej powstaje specyficzny rodzaj wizualności, wymagający znamiennej strategii widzenia, bowiem – jak odnotował Andrzej Gwóźdź – komputery generują obrazy, które nie są mimetyczne, wynikające z przełożenia danych matematycznych na efekty ikonizacyjne⁸. Kontekst ludologiczny uświadamia, że poezja cybernetyczna, nawiązująca do tradycji artystycznych rozwiązań awangardowych, wchodzi w obieg masowy, realizując tym samym pragnienie artystycznych eksperymentatorów z początków XX wieku⁹.

Upowszechnianie się literatury zespolonej z tzw. nowymi mediami powiązane jest z rozprzestrzenianiem się form hybrydowych, uaktywniających pytanie dotyczące istnienia gatunków literackich, wpisujących się w różne porządki komunikacyjne, które – zdaniem Edwarda Balcerzana – rozpoznać mogłaby „genologia multimedialna”¹⁰, będąca metaforą teraźniejszości, analizująca i systematyzująca genologiczne konsekwencje istnienia różnorodnych przekazników w obrębie przestrzeni kultury¹¹. Jak odnotował Romuald Cudak, literatura współczesna, w kategoriach genologicznych, jest obszarem pozasystemowym, „[...] inaczej mówiąc nie sytuuje się w gatunkach, ale gatunki są w niej obecne”¹². Najnowsze formy literackie, pogrążywszy się w intertekstualności, tracą – zdaniem Tadeusza Rachwała – cechy gatunkowe, łączą się z wyznaczającymi je kiedyś przednowoczesnymi kontekstami¹³. Obecnie genolodzy napotykają formy literatury, które są – zdaniem Wojciecha Kalagi – trans-gatunkami, formami trawestującymi gatunki o znacznej tradycji¹⁴. Roman Bramboszcz, jeden z twór-

⁷ Ł. Podgórn, *Poezja cybernetyczna w kontekście ludologii*, źródło: <http://perfokarta.net/teoria/poezjacybernetyczna> [stan z: 2 lutego 2011].

⁸ A. Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora*. Wim Wenders, Kraków 2004, s. 144.

⁹ J. Bobryk, *Świadomość człowieka w epoce mediów elektronicznych*, Warszawa 2004, s. 77.

¹⁰ E. Balcerzan postulował zainicjowanie takiego obszaru badawczego, chociaż – jak odnotował – taka dziedzina wiedzy ani też nazwa nie istnieje; por. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 86.

¹¹ Tamże, s. 88.

¹² R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 29.

¹³ T. Rachwał, *Genologiczne konteksty, czyli narodziny nie-gatunku*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Warszawa 2007, s. 145.

¹⁴ Przywoływana wypowiedź stanowi fragment dyskusji poświęconej literaturze i pojawiającym się nowym wyzwaniom genologicznym; por. ankieta – *Literatura – awangarda XX wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie?*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 17.

ców Perfokarty, w następujący sposób określił genologiczną świadomość grupy artystów:

[...] z perspektywy tradycji awangardowej możemy potwierdzić, że jest kontynuacją awangardowej sztuki intermedialnej, poezji wizualnej, konkretnej, fonetycznej, łączy zapis typowy dla wydruków komputerowych, działania happeningowe, występuje przeciwko podziałom gatunkowym¹⁵.

Przytoczona wypowiedź ujawnia bogaty kontekst odniesień do form artystycznych tworzących nowe powiązania między słowem i obrazem.

Literatura współczesna/najnowsza jest specyficznym obszarem, odsłaniającym dużą świadomość genologiczną twórców, jednakże daje się zauważyć, że dociekania genologiczne nie stanowią jakiegos istotniejszego obszaru w obrębie badań związanych z tą literaturą. Brak ustaleń szczegółowych wspomagany jest od lat utrzymującym się przekonaniem, że w literaturze tej odnajdziemy tylko ślady klasycznych gatunków literackich, dlatego teksty nie poddają się klasyfikacji w ramach tego repertuaru, „[...] co oznacza jednocześnie, że tradycyjny kanon nie jest kontynuowany”¹⁶. Zauważyć można dwa przeciwstawne i jednocześnie łączące się zjawiska, polegające na wypieraniu starych form przez nowe rozwiązania i jednocześnie łączenie form tradycyjnych z nowymi modelami. Sygnał silnych więzi gatunkowych i jednocześnie sygnał rozluźniania się tych więzi widoczny jest już w obrębie terminologii, o czym świadczą epitety dodawane do nazw mających już utrwaloną pozycję, np. felieton filmowy, reportaż filmowy, poetycka miniatura, powieść hipertekstowa, poezja cybernetyczna... Jak odnotował Stanisław Balbus, od romantyzmu zaobserwować można zjawisko „zagłady gatunków”, które nie odpowiadają aktualnej wizji świata:

Zniknęła nowela, zniknęła powieść, parę razy umierały już pewne jej odmiany, zniknęła tragedia, zniknęła zdecydowana większość form liryki. Nie ma opisowych ani epickich poematów; ody, hymny, elegie, ballady, sonety pojawiają się już najwyżej w ramach stylizacji¹⁷.

Odnotować należy nadto spostrzeżenia Stefanii Skwarczyńskiej, wskazującej na nasilającą się destabilizację rodzajów literackich, które – ze względu na swą długowieczność – wydawały się nienaruszalne i wyraźniej zakotwiczone w ludzkiej naturze niż gatunki literackie¹⁸. Przemiany w obrębie genologii komentowało wielu badaczy, wśród nich Czesław Zgorzelski, śledząc etapy kształtowania się formy ballady, który stwierdził, że „nie ma gatunku literackiego w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić”¹⁹. Stanowi-

¹⁵ R. Bramboszcz, *Poezja cybernetyczna. Refrakcje rozbitego zwierciadła*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 128.

¹⁶ R. Cudak, dz. cyt., s. 18.

¹⁷ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, s. 19.

¹⁸ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, cz. 5, Warszawa 1965, s. 130.

¹⁹ C. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 4.

sko to ugruntowało się na przestrzeni lat w licznych wypowiedziach. Ich echa znajdujemy np. w pracach Ireneusza Opackiego, stwierdzającego, że „cechy konstytutywne, niezmiennie, stałe gatunkowi nie przysługują. Po pierwsze – ze względu na zachodzące „przewartościowanie” w trakcie ewolucji. Po drugie [...] ze względu na przesuwanie wartości dystynkcyjnych poszczególnych cech struktury w zależności od literackiego kontekstu epoki czy prądu. W trakcie ewolucji zmienia się nie tylko jeden gatunek, lecz wszystkie stanowiące dlań konteksty”²⁰.

W skrótowno przypomnianych refleksjach uwidacznia się przekonanie, że gatunek literacki kształtuje się pod wpływem oddziaływania procesów wewnętrznych i zewnętrznych, będących odbiciem ewolucji literatury w ogóle i zmian zachodzących w życiu społeczeństwa, które wywierają wpływ na wyobraźnię, procesy myślowe itp. Głębokie struktury form literackich są najbardziej stałe, oprócz nich gatunki zawierają elementy szczególnie podatne na zmiany o historycznym charakterze²¹. Jednym z efektów przekształceń elementów zmiennych (status autora, relacje: autor–odbiorca, a także relacje zachodzące między słowem i obrazem, układ kompozycyjny, medium zastępujące dawny nośnik, np. książkę, galerię...) jest poezja cybernetyczna, ujawniająca typową dla twórczości powiązanej z nowymi mediami strategię powtórzeń/recyklażu, sprzyjającą zawiązaniu się intertekstualnego dialogu²², uświadamiającego, że nowe media inicjują rozwijanie powtórek, przywołują rozwiązania artystyczne z czasów wcześniejszych, służą snuciu refleksji autotematycznej, bazują na „encyklopedii wyobraźni zbiorowej”²³. Strategia powtórzeń obejmuje elementy najbardziej stałe – które, łącząc się z elementami zmiennymi/wymienialnymi, pojawiają się w postaci odświeżonej, dostosowując się do zmian zachodzących w świecie, co objawia się np. powtórzeniem pewnych – w tym przypadku awangardowych – gestów artystycznych skonfigurowanych w taki sposób, by wyeksponować nieliniowość oraz przeformułować rolę artysty i odbiorcy, w wyniku czego stają się oni równoprawnymi podmiotami. Zjawisku temu towarzyszy powstawanie hipertekstu, który wymusza odejście od liniowego odbioru i zastępuje go swobodną nawigacją²⁴. W tej sytuacji procesy mentalne (np. refleksja, rozwiązywanie problemów, zapamiętywanie, kojarzenie) zostają zeksternalizowane i sprowa-

²⁰ I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4, s. 387.

²¹ Por. K.W. Hempfer, *Teoria gatunków (wybrane fragmenty)*, przekł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 288.

²² Dialog ten uznany został za najwidoczniejszą cechę sztuki związanej z nowymi mediami; por. M. Hopfinger, *Powtórzenie wędrujące przez media*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 12.

²³ Tamże, s. 13.

²⁴ P. Marecki zwraca uwagę na to, że literatura powiązana z Internetem wymaga pojawienia się postawy czytelnika-nawigatora, gotowego do rozpoznawania fragmentów, por. P. Marecki, *Liternet*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet*, s. 5.

dzone do wybrania łącza²⁵, do uaktywnienia układu, do pobudzenia potencjału kinetycznego tekstu, który zaczynał żyć dzięki odkryciu odpowiednich pól. Poezja cybernetyczna wymaga, zdaniem jej twórców, specyficznej aktywności odbiorcy, który zaangażuje się w jej współtworzenie i będzie odpowiedzialny za jej kształt. Tak na ten temat pisał Podgórn:

[...] Poezja cybernetyczna jest grą językową, w której chodzi o przeformułowanie niektórych z przeświadczeń zakorzenionych w automatyzmie społecznych ocen. „Gra językowa” nie znaczy już tylko tyle, co poetycka zabawa słowem, fuzja różnych poetyk i konwencji literackich czy modyfikowanie zastanych dykcji za pomocą cybernetycznych narzędzi (przesunięcie, generator szumów). Warstwa literacka tych utworów przeważnie znajduje się na drugim planie [...] a czasem nie występuje wcale [...]. Nie są to więc przypadki tradycyjnie pojmowanej „gry językowej”, a raczej forma rozgrywki – sterowanego *performance*, który odbywa się na ekranie komputera; jest to gra o język i szeroko rozumiane znaczenie, które czytelnik, a właściwie użytkownik, dokonując serii wyborów i podejmując (nie) określone akcje, może „wygrać” – wytropić z nakładających się na nie warstw: dźwiękowej, wizualnej i literackiej. Doświadczenie synestezji to kolejna forma jego potencjalnego zwycięstwa²⁶.

Przytoczona wypowiedź podkreśla, że odbiór poezji cybernetycznej znacznie różni się od odbioru literatury tradycyjnej, o jego specyfice następująco wypowiedział się Mariusz Pisarski:

Zwycięstwem czytelnika jest znalezienie swego prywatnego sensu, czy to poprzez odkrycie rytmu zmieniających się kształtów, czy poprzez wyłonienie z szeregu pojawiających się i znikających liter jakiegoś nośnika znaczenia. Owe wyłaniające się z rozgrywanego się dzieła zbitki sensu są nagrodą dla czytelnika, który teraz może je ze sobą łączyć, by budować sens wyższego rzędu, lub pozostawać w stanie rozproszonym, a jedynym, co pozostawi po sobie dzieło, będzie wtedy aura, klimat, smak²⁷.

Wspomnianą autoświadomość wskazanych rozwiązań genologicznych odnajdziemy w wypowiedziach programowych twórców poezji cybernetycznej. W jednym z autokomentarzy zapisana została znamienna uwaga:

Podjęty przez nas dialog z tradycją dotyczy poezji futurystycznej, tak zwanego „zaumu”; poezji konkretnej, szczególnie w wymiarze „tożsamości” i „sprzeczności”, w tym kaligramu; poezji fonetycznej i dźwiękowej; animacji; sztuki sieci (sztuki komputerowej)²⁸.

W *Manifeście 2.0*, wśród różnych punktów odnotowane zostały następujące sformułowania:

²⁵ Na rozszerzanie się tego rodzaju zjawiska wskazuje R.W. Kluszczyński w: tegoż, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 186.

²⁶ Ł. Podgórn, *Poezja cybernetyczna w kontekście ludologii*, źródło: <http://perfpkarta.net/teoria/poezjacybernetyczna> [stan z: 2 lutego 2011].

²⁷ M. Pisarski, *Poezja pod prądem. O poezji cybernetycznej*, źródło: <http://perfpkarta.net/teoria/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej> [stan z: 2 marca 2011].

²⁸ *Poezja cybernetyczna – samookreślenie*, wypowiedź dostępna na: <http://perfpkarta.net/root/samookreślenie.html> [stan z: 4 kwietnia 2011].

Ponowoczesność jest powtarzaniem. [...] Sieć i labirynt to nowe trakty drogi. [...] Powtarzanie umarłych. Przepisywanie ducha. Sieć labirynt, baza danych najbardziej udane ortografie²⁹.

Formułowanie się świadomości twórczej autorów zapisów cybernetycznych poprzez przywołanie awangardowego potencjału wpisuje tę literaturę w nurt mitów technicznych, tradycji utopii i dystopii, a także bogatych obszarów mitów powiązanych z książką. Przełom XX i XXI wieku nasilił zjawisko ścierania się mitów książki z mitami kultury cyfrowej, w wyniku czego materialnej warstwie książki przeciwstawione zostały zapisy cybernetyczne. Osłabienie pozycji galaktyki Gutenberga i umacnianie się znaczenia galaktyki Turinga nie przekreśla odwiecznego pragnienia spotkania człowieka z *Liber mundi*, mającą dać pełnię poznania świata i zapewnić optymalizację uzyskanych z tego korzyści³⁰. Literatura powiązana z nowymi mediami może być potraktowana jako forma spełniania tego marzenia.

Poezja cybernetyczna sytuuje się w kręgu mitów technicznych, egzystuje w przestrzeni sieciowej, stanowi kolejne ogniwo literackich form awangardowych, powiązanych z wyzyskiwaniem właściwości nowych przekazników, inspirowanych współczesnych twórców możliwościami graficznymi, akustycznymi, dających możliwość tworzenia układów chaosmotycznych/fraktalnych/hipertekstowych. Wypowiedzi tego rodzaju przełamują tradycje konfesyjnego ducha poezji i odchodzą od tradycyjnej liryczności³¹, w ten sposób potwierdzone zostaje przeświadczenie, że „dwudziestowieczny modernizm, zwłaszcza pod wpływem tendencji awangardowych, odrzucił ukształtowane wcześniej formy lirycznego wyrazu”³². Liczne odniesienia do tradycji zainicjowanych przez Wielką Awangardę³³ (dzięki którym możliwa jest homologia między układami słownymi i wizualnymi – obejmująca współwystępowanie tworzyw, różne poziomy odwołań semantyzowanych, odwołania metaforyczne i odwołania kompozycyjne) uświadamiają, że ten znamieny rodzaj aktywności artystycznej jest kolejnym ogniwem procesu wyłaniania się sztuki intermedialnej.

Poeci cybernetyczni zacierają granice między gatunkami literackimi i rodzajami/obszarami działań artystycznych, wyzyskują różne elementy, wplatają je w kolażową strukturę i nadają im status ready made's. Skłonność do takich rozwiązań podkreśla recyklingowy charakter działań, uświadamiając konceptualną

²⁹ *System edukacyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, źródło: <http://perfokarta.net/> w zakładce *Obiekty* [stan z: 20 maja 2011].

³⁰ A. Dróżdż, *Od Liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa 2009, s. 18.

³¹ Zjawiska te są znamienne dla nowoczesnej poezji internetowej; por. K. Maliszewski, *Nowa poezja polska w Internecie. Próba rozpoznania zjawiska*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 625.

³² J. Dębińska-Pawelec, *Villanella – od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006, s. 72.

³³ Szerzej o kontekście inspiracji wnoszonych przez awangardowe ruchy artystyczne pisze B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.

genealogię postawy twórczej. Działania poetów-cyborgów nie zmierzają do osiągnięcia niepowtarzalności, w tym przypadku strategią jest seryjność, intertekstualność i powiązanie działalności artystycznej z interaktywnym środowiskiem życia współczesnego człowieka, odwoływanie się do tradycji rozwiązań kolażowych, wspomaganych przez potencjał komputerowego środowiska. Kolaż, wspierający różne działania artystów awangardowych, prezentuje w środowisku medialnym swój niewygasający potencjał. Na temat tej techniki, funkcjonującej w otoczeniu medialnym, wypowiedział się następująco Bramboszcz:

Analogowo wytwarzana entropia to nożyczki i klej. Cyfrowe entropie możemy wytwarzać za pomocą maszyn, które mają „cut up” wmontowane w strukturę tego, co wykonuje. Cięcie jest podstawową jednostką praktyczną entropii. Rozcinanie i klejenie to dwie podstawowe funkcje, które możemy uruchomić w odniesieniu do wybranych źródeł: gazety, swojej intuicji, losowości, tekstu literackiego³⁴.

Sklonność do techniki kolażowej, do oryginalnych połączeń i metafor wynika z programowych założeń twórców Perfokarty, z ich performatywnych skłonności, ze specyfiki wyzyskiwanych możliwości technicznych sieciowego środowiska³⁵. Artyści umieszczają swe wypowiedzi, autokomentarze, twórczość literacką/literacko-plastyczno-dźwiękową w obrębie sieciowym, jednak nie przekreślają całkowicie znaczenia wydań papierowych³⁶. Członkowie tej grupy (Roman Bramboszcz – brambox, muzyk, poeta, propagator terminu poezja cybernetyczna; Tomasz Misiak – muzyk, poeta łączący literaturę z działaniami dźwiękowymi i wizualnymi; Łukasz Podgórn – Podgorn, Podgórń, eksperymentator z pogranicza poezji wizualnej i grafiki; Marcin Pieńkowski – anglista, tłumacz literatury; Dominik Popławski – muzyk, plastyk, twórca audiowizualnych projektów, programista komputerowy, twórca maszyny do generowania tekstów oraz generatora dźwięku śledzącego ruchy użytkownika komputera; Tomasz Pałka – poeta; Piotr Płuciennik – poeta wizualny, eksperymentator miksujący przekazy wizualne z pomyłkami językowymi) przynależą do grona artystów Internetu zasilających strumień wypowiedzi określanych jako technobabel. O tego rodzaju twórcach tak pisał Henryk Gajewski:

Nie wystarczy mu poetycka wrażliwość na świat, nie wystarczy mu malarskie wyczucie świata, koloru i formy, nie wystarczy mu cierpliwość rzeźbiarza, nie wystarczy mu składowość językowa pisarzy i skrótowość haseł reklamowych. Artysta Internetu musi także potrafić myśleć strukturalnie, w nowych językach, tak jak programista komputerowy³⁷.

³⁴ *Cybernetyka w praktykach kulturowych* – wypowiedź R. Bramboszcza, wywiad z R. Bramboszczem, rozmawiał P. Kozioł, „Wakat” 2008, nr 2, źródło: <http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html> [stan z: 3 lutego 2011].

³⁵ Na temat nośności techniki kolażowej w sztuce XX wieku wypowiedziała się A. Karpowicz, *Kolaż – awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.

³⁶ Pominięte zostaną „papierowe” publikacje członków grupy, które często ukazują się w formie liberackiej.

³⁷ H. Gajewski, *Sztuka Internetu*, źródło: <http://cis.art.pl/PODWORKO/TEXTY/PUBLIKACJE/INETART/text.html> [stan z: 2 marca 2011].

Wiele projektów tych autorów, podważając tradycyjny układ komunikacyjny, eksponuje rangę słowa, odsłaniając jego egzystencję audiowizualną, uzmysławiającą, że powiązana jest z nim brzmieniowość i wizualność³⁸. Nowy rodzaj myślenia, zdeterminowany właściwościami medium, przy pomocy którego artysta udostępnia swe dzieła, wpływa – jak można przypuszczać – na nazwę grupy. Perfokarta – karta perforowana – jest swego rodzaju zapisem przestrzennym, polegającym na przerywaniu ciągłości, dziurawieniu jakiejś płaszczyzny. Odczyt takiego zapisu wymaga zwykle specjalistycznych urządzeń, podobnie, jak wykonanie takiego zapisu również wymagało specjalnego instrumentarium. Perforowanie kojarzy się z dziurawieniem, nakłuwaniem, tworzeniem swoistej struktury, faktury; stąd też nazwę ugrupowania można postrzegać jako afirmowanie struktury rozbijającej spójne obszary. Zapis zaproponowany przez artystów daje możliwość odejścia od naśladowania języka mówionego i tradycyjnego języka literatury. Teksty poetów-cyborgów składają się np. ze znaków przestankowych, różnego rodzaju znaków graficznych, sprzyjając wyłanianiu się zjawiska, które – wyzyskując terminologię Jana Brzechwy – można nazwać antyalfabetem³⁹ narzucającym specyficzne strategie odbiorcze, wymagające „pokochania fragmentu, wsłuchania się w szum niespójności, odkrycia w sobie cyborga”⁴⁰, wyzwolenia cyfrowych entropii⁴¹. Lektura tego rodzaju teksów wymaga „nietrywialnego wysiłku”, to znaczy czegoś więcej niż tylko przewracania kartek czy wodzenia oczami po stronie tekstu⁴², skłania do działań poszukiwawczych sprawiających, że zwykle odbiorca przekształca się w widzouczonego współodpowiedzialnego za kształt dzieła⁴³.

Teksty poezji cybernetycznej mają charakter wielocytatowy, wskazujący na wysoką świadomość artystyczną i samoświadomość autorów odwołujących się do tradycji dadaizmu, futuryzmu, lingwizmu, konceptualizmu, minimalizmu, surrealizmu, poezji fonicznej i konkretnej, malarstwa abstrakcyjnego, suprematyzmu. Czytelny jest również ich głos autotematyczny, dowodzący znajomości kanonicznych tekstów badaczy eksperymentatorskich form literackich. Orygi-

³⁸ Na to, że sztuki audiowizualne, powiązane z nowymi mediami, eksponują brzmieniowość słowa, wskazywał P. Drzewiecki, *Renesans słowa. Wprowadzenie do logosfery w kulturze audiowizualnej*, Toruń 2010, s. 130–135.

³⁹ Por. J. Brzechwa, *Antyalfabet*, [w:] *Brzechwa dla dorosłych*, wybór i oprac. A. Możdżonek, Warszawa 1998, s. 134.

⁴⁰ Te trzy elementy przyjęte zostały za: M. Pisarski, *Pod warstwą szkła i kryształu. Jak się czyta tekst cyfrowy*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 29–30.

⁴¹ Zwrócił na to uwagę R. Bramboszcz w wywiadzie: P. Kozioł, *Cybernetyka w praktykach kulturowych – wywiad z Romanem Bramboszczem*, źródło: <http://perfokarta.net/teoria/teoria.html> [stan z: 2 marca 2011].

⁴² A. Pająk, *Literatura cybernetyczna czyli burza w szklance wody*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 37.

⁴³ U. Pawlicka, *O rozszczepieniu umysłu. Nie tylko o „U-man i masa” Romana Bramboszcza*, źródło: <http://www.perfokarta.net/> – w zakładce *Teoria* [stan z: 10 marca 2011].

nalnymi zapisami autotematycznymi są udostępniane na stronie internetowej Perfokarty żywe metafory, obrazujące byt dzieła kłacza, zapisu gwieździstego nieba, oddające sytuację czytelnika zmagającego się z tekstem – dryfującą krą (*Wariacje na Kwadrat Magiczny, plaining the cage*)⁴⁴. Na bogatym fundamencie odwołań wznoszą się wypowiedzi, które są wynikiem ewolucji standardów komunikacyjnych. Nawiązania do metaforycznych opisów zjawisk zachodzących we współczesnej sztuce sprzyjają autorefleksji i autoanalizie bytów związanych z przestrzenią cybernetyczną⁴⁵. Forma aktywności poetów uświadamia, że opiera się ona na refleksji związanej ze strukturą, która staje się priorytetowa, istotniejsza od treści. Zaznaczyć należy, że tradycyjnie pojmowana treść nie towarzyszy utworom poetów-cyborgów, treścią są w tym przypadku indywidualne skojarzenia i intertekstualne refleksje odbiorcy. Przykładem takiego tekstu jest utwór Bramboszcza *Matrix Halucynacje*, w którym pojawia się 01 – zero-jedynkowy zapis hipnotycznie mrugający do odbiorcy. W tej artystycznej prowokacji, naruszającej odbiorcze stereotypy, pusty matrix staje się tekstem – dziełem literackim, co uświadamia, że poezja cybernetyczna jest przejawem zwrotu obrazowego, stanowiącego lustrzane odbicie zwrotu lingwistycznego⁴⁶. Literatura tego rodzaju ilustruje sposób komunikowania się za pośrednictwem obrazu, w czasach, w których posługiwanie się takim językiem stało się równoprawne z komunikowaniem tekstowym. Przywoływana kompozycja Bramboszcza sytuuje się w obrębie bogatych odniesień intertekstowych, bowiem tekst-kwadrat należy do zjawisk, które Rypson określił wierszem-labiryntem. Jego idea ma tradycje wielowiekowe, w średniowieczu porządek takiego tekstu był ustalany z matematyczną dokładnością, z której wynikały ilości liter w szeregu, ilości linijek⁴⁷, utwory tego rodzaju cieszyły się też popularnością w renesansie. Na podstawie obserwacji wskazanych zjawisk Rypson zapisał następujący wniosek: „[...] renesansowa koncepcja ożywionego wszechświata, w którym rządzi magia, przygotowała grunt pod koncepcję wszechświata mechanicznego, w którym rządzi matematyka”⁴⁸. Matematyczne koncepcje stały się w dobie digitalizacji źródłem inspiracji dla twórców Perfokarty, którzy koncepcje zaczerpnięte z obszaru nauk ścisłych wprowadzili w obręb kolażowych połączeń.

Poezja cybernetyczna zwraca uwagę otwartą formą ulegającą na oczach odbiorcy nieustannej konstrukcji i dekonstrukcji, procesy te dotyczą zarówno jej

⁴⁴ Dostępne na stronie Perfokarty w zakładce *Obiekty* [stan z: 19 maja 2011].

⁴⁵ P. Zawojski zwraca uwagę na to, że określenia metaforyczne mogą budzić zastrzeżenia, jednak są one najlepszym sposobem oddania specyfiki cyberprzestrzeni; por. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 191.

⁴⁶ K. Chmielecki, *Internet jako medium zapośredniczonej komunikacji wizualnej*, [w:] *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, red. M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2009, s. 300.

⁴⁷ P. Rypson, dz. cyt., s. 91–92.

⁴⁸ Tamże, s. 72.

warstwy wizualnej, jak i brzmieniowej. Ruchliwość i dynamiczność powoduje, że można ją potraktować jako ilustrację metaforycznych sformułowań, należących do zasobów opisu jej właściwości – a więc odnajdziemy tu ilustrację istnienia bytu kłacza, doświadczymy też bliskości magii gwieździstego nieba, zetkniemy się z tekstem dryfującą krą, zaobserwujemy spektakl rozgrywany przez żywą/dynamiczną typografię. Struktura meta uzmysławia istnienie w obrębie poezji cybernetycznej dyskursu autotematycznego, a także wskazuje na występowanie naśladowczych procedur twórczych – konstytuujących się pod wpływem refleksji metodologicznej. Tego rodzaju rozwiązania możliwe są dzięki specyficznemu wykształceniu poetów zainteresowanych cybernetyką i refleksjami filozoficznymi, co było efektem intelektualnych inspiracji wynikających z zajęć w obrębie realizowanych przez nich programów przedmiotów w ramach studiów doktoranckich.

Kompozycje poetów-cyborgów są wynikiem immersyjnych doświadczeń człowieka żyjącego w technicznym otoczeniu, poruszającego się w obszarze środowiska cyfrowego, należy ją traktować jako przejaw odpolitycznionych działań o niemasowym/eksperymentatorskim charakterze. Powiązanie literatury z cybernetyką prowadzi do wyeksponowania pętli stającej się podstawowym elementem kompozycyjnym, powodującym pojawienie się różnego rodzaju powtórzeń (rozwiązań, elementów, gestów artystycznych, dźwięków, kolorów, obrazów...), wyznaczających rytmikę dzieł związanych z nowymi mediami, odchodzących od natchnienia i niepowtarzalności, eksponujących seryjność. Konstruktywistyczna postawa artystów sprzyja eksponowaniu technicznych uwarunkowań tworzenia literatury. Dzieła zapisują przymus tworzenia/powtarzania/przetwarzania, a także obrazują efekty przymusu użytkowania nowego medium. Wypowiedzi poetów cybernetycznych uświadamiają, że natchnienie i tajemnicze stany związane z tworzeniem można zastąpić przez receptury informatyczne i tym samym proces twórczy pojmować jako procedurę i sterowanie. Dla artystów istotny jest algorytm – swoisty przepis na artystyczne działanie.

Poezja cybernetyczna jest lekturą przeznaczoną dla odbiorców „klikających”, skaczących po linkach, przebiegających przez telewizyjne kanały, akceptujących odbiór nieuporządkowany i niecałościowy, przyzwyczajonych do dystorsji, gdyż technika usterek, nawiązująca głównie do początków ery komputerowej, odgrywa w strukturze tych dzieł również istotną rolę. Zauważalne jest, że artyści należący do ugrupowania Perfokarta bawią się dystorsjami, wprowadzają zakłócenia interfejsu, w sferze dźwięku przywołują zgrzyty, niepokojące odgłosy psującej się maszyny.

Ukazana w niniejszym szkicu poezja powstaje w znamienym kręgu artystycznym, który w pewnym sensie tworzy ją dla siebie. Inny, potencjalny odbiorca tego rodzaju tekstów powinien być świadomy wielości zawartych w nich intertekstualnych odniesień, bez tej wiedzy potraktuje prezentację Perfokarty jak

mechaniczną zabawkę, którą szybko się znudzi, bowiem nie dostrzeże w niej refleksji człowieka żyjącego w sieciowej rzeczywistości.

Scharakteryzowana forma przynależy do rozległego terytorium o niejasnych granicach⁴⁹, obejmujących dzieła literacko-plastyczno-muzyczne-chorograficzne-performatywne-autotematyczne, co uświadamia, że obecnie „cybertekst” jest bardzo nośną kategorią opisu sztuki powstającej w hiperaktywnym środowisku, dla której istotna jest strategia komunikacyjnej odmienności. Ujawnia się ona w poezji cybernetycznej w obrębie rozwiązań językowych, które nie mają, w myśl założeń Bramboszcza, przypominać języka potocznego ani też języka reklam, dla których nowe media stają się przyjaznym środowiskiem⁵⁰, ani też nawiązywać do tradycji zapisu liniowego. Twórcy Perfokarty podejmują działania wyrażające z refleksji dotyczących roli poety. Pozbawiając twórcę natchnienia, uzmysławiają, że nie jest on wybrańcem muz, tym samym sugerują, że jego rola nie jest zbyt doniosła, jego aktywność artystyczna sprowadza się do sprawności zastosowania technik multimedialnych. Jest to oczywista prowokacja poetów znających nie tylko możliwości graficzne i akustyczne komputerowych programów, ale dobrze zorientowanych w tendencjach awangardowych XX wiecznej sztuki, kierunkach badań teoretycznoliterackich i kulturowych. Działalność poetów cybernetycznych dowodzi, że nowe media tworzą dogodne warunki dla integracji różnych semiosfer i powoływania hybrydowych form literackich.

Summary

Cybernetic poetry –

Recognizing the phenomenon on the example of Perfokarta's projects

The artistic accomplishments of poets belonging to the Perfokarta group gave an impetus to genealogic deliberations. The article points out to the fact that cybernetic poetry, eliminating the role of inspiration, limiting an author's activities to the skilful use of multimedia, is a hybrid form. Its ontology is consistent with the trends occurring within the contemporary literary genres which, by referring to the distant traditions, manifest their modernity and avant-gardism. The works of poets-cyborgs do not convey any concrete meanings, their only meaning being individual associations of the reader.

⁴⁹ Por. M. Pisarski, *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce*, [w:] *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003, s. 22.

⁵⁰ <http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html> [stan z: 6 marca 2011].

Grażyna PIETRUSZEWSKA-KOBIELA

List jako zapis kreacji autoportretowej – wykresy nastrojów Stanisława Czycza

Jeszcze nie jestem

mój czas w ciemnie w jego
bełkocie i rzeźbach

mój czas z tych oddaleń
może zbliża się do mnie
jak z obrazów sennych¹

Listy ironicznego liryka², neoekspresjonistycznego kreatora przestrzeni międzyplanetarnych³, „zreformowanego ekspresjonisty”⁴, „wyobraźniowca”⁵, „metafizycznego buntownika”, katastrofisty⁶, „samotnika z Krupniczej”⁷, „Kafki z Krupniczej 22”⁸, „mistrza cierpienia”⁹, wiecznego cygana¹⁰ i prekursora libera-

¹ S. Czycz, „*Jeszcze nie jestem...*”, [w:] tegoż, *Bereanis*, Warszawa 1960, s. 7.

² Na połączenie liryzmu i ironii już na początku twórczej drogi S. Czycza uwagę zwrócił K. Wyka, *Echo katastroficzne*, „*Życie Literackie*” 1957, nr 39, s. 1.

³ O usytuowaniu miłości w przestrzeniach międzyplanetarnych pisał M. Głowiński, *Czy neoekspresjonizm*, „*Twórczość*” 1960, nr 11, s. 129–131.

⁴ J. Trznadel, *Na przykład Czycz*, „*Nowa Kultura*” 1961, nr 4, s. 2.

⁵ H. Zaworska, „...*A wszystko jest rozpadanie...*”, [w:] tejże, *Spotkania*, Warszawa 1973, s. 196.

⁶ J. Marx, *Podróż do kresu nocy*, [w:] tegoż, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 2002, s. 254.

⁷ Określenie K. Lisowskiego, *Ostatnie dzieło Stanisława Czycza*, „*Kraków*” 2008, nr 12.

⁸ Tak określił pisarza P. Marecki, *Czycz i kino*, „*Lampa*” 2008, nr 4.

⁹ *Stanisław Czycz – mistrz cierpienia*, zebrał i opracował K. Lisowski, Kraków 1997. Zebrane materiały – rozmowy z pisarzem, wspomnienia znających go osób – oświetlają to niezwykle cierpienie z wielu stron.

¹⁰ Tak postrzega pisarza W. Szymborska, por.: *On był do końca cyganem*. Rozmowa z Wisławą Szymborską, [w:] *Stanisław Czycz – mistrz cierpienia*, s. 210–214.

tury¹¹ traktuję jako integralną część jego życia, jako „akt życia”¹² przynależący do obszaru dyskursu autobiograficznego, z natury swojej intymistycznego, a także jako autokreacyjną opowieść przekazującą egzystencjalne doświadczenia jednostki, informującej o widzeniu siebie w interakcji z innymi¹³ i o uniwersalnym wymiarze egzystencji człowieka doświadczającego tragicznego osamotnienia. Przyjęta koncepcja wynika z założenia, że bezpośredni związek listu z życiem jest zależnością zachodzącą między częścią i całością, od której się ona oddzieliła¹⁴.

W niniejszych rozważaniach listowi, z natury swej wypowiedzi performatywnej, przypisany zostaje status dokumentu, tekstu, dyskursu i działania¹⁵ – które należy traktować jako organiczne części autobiografii. Dokumentacyjność wynika z głębokiej samowiedzy autora, tekstowość naznaczona jest elementami znamionnymi dla stylistyki dzieła literackiego, dyskursywność odnosi się do sposobów nawiązywania łączności z oddalonym odbiorcą, jest nadto przejawem komunikacji samowrotnej; natomiast list jako działanie wskazuje na aktywność towarzyszącą jego powstawaniu. Oprócz aktywności intelektualnej, w tym szczególnym przypadku, należy też uwzględnić działania czysto techniczne, związane z nadaniem przesyłki.

Przedstawione listy odzwierciedlają osobowość autora, dopełniają nasze rozmowy, które często rozpoczynały się od opowieści o Andrzeju Bursie, latach ich przyjaźni i rozgałęziały się, pęczniały – w miarę upływu czasu, „starzenia” się naszej znajomości – zaczynały dotyczyć sztuki, zarabiania pieniędzy, życia codziennego, a przede wszystkim jego niedogodności, kłopotów ze zdrowiem, konieczności uzupełniania przez Czycza czubka nosa jakąś masą plastyczną...¹⁶

¹¹ J. Olczyk zwrócił uwagę na pokrewieństwo *Arwa* z działaniami mieszczącymi się w kręgu liberatury, jednocześnie uznając, że to dzieło, wydane 11 lat po śmierci Czycza, jest bardziej nowatorskie niż teksty innych autorów sytuujące się w tym kręgu. Por.: J. Olczyk, *Nieukończony scenariusz filmu*, „Dekada Literacka” 2008, nr 2/3, s. 209. O pokrewieństwach tekstów Czycza z liberaturą pisał także K. Lisowski, *Ostatnie dzieło Stanisława Czycza*, „Kraków” 2008, nr 12.

¹² Określenie S. Skwarczyńskiej, *Teoria listu*. Na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 332.

¹³ Cechy dyskursu autobiograficznego/intymistycznego przyjęto za: R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 42.

¹⁴ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 333.

¹⁵ Przyjęto za: E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolarnego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 43.

¹⁶ Osoby wspominające pisarza nie mówią o tym jego postępowaniu, nie spotkałam się też z materiałami, w których byłaby mowa o tej „charakteryzacji”. Zabieg ten był dodatkowym progiem oddzielającym pisarza od świata. Przed wyjściem na zewnątrz, kiedy np. Czycz odprowadzał mnie do hotelu, zakładał na czubek nosa, a właściwie – wciskał w bliznę, w niewielkie zagłębienie, wypełniającą masę plastyczną o kolorze ciała, którą formowało się jak plastelinę. Działanie to, moim zdaniem, miało charakter czysto psychologiczny, bowiem nie poprawiało, ani też nie pogarszało, wyglądu pisarza. Maskowanie, w moim przekonaniu, było zbyt skuteczne, bowiem ubytek nie był aż tak bardzo widoczny, jego rozmiar urastał w odczuciu Czycza. Używanie masy wypełniającej zawsze go denerwowało i niecierpliwiło.

W czasie tych rozmów dryfowaliśmy w gąszczu dygresji, coraz bardziej oddalając się od spraw, które były początkiem dialogu. Czyż potrafił być cierpliwym słuchaczem i powiernikiem, spokojnie wsłuchiwał się w opowieści o różnych kłopotach, mimo swojego cierpienia nie zamykał się na słuchanie o cierpieniu innych, chociaż skale tych cierpień były nieporównywalne, nie dawał mądrych rad, słuchał – a to w trudnych chwilach życia jest najważniejsze.

Głównym bohaterem listów jest ich autor, co doskonale oddaje sytuację człowieka uwięzionego w sobie, zamotanego w skomplikowaną strukturę swego wewnętrznego świata, nieustannie wyjaśniającego sobie siebie¹⁷; autointerpretacyjny walor tych wypowiedzi jest bardzo wyraźny, uświadamia bowiem, że Czyż zawsze pisał sobą, „[...] jego język był amalgamatem głosów, [...] którymi przemawia człowiek współczesny – ofiara utraty wiary we wszystkie możliwe dyskursy uniwersalne”¹⁸, utrwał świat w języku, co sprawiło, że to, co mówił, jak i to, co pisał, naznaczone było, jak odnotował we wczesnej diagnozie Ludwik Flaszen, chybotliwością, niejasnością, magmą wrażeń¹⁹.

Uwzględniając sposób formułowania myśli przez autora *Anda*, zapisy listowe uznać można za ciekawy „przypis” odsyłający do formy literackiej. W tym przypadku uzasadnione jest postawienie znaku równości między narracją literacką a formą epistolarną, co uświadamia, że – narracja prozy, a także monologi podmiotu lirycznego – niezwykle, rozszczerzone, zawieszinowe, były rejestrem naturalnego sposobu wypowiadania się pisarza, oddającego, poprzez skomplikowaną strukturę stylistyczną, złożoną interpunkcję i gramatyczne zaburzenia, zewnętrzną i wewnętrzną anatomię językowych wypowiedzi, dowodzących świadomości polifonicznej struktury²⁰ myślenia i mówienia.

W zabiegach stylistycznych istotną rolę odgrywało także wyzyskiwanie waleorów mowy potocznej, skłonność tę ujawniają również listy. Język mówiony był stałym polem zainteresowań i eksperymentów Czyż, który od początku swojej twórczości dążył do tego, by tworzywem prozy był język mówiony, potoczny. Zdaniem Leszka Bugajskiego, już w *Andzie* pokazał, że takie działanie jest możliwe, że język mówiony może być skutecznym literackim narzędziem działania. Krytyk ten stwierdził: „[...] gdy powstał *And*, była to w naszej – zwłaszcza w naszej – literaturze sensacyjna nowość i wyraz artystycznej odwa-

¹⁷ S. Czyż pisał do różnych osób o swoim złym samopoczuciu, o nieskutecznym leczeniu depresji, o zmaganiu się z różnymi dolegliwościami. O stanach depresyjnych pisał m.in. do A. Barańskiego, por.: *Listy Stanisława Czyża do Andrzeja Barańskiego*, oprac. P. Marecki, „Twórczość” 2008, nr 6, s. 97.

¹⁸ K. Siwczyk, *Dojrzewanie do porażki*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 14, s. 36.

¹⁹ L. Flaszen, *Stanisław Czyż*, „Życie Literackie” 1955, nr 52, s. 5.

²⁰ Czyż akceptował przypisywaną mu przez krytyków literackich formułę wypowiedzi polifonicznej. Charakteryzując swój odbiór i zapis świata, stwierdził, że są one znamienne dla „nielektywnego radia”; por.: J. Marx, *Rozmowa ze Stanisławem Czyżem*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 17. Jednocześnie odżegnywał się od powinowactwa z dokonaniem międzywojennej awangardy; tamże, s. 18–19.

gi”²¹. Oczywiście ani listów, ani też prozy nie można traktować jako prostego „przeniesienia” cech języka potocznego, ale jako artystyczną kreację i próbę ujęcia świata oraz języka z pozycji „ja”²² obdarzonego szczególną wrażliwością lingwistyczną. W recenzyjnej nocie, zwracającej uwagę na specyficzną stylistykę tekstów Czycza, Krzysztof Lisowski zauważył, że *Arw* jest dramatycznym świadectwem pisarstwa w działaniu, dzięki któremu można poznać jeden z aspektów życiopisania, psychologii jednostki twórczej – odnotował on: „[...] *Arw* to jeszcze jedno dopełnienie portretu tego pisarza, sam zaś utwór wydaje się stanowić apogeum twórczych poszukiwań [...] w zakresie zapisu polifonicznego, realizacji dzieła niemożliwego, okiełznania głosów przemawiających przez Artystę”²³. Zdaniem Heleny Zaworskiej, zapisującej refleksje związane z lekturą *Ajola*, język Czycza odkrywa wieloraką rzeczywistość, wymagającą od odbiorcy nadzwyczajnej uwagi i skupienia²⁴. Także czytanie listów Czycza nie jest zwykłym poznawaniem tekstu, wymaga ono wejścia w rytm myśli pisarza, w tok jego skojarzeń i odwołań wpisanych w strumień rozmowy nie tylko z odbiorcą, ale także z sobą samym. Lektura tekstów autora *Arwa* uzmysławia, że chaos jest jedynym porządkiem świata i główną osią narracji o jego sprawach. Język bohaterów Czycza uświadamia, że znajdują się oni dokładnie w epicentrum roztrząskanego świata²⁵. Pod względem stylistycznym można odnotować zaistnienie swoistej literackości korespondencji, ujawniającej się w związku listu z konwencją artystyczną stosowaną przez pisarza w prozie narracyjnej.

²¹ L. Bugajski, *End*, „Twórczość” 2008, nr 6, s. 106.

²² W tym kontekście o języku prozy i poezji Czycza pisze J. Rozmus, *W okolicach arkadii Stanisława Czycza*, Kraków 2002, s. 201–202. Skomplikowana architektonika tekstów pisarza, jego oryginalna metaforyka spowodowały, że utwory ukazywały się po licznych przeróbkach i wydawane były wiele lat po ich powstaniu. O dygresyjnej stylistyce autora *Anda* pisała D. Krzemień, *Pamięć zaprojektowana. Słowa do napisu na zegarze słonecznym Stanisława Czycza*, [w:] *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański i D. Pawelec, Katowice 2007, s. 102–103. Osobnym zjawiskiem, nieporównywalnym z wymienionymi, jest felietonistyka Czycza – drukowana (pod pseudonimem) w „Przekroju”; por.: D. Niedziałkowska, *Stanisław Czycz, z teki sowiżdrzała i z punktu widzenia... O felietonistyce Czycza* – opracowanie i przygotowanie do druku D. Niedziałkowska, „Kresy” 2009, nr 79, s. 202–219.

²³ K. Lisowski, *Ostatnie dzieło mistrza cierpienia*, „Nowe Książki” 2008, nr 1, s. 53.

²⁴ H. Zaworska, dz. cyt., s. 193.

²⁵ Tę uwagę odnotował K. Gąsiorowski, *W belkocie i rzeźbach ciemna*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 9.

Czycz pisał do mnie ręcznie²⁶ (bez skreśleń), chociaż były osoby, do których pisał na maszynie²⁷, zawsze na gładkim papierze, musiał mieć w domu spory zapas zwykłych niebieskich kopert, rzadko wysyłał list w białej kopercie. Odręczne pismo, jako bardziej osobiste, w porównaniu z innymi formami, otwiera możliwości różnorodnych i wielokierunkowych interpretacji związanych ze sferą emocjonalną autora. Listy pisane ręcznie pozostawiają znamieny ślad konkretnej chwili i osoby, pisanie takie jest bowiem rodzajem „cielesnego odwzorowania nadawcy”, umożliwia nawiązanie bliskiego psychofizycznego kontaktu z tym, co jest napisane. Wypowiedź odręczna ma zawsze bardziej indywidualny i osobisty charakter²⁸ niż listy pisane w inny sposób. Wizualność tekstów Czycza również i w tym przypadku ma znaczenie – podobnie, jak to jest w jego tekstach literackich, w których istotny jest element zapisu.

Moje nazwisko i adres, wyraźnie wypisane na kopercie drukowanymi literami, poprzedzał skrót „W. Pani” lub „W P”. Kaligraficzna staranność w zapisie danych adresowych zaskakiwała w porównaniu z tekstem listu, pisanym nerwowym, drobnym, często trudnym do odczytania, zaburzonym pismem, które kojarzyło mi się, i nadal tak się kojarzy, z wykresem przypominającym zminiaturyzowany elektrokardiogram, co tłumaczy pojawiające się w tytule niniejszego szkicu sformułowanie „wykresy nastrojów”. Zapis ręczny powoduje, że listy mówią więcej niż sam tekst, który zostaje dopełniony tym, co jest niewypowiedziane. Niepokojny charakter pisma wzbogaca wiedzę o wewnętrznym, skomplikowanym i zawiłym świecie autora. Specyficzną grafię dopełniała skomplikowana składnia i osobliwa interpunkcja. Stylistyka listów porównywalna jest

²⁶ Nie jest wykluczone, że pisanie ręczne było mniejszą torturą niż pisanie na maszynie, która z powodu niesprawności mechanizmu przesuwającego wałek musiała być połączona z klamką od drzwi. O tej skomplikowanej konstrukcji mówi wiele osób wspominających swe spotkania z pisarzem. Pomysł usprawnienia maszyny, bez konieczności oddawania jej do naprawy, co wymagało sporo wysiłku organizacyjnego, stał się niemal legendarny. Ja poznałam inny, niż przytaczany we wspomnieniach, wariant tej konstrukcji; do wałka maszyny – po jego lewej stronie – umocowany był cienki stalowy drut, na końcu którego znajdował się, zwisający poza stołem, nie dotykający podłogi, obciążnik (nie pamiętam, co nim było), całość działała tak samo, jak w przypadku wałka przywiązywanego gumką do klamki.

²⁷ Listy pisane na maszynie wysyłał np. do A. Wajdy, dotyczyły one postępów, a właściwie przyczyn braku postępu w pracach nad przygotowaniem scenariusza filmu o A. Wróblewskim. O skomplikowanych losach realizacji tego projektu w: *O Arwie, Andrzeju Wróblewskim, Stanisławie Czyczu z Andrzejem Wajdą* – rozmowa D. Niedziałkowskiej i P. Mareckiego, „Dekada Literacka” 2008, nr 1, s. 96–101; kontynuację tego wątku, określonego jako „męczarnia twórcza Czycza”, przynosi artykuł K. Lisowskiego, *Ostatnie dzieło mistrza...*, s. 52–53. Listy na maszynie pisał np. również do Andrzeja Barańskiego; por.: *Listy Stanisława Czycza do Andrzeja Barańskiego...*, s. 97.

²⁸ Wyzyskane zostały uwagi o naturze pisma ręcznego sformułowane przez Lejeune – wypowiadającego się na temat dzienników komputerowych; por.: P. Rodak, „*Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane*”. Rozmowa z *Philippem Lejeune'em*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 225.

z niezwyklejmi wypowiedziami ustnymi, które często, podobnie jak to jest w *Arwie*, miały charakter wielogłosowy/wielosprawowy. Osobliwość artystycznych wypowiedzi pisarza trafnie określił Bugajski, stwierdzając, że autor *Anda* stworzył „gadający świat”²⁹, tę uwagę można odnieść także do jego listów.

Jak sądzę, czytelność pisma Czycz, podobnie jak jego dykcyjna sprawność, o czym przekonałam się podczas nagrań wywiadów z pisarzem, wynikały z nastroju, samopoczucia, aktualnego stanu napięcia emocjonalnego, może też z pośpiechu, znużenia czy wręcz znudzenia. Prawdopodobnie pewien wpływ na charakter wypowiedzi miały też przyjmowane przez niego leki...

Powracając do sposobu adresowania kopert, należy stwierdzić, że miały one „dwa oblicza”. Druga strona koperty miała bardziej niedbały charakter, dane nadawcy pisane były jeszcze czytelnie, ale już bez zbytniej dbałości, w sposób zbliżony do charakteru pisma, z którym zmagalam się zawsze przy pierwszej próbie odszyfrowania listu, którego nieczytelny zapis zmuszał mnie do wielokrotnej lektury. Brnąc przez tekst, słyszałam głos pisarza, co ułatwiało mi rozsupływanie kolejnych słów.

Niemal wszystkie listy podpisane były Czycz. Początkowo mnie to zaskoczyło, brzmiało bowiem bardzo oficjalnie, a przecież mówiliśmy sobie właściwie od razu po imieniu i pisaliśmy o sprawach dość osobistych... Kilkakrotnie dopytywałam się podczas naszych spotkań w Krakowie o ten sposób kończenia listu, w odpowiedzi otrzymywałam drwiący i jednocześnie ciepły, bezradny półuśmiech i milczenie. W końcu, w jednym z listów przyszło wyjaśnienie, podpis został opatrzony następującym komentarzem: „Czycz (to moje imię, bo krótsze)”³⁰. Ta drobna uwaga wiele mówi o autorze listu, uzupełnia obraz człowieka zmęczonego, udręczonego, z trudem pokonującego opór (własny, wewnętrzny), związany z wykonywaniem nieskomplikowanych, zwykłych czynności. Uzmysławia, że napisanie i wysłanie listu musiało być powiązane z wysiłkiem – zapewne dlatego torturę tę pod koniec Czycz musiał sobie skracać. Taki sposób patrzenia na listy i interpretowania ich skłania się ku koncepcji, że list jest specyficzną formą działania i ukierunkowanej aktywności – wiążącymi się z sytuacjami trudnymi, towarzyszącymi doświadczeniom niemal granicznym, wtedy słowo ma doprowadzić do pojednania różnych płaszczyzn istnienia³¹. Należy nadto odnotować, że „pisać, adresować, wysyłać list to także próbować działać”³², a przecież działanie było dla Czycz najtrudniejszym wyzwaniem.

W listach, które zostaną obecnie przedstawione, mowa jest o złym samopoczuciu, przeżywaniu samotności, chęci zbliżenia się do ludzi i jednocześnie niemożności tego zbliżenia, o odczuwaniu ciężaru każdej chwili życia, o trudno-

²⁹ L. Bugajski, dz. cyt., s. 107.

³⁰ Z listu do mnie, zapis datowany 16 I 1986.

³¹ Takie ujęcie listu uwzględnia E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 45.

³² Tamże, s. 44.

ściach związanych z pisaniem, znajdują się w nich również wyjaśnienia sytuacji, które zaszły podczas naszych spotkań. Czyż próbuje zinterpretować to, co – jego zdaniem – mogło być dla mnie niezrozumiałe lub zaskakujące³³. Kiedy uwzględni się wszystkie okoliczności osobowościowe, można stwierdzić, że napisanie i wysłanie listu musiało być, szczególnie w niektórych okresach życia, wielkim wysiłkiem, tym bardziej, że listy, o których będzie obecnie mowa, komentują nasze spotkania, uzupełniają je, dążą do zniwelowania dystansu, który czasem powstawał podczas naszych rozmów, wyjaśniają powody nagłych wyjść pisarza, lub odczuwaną przez niego konieczność niezwłocznego położenia się na tapczanie i milczenia. Nawiazywanie do tych wydarzeń zapewne zmuszało autora do przypominania sobie zająć, które nie były dla niego łatwe i mogły być wręcz krępujące. Ponadto Czyż starał się złagodzić wypowiedzią epistolarną dyskomfort wynikający z niemożności nawiązania między nami porozumienia, co zdarzało się w czasie niektórych spotkań³⁴. Bohaterowie jego prozy też często nie potrafili się porozumieć, chociaż bardzo tego pragnęli, wtedy „zagadywali lęk”³⁵. Ten stan był przez pisarza bardzo dobrze rozpoznany terenem, był bowiem doświadczeniem osobistym.

Listy są wypowiedzią nawiązującą bezpośredni kontakt z adresatem, stającym się biernym współautorem, zaistnienie tego zjawiska wynika z pamiętania piszącego o odbiorcy, co jest oczywistym obciążeniem, zobowiązaniem nałożonym na autora. Twórca, a już szczególnie taki, który jest świadomy swojej indywidualności, tak przecież w tym przypadku było, zmuszony jest więc do nagięcia listu, modyfikowania jego zawartości³⁶, „ustawiania jej” pod adresatkę, co z pewnością mogło być dodatkowym ciężarem dla piszącego. Listy Czyż, będące repliką dialogu³⁷ i jego kontynuacją, są skierowane do osoby, której reakcje autor wypowiedzi stara się przewidzieć i w pewnym sensie je zneutralizować, złagodzić, stąd pojawiają się w nich stwierdzenia typu – wiem, co sobie o mnie pomyślisz. Biorąc pod uwagę powszechne założenie, że list realizuje reguły komunikacyjne danej przestrzeni i danego czasu³⁸, odnotować należy, że korespondencja Czyż spełnia, w pewnym zakresie, ten warunek, zawiera zwykle

³³ W tym zakresie listy można określić jako półdialogi, cechy tej formy omawia S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 39. Widoczne w listach Czyża nawiązania do spraw i wątków poruszanych podczas naszych rozmów uświadamiają, że pisarz traktował je jako kontynuację dialogu.

³⁴ Czasami miałam wrażenie, że doświadczamy stanów przeżywanych przez bohaterów jego prozy.

³⁵ K. Siwczyk, dz. cyt., s. 36.

³⁶ Na takie cechy listu wskazywała S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 51.

³⁷ Taką cechą listów uwzględnia I. Adamczewska, *List*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 385.

³⁸ W ten sposób określa list Kazimierz Cysewski, stwierdzający, że może też on jednocześnie być manifestacją reguł indywidualnych; por.: K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 1, s. 96.

stosowane formułki początkowe i końcowe, ale już pozostała część jest najwyraźniej swobodną manifestacją cech autora.

Z korespondencji Czycza do mnie, która rozpoczęła się we wrześniu 1982 roku i trwała do 1994 roku, z przerwami spowodowanymi głównie niedyspozycjami zdrowotnymi pisarza, a także moim życiowymi sprawami, wybrałam cztery listy³⁹, dopełniające wizerunek „mistrza cierpienia” i jednocześnie pomijające wątki, moim zdaniem, nadmiernie osobiste, chociaż i te, obecnie udostępniane, mają oczywiście też taki charakter⁴⁰, jednak ich prywatność mieści się w przyjętych przeze mnie granicach mówienia pisarza głównie o sobie.

Pierwszy list wywołany był moimi nieudanymi działaniami, które miały doprowadzić do spotkania z pisarzem. Moja pierwsza wizyta, pod koniec sierpnia 1982 roku, w mieszkaniu przy ulicy Krupniczej 22, nie była zapowiedziana. Ponieważ weszłam „frontowymi” schodami wewnętrznymi, spotkałam się z żoną pisarza, która otworzyła mi drzwi, powiedziała, że Czycz nie ma w domu, doradziła, bym przyszła później i wchodziła do niego krętymi, metalowymi schodkami od podwórza, które znajdują się na zewnątrz budynku. Pani ta wysłuchiwała, jaki jest cel mojej wizyty i wzięła kartkę, na której podałam mój adres.

Tylko pierwszy list – datowany na 27 września 1982 roku ma charakter oficjalny, przejawiający się w początkowym zwrocie – Pani. Ale już jego zawartość jest zaskakująca, zważywszy, że adresowany był do kogoś nieznanego. Z jego treści wynika, że Czycz chętnie chciał się spotkać ze mną, osobą zbierającą materiały o Andrzej Bursie. Wtedy jeszcze nie wiedziałam, jak trudno jest mu spotykać się z ludźmi, więc tę otwartość potraktowałam jako niemal coś normalnego, jako miły gest legendy pokolenia.

Już pierwsze zdanie listu bardzo mnie zdumiało, bowiem Czycz od razu odsłonił w nim sekrety swojego życia rodzinnego i wprowadził mnie w środek domowej zawieruchy. Brak zahamowań w tym względzie spowodował, że zaczęłam bać się spotkania z człowiekiem, który wydał mi się porywczy, pobudliwy, drażliwy, nerwowy i niesprawiedliwy... Oto treść tego listu:

Szanowna Pani,

moja była żona, z którą mam nieszczęście mieszkać dalej jeszcze razem, choć mam i oddzielne wejście do mojego pokoju (od strony podwórka po takich żelaznych schodkach), prawdopodobnie nie przyjęła Pani zbyt serdecznie i pewnie dlatego Pani już nie przy-

³⁹ Listy te nie były dotąd, poza jednym, udostępniane. Jeden z nich został częściowo przywołany w pracy: G. Pietruszewska-Kobiela, *Od buntu do gry. Twórczość Andrzeja Bursy*, Częstochowa 1985. Mowa jest w nim o epatowaniu, przez Bursę i Czycza, najbliższego otoczenia swoim cierpieniem, co połączone było z błazenadą.

⁴⁰ Badanie życia prywatnego musi opierać się na dokumentach z nim związanych, niemal każdy list jest dokumentem osobistym; por.: M. Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003, s. 119.

szła⁴¹, powiedziała że Pani ma przyjść o 17, byłem do godziny 18,30 i też w następne dni, szkoda że Pani jeszcze nie zaglądnęła będąc już w Krakowie, mogę z Panią porozmawiać o Bursie, przyjechać Pani może w dowolny dzień, choć najlepiej poniedziałek, środa, piątek, to dni w których ta pani chodzi do pracy i nie będzie mogła powiedzieć że mnie nie ma czy coś w tym rodzaju, jak podejrzewam, zrobiła to tym razem⁴², a godziny 10–12 i 16–18, to są te najpewniejsze, w których jestem w domu, lub, gdy Pani woli, możemy się umówić na określony dzień i godzinę, może więc Pani napisać do mnie podając ten termin i obojętne już jaki dzień i godzina, już nie będę wtedy Pani odpisywał, za długo by się to wszystko wlokło, a tylko czekał w tym dniu i godzinie⁴³

Stanisław Czycz

Przytoczony list kreśli wizerunek człowieka drażliwego, jednocześnie ekshibicjonistycznie otwartego, opowiadającego o rodzinnej prywatności, chętnego do spotkania się z nieznajomą. Ujawnia on bogaty splot cech charakteru składających się na wizerunek skomplikowanej osobowości. W wypowiedzi widoczna jest potrzeba doprecyzowania terminu przyjazdu, która kończy się zaskakująco nagłą rezygnacją, jakby poddaniem się, i przekazaniem informacji – będę wtedy, kiedy będę miał być. To ustalanie terminów moich przyjazdów do Krakowa i spotkań w mieszkaniu Czycza lub w hotelach, w których się zatrzymywałam, przewija się niemal przez całą korespondencję. Czycz był zawsze, kiedy miałam przyjechać, czekał w swoim pokoju lub przychodził do mnie – było tak nawet wtedy, kiedy czuł się bardzo źle i po chwili spotkania niemal uciekał, mówiąc, że już musi koniecznie wyjść – po czym dosłownie wybiegał – lub, gdy byliśmy w jego pokoju, mówił, że się musi położyć, i kładł się w ubraniu na tapczanie, proponując, bym została. Nic wtedy nie mówiliśmy, leżał nieruchomo z zamkniętymi oczami, ja siedziałam na krześle i czytałam książki, które przynosiłam ze sobą, lub coś pisałam. Stany takie trwały sporo czasu, nawet parę godzin. Gdy wstawał, był wyczerpany, mówił zwykle – „i tak to jest” – żegnaliśmy się, zostawał sam z sobą.

Kolejny list z 16 stycznia 1986 roku zawiera komentarz do tego rodzaju wydarzeń, przewijają się też w nim żmudne próby ustalenia terminów moich przyjazdów do Krakowa:

⁴¹ W rzeczywistości nic takiego się nie zdarzyło, przekazała ona przecież Czyczowi moją kartkę z adresem i powiedziała mu, w jakim celu przyszedł.

⁴² Również i to podejrzenie było niesłuszne, Czycz rzeczywiście nie było w tym czasie w domu, wychodząc z Krupniczej, zobaczyłam go na ul. Szujskiego, jak szedł szybko – jak zwykle – w stronę domu, jednak nie podeszłam do niego, bowiem nie chciałam zaczepiać nieznajomego mężczyzny na ulicy, nie wróciłam też na Krupniczą, bo miałam już inne plany. Moją kolejną wizytę w domu pisarza poprzedził zapowiadający mnie list, który napisał i wysłał z Bytomia prof. dr hab. Władysław Studencki.

⁴³ Ta deklaracja gotowości do spotkania była dla mnie zaskakująca, rezygnacja z ewentualnych własnych planów na rzecz spotkania i porozmawiania z nieznajomą osobą to heroiczny gest człowieka, któremu przecież nie było łatwo kontaktować się ze światem.

Grażyna,

(a patrz, ja Ci nie piszę: Kochana, choć przecież tak pomyślałem czytając Twój pierwszy list⁴⁴, i chciałem Cię mocno przytulić uścisnąć a zresztą co będę o tym...)

nie powinnaś mi pisać – myślę głównie o tym co w pierwszym liście⁴⁵ (otrzymałem dwa razem) – a normalnie przyjechać, bez żadnego uprzedniego zawiadomienia, choć może nie mogłaś (bo pamiętam co pisałaś ostatnio w tym wysłanym przed świętami) a chyba chciałaś – no może chciałaś być ze mną gdy to pisałaś, i przyjeżdżaj zawsze gdy jeszcze tak będzie⁴⁶, nie musisz mnie wcześniej zawiadamiać, jest tylko jedna przeszkoda, ale którą Ty znasz, bo np. pamiętasz jak ni stąd ni zowąd wyszedłem od Ciebie kiedyś, a i Ty ode mnie tak dość nagle, ostatnio w tym drugim dniu⁴⁷, bo może zobaczyłaś że to dzień czy ta jakaś chwila kiedy ja nagle nie mogę z nikim być, te moje nerwicowe czy jakie wariactwa, lecz może nie trafisz akurat na to, a gdyby nawet to ja Ci to oczywiście powiem i poczekasz lub się umówimy na później czy na dzień następny

czyli krótko mówiąc (już po tych wyjaśnieniach a zresztą chyba już Ci o tym mówiłem szerzej ostatnio) przyjeżdżać możesz kiedy tylko chcesz przyjechać i obojętne w jakim dniu czy porze, nawet w nocy (obudzi mnie ten dzwonek u drzwi gdy będę spał, i brama domu nie jest na noc zamykana), mnie zwykle w domu nie ma tylko w godzinach mniej więcej 12–15 i wieczorem 20–22, chyba że czasem gdzieś do kogoś idę, rzadko, wracam wtedy później

no, to tak na taki wypadek, a normalnie to oczywiście lepiej gdybym wcześniej wiedział

dużo w związku z tym co w drugim liście chciałbym Ci mówić, trochę to za dużo na pisanie i będę mówił normalnie gdy się zobaczymy, a tak w ogóle: ważne że sobie zdajesz sprawę (nagle? czy może już wcześniej zauważyłaś, bo ostatnia nasza rozmowa była już trochę inna) że Twoje zdania – mówienie do mnie (czy jak bywało – i pisanie) – gładkie, zimne, beztreściowe⁴⁸, że chciałaś znowu powiedzieć coś zupełnie innego (niż Ci się mówiło) no i sam ten list jest właśnie ten inny, obydwie te listy,

⁴⁴ Na skutek złej pracy poczty Czycz dostał moje dwa listy razem, chociaż jeden z nich wysłany był o wiele wcześniej. Dlatego mowa jest o pierwszym liście. Po moich zawartych w nim zapytaniach o chwilę, w których najlepiej jest przyjechać na Krupniczą, nie dostałam odpowiedzi. Sądziłam, że dążyłam do osiągnięcia „niegrzecznej precyzyjności”, wysłałam więc list następny, już mniej pytający. Czycz nawiązuje do nich obu.

⁴⁵ Pamiętam, że podjęłam w nim próbę ustalenia, kiedy najlepiej jest go odwiedzać, bardzo mało wiedziałam wtedy o depresji i nie zdawałam sobie w pełni sprawy z tego, że ustalenia takie nie mogą być pewne. Pisałam też o tym, by się mnie nie wstydził i że jego zachowań nie traktuję jako przejawu niechęci do mnie.

⁴⁶ Był to trudny okres w moim życiu, o czym rozmawialiśmy też podczas naszych spotkań, a jak już wspominałam, Czycz gotowy był słuchać o moich nieszczęściach, w liście potwierdza ową gotowość.

⁴⁷ Kiedyś i ja nie wytrzymałam tego, że będzie leżał jak nieżywy, i gdy mi powiedział, że musi się położyć, pożegnałam się i wyszłam. Zaraz potem tego żałowałam, bo pomyślałam, że może to moje siedzenie przy nim/obok niego jakoś mu pomaga. Dziś sądzę, że moja obecność w tych chwilach nie miała większego znaczenia i była poza świadomością pisarza.

⁴⁸ Jest to aluzja do mojego stylu pisanego, do cyzelowania stylistyki, unikania powtórzeń myśli, tych samych zwrotów, wyrazów, wielokrotnie o tym mówiliśmy. Na początku naszej znajomości powstał mały konflikt, jako początkująca dziennikarka „Życia Warszawy”, musztrowana przez adiutorów, pozwoliłam sobie na naruszenie stylistyki wypowiedzi Czycz. Niektóre zniekształciłam nieświadomie, z powodu niewyraźnej dykcji i słabego jakościowo nagrania, te przekłamania dotyczyły m.in. brzmienia nazwisk, do tego doszła literówka, która spowodowa-

po co byśmy – Ty a też ja – mieli mówić do siebie nie to co chcemy i co myślimy⁴⁹
no kończę by czytać jeszcze Twoje listy⁵⁰ i chciałbym jeszcze mówić ale to by trwało
bo u mnie trudno z pisaniem, a chcę Ci jeszcze wysłać ten list,

przywieź mi jakieś swoje zdjęcie gdy przyjedziesz, Co? wiem? i czy Cię to nie prze-
straszy?, chciałbym Cię widzieć też gdy Ciebie nie ma, no chyba że Ci się to wyda głu-
pie, to nie, myślałem już o tym dawniej wcześniej zapomniałem Ci powiedzieć

a co do telefonu mojej sąsiadki, nazywa się ona chyba Adamska (chyba nosi nazwisko
ojca Adamska a imię Ludka (Ludmiła), to prawda że często jej nie ma w domu, czasem
jednak jest, i możesz próbować zatelefonować gdybyś chciała mnie powiadomić szybko,
w jakieś popołudnia i wieczory ona jednak jest, mam z nią sąsiedzkie stosunki dobre
i z pewnością by mi powtórzyła

ściskam Cię mocno, Grażyna,

do zobaczenia

Czycz

List, z 9 lutego 1986 roku, jest zapisem osobistego dramatu, informuje o po-
garszającym się samopoczuciu, o nasilających się trudnościach w utrzymywaniu
kontaktów z ludźmi, jest w nim też widoczne zainteresowanie moim zdrowiem
i jednocześnie ironiczne odnoszenie się do moich złych nastrojów spowodowa-
nych zdrowotnymi kłopotami. To typowe połączenie emocjonalnych kontrastów,
do czego przyzwyczaiły mnie rozmowy z pisarzem:

Grażyna,

cieszę się z Twojego już lepszego samopoczucia, a czy w jakimś stopniu przyczynił
się do tego i mój list? pisałem nic nie zmyślając i chyba znowu tak pisałem i mówiłem do

ła, że A. Wróblewski – tak ważna dla Czycza postać – zmienił się w A. Róblewskiego (a to już
spowodowało, że „wywiad był francowaty”). Podałam „nieco poprawiony” zapis do autoryzo-
wania. Zostałam za te moje ulepszenia ustnie obsztorcowana krótko, ostro i boleśnie. Wybuch
złości Czycza nie trwał długo i wszystko w jednym momencie wróciło do normy. Ale moje sty-
listyczne zmagania, już na innym polu, były nadal tematem naszych rozmów. Słowo „franco-
wate”, które dość często padało w rozmowach, nigdy nie pojawiło się w listach do mnie. Było
ono z całą pewnością jednym z najbardziej uniwersalnych słów, za pomocą którego Czycz wy-
rażał różnorodne treści i najsztudniej emocje oraz nazywał różne zjawiska, a także charak-
teryzował nim osoby, o których rozmawialiśmy. Słowo to miało czasem charakter brutalizmu
i wulgaryzmu, a czasem – co wynikało z kontekstu – było połączone z ironią i liryzmem.

⁴⁹ Ta uwaga odnosi się do rozmów o niedoskonałości przekazu, ułomności słowa i niemożności
porozumienia, które powstają wbrew intencji, a nie są wynikiem chęci stworzenia zmanipulo-
wanej wypowiedzi. Stąd w jednej z rozmów pojawił się niepokojący wniosek, że nigdy nie
mówimy sobie tego, o czym myślimy.

⁵⁰ Nigdy nie rozmawialiśmy o tym, co się z nimi dzieje, nawet nie przypuszczałam, że mogą być
czytane więcej niż jeden raz. Nie sądzę, by były przechowywane. Czasami na słomianej macie,
znajdującej się nad stołem, natykałam się na wycięte i przypięte szpilką zdanie pochodzące
z mojego listu. Gdy pytałam, dlaczego ono się tam znalazło – Czycz w odpowiedzi uśmiechał
się i mówił: „bo to takie ładne zdanie...”. Najdłużej na tej macie widniało zdanie (dlatego wła-
śnie je pamiętam): „Chcę iść tam, gdzie na włosy będzie się kładła jarzębina, albo gdzie mogła
by się kłaść”.

Ciebie, tyle tylko że znowu coś mniej ważne, był on też odpowiedzią na Twój list – podobnie te inne

uśmiechnąłem się (uśmiechałem się też z radości że nie tylko ja tak... i również dość chyba cynicznie co? złośliwie... i ładnie sobie teraz o mnie pomyślisz...) czytając co mi piszesz o Twoim obecnie zniechęceniu, bo któż to lepiej zna niż ja, i u Ciebie to tylko jakiś okres a u mnie to już trwa i trwa i chyba będzie, i wszystko całkiem tak samo i aż do szczęśliwego końca jest dzień (czasem szereg) w którym nie potrafię nic robić (nawet napisać listu stąd nie odpisuję Ci od razu, często) a przecież tak się niewolę, nigdzie do nikogo nie chodzę, z nikim nie widuję, że mam właśnie robić tak więc do tej pustki dochodzą mi jeszcze okresy [zapis całkowicie nieczytelny] i we mnie czy może nie tak i wyraźnie widzenie bezsensu wszystkiego i to jest ogłuszające obezwładniające⁵¹ że z nikim się nie widuję i nie chodzę do nikogo (a przecież mam tu w Krakowie jakąś ilość znajomych) to i sprawa moich nerwów nie wytrzymuję z nikim długo (czasem godzina to już jest to długo) i też gdy czasem – rzadko – ktoś do mnie zaglądnie myślę więc zwykle by szybko poszedł, mam więc dobry ciąg tych moich tajemnic, zresztą tę już znasz trochę, nie raz poznałaś, no że nagle wyszedłem wtedy, co już wyjaśniałem w tamtym liście, nagle chcę muszę być sam a zaraz potem żałuję i sam jestem tak bardzo

pod koniec listu piszesz o czymś o czym i ja myślę, i myślałem nieraz, lecz o tym może byłoby lepiej mówić i może będziemy mówić gdy przyjedziesz, a mówię „może” bo się nie da o tym tak na zawołanie w chwili obojętnie jakiej, no więc i pewnie można by ale w jakiejś z chwil tych szczególnych, inne niż zwyczajne

ściskam Cię Grażyno,

Czycz

Na dole listu dopisek w nawiasie:

(ten mój list krótki i dość nijaki ale to sprawa też mojego znowu osłabienia od kilku dni)

Depresja powodowała przerwy w naszej korespondencji, które trwały czasem około pół roku, w tych przerwach korespondencja rozwijała się jednostronnie, tzn. ja pisałam listy, lub wysyłałam kartki pocztowe, w nadziei, że są one czytane, i cierpliwie czekałam na jakąś odpowiedź. List z 5 maja 1992 roku jest taką odpowiedzią, która przysłała po trwającym około pięć miesięcy moim epistolarnym monologu:

Droga Grażyno,

dziękuję za kartkę i życzenia, też za tamtą na Święta Bożego Narodzenia, na którą nie odpisałem, przepraszam, ale tak ze mną jest, ta depresja i leczenie nadal, piszesz że wiosna to pora wielkich przełomów, a u mnie jest jak było czyli źle, a nawet gorzej bo wiosna, te zielenie i jasności przygnębiają mnie bardziej, a jeszcze zepsuła mi się lodówka,

⁵¹ Okresy nasilającej się depresji były dla niego wielką męczarnią, tak o swoich cierpieniach Czycz mówił K. Lisowskiemu: „[...] depresja choroba straszna [...] trzeba znaleźć w samym sobie oprawcę czy tresera który by to wystraszone znihilizowane depresją bydło zmusił do roboty, czynności jakiegokolwiek [...] najlepiej żeby ktoś wszedł i mnie zastrzelił czy załutkował młotkiem lub siekierą jak świnię, straszny ten nagle огоłocony pusty czas i straszne minuty chwile godziny czekania nadejścia nocy by móc wziąć środek nasenny”, *Rozmowa pierwsza*, [w:] *Stanisław Czycz – mistrz cierpienia*, s. 21.

nie ma pieniędzy na nową, staram się o jakąś pożyczkę w SPP, no więc takie u mnie przełomy

piszesz, że siedzisz zaplątana w miłości czy zagrzebana – te wiersze różnych bab na ten temat i Twoje o nich pisanie i że się przekonałaś do J.H., a ja się do niej nie przekonam, tak samo do jej męża, może zasłużeńi jako tłumacze z francuskiego i tyle⁵²

kończę bo trudno mi pisać w ogóle robić cokolwiek w tej depresji, z której tym razem uda się mi (czy im – lekarzom) podźwignąć, nie wiem,

tak się tylko odzywam do Ciebie bo aż głupio że Ty do mnie piszesz a ja nic, napiszę jeszcze gdy mi się trochę poprawi, oby

Serdecznie Cię ściskam i życzę wszystkiego dobrego

Staszek

Czycz jest pisarzem, którego przypomniało w ostatnich latach wydanie *Arwa*, dzisiaj, kiedy czytelnicy są już przyzwyczajeni do odbioru utworów hipertekstowych, jego artystyczne zabiegi i konstrukcyjne osobliwości są znacznie bardziej czytelne i zrozumiałe. Czas literackich eksperymentów sieciowych przybliżył to, co autor *Anda* zapisywał na „naprawionej” przez siebie maszynie, dzisiejsze formy literatury „niepapierowej” uświadamiają antycypacyjny walor znacznej części jego dorobku, który, podobnie jak listy, miał charakter tekstualizacji wnętrza autora budującego różne piętra znaczeń⁵³. Wielogłosowość tekstu powodowała, że Czycz określał je jako „moje”⁵⁴, były one realizacją idei partytury, dającej możliwość wielu sposobów odczytań tekstu, dla którego obecnie naturalnym środowiskiem jest obszar hipertekstowy. Ten specyficzny rodzaj tekstu był w jakiejś części wynikiem niezwykłej osobowości autora, przeżywanych przez niego doznań i stanów, co w pewnej części odsłaniają napisane przez niego listy.

Summary

The letter as a record of self-portrait creation – The charts of Stanisław Czycz's moods

The handwritten letters of the legendary poet belonging to the generation of the '56, addressed to the article's author, are regarded as a sign of autocreation, an intimistic record, and as a complement to the talks carried on previously.

⁵² Mowa o Julii Hartwig, o której pisałam wtedy artykuł, i o Arturze Międzyrzedkim.

⁵³ O wielopiętrowości znaczeń pisała J. Urban, *Taniec (ku) śmierci. O „Pawanie” Stanisława Czycza*, [w:] *Kulturowe terytoria literatury*, red. S. Sobieraj, Siedlce 2006, s. 106–121.

⁵⁴ „Moje” były teksty eksperymentatorskie, „niemoje” były teksty pisane na zamówienie, np. dla „Przekroju”; por.: P. Marecki, *Tekstowa partytura. O uwerturze do „Arwa” Stanisława Czycza*, [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Kraków 2005, s. 151.

Czyż's letters are perceived as a source of biographic knowledge complementing the image of the "master of anguish", a sensitive man feeling his tragic loneliness and struggling in vain for many years with an overwhelming depression. They are considered as an autocreative story conveying the existential experiences of an individual informing the reader about seeing himself in interactions with the others.

In the discussion, the methodological bases, as framed by S. Skwarczyńska, R. Nycz, E. Rybicka, I. Adamczewska and M. Szpakowska, are used.

Leszek BĘDKOWSKI

**Plan dla Terei. Antyutopijna (dystopijna)
wizja społeczeństwa w powieści science fiction
Wybrańcy bogów Rafała A. Ziemkiewicza**

Narastające w drugiej połowie ubiegłego wieku zainteresowanie polskich pisarzy science fiction problematyką społeczną sprawiło, że w latach osiemdziesiątych rodzima fantastyka naukowa została zdominowana przez prozę o socjologicznym charakterze. Przedstawiała ona niemal wyłącznie negatywne obrazy społeczeństw, stąd uznanie, jakie zdobyła sobie wśród czytelników, wiązało się z upowszechnieniem (popularnością) szeroko pojmowanej literackiej utopii negatywnej¹, zwłaszcza zaś szczególnej jej postaci, nazywanej „dystopią” i niekiedy uznawanej za odrębną od antyutopii konwencję gatunkową².

Utwory określane mianem dystopii łączy z „tradycyjnymi” antyutopiami przede wszystkim obecność w ich świecie przedstawionym wizji źle funkcjonującego społeczeństwa. Podstawowa różnica między nimi wynika natomiast z podjęcia przez antyutopie (*Miasto światłości* Eugeniusza Smolarskiego, *Ostatni statek z planety Ziemia* Johna Boyda) wyraźnej polemiki z koncepcjami utopijnymi, nieobecnej w dystopiach (*Rok 1984* Georga Orwella, *My* Jewgienija Zamiatina)³, te bowiem wyprowadzają swe wizje nie z utopijnych poglądów innych, lecz z obserwacji realnego świata. Antyutopia zatem jest przede wszystkim krytyką myślenia utopijnego, podczas gdy dystopia wyrasta z krytycznej postawy wobec rzeczywistości, której jednak przeciwstawia nie utopię, lecz katastrofę⁴. W praktyce, różnica między antyutopią i dystopią często ulega zatarciu

¹ Por. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 166–183.

² Por. J. Inglot, *Dystopia: ucieczka od wolności?!*, „Fantastyka” 1990, nr 1, s. 56–57; A. Smuszkiewicz, *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka” 1985, nr 6, s. 58–60.

³ Por. J. Inglot, dz. cyt., s. 56.

⁴ Zob. J. Miklaszewska, *Antyutopia w literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1988, s. 15–16.

i przeprowadzenie między nimi wyraźnej granicy nie jest możliwe⁵. Również publikowane po 1979 roku powieści social fiction Janusza A. Zajdla (*Limes inferior*, *Paradyzja*, *Wyjście z cienia*, *Cała prawda o planecie Ksi*), Macieja Parowskiego (*Twarzą ku ziemi*), Edmunda Wnuk-Lipińskiego (*Wir pamięci*, *Rozpad połowiczny*, *Mord założycielski*), Marka Oramusa (*Senni zwycięzcy*) czy Wiktora Żwikiewicza (*Druga jesień*) w większości mogą być opisywane zarówno jako antyutopie, jak i dystopie. Niewątpliwie utwory te posiadają natomiast liczne cechy wspólne, odsyłające przede wszystkim do pojęcia dystopii, z których za najistotniejszą można uznać prezentowanie obrazów społeczeństw zniewolonych oraz sytuacji człowieka w systemie autorytarnym. Równie charakterystyczne dla wymienionych utworów (ich dystopijnego charakteru) jest łączenie treści prowokujących do uniwersalizacji oferowanych w nich wizji z odniesieniami pozaliterackimi, skłaniającymi czytelników ówczesnej fantastyki socjologicznej do uznawania kreowanych w niej światów za maskę, ściśle określonej, czasowo i przestrzennie, rzeczywistości. Tym samym powieści należące do wyróżnionego tu nurtu science fiction stanowią także typ literatury, która, ukrywając „prawdę” pod szatą „uroczej fikcji”⁶, jest oparta na istnieniu szczególnego porozumienia autorów z czytelnikami.

Przemiany społeczno-polityczne zaistniałe w 1989 roku zdawały się potwierdzać słuszność wcześniej już wyrażanych opinii o wyczerpaniu się możliwości tkwiących w realizowanej w ten sposób konwencji antyutopii (dystopii)⁷. Ostateczne z nią rozstanie zapowiadał Parowski w recenzji powieści Oramusa *Dzień drogi do Meorii* (1990):

I tak z momentem ukazania się swojej trzeciej powieści Oramus zajmuje definitywnie miejsce opuszczone przez Zajdla. Nie idzie tylko o kwestie autorskiego prestiżu. Oramus zamyka erę PRL-owskiej powieści socjologicznej. Polskie niedole, PRL-owska niewola – co Zajdel badał modelowo, skrupulatnie, jak fizyk – temu Oramus wymierza sprawiedliwość piórem pełnym ekspresji, budując światy na pograniczu narkotycznego koszmaru, malując bohaterów – szaleńców będących tytanami ducha. Taki był garbus Deogracias z „Sennych zwycięzców”, czy awanturnik Adam Nyad z „Arsenału”. [...] I w ten oto sposób ta schyłkowa powieść, sumująca doświadczenia minionego okresu, otwiera się na problemy epoki następnej⁸.

Kolejne lata dowiodły, że model politycznej social fiction ukształtowany w latach 1979–1989 uległ wyczerpaniu w tym zakresie, w jakim reprezentatywne dla niego powieści odnosiły się (czy raczej były odnoszone przez czytelniki-

⁵ Por. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1973, s. 427; M. Leś, *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok 1998, s. 22–23.

⁶ Zob. J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 131.

⁷ Zob. R. Klementowski, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70. i 80.*, Toruń 2003, s. 249–250; por. D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994, s. 200.

⁸ <http://joanna.fandom.art.pl/oramus/meoria.htm> [stan z: 21.08.2010].

ków) do realiów ustroju komunistycznego. Problematyka społecznego zniewolenia oraz dążenie do przekazywania sensów globalnych, przy jednoczesnym uwzględnieniu perspektywy lokalnej (odniesienia do realiów Polski), nieoczekiwanie natomiast znalazły swoją kontynuację w twórczości pisarzy science fiction głównie młodszego pokolenia, którzy uznali antyutopię za konwencję odpowiednią dla podjęcia dyskusji nad współczesnymi zjawiskami społeczno-politycznymi. Obok *Dnia drogi do Meorii* ukazały się po 1990 roku – zasługujące na uwagę⁹ i niejednokrotnie nagradzane – antyutopijne utwory: Oramusa (*Kankan na wulkanie*), Rafała A. Ziemkiewicza (*Wybrańcy bogów*, *Pieprzony los kataryniarza*), Jacka Dukaja (*Crux*), Jacka Piekary (*Przenajświętsza Rzeczpospolita*) czy Jacka Grzędowicza (*Weekend w Spestreku*), noszące wszelkie znamiona politycznych dystopii ze względu na ich wyraźny związek z rzeczywistością oraz cechującą je rezygnację z budowania odniesień do koncepcji utopijnych (w znaczeniu: idealnych) społeczeństw.

Wśród wymienionych utworów *Wybrańcy bogów* wyróżniają się jako powieść wyraźnie kontynuująca tradycję socjologicznej fantastyki naukowej wcześniejszych lat. Z perspektywy czasu okazało się również, że to właśnie utwór Ziemkiewicza, wydany po opublikowaniu *Dnia drogi do Meorii*, „ostatecznie zamyka zajdlowski rozdział w polskiej science fiction”¹⁰. Na uwagę zasługuje przy tym istnienie szczególnego związku łączącego *Wybrańców bogów* z Zajdlowskimi wizjami społeczeństw, niesprzecznego z otwarciem się utworu autora *Pieprzonego losu kataryniarza* na problemy podejmowane w polskich dystopiiach początku XXI wieku.

Z fabuły powieści Ziemkiewicza wyłania się historia kolonistów przybyłych na planetę Terea, położoną w odległej od Ziemi części kosmosu. Osiedlając się w nowym świecie, stworzyli oni, bliżej nieprzedstawiony w utworze, system społeczny prawdopodobnie niedemokratyczny i funkcjonujący zgodnie z wytycznymi ziemskiego zarządu kolonii:

Przywieziono ich zamrożonych na planetę, gdzie wszystko już było urządzone, wybudowane i wyregulowane. Przywożono ich partiami po kilkanaście tysięcy, dzięki czemu łatwiej oswajali się z sytuacją ubezwłasnowolnienia. Przywykli, że tych, którzy nimi władają, przywozi się z Ziemi w osobnych statkach, że koloniści nie mogą mieć żadnego na nich wpływu, gdyż wyznaczał ich zarząd kolonii odległy o całe parseki¹¹.

Z czasem koloniści, inspirowani przez grupę ludzi wzywających do walki o wyzwolenie się spod narzuconych rządów i uniezależnienie Terei od Ziemi, jakoby wykorzystującej kolonię, zerwali wszelkie kontakty z ojczyzną planetą oraz innymi planetami zrzeszonymi w Federacji Ziemskiej. Niestety, wniosłe

⁹ Por. krytyczne o nich uwagi: P. Czapliński, *Wątpliwe rozstanie z utopią*, [w:] *Świat podrobinowy. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 232–235.

¹⁰ J. Inglot, *Kłęska alchemika?*, „Fantastyka” 1992, nr 2, s. 73.

¹¹ R.A. Ziemkiewicz, *Wybrańcy bogów*, Warszawa 1991, s. 186. Wszystkie cytowane fragmenty powieści pochodzą z tego źródła.

hasła, głoszone przez przywódców secesji, nie doprowadziły do zmian korzystnych dla społeczeństwa. Przeciwnie, nowy rząd Republiki narzucił obywatelom model życia społecznego oparty na doktrynie społeczno-politycznej niejakiego Milena, która stała się dominującą i niepodważalną ideologią. Podjął również bezwzględną walkę z opozycjonistami, zakończoną rozbięciem Rewolucyjnej Organizacji Terei (Roty), jedynej zorganizowanej społecznej siły czynnie przeciwstawiającej się społecznemu zniewoleniu.

W *Wybrańcach bogów* informacje dotyczące historii kolonii (okoliczności secesji) pojawiają się na różnych etapach fabuły, głównie w dialogach postaci oraz we fragmentach rozpoczynających poszczególne rozdziały powieści, mających postać cytatów z tereańskich tekstów: artykułów prasowych, raportów specjalnych służb, utworów artystycznych, a także dokumentów pochodzących z archiwum instytucji rządowych. „Cytowane” teksty oraz wypowiedzi postaci nie zostały opatrzone komentarzem ze strony trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora. Ponieważ niekiedy zawierają one informacje wzajemnie sprzeczne, nie jest pewne, czy w pierwszych latach po zasiedleniu planety koloniści naprawdę byli ubezwłasnowolnieni i wyzyskiwani:

Przed tą cholerną secesją ludzie potrafili myśleć. Mogłeś tylko stać na polu i patrzeć, jak rośnie. A potem zbierać. Wiesz, że Terea żywiła wtedy cztery najbliższe planety Federacji? Tu jest dobra gleba i klimat, szkoda marnować tę ziemię na przemysł. Przemysł pchano na planety skaliste i nieurodzajne, stamtąd mogliśmy mieć wszystko, czego trzeba. Ci dumnie nazwali to wyzyskiem (s. 95).

Taki sposób narracji, przypominający narrację *Drugiej jesieni* Żwikiewicza, buduje nader fragmentaryczną i niejasną wizję zmian, jakie w przeszłości zachodziły w tereańskim społeczeństwie. Składają się jednak na nią motywy bardzo charakterystyczne dla prozy social fiction sprzed 1989 roku, doskonale znane pisarzowi i czytelnikom ówczesnej socjologicznej fantastyki naukowej. Historia mieszkańców Terei odpowiada historii kolonistów przedstawionej w *Paradyzji* i *Calej prawdzie o planecie Ksi*, sama zaś Terea przypomina paradyzyjski Tartar (planeta o mało przyjaznej dla ludzi biosferze, bogata w cenne złoża naturalne). Uderzające jest także podobieństwo niektórych szczegółowych pomysłów fabularnych wykorzystanych w powieści Żwikiewicza do elementów fabuły *Calej prawdy* oraz niedokończonych przez Zajdla powieści *Drugie spojrzenie na planetę Ksi*:

Przed laty, gdy przebrzmiał wielki dzień secesji, a planeta Terea, po kilkunastu potyczkach i po dwóch sporych bitwach, opiewanych potem przez pisarzy i pokazywanych małym Tereańczykom w holowizji, zdołała wyzwolić się z zależności od Federacji Ziemskiej, jej mieszkańcom potrzeba było jakiegoś prostego symbolu uzyskanej wolności. Trudno stwierdzić, kto pierwszy wpadł na pomysł, by uczynić tym symbolem nazwiska. Porwani entuzjazmem koloniści porzucali dawne nazwiska, zastępując je trzyliterowymi kodami, którymi podczas transportu oznaczano hibernacyjne pojemniki. Czasem wpłatało między te trzy litery jeszcze jedną albo dwie, dla lepszego brzmienia (s. 42–43).

Motyw tworzenia nazwisk mieszkańców kolonii w oparciu o numery pojemników hibernacyjnych pozostaje praktycznie nieistotny dla przebiegu głównego wątku utworu, nie jest również bezpośrednio implikowany konwencją gatunkową powieści lub charakterem prezentowanego w niej systemu społecznego. Sygnalizuje on natomiast, podobnie jak inne wskazane analogie pomiędzy historią kolonistów a Zajdlowskimi społeczeństwami, istnienie szczególnego związku łączącego powieść Ziemiakiewicza z utworami, stanowiącymi dla niej najbliższą tradycję literacką. Jego wyraźnie intertekstualny charakter ujawniają aluzje literackie do *Kordiana* oraz *Limes inferior*, mające w utworze postać scenek wkomponowanych w narrację, posiadających niektóre cechy, w tym wyznaczniki rodzajowe, dramatu (dialog, „tekst poboczny”, obecność chóru). Projektują one założonego odbiorcę *Wybrańców bogów* jako posiadającego określone kompetencje kulturowe (analogiczne do kompetencji idealnego odbiorcy powieści Zajdla)¹² i są istotnym elementem budującym obecną w utworze dystopijną wizję społeczeństwa Republiki Terei.

Zostało ono ukazane jako społeczeństwo totalitarne, podlegające władzy autorytarnego rządu, na którego czele stoi prezydent (postać epizodyczna), częściowo uzależniony od Zespołu Ekspertów oraz wpływowych senatorów. Tereañczycy są świadomi istniejącego zniewolenia, znają strukturę społeczeństwa i posiadają wiedzę o niektórych metodach i środkach technicznych stosowanych przez rząd do ubezwłasnowolnienia obywateli. Tylko nieliczni potomkowie pierwszych kolonistów wierzą w idee głoszone przez „milenowców” i ufają prowadzonej w mediach propagandzie. Tym samym *Wybrańcy bogów* zawierają obraz społeczeństwa, które, w odróżnieniu od społeczeństw wykreowanych w prozie Zajdla, nie zostało zniewolone przy użyciu metod informacyjnych. W szczególności podstawą ubezwłasnowolnienia Tereañczyków nie jest kłamstwo, mające kluczowe znaczenie dla skuteczności manipulowania społeczeństwami ukazanymi w powieściach autora *Paradyzji*. W warunkach posiadania przez mieszkańców kolonii wiedzy o naturze otaczającej ich społecznej rzeczywistości rządzący Tereą oparli swą władzę na przemocy i zastraszeniu (brutalne przesłuchania, utrata wolności, pogorszenie się statusu materialnego byłych więźniów politycznych). W ten sposób Ziemiakiewicz przedstawił obraz społeczeństwa, które jest utrzymywane w posłuszeństwie za pomocą bodźców energetycznych. W refleksji nad cybernetycznymi modelami struktur społecznych taki typ sterowania społecznego jest uznawany za bardzo skuteczny z racji trwałości wytworzonych w ten sposób norm społecznych i ich oparcia na normotypie wrodzonym¹³.

Podstawowym narzędziem ubezwłasnowolniania Tereañczyków są instytucje tworzące aparat przymusu: policja, Centralny Instytut Rozwoju Społecznego

¹² Szerzej na ten temat: zob.: L. Będkowski, *W poszukiwaniu prawdy. Zniewolone społeczeństwa w powieściach science fiction Janusza A. Zajdla*, Warszawa 2011, s. 151–176.

¹³ Zob. J. Kossecki, *Cybernetyka społeczna*, Warszawa 1981, s. 199.

z wydziałem cenzury i służbą bezpieczeństwa (w tym funkcjonariuszami nieumundurowanymi, działającymi wśród obywateli) oraz wojsko. Zniewolenie kolonistów opiera się głównie na ich nieustannej inwigilacji za pomocą ukrytych urządzeń podsłuchujących oraz jawnych urzędów, rejestrujących obecność i aktywność każdego obywatela w przestrzeni publicznej:

Wcisnął banknot w szczelinę dystrybutora, wpychając palec w otwór identyfikacyjny. Automat zaświergotał, zabrzęczał i otworzył plastikową przegródkę, za którą stał napełniony kieliszek. Jednocześnie poszła gdzieś w drugą stronę, w cholerę mać, informacja, że niejaki Szregi Odd, numer ewidencyjny 30987949995, pracownik zakładów mechanicznych Hynien II, wypił 100 gram wódki standard w placówce gastronomicznej numer 749. Szregi wiedział, że gdzieś tam w rejestrach systemu ochronnego zostało to zapisane i jeśli przypadkiem zainteresuje jakiegoś bezpieczeniaka, zostanie wyciągnięte na ekran czytnika (s. 19).

System śledzenia mieszkańców Terei oraz gromadzenia o nich informacji stanowi nieco tylko rozbudowaną wersję systemu rejestrującego, wykreowanego przez Zajdla w *Limes inferior*. W fikcyjnym świecie powieści Ziembkiewicza ma on również mniej jawny, dla obywateli, wymiar, związany z działalnością telepatów, rozpoznających nastroje obywateli, oraz stosowaniem coraz bardziej udoskonalanych urządzeń wspierających możliwości ludzi (funkcjonariuszy) posiadających zdolności telepatyczne:

Instytut trzyma sprawę w tajemnicy, ale pracują nad tym od wielu lat. Po prostu, telepata z odległości kilku metrów czuje, co się w tobie dzieje. Odbiera twoje emocje, czy się boisz, czy mówisz prawdę... Po treningu może je nawet odbierać bez sprzętu, tak jak ja teraz (s. 82).

Udoskonaleniu ulegają również tempaxy, urządzenia umożliwiające odczytanie słów, jakie zostały wypowiedziane w danym miejscu w przeszłości:

Lubił asystować przy tempaxowaniu. Bawiło go wyciąganie przeszłości z murów, z jakichś jej szczątków, które zostawały w przedmiotach. Nic nie ginęło, ani jedno słowo czy uśmiech. Co prawda tempaxy, których obecnie używali, sięgały najdalej do głębokości siedmiu, ośmiu dni. Ale przecież niedługo dostaną jeszcze lepsze. Cztery lata temu, kiedy je wprowadzono, sięgały na dystans siedemdziesięciu pięciu godzin. I wystarczyło. Błyskawiczne rozbicie Rewolucyjnej Organizacji Terei było w dużej mierze zasługą konstruktorów tego sprzętu (s. 31).

Tym samym możliwości wykrycia przez rządzących Tereą ewentualnych „niewłaściwych” poglądów i zamiarów obywateli staje się większa niż w społeczeństwie kolonistów Paradyzji, poddanych nieustannej, totalnej inwigilacji, oraz innych zniewolonych społeczeństwach wykreowanych w twórczości polskich pisarzy science fiction starszego pokolenia.

Techniczne środki społecznej kontroli ukazane w *Wybrańcach bogów* nie są doskonałe i w pewnym zakresie można je oszukać. Wykorzystują to nieliczni opozycjoniści i pospolici przestępcy, którzy, posługując się fałszywymi żetonami oraz nakładkami papilarnymi, unikają identyfikacji i zarejestrowania rzeczy-

wistych danych w systemie ochronnym. Rządzący nie są też świadomi zagrożenia, jakie dla ich władzy niesie z sobą rozwijanie zdolności telepatycznych ludzi:

Żaden ze specjalistów od szkolenia nie zdawał sobie nawet sprawy, jakie możliwości rozwinął w sobie Sayen tym morderczym treningiem. Nie przypuszczali, że ktokolwiek byłby w stanie, zaledwie po jednym roku kursu, kantować ich aparaturę i samemu wyznaczać wyniki własnych testów, wyraźnie je zaniżając. Że w sprzyjających warunkach potrafi odebrać bezpośrednio myśli czytanego, zrozumieć je. Jeszcze więcej – narzucić słabszemu mózgowi swoją myśl, tak, by odbierający nie podejrzewał nawet, że myśl nie należy do niego, a stojący obok, krótko ostrzyżony facet porusza nim jak kukiełką. Nikt dotąd nie przewidział takich możliwości telepaty (s. 72).

Luki w systemie kontroli społecznej oraz ograniczenie i złagodzenie represji, jakie nastąpiło po rozbiciu Roty, nie skłaniają mieszkańców Terei do próby przeciwstawienia się totalitarnej władzy. Rezygnacja kolonistów z czynnego oporu związana została w utworze przede wszystkim z motywem społecznej apatii, charakterystycznym dla wielu wcześniejszych literackich dystopii. O ile jednak obojętność społeczeństw ukazana przez Parowskiego (*Twarzą ku ziemi*) czy Wolskiego (*Numer*) wynikała z zerwania przez ludzi związków z rzeczywistością (środki odurzające, mediatyzacja rzeczywistości), o tyle bierność Tereńczyków jawi się jako wynikająca z ich doświadczania (rozpoznania) rzeczywistości:

Teraz jest inaczej, Hornen. Ludzie są jacyś inni. Dostają, co niezbędne do życia, od reszty już się odzwyczaili. Mają jakieś szczątkowe poczucie bezpieczeństwa, sam wiesz. Ouentin jednak trochę wziął bezpieczniaków za pysk, to fakt. Wszyscy są w jakiejś takiej apatii, wypruli się z sił, chcą już tylko spokoju, za każdą cenę. Chcą już tylko pić i spać spokojnie (s. 69).

Dostrzegają to również koloniści tworzący tzw. „opozycję moralną”, którzy krytykują rządzących, ale sprzeciwiają się dokonywaniu zmian przy użyciu siły:

Niewątpliwie najbardziej rzucającym się w oczy objawem postępującej dezorganizacji społeczeństwa Terei jest wszechogarniająca apatia. Przeciętny obywatel, który otrzymał tak wiele praw w porównaniu z okresem dominowania Federacji, paradoksalnie, nie czuje się u siebie i nie stara się z tych praw korzystać (s. 27).

Przekonanie o cechującej Tereńczyków apatii wydaje się mieć w utworze status jedynej pewnej, wyrażonej *explicite* opinii dotyczącej społeczeństwa. Świadczy o tym nie tylko jej kilkukrotne powtórzenie (uwzględniające punkty widzenia stron konfliktu), ale także nadanie jej charakteru informacji „prawdziwej”, gdyż potwierdzonej spostrzeżeniem bohatera – telepaty:

Nigdy by się nie przyznał, że czytanie tylu szarych, przepływających wokół mózgów sprawiało mu jakąś masochistyczną przyjemność. Dawało mu parę godzin goryczy, kiedy pomimo naprężonej do granic możliwości uwagi nie znajdował w nich nic prócz znużenia, apatii, pustki i małości. Bezgranicznej małości (s. 69).

Wynikająca stąd negatywna ocena kondycji społeczeństwa kolonii została w utworze pogłębiona obrazami społecznych patologii (alkoholizm, uzależnienie

od narkotyków, przestępczość) oraz sygnalizowanym wyzbyciem się przez ludzi potrzeby sztuki, docenianej jedynie przez nielicznych Tereńczyków. W ten sposób obraz społecznej rzeczywistości Terei kontrastuje z wyrażaną przez dawnych opozycjonistów nadzieją na tkwiące w społeczeństwie pragnienie samostanowienia:

To nic, że zostaliśmy rozbici i zaszczuci, że zburzyliście wszystko, co zbudowaliśmy. Zwyciężyliśmy, bo wyrwaliśmy ludzi z bezmyślnej wiary w wasze słowa i idee. Pomogliśmy im zrozumieć, że są okłamywani i manipulowani, że nie są u siebie, że uczyniono z nich niewolników. I daliśmy im przykład, że trzeba walczyć, dopóki nie zostaniecie zniszczeni. Będą o tym pamiętać, prędzej czy później rzucone przez nas ziarno dojrzeje i wyda plon (s. 93).

Wprawdzie na Terei dochodzi do wybuchu gwałtownego społecznego protestu, lecz jego źródłem nie jest dążenie ludzi do wolności, lecz słabość gospodarki zbudowanej na ideach Milena. W sytuacji gwałtownie pogarszających się warunków życia oraz zbliżającej się klęski głodu, której nie sposób zapobiec, jedynym ratunkiem dla kolonii staje się zmiana polityki wewnętrznej oraz odnowienie kontaktów handlowych z Federacją.

Przedstawienie sytuacji kryzysu ekonomicznego wywołującego przesilenie społeczne i prowadzącego do odejścia od ideologii, na której oparto funkcjonowanie systemu społecznego zniewolenia, pozwala odnieść fikcyjną rzeczywistość *Wybrańców bogów* do ogólnej sytuacji społeczno-politycznej Polski końca lat osiemdziesiątych. Wyraźne analogie do rzeczywistości społecznej okresu PRL-u można też dostrzec w szczegółach funkcjonowania społeczeństwa Terei (sytuacji tereńskiego kościoła i „religiantów”, kwestii prywatnej własności, roli drobnych przedsiębiorców, ideologicznej poprawności prac naukowych, wyposażeniu policji) oraz w języku Tereńczyków, zawierającym słownictwo (głównie potoczną metaforę, ruscyzmy, także elementy gwary więziennej) charakterystyczne dla mówionej polszczyzny (np. „melina”, „meta”, „księżycowa”, „psy”, „kabel”, „kipisz”¹⁴).

Obecność w *Wybrańcach bogów* warstwy aluzyjnej buduje właściwy konwencji dystopii związek powieści Ziembkiewicza z istniejącym porządkiem społecznym (realny socjalizm), którego utwór jest ekstrapolacją i zarazem „hiperboliczną konstatacją”¹⁵, oraz sytuuje powieść pisarza w socjologiczno-politycznym modelu polskiej fantastyki naukowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Choć, w odróżnieniu od wcześniej publikowanych utworów social fiction, powieść przedstawia moment upadku systemu społecznego widziany z perspektywy rządzących, którzy zdają sobie sprawę z istniejącej sytuacji oraz akceptują konieczność dokonania zmian, dystopijny (pesymistyczny) charakter wizji spo-

¹⁴ W gwarze więziennej: „rewizja cel”; zob. *kipisz* [w:] K. Stępiak, *Słownik tajemnych gwar przestępczych*, Londyn 1993, s. 227.

¹⁵ Zob. J. Czaplińska, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001, s. 31.

łączeństwa nie został w niej podważony. Przeciwnie, zapowiedź odejścia od „błędnej” ideologii wiąże się w fikcyjnej rzeczywistości z wizją upowszechniania na Terei nowych, efektywniejszych metod społecznego zniewolenia, zgodnych z socjotechniczną „teorią wzmocnień” opracowaną przez senatora Bordena:

Działaniu represyjnemu musi zawsze towarzyszyć pozytywna alternatywa. [...] Wywrotowiec musi odczuć karę, musi się jej bać na przyszłość, ale należy pozostawić mu możliwość powrotu do normalnego życia. Fajter, który ma rodzinę i zapewnioną jaką taką egzystencję, może o nas źle mówić, ale na tym poprzestanie. [...] To oczywiście uproszczenie. Chodzi przecież o sprawę znacznie szerszą, o prawidłowe sterowanie rozwojem społeczeństwa. Trzeba przycinać jedne gałęzie, podpirać inne (s. 190).

W sytuacji groźby wybuchu rewolucji podstawowe zadanie socjoników polega nie na jej powstrzymaniu, ale na przyłączeniu się do rewolucjonistów i przejęciu kontroli nad wprowadzanymi zmianami. Z kolei podstawą zwalczania przeciwników politycznych ma stać się dążenie do odebrania im wiarygodności, postrzegane jako działanie skuteczniejsze od represjonowania. Tak pojmowana teoria wzmocnień nie została w utworze przypisana do określonego systemu społecznego czy ideologii, ale powiązana z pojęciem skutecznego rządzenia utożsamianego z takim sterowaniem społecznym, które pozwoliłoby „zmienić ludność Terei w sprawne, posłuszne narzędzie w rękach grupy kierującej planetą” (s. 193).

Wątek rządzenia społeczeństwem w oparciu o metody socjotechniki oraz system ciągłej obserwacji obywateli i gromadzenia o nich wiedzy, rysując ponurą wizję możliwej przyszłości kolonistów, zawiera treści wyraźnie podatne na czytelniczną aktualizację, odsyłające do panoptycznej koncepcji sprawowania władzy uznawanej za uniwersalną formę technologii politycznej¹⁶. Wiążą się one z obecną w utworze koncepcją społeczeństwa jako zbiorowości ludzi marionetek, pionków na społecznej szachownicy, nieświadomych toczącej się „gry” i roli wyznaczonej im przez nielicznych „graczy”. W tereańskiej społeczności są nimi: senator Borden i rywalizujący z nim zwolennik „starego” porządku senator Blom oraz opozycjonista Sayen, planujący przeprowadzenie zamachu, który pokrzyżowałby plany zarówno socjoników, jak i Bloma.

Oparcie fabuły *Wybrańców bogów* na ukazaniu skrycie realizowanych, wykluczających się politycznych planów pozwoliło Ziemkiewiczowi na stworzenie skomplikowanej intrygi, charakterystycznej dla sensacyjnej powieści politycznej, która jednak posłużyła, zgodnie z konwencją social fiction oraz tradycją powojennych polskich antyutopii, budowaniu refleksji nad funkcjonowaniem społeczeństwa i różnymi formami społecznego zniewolenia. W związku z fabularną koncepcją „graczy” pozostaje konstrukcja postaci protagonistów walki z systemem przełamująca typowy dla antyutopii (dystopii) schemat naiwnego,

¹⁶ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 236–272.

niedoinformowanego bohatera, stopniowo zdobywającego wiedzę o otaczającej go społecznej rzeczywistości¹⁷. Zdecydowanie wyróżnia się zwłaszcza postać Sayena, który został ukazany jako człowiek bezkompromisowy, świadomie rezygnujący z pracy dla rządu i możliwości objęcia w nim najwyższych funkcji oraz posiadający większą wiedzę o społeczeństwie niż osoby sprawujące władzę. Jego znajomość metod śledczych pracowników Instytutu oraz niebywale rozwinięte zdolności telepatyczne, dzięki którym może on poznać zamiary innych ludzi, a nawet wpływać na ich decyzje, dają mu poczucie przewagi nad senatorami:

Cały ten świat stanął mu przed oczami niczym wielka plansza, po której przesuwały się miliony ludzkich pionków nieprzeczuwających, że figury są już rozstawione. Długo i uważnie rozmieszczał je na tej planszy. Odetchnął głęboko [...] Gra się już zaczęła. I nikt, poza mną, nie wie tak naprawdę, z kim gra i o co. A ja potrafię grać. Jestem dobrym graczem (s. 73–74).

Postać głównego „gracza” walczącego o wyzwolenie społeczeństwa nie została ukazana jednoznacznie pozytywnie. Poczucie wyższości, pewność siebie, instrumentalne traktowanie innych – to negatywne cechy łączące telepatę z Bordenem, który wszak, chcąc uczynić z Terei potęgę i zapewnić jej dobrobyt, kieruje się dobrym celem, zarazem jednak uznaje ludzi za „zwykłe bydło”, „materiał, którym trzeba się umieć posłużyć” (s. 193). Sayen, podobnie jak senator, jest też zdecydowany na użycie przemocy w celu zrealizowania opracowanego przez siebie planu. Wspólną dla obu przeciwników politycznych postawę (przedmiotowe traktowanie społeczeństwa, stosowanie przemocy) pisarz skonfrontował z postawą kardynała Rigoldiego opartą na etyce i moralności chrześcijańskiej. Zwierzchnik katolickiego kościoła na Terei został ukazany jako człowiek odważny (jawnie odrzucający zwierzchnictwo rządu), o silnej osobowości, ale też niepopierający żadnej formy przemocy:

Pan Horthy i jego przyjaciele mówiliby raczej o amnestii i stopniowej kapitulacji władz, ale ja nazwę to przebaczeniem. Idąc tą drogą, można zacząć budowę z czystymi rękami i na solidnych fundamentach. Bez dopuszczenia do siebie szatańskiej nienawiści, która pożre i zwyciężonych, i zwycięzców [...] Nie jest ważne, w jakie przystroisz ją słowa i w imię czego się ją wyzwoli. Pozostanie zawsze nienawiścią. Pogardą [...] Jesteśmy powołani do walki z systemem opartym na nienawiści i pogardzie, ale przede wszystkim do walki właśnie z nienawiścią i pogardą (s. 231).

Wiara w istnienie Bożego planu i przedłożenie norm moralnych nad spodziewaną przez ludzi efektywność politycznych działań sprawiają, iż jedyną akceptowaną przez kardynała formą walki z systemem staje się tworzenie moralnej opozycji i wymuszanie na rządzących Tereą stopniowych, coraz dalej idących ustępstw. Oznacza to zachowanie przez tereński kościół bierności wobec zapowiadanych przez Sayena wydarzeń.

¹⁷ Por. A. Chomiuk, *Elementy antyutopii w wybranych powieściach Janusza A. Zajdla*, [w:] *Formy dyskursu w powieści*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 1996, s. 102–103.

Rozmowa kościelnego hierarchy i telepaty, dotycząca odmiennych koncepcji walki o wyzwolenie społeczeństwa, znajduje w utworze kontynuację w postaci literackich aluzji do *Dziadów cz. III* oraz *Kordiana*. Dokonana przez Ziembkiewicza parafraza fragmentu sceny dramatu Słowackiego rozgrywającej się w podziemiach kościoła św. Jana odsyła do motywu nieetyczności spisku opartego na zbrodni oraz do idei winkelriedyzmu ostatecznie realizującej się w postawie (samobójczym ataku) Hornena. Swoje zadanie wypełnia również muzyk i poeta – Kencicz (postać kreowana według wzoru romantycznego artysty, aluzyjnie zestawiona z Mochnackim)¹⁸, który pokonuje wątpliwości narastające w nim na widok śpiącego senatora (aluzja do sceny 5. *Kordiana*). Dokonanie zabójstwa mającego charakter „mordu założycielskiego” nie oznacza jednak, iż na Terei powstanie nowy, lepszy porządek społeczny. W perfekcyjnie przygotowany przez Sayena plan (a także w plany innych graczy) wkracza przypadkowe zdarzenie, niemożliwy do przewidzenia zbieg okoliczności oddziałujący na bieg Historii. Katalizatorem społecznych wydarzeń staje się odmowa pracy przez jednego z robotników, postać wyraźnie w powieści deheroizowaną, której działania zostały motywowane czynnikami skrajnie odmiennymi od pragnienia przeciwstawienia się zniewoleniu. Przypadkowo zainicjowany strajk stopniowo przeradza się w spontaniczny, pozbawiony przywództwa społeczny bunt przeciw władzy, krwawo stłumiony przez siły porządkowe.

Wprowadzenie do intrygi elementu nieprzewidywalności stanowi element podważający przekonanie Sayena o zrealizowaniu się scenariusza wydarzeń społecznych zgodnie z jego planem. Pozory zwycięstwa spiskowców uwypatnia aluzja do *Limes inferior*. Jej wyraźnie parodystyczny charakter „wzmocniony” użyciem emocjonalnie nacechowanego, dosadnego słownictwa stanowi polemikę z optymistycznym przesłaniem zakończenia powieści Zajdla¹⁹ i podkreśla bezsilność tereńskiego Winkelrieda wynikającą, jak się wydaje, z nieskuteczności walki z systemem prowadzonej przez jednostki:

CHÓR

Hurra, bohater! Zabierze nas ze sobą do lepszego świata, gdzie nie sięga ich władza! (*po chwili*) No dalej, bohaterze! No, ciągnij!
Ruszył za królową ku otwartym drzwiom do raju, ale łańcuch ściągnął go ku ziemi, aż poleciał na pysk, na pysk poleciał

CHÓR

No ciągnij, bohaterze, do lepszego świata! No!
Więc znowu ruszył z całej siły, wyciągając bezradnie ręce za odchodzącą królową, ale go znowu ściągnęło na pysk, znowu go na pysk rzuciła ta kula u nogi, ogromna kula planety.

¹⁸ Przedstawiona w rozdziale 12. *Wybrańców bogów* (s. 103–109) gra Kencicza jest swoistą transpozycją koncertu Jankiela i Mochnackiego, a zarazem czytelną aluzją do wiersza Jana Lechonia.

¹⁹ Por. L. Będkowski, *Ponure raje Janusza A. Zajdla*, „Anatomia Fantastyki” 2000, nr 10, s. 57–59.

CHÓR

(zezłoszczony)

Ciągnij żesz, gnojku, bohaterze, co sobie myślisz, zasrańcu!

BABA

Patrzcie no, taki był chojrak, a do lepszego świata to co, sami mamy iść? A będziesz ty ciągnął, pokrako jedna?

Ciągnął i ciągnął, i jeszcze ciągnął, aż mu noga zdrętwiała, ale – nic. Królowa, szeleszcząc suknią, znikła już za drzwiami, dworacy podskoczyli za nią. Tłum zaczął się wściekać na dobre.

– Ciągnij, gówniarzu, bohaterze zasrany!

– Ciągnij, bo jak nie, to my cię tu gnojku, zaraz pociągniemy!

– Ej, ludzie, kopnij go tam który w dupę to i pociągnie.

(s. 300–301)

Alternatywą zarówno dla zawierzenia losu społeczeństwa przypadkowi, jak i dla przekonania o możliwości dowolnego modelowania i kontrolowania przemian społecznych przez ludzi jest w powieści perspektywa religiantów (kardynała) oraz przywołana tradycja polskiego romantyzmu, które każą przedwczesną (z punktu widzenia ludzkich planów) walkę Tereńczyków uznać za przejaw realizowania się woli Boga. Również Kensicz wierzy, że wypełnia Jego plan, zaś umierający Sayen wadzi się, wzorem Mickiewiczowskiego Konrada, z Bogiem jako Wielkim Graczem kierującym losem jednostek i społeczeństw. Z kolei świadectwo znajdującego się w śpiączce Wondena daje nadzieję na istnienie lepszego świata:

Teraz już nie jestem zdolny do nienawiści. Może zbyt blisko byłem światła, a może tutejsze sprawy za mało mnie już obchodzą. Jeśli wmieszam się do nich, to ani z nienawiści, ani z rozsądku. Może dla tego światła, od którego mnie odrzucono. Może dzięki temu opuszczę moje ciało i ten świat. To przecież proste, tak proste, że śmiałyś się, gdybyś mógł pojąć. Tylko że nie pojdziesz. Religianci nazywają to pokutą (s. 89–90).

Płaszczyzna metafizyczna nie została jednak wykorzystana przez pisarza do przedstawienia określonej drogi ucieczki społeczeństwa przed zniewoleniem, ani nawet do wprowadzenia optymistycznej puenty. Co więcej, swoistym kontrapunktem dla wiary kardynała w istnienie Bożego planu, a nawet dla jego wiary w istnienie Boga, staje się w utworze koncepcja nadświata i związana z nią wizja istnienia człowieka (emanacji ludzi) po śmierci ciała. Zdaniem znających nadświat Ziemian, emanacja Sayena uległa dezintegracji i bezpowrotnemu rozproszeniu w strukturach nadmaterialnych, które „nie są tożsame z dawnymi wyobrażeniami świata nadprzyrodzonego ani drogą do niego, ale stanowią wcześniej nieznany ludziom element rzeczywistości” (s. 311). Przybycie statku kosmicznego z Ziemi również nie wskazuje na szansę dokonania się na Terei pozytywnych zmian. I nie chodzi tylko o rezygnację przybyszów z ingerencji w rozgrywające się na planecie dramatyczne wydarzenia. Obawy budzi relacja, jaka łączy emanacje kontaktujących się z Hornenem ludzi, z ich cielesnymi powłokami, nazwanymi „manipulatorami” i umieszczonymi w przetrwalnikach. Ema-

nacje Ziemian zostały przy tym ukazane jako byty niezdolne do uczuć i kierujące się określonym programem, poza który nie mogą wyjść, czyniące z Hornena więźnia w imię dążenia do zrealizowania (opracowania) nowego planu dla kolonistów:

- Nie macie prawa! Ja muszę tam wrócić! Muszę... – rzucił się rozpaczliwie do ekranu, ale dziesiątki łodyg, które wyprysnęły nie wiadomo skąd, opłótły go ze wszystkich stron i zacisnęły się mocno, unieruchamiając ręce i nogi. Szarpał się chwilę, potem nagle zwiótczał w ich uścisku.
- Nie macie prawa – szepnął.
- Nie rozumiemy cię – powiedział głos, spokojny i beznamiętny, w którym nie drgały żadne uczucia, w którym nie było absolutnie niczego, prócz szmeru powietrza. – Nie chcemy używać wobec ciebie przemocy. Musisz nam pomóc. Nasi specjaliści potrzebują kogoś o takiej właśnie emanacji, jak twoja (s. 337).

Zakończenie *Wybrańców bogów* czyni z powieści Ziemkiewicza jedną z najbardziej ponurych polskich dystopii. Walka tereańskich Kordianów i Winkelriedów dobiegła końca, dla jednego z nich śmierć okazała się początkiem nowego ubezwłasnowolnienia. Los Hornena staje się metaforą dziejów Terei, które są w istocie historią zmieniających się form społecznego zniewolenia, a poprzez warstwę aluzyjną także metaforą dziejów społeczeństwa powojennej Polski. W fikcyjnym świecie transformacja ustrojowa wydaje się nieunikniona (podobnie jak w realnej rzeczywistości)²⁰, życie Tereańczyków zapewne ulegnie zmianie: zostanie wdrożony nowy plan dla Terei. I właśnie tego najbardziej lęka się Hornen. Jego nieufność wobec każdej władzy mającej własny plan dla społeczeństwa wiąże się z budowanym w powieści przeświadczeniem, iż sterowanie życiem zbiorowości zwykle prowadzi do narzucania społeczeństwu określonego postępowania lub sposobu myślenia, bądź przy użyciu brutalnych metod sprawowania władzy, bądź też za pomocą subtelnej i planowej technologii ujarzmnienia²¹. Tym samym utwór Ziemkiewicza można uznać za zapowiedź lęków i obaw wyrażanych we współczesnych politycznych dystopiach, jawnie krytykujących proces globalizacji oraz nowy porządek społeczny Europy, a zarazem za łącznik pomiędzy antykomunistycznymi antyutopiami (dystopiami) lat osiemdziesiątych a dystopiami science fiction przełomu XX/XXI wieku.

²⁰ Powieść została złożona do druku w wydawnictwie „Pomorze” w 1988 roku.

²¹ Por. M. Foucault, dz. cyt., s. 265.

Summary

**Plan for terea. Anti-Utopian (dystopian) vision of a society
in a science fiction novel *Wybrańcy bogów* (trans.: *Gods Chosen Ones*)
by Rafał A. Ziolkiewicz**

The novel *Wybrańcy bogów* by Rafał A. Ziolkiewicz, published in 1991, is explicitly situated in the Anti-Communist movement of an allusive anti-utopia (dystopia) science fiction, very popular among Polish readers in the 1980s of the past century. The writer's novel, based on the typical for science fiction theme of space exploration, presents the history of the earthly colonists' society settled on the Terea planet, that have been presented as a history of social enslavement and its evolving forms. Literary allusions and allusions with analogies to the extra-literary reality, that can be found in the novel, make the narrated story becomes a metaphor of the history of the Polish postwar society. Thus, it becomes apparent the connection of the novel with actually existing, negative social order, which the novel is both of an extrapolation as well as hyperbolic assertion. At the same time, the work does not take the polemics with the utopian ideas of societies functioning in the culture. These characteristics distinguish the Ziolkiewicz's work from traditional anti-utopia and allow to determine it as "dystopia", often comprehended in the research reflection as a particular form of anti-utopian contemporary works.

The novel also addresses universal issues concerning relationships between the authority and the society, as well as, the use of social engineering techniques by the governing body to incapacitate of the society. Especially negative is perceived in the work of a desire to control the community life by individuals or a small group of people, always being involved in forcing the self-opinion, or by brutal forms of governing, or by subtle and planned enslavement technology.

Presented in the novel the explicit distrust toward authority having its own plan for the society causes, that the writer's work can be considered as an announcement of fears and concerns expressed in the contemporary Polish political dystopias, explicitly criticizing the new social order in Europe.

Laurentius Corvinus Novoforensis (ca. 1465–1527) *Carminum structura* (Cracoviae 1496)

Przygotował, komentarzem i przekładem opatrzył
Robert K. Zawadzki

Laurentius Corvinus Novoforensis (Wawrzyniec Korwin, Lorenz Rabe z Nowego Targu, dziś: Środa Śląska); humanista, poeta, uczony, teoretyk poezji i wymowy, reformator religijny. W latach 1484–1494 przebywał w Krakowie, gdzie rozpoczął studia. Jego nauczycielem był m.in. Konrad Celtis – wybitny humanista niemiecki. Korwin należał do stworzonego przezeń pierwszego na ziemiach polskich stowarzyszenia poetyckiego, noszącego nazwę *Sodalitas Vistulana*. W Krakowie poznał również Korwin przyszłego wielkiego astronoma Mikołaja Kopernika, z którym się zaprzyjaźnił. Po osiągnięciu stopnia naukowego bakalaureatu i magisterium został wykładowcą Akademii Krakowskiej. Uczył literatury greckiej i rzymskiej, astronomii, filozofii, geografii. W 1494 roku powrócił na Śląsk. Przebywał najpierw w Świdnicy, gdzie w tamtejszej szkole parafialnej objął stanowisko prefekta. W 1496 roku przeniósł się do Wrocławia. Został kierownikiem szkoły parafialnej przy kościele św. Elżbiety. W 1503 roku objął prestiżowe stanowisko pisarza miejskiego miasta Wrocławia. W latach 1506–1508 tę samą funkcję piastował w mieście Toruniu. Po powrocie do Wrocławia ponownie objął stanowisko pisarza miejskiego. Nadal utrzymywał żywe kontakty z Polską i Krakowem. W 1518 roku był uczestnikiem uroczystości weselnych króla polskiego Zygmunta Starego i księżniczki włoskiej Bony Sforza d’Aragona. Wziął wówczas udział w wielkim turnieju poetyckim, w którym jako nagrodę zdobył cenny pierścień królewski. W 1522 roku przystąpił do luteranizmu. Zmarł we Wrocławiu i tam też został pochowany. Napisał 5 większych utworów prozatorskich (*Cosmographia*, *Carminum structura*, *Latinum ydioma*, *Hortulus elegantiarum*, *Dialogus de Mentis saluberrima persuasione*). Uprawiał również poezję.

Carminum structura opublikowana została w Krakowie w 1496 roku. Stanowi pierwszy wydany w Polsce traktat omawiający zasady tworzenia wierszy łacińskich, przede wszystkim ich miary metryczne. Dzieło wyrosło z osobistych doświadczeń autora, a także z jego studiów nad poezją rzymską. Od czasów renesansu nigdy nie było wznawiane i tłumaczone na język polski. Obecna edycja jest pierwszą od ok. 500 lat próbą wydania i przekładu utworu. Zawiera jego część dotyczącą zagadnień stylu egzemplifikowaną własnymi utworami poetyckimi autora.

Praeceptum primum

Carminum conditori imprimis observandum est, ut id, de quo scripturus est, tenaci sensu consideret an sublime arduumve sit mediocre an abiectum. Quo habito aliquid veritatis de re assumpta excogitet et eliciat secundumque rei scribendae conditionem et qualitatem fabellas inferat, nunc ad historiam aliquam, nunc ad geographiam, aliquando astronomiam aut ad latentem rerum naturam assurgendo. Sicut enim aliquis argento circumfundit aurum, ita vates veris contemplationibus fabulas apponere et immiscere debet officio suo satisfactorius. Non enim res gestas effingunt poetae. Essent enim iure vanissimi compellendi, quos excellentissimos et omnium rerum peritissimos credidit vetustas. Sed ea, quae gesta sunt, in alienas species obliquis quasi quibusdam figurationibus cum decore et ornamento traducunt ea tamen lege, ut non nimis abs re procedere videantur. *Vera itaque sunt* – ut Lactantii verbis utar – *quae scribunt poetae, sed obtentu aliquo specieque velata*¹. Qua remota scribentis patet intentio. Postremo adiuvento verborum ornatu carmen suum ita componat, velut illius genus quo ad pedum numerum et sillabarum mensuram postulaverit. Pro cuius praecepti exemplari intellectu sumatur nobis haec materies et veritas imperium videlicet Serenissimi domini Joannis Alberti regis Poloniae, magni ducis Lituaniae, Russiae, Prussiaeque domini et heredis etc., cum felici latissimi regni sui statu inde futuro.

Ad Ioannem Albertum Poloniae regem invictissimum

Edite caesareo et regum de sanguine², avitae
 Virtutis specimen atque parentis honos.
 Quae tibi pro magnis fatum caeleste triumphis
 Promisit quondam, sceptrata paterna tenes,
 Hic ubi in aequoreum numquam casura liquorem
 Frigida Sarmaticas despicit ursa plagas
 Qua quoque praerupto se tollit in aero muro
 Structa in frugifero regia³ Croca solo.
 Te duce falciferi⁴ redeunt pia saecula divi.
 Non sonat intrepida classicus aure tremor⁵.

¹ Cf. Lactantius *Divinae Institutiones* 1, 11, 24.

² Ioannes Albertus (Jan Olbracht) fuit filius Casimiri Iagielloniensis et Elisabethae de domo Habsburg, filiae imperatoris Alberti II.

³ Maximum aedificium structum anno 1498 a rege Ioanne Alberto Barbacanus fuit.

⁴ *falciferi* Saturnus agitur, quo regnante aureum aevum fuit.

⁵ *Non sonat intrepida classicus aure tremor* hac sententia Corvinus non dicere vult nulla bella a rege Poloniae gesta esse. Anno 1497 Ioannes Albertus ad Moldoviam profectus est. In silvis Bucovinae exercitus Polonorum calamitate profligati sunt.

Alma sed Erigones⁶ gressu comitata benigno
 Passim it secura pax redimita toga⁷.
 Ipse securigeros fasces⁸ te rege senatus
 Roborat⁹ et populis dat sua iura tuis
 Nullo oneratus. Opes turi legit incola muri, 15
 Sulcat et innumero rusticus arva bove
 Flava Ceres multa ditat cum messe colonos,
 Herbifer et multos pascit Apollo¹⁰ greges.
 Sic tua regna bonis crescunt, crescentibus annis 20
 Accipies gentis laeta tributa tuae.
 Deinde tuum patriis sublatum nomen ab oris
 Perget ad igniferi solis utrumque larem¹¹.
 Tamque diu in terris tua fama manebit, amoenus
 Istula piscosas donec habebit aquas.
 Denique sub pedibus mundum visura iacentem 25
 Ibit ad heroum nobilis umbra domos.

Veritatem etiam ipsam figmento tegere et exornare posse ingenuitati datur, dum quod scribimus veri simile videatur, nec a veritate promotum appareat. Exemplo nobis sit fabella de ranarum clamoribus causamque inde eliciamus poeticam, cur in aestivis solibus nocturno magis quam diurno tempore clamitent.

De ranis

Rustica latonae latices modo turba¹² negatos
 Incolit, antiquum conqueriturque scelus.
 Depositura sitim venit pia mater ad undas,
 Turbarat vitreos invida turba lacus.
 Nunc quoque limosis latitans pudibunda sub antris 5
 Mutato ulviferos increpat ore sinus.
 Et verita infestum radiantis Apollinis¹³ arcum
 Luce sub undosa rana palude silet.
 Quam primum Oceano¹⁴ se mergit Phoebus Hiberno¹⁵

⁶ *Erigone* filia Icarii se suspendit maestu patris interfecti, cui Bacchus pampinos donavit. Romae dies festi Oscilla vocati in honorem Erigones magno apparatu celebrabantur.

⁷ *toga* signum pacis erat.

⁸ *fasces* virgae cum securibus, signum imperii et magistratuum.

⁹ *te rege senatus roborat* fortasse dicit Corvinus de conventu Polonorum Petroviciae anno 1496 facto, ubi homines nobiles magna privilegia assecuti sunt.

¹⁰ Apollo deus agriculturae et armentorum fuit.

¹¹ Antiqui duos deos Solis habebant: Helium et Apollinem.

¹² De his rebus scribebat quoque Ovidius (*Metamorphoses* 6, 343–381).

¹³ Apollo filius Latonae erat, quam rustici neglexerunt.

¹⁴ *Oceanus* hic: finis mundi.

¹⁵ *hiberus* adiectivum originem trahens ab Hiberia (Hispania).

Surgit et innupto Delia¹⁶ vecta choro, 10
 Has retinet gurgēs, aliae spatiantur in herbas,
 Hae folia umbrosae frondis opaca petunt.
 Sic Lunam variis tentant placare querelis,
 ut redeat populis pristina forma suis.
 Nequicquam tacitas it earum clamor in auras 15
 Latona querulos praetereunte sonos.
 Sic manet infelix genus et spe semper inani
 Nunc iacit ad surdos murmura vana polos.

Praeceptum secundum

Hoc secundo notatu dignissimum, quod res laeta iucunditatem requirit fabularum et verborum adinventiones, quae ad laetitiam pertinent. Et e contrario tristis lugubrem ac lacrimis plenam exigit nominum effictionem. Verborum enim et fabularum delectu maxime opus est, quatinus scripta rebus respondeant. Scribamus itaque nos in alicuius puellae amplexum devenisse nec parum voluptatis inde concepisse.

De puellae unius amplexu

Quam bene consuluit nostro deus aequus amori,
 Iunxit ut arsuro corpora bina foco,
 Dum quoque ad ignivomum flamma crepitante caminum
 Blanda reperiens iunximus ora genis.
 Talia Gnosiaca¹⁷ dedit oscula saepe coronae¹⁸ 5
 Cecropius puer¹⁹ et talia Bache dabas.
 Talia vix Sestae²⁰ dederas Leandre²¹ puellae
 Hellespontiacas saepe remensus aquas.
 Talia purpureae Veneri rubicundus Adonis²²

¹⁶ *Delia* sc. Artemis (Diana) dea lunae. Nomen originem trahens a Delos – insula, ubi Artemis et eius frater Apollo nati sunt.

¹⁷ *Gnosiacus* adiectivum originem trahens ab oppido Knossos in Creta. Hic: *Cretensis*.

¹⁸ *Gnosiaca corona* Ariadnae corona, quae in fidem coniugii a Theseo ei data est. Cum Theseus Ariadnam deseruisset, Dionysus apparuit et eam coronam in sidera extulit.

¹⁹ *Cecropius puer* Theseus, heros Atheniensis. *Cecropius* adiectivum originem trahens a nomine *Cecropis* – primi regis Athenarum.

²⁰ *Sestos* oppidum in litoribus Hellesponti, celebre templo Veneris, cuius sacerdotia Hero fuit. Quam puellam Leander valde amavit.

²¹ *Leander* quem Hero valde amavit. Leander in Abydo habitabat. Noctibus ad suam amatam per Hellespontum natabat. Cum ventus procellosus lucernae lumen extinxisset, quod Leandro viam indicavisset, puer mari demersus est. De his rebus dicit Ovidius (*Heroides* 18, 19).

²² *Adonis* Venerem amans, ab apro laniatus.

Iuppiter Europae²³ Priamidesque²⁴ Helenae. 10
 Astra licet nebulis subduxit aquosus Orion²⁵,
 Nec visa est niveo rossida Luna globo,
 Quamvis insanum spirabat turbidus auster,
 Plurimus et larga decidit imber aqua,
 Nox tamen illa fuit redolenti dulcior²⁶ Hybla²⁷ 15
 Ah certe Libycis²⁸ suavior illa fabis.
 Non si etiam Superis conviva vocatus adessem,
 Ambrosiae molli cederet illa favo.
 Nox mihi nimbifera²⁹ Ganimedis dulcior urna,
 Quamvis nectareas versa refundat aquas. 20
 Bachica dona aderant, aderat Venus ipsa, cupido
 Torquebat placidis aurea tela modis.
 Sopitum veneris Bachi liquor evocat aestum,
 Admovet occultas alifer ipse faces.
 Primo seiunctis ardemus in ignibus ambo, 25
 Donec ab alterius flagrat uterque sude.
 Licet increpuit flammis magis aestus adauctis
 Unaque de geminis est pyra facta rogis,
 Tum Cytherea³⁰ favens caecae non escia flammae
 Conserit in molli corpora bina thoro 30
 Venerat in nostros non rustica nympa lacertos
 Nec rudis amborum brachia nectit amor.
 Sed nimis, ach, celeri nox illa recessit habena,
 Ocior et Libyco nox erat illa notho.
 Quid tam praecipiti, vel quo cogente quadriga 35
 Sustuleras croceas aurea Phoebe rotas.
 Quam cito mortales alio fugis orbe sepultos
 Et spatium in nostro longius axe trahis.
 Sed me felicem dum talem argentea noctem
 Ducat veloci vecta Diana rota. 40
 Fac age Diva precor, ne sit mora longa, nivales
 Sic tibi non umquam frater obumbret equos.

[...]

²³ *Europa* a Iove amata, ab eo quoque rapta.

²⁴ *Priamidesque* Paris agitur, qui filius Priami regis Troiae fuit.

²⁵ Constellatio Orionis imbres indicabat.

²⁶ *dulcior* corr.: *dultior*.

²⁷ *Hybla* oppidum in Sicilia, celebre melle efficiendo. Hic: metonymia – *mel*.

²⁸ *Libycus* hic: *Africanus*.

²⁹ Fortasse dicit hic Corvinus de constellatione Aquarii, qui Ganimedes factus est.

³⁰ *Cytherea* dea Venus, quae in insula Cythera in Mari Aegeo nata est. Ibi templum Veneris aedificatum est.

Zasada pierwsza

Twórca pieśni powinien przede wszystkim baczyć na to, aby jak najdokładniej, trzeźwym umysłem zastanowić się nad tym, o czym ma zamiar pisać, czy przedmiot wypowiedzi jest ważny, czy przeciętny, czy może banalny. To rozważywszy, niech w obranym zagadnieniu ustali i przywoła jakieś prawdziwe fakty i stosownie do charakteru i myśli przewodniej utworu niech zamieszcza wątki fikcyjne, podejmując raz jakieś tematy historyczne, innym razem geograficzne, niekiedy skłaniając się ku astronomii, albo ku niezbadanym zjawiskom natury. Jak bowiem ktoś stapia ze srebrem złoto, tak poeta, który pragnie zadośćuczynić swojemu powołaniu, powinien do uwag zgodnych z rzeczywistością wprowadzać i wplatać fikcję. Poeci bowiem nie opisują wypadków dziejowych. Słusznie byliby bowiem godni największej pochwały ci, których przeszłość uznała za najwspanialszych i najbardziej doświadczonych we wszystkich sprawach. A są nimi poeci. Lecz ci właśnie wypadki dziejowe przedstawiają w różnorodny sposób, posługując się nieraz dwuznacznymi metaforami, ornamentyką, wdziękiem literackim. Robią tak, przestrzegając pewnej zasady – tej mianowicie, że nie odbiegają zbyt od przedmiotu utworu. A zatem, to, co piszą poeci, jest prawdą – że użyję słów Laktancjusza – *prawdą przysłoniętą jakąś maską, ukrytą pod poetyckim splendorem*. Jeśliby usunąć te zewnętrzne ozdoby, objawił się rzeczywisty zamiar piszącego. W końcu zastosowawszy bogate słownictwo, poeta niech tak komponuje swoją pieśń, jak wymaga tego jej rodzaj, posługując się odpowiednią miarą wierszową i dobierając właściwy rytm sylab. Dla lepszego wyjaśnienia tej zasady, weźmy jako temat utworu fakty rzeczywiste, tj. panowanie Najjaśniejszego Pana Jana Olbrachta, Króla Polski, Wielkiego Księcia Litwy, Rusi, Pana i Dziedzica Prus itd. – panowanie, które przyczyni się do pomyślności jego bardzo rozległego królestwa.

Do Jana Olbrachta najbardziej niezłomnego króla Polski

Zrodzony z cesarskiej i królewskiej krwi, wzorze
Dawnej cnoty, chlubo swego rodzica!
Niegdyś boskie przeznaczenie przyobiegało ci z powodu
Wielkich twych zwycięstw ojcowskie berło. Dzierżysz je, 5
Tu gdzie mroźna Niedźwiedzica, która nigdy nie pogrąży się
W morskich odmętach, spogląda na sarmackie krainy.
Tutaj także wznosi się ku niebu złocisty zamek o stromych
Murach, zbudowany na owocodajnej ziemi.
Pod twoją wodzą powracają czasy trzymającego sierp boga. 10
Cisza, nie słychać zgielku wojennego!
Oto błogi pokój uwieńczony swobodną togą wszędzie
Nastaje, łagodnym krokiem towarzyszy mu Erigona.
Za twego królowania senat wzmacnia swą władzę,

Twoim ludom stanowi swoje prawa, sam
 Nie podlegając żadnemu. Mieszkańcy bezpiecznych miast gromadzą 15
 Bogactwo, a rolnicy orzą pola mając bydło niezliczone.
 Płowa Cerera obdarza gospodarzy obfitymi plonami,
 Rodzący zioła Apollo karmi liczne trzody.
 Tak oto rosną twoje królestwa w dobra; upływają lata, 20
 A twoje ludy w radości składają ci daniny.
 W końcu twoje imię wyniesione ponad ojczyste krainy,
 Podąży do obu bogów ognistego słońca.
 Twoja sława dopóty pozostanie na ziemi, dopóki piękna
 Wisła będzie toczyć swe wody rojące się od ryb.
 Wreszcie twój wspaniały duch ujrzy świat leżący ci pod 25
 Stopami i podąży do siedzib bohaterów.

Dla szlachetności stylu wolno także zakryć i przyozdobić rzeczywistość fikcją, byleby tylko to, co piszemy, było prawdopodobne i okazało się, że nie odbiega od prawdy. Niech przykładem posłuży nam bajka o kumkaniu żab. Otóż, przywołajmy temat poetycki nawiązujący do następującej kwestii: dlaczego letnią porą żaby kumkają chętniej nocą niż za dnia.

O żabach

Już wieśniacza zgają skacze w stawie, do którego wstępu
 Zabraniała Latonie, i boleje nad dawną zbrodnią.
 Pragnąca ugasić łaknienie pobożna matka przybyła po wodę,
 Zawistni chłopci zanieczyścili modry staw. 5
 Teraz oto chowają się we wstydzie po wilgotnych jaskiniach,
 Zniekształconymi paszczami klną pośród jam i sitowia.
 I boi się żaba groźnego łuku promiennego Apollona,
 Za dnia milczy ukryta w wodnistym błocie.
 Skoro tylko Feb zanurzy się w iberyjskim Oceanie, 10
 I pojawi się Delia w towarzystwie dziewiczego orszaku,
 Jedne żaby pływają w odmętach, drugie skaczą wśród trawy,
 Inne chowają się w mrocznym i cienistym listowiu.
 Tak oto próbują ubłagać Księżycową boginię rozmaitymi skargami,
 Aby przywróciła ich społeczności dawny wygląd.
 Na próżno rozchodzi się ich jęk w milczących przestworzach; 15
 Latona nie dostrzega płaczliwych dźwięków.
 Tak oto żabi ród pozostaje nieszczęśliwy i zawsze w próżnej
 Nadziei wyrzuca ku głuchym gwiazdom daremne żale.

Zasada druga

W tym drugim rozdziale przedstawimy tezę, iż radosny temat utworu wymaga wprowadzania przyjemnych opowieści i zastosowania wyrazów, które do radości się odnoszą. I przeciwnie, temat smutny nie może obejść się bez wyzyskania słów charakteryzujących stany cierpienia i ronienia łez. Albowiem rzeczą bardzo ważną jest dobór wyrazów i opowieści, określenie, w jakim zakresie słowa napisane odpowiadają tematowi utworu. A zatem napiszmy o tym, jak rzuciłem się w objęcia pewnej dziewczyny, i o tym, jak niemało rozkoszy z tych uścisków otrzymałem.

W ramionach pewnej dziewczyny

Jak wspaniale Bóg zatroszczył się o naszą wzajemną miłość,
 Kiedy płonącym ogniem połączył dwa ciała.
 Wtedy właśnie przy kominku, w którym strzelały płomienie,
 Przytulając policzki, połączyliśmy miłe usta. Całowałem cię
 Tyloma pocałunkami, iloma młody Ateńczyk obsypał kreteńską 5
 Koronę, iloma i ty Bachusie ją okrywałeś,
 Iloma zaledwie, Leandrze, obdarzyłeś sestyjską dziewczynę,
 Gdy wielokroć przemierzałeś wody Hellespontu,
 Iloma rumiany Adonis całował różową Venus, 10
 Jowisz Europe, a Parys Helenę.
 Choć wodnisty Orion zasłonił chmurami gwiazdy
 I nie widać było srebrnej tarczy rosistego Księżyca,
 Chociaż gwałtowny wiatr bardzo się wznosił,
 A rześisty deszcz zaciął strumieniami wody, 15
 Jednak ta noc stała się słodsza niż pachnący libijski miód.
 Ach, z pewnością bardziej smakowita niż libijskie strączki bobu.
 Gdybym nawet został zaproszony przez niebian na wspólne biesiadowanie,
 Nie byłaby ona gorsza od rozkosznego plastra ambrozji.
 Noc stała się dla mnie słodsza niż pochodzący z burzowej amfory 20
 Ganimedesa nektar, choćby się rozlał, a naczynie potłukło.
 Zjawiają się dary Bachusa, zjawia się sama Venus, bóg rozkoszy
 Rzuca łagodnie złote pociski.
 Płyn Bachusa wznieca uśpiony żar miłości,
 Uskrzydłony sam rozpala ukryty płomień. 25
 Z początku ja i ona osobno pałaliśmy do siebie żądzą,
 Aż oboje zapłonęliśmy wzajemnym pożądaniem.
 Gdy pożar wznosił się coraz bardziej, płomienie buchały
 I z naszych dwóch spopielonych szczątków powstał jeden stos,
 Wtedy cyterejska bogini, która świadomie i celowo rozpałała ów ogień, 30
 Na miękkim łożu połączyła nasze ciała.

W moje objęcia rzuciła się cudna dziewczyna,
Śliczna miłość splotła nasze ramiona.
Lecz ta noc, ach, jakby ściągnięta cugłami, skończyła się zbyt prędko,
Ta noc była szybsza niż afrykański wiatr.
Dlaczego tak błyskawicznie, kto ciebie zmuszał, złocisty 35
Febie, żeś wyjechał swoim wozem o szafranowych kołach?
Jak żwawo uciekasz przed ludźmi mieszkającymi w innych częściach
Świata, a w naszych stronach przedłużasz okres dnia!
Lecz mnie szczęśliwca właśnie w taką noc niech Diana 40
Srebrzysta prowadzi, jadąca na chyżym rydwanie.
Dalej, bogini, proszę, nie zwlekaj zbyt długo, tak oto niech
Twój brat nigdy nie zatrzymuje twych śnieżnych koni.

Podstawowa bibliografia

- Bauch Gustav, *Laurentius Corvinus, der Breslauer Stadtschreiber und Humanist. Sein Leben und seine Schriften*, „Zeitschrift des Verein für Geschichte Schlesiens und Alterthum Schlesiens” Bd. 17 (1883).
- Budzyński Józef, *Paideia humanistyczna czyli wychowanie do kultury. Studium z dziejów klasycznej edukacji w gimnazjach XVI–XVII wieku (na przykładzie Śląska)*, Częstochowa 2003.
- Rott Dariusz, *Wawrzyniec Korwin, wczesnorenesansowy humanista śląski*, Katowice 1997.
- Sadowiska-Surowa Halina (wyd.) „*Latinum ydeoma*” *Magistra Laurentii Corvini Novofovensis*, „Eos” 2 (1967), s. 374–406.
- Schwarz Osias, *De Laurentii Corvini studii Platonici*, „Eos” 34 (1932/1933), s. 131–166.

Summary

This publication contains the excerpt of the work of Laurentius Corvinus (ca. 1465–1527) who came from Silesia and studied at the Jagiellonian University in the years 1484–1494. He was an author of many prose and poetic works. He wrote among others the geographical treaty entitled *Cosmographia*. He created also the work in poetics which became a subject of our interests. The work being entitled *Carminum structura* was the first in Poland treaty on the poetry, issued in Cracow in 1496. It contained advices concerning stylistic issues and provisions of metric measures. The presented section is moving exactly two principles concerning a poetic style. Laurentius Corvinus is explaining the theoretical deliberations with own poems.

Adam REGIEWICZ

O możliwościach gatunku kina religijnego

„Sztuką jest to, co prześwieca przez tajemniczość naszej egzystencji. I w tym sensie każda prawdziwa sztuka byłaby religijna, skoro otwiera jakiś kontakt z transcendencją”¹. Przywołana konstatacja Michała Klingera mogłaby z powodzeniem zamykać poniższe rozważania na temat gatunkowości kina religijnego, jak pokaże bowiem niniejszy wywód, film religijny nie daje się wcale tak łatwo zdefiniować w konstruktach teoretycznych czy kategoriach interpretacyjnych „kina gatunków”. Aleksander Ledóchowski napisze: „W historii i teorii kina nie przyjęły się takie pojęcia jak *kino sakralne* czy w ogóle film religijny, bowiem w gruncie rzeczy takich dzieł prawie nie ma”². Rozważając status „kina religijnego”, stajemy bezradni wobec określenia granic, które odróżniają je od innych gatunków choćby filmu obyczajowego czy historycznego; wobec ustalenia wspólnych struktur, konwencji czy reguł, które wpływają na odczytanie jednostkowego tekstu filmowego, czy wreszcie wobec określenia relacji między twórcą, tekstem a odbiorcą, co pozwala na zdefiniowanie oczekiwań, nastawień wobec filmu. Choć to właśnie w specyficznej relacji między widzem a dziełem, które przypomina przeżycie religijne, wydaje się tkwić sakralny charakter doświadczenia filmowego. Wywołane obrazami poruszenie emocjonalne prowadzi do otwarcia się na rzeczywistość niewypowiedzianą, wręcz duchową. „Każda historia zawiera w sobie jeden lub kilka archetypów [...] Kiedy wszystkie te archetypy eksplodują bezwstydnie, wyczuwamy Homerycką głębię. Jedna klisza sprawia, że wybuchamy śmiechem, sto porusza nas, gdy czujemy, że klisze te rozmawiają ze sobą, świętując ponowne zjednoczenie. Tak jak na końcu bólu poja-

¹ M. Klinger, *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków 1997, s. 51 i nn.

² A. Ledóchowski, *Czy nieobecność Boga?*, [w:] *Kino i religia. Ogólnopolskie Seminarium Filmowe 26–29 maja 1987*, Olsztyn – Warszawa 1987, s. 125.

wia się zmysłowa rozkosz, a skrajna perwersja graniczy z mistyczną energią, tak skrajny banał pozwala nam uszczknąć odrobiny wzniosłości”³.

Film prowadzi odbiorcę „do wrót”, za którymi kryje się pytanie o człowieka: jego wymiar egzystencjalny i eschatologiczny. Tym samym w kinie można zauważyć dwie postawy wobec sfery *sacrum*⁴: „Pierwsza polega na tym, by o nic nie pytać, akceptować to, co jest, dlatego, że jest i już. Podstawą drugiej jest głód wiedzy, któremu towarzyszy ciągłe poszukiwanie odpowiedzi, szukanie potwierdzeń i dostrzeganie znaków tam, gdzie ich nie ma”⁵. Powiedzielibyśmy, że mamy tu do czynienia z filmem religijnym i metafizycznym. Ten pierwszy podporządkowuje myśl, sztukę i życie władzy słowa Bożego, przeżywa dobroczynne lęki niepokoju religijnego, a zaświaty są dla niego horyzontem i ostatecznym kresem ludzkich poczynąń⁶. To religijność prosta, szczerza i wyzbyta z wszelkich wątpliwości, ale równie często oparta na zrytualizowanych zachowaniach, zakorzeniona w religijności naturalnej. Drugi ze sposobów opowieści zawiera w sobie elementy poszukiwania; traktuje życie jako wytwór odległej zwierzchności i sytuuje człowieka w obrębie tejże fabuły o nieprzewidzianym rozwinięciu, wyjaśniającej na nowo rzeczywistość. Trudno zatem dokonać jednoznacznego podziału na kino religijne i metafizyczne, skoro należałoby uwzględnić jeszcze relację: religii naturalnej i wiary, która nie przystaje do zarysowanego podziału. Jeśli do tego dodać genologię i jej definicję kina religijnego, opierającą się na tematyce biblijnej i hagiograficznej, okaże się, że uporządkowanie tego zagadnienia wydaje się przedsięwzięciem niezwykle trudnym, czy wręcz niemożliwym.

1. Film religijny a gatunek

Warto zatem na początku odwołać się do pojęcia „gatunku” (*genre*) i toczącego się wokół tego zagadnienia dyskursu naukowego. Jonathan Culler, definiując zjawisko gatunkowości, wskazywał na gatunek jako zespół norm, do których odnosi się tekst; konwencji, które umożliwiają zrozumienie dzieła, a zarazem zapewniają mu pewien stopień spójności. Podstawową funkcją gatunku jest za-

³ U. Eco, *Casablanka: filmy kultowe i intertekstualny kolaż*, cyt. za: W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 50 i nn.

⁴ Używam za Emilem Durkheimem w pracy pojęcia *sacrum* jako najbardziej neutralnego i uniwersalnego, choć zdaję sobie sprawę z krytyki D. Hervieu-Leger, która zwraca uwagę na zbyt dużą elastyczność tego pojęcia, a zarazem jego sztuczność. D. Hervieu-Leger, *Religia jako pamięć*, Kraków 1999; zob. również J.A. Kłockowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, „Znak” 1991, nr 12, s. 11. Pojęcie *sacrum* odczytuję w kontekście wiary chrześcijańskiej, nie jako abstrakcyjną wartość, ale doświadczenie, które towarzyszy spotkaniu Boga osobowego z człowiekiem; zob. E. Lévinas, *Religia dorosłych*, [w:] tegoż, *Trudna wolność*, Gdynia 1992.

⁵ J. Szyłak, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Kraków 2001, s. 44–48.

⁶ A. Finkelkraut, *Porażka myślenia*, Warszawa 1992, s. 22 i nn.

warcie umowy między nadawcą a odbiorcą, której celem jest „uruchomienie pewnych istotnych oczekiwań, a przez to umożliwienie zarówno zgodności z przyjętymi sposobami stwarzania zrozumiałości, jak i odchylenia od nich”⁷, co za tym idzie, tekst dzięki pewnym strukturom, schematom, tematom powinien być dla widza zrozumiały. John Carey definiuje konwencje gatunkowe jako określone wzory wykorzystywane przez realizatorów w celu przekazywania określonych znaczeń publiczności kinowej⁸. Pod pojęciem konwencji rozumie on elementy języka filmu: ujęcia, plany, punkty widzenia kamery, itd. Ta formalno-strukturalna perspektywa, wskazująca na syntaktyczne aspekty definicji, poszukuje w gatunku całościowego systemu generującego proces opowiadania. W tej definicji mieszczą się m.in. charakterystyczne techniki filmowania oraz zabiegi narracyjne.

Twórca kina religijnego, posługując się swoim językiem filmowym, rozkłada szeroki wachlarz odczuć i przeżyć, poprzez które ma być ukazywana wizja, interpretacja lub komentarz jakiegoś problemu, faktu czy idei; staje wobec Boga, człowieka i świata, próbując w sposób bardzo osobisty ukazać relacje między tymi trzema światami oraz wyrazić własne doznania i wywołać nie tylko emocje, ale także zespół wartości. Jednym z najważniejszych zabiegów jest sposób ukazywania twarzy ludzkiej, w której odbija się świat emocji, ale także i stan ducha. Pojawiająca się na ekranie twarz zyskuje znaczenie nie tylko poprzez mimikę, ale również poprzez montaż, a więc ukontekstowanie jej w pewnej wewnątrzfilmowej prawdzie. Innym narzędziem wydaje się korzystanie ze zbliżenia bądź detalu w filmowaniu przedmiotów, którym naddaje się znaczenie, wpisując w wymiar co najmniej symboliczny. Wśród innych elementów języka filmu należałoby wymienić tzw. oczyszczenie kadru, elipsy wizualne, kontrast i inne⁹, choć wymienione zabiegi bliskie są dramatowi czy filmowi obyczajowemu.

Ponadto sama istota metafizyki na ekranie wymyka się formalnym zabiegom, jeśli nie stoi za nią prawda o ludzkiej egzystencji. Podobnie jak inne sztuki wizualne (obraz, ikona), film pozwala zobaczyć „człowieka ukrytego w głębi serca”¹⁰. Bowiem jako wytwór kultury, kino poprzez obraz pragnie ująć coś z prawdy i głębi świata, wyrazić najgłębsze potrzeby człowieka – w tym także wiarę i religijność. Mówił o tym Jan Paweł II na spotkaniu z artystami i dziennikarzami w 1980 roku: „Także w sztuce – we wszystkich jej dziedzinach – włączając w to także możliwości, jakie daje film i telewizja – chodzi o człowieka, o obraz człowieka, o prawdę o człowieku. Chociaż na pozór może się wydawać, że jest inaczej, także sztuka współczesna jest w jakimś stopniu świadoma tych

⁷ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 172.

⁸ J. Carey, *Konwencja i znaczenie w filmie*, „Kino” 1985, nr 3.

⁹ M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 28.

¹⁰ Por. H. Nadrowski, *Obraz, symbol, słowo. Inspiracje i kreacje*, „Studia Laurentiana” 2003, nr 1 (3), s. 137–141.

głębokich wymiarów i potrzeb. Religijne i chrześcijańskie źródło sztuki nie wyszło zupełnie. Takie tematy, jak wina i łaska, zawód i wybawienie, niesprawiedliwość i sprawiedliwość, a także miłosierdzie i wolność, solidarność i miłość bliźniego, nadzieja i pociecha, powracają w dzisiejszej literaturze, w tekstach i scenariuszach, i znajdują coraz silniejszy oddźwięk. Partnerstwo między sztuką i Kościołem w odniesieniu do człowieka opiera się na tym, że i Kościół, i sztuka pragną wyzwalać człowieka ze zniewolenia i prowadzić ku posiadaniu siebie samego. Otwierają przestrzeń wolności, wolności od przymusu użycia, sukcesu za wszelką cenę, od użyteczności, zaprogramowania i funkcjonalności¹¹. Zarówno sztuce, jak i Kościołowi chodzi o człowieka, o jego obraz, o prawdę, o rzeczywistość, w której żyje; a tradycja pokazuje, że wszystkie dziedziny sztuki oddawały przysługę Kościołowi i religii w przekazywaniu tejże prawdy.

Zwolennicy pragmatycznej definicji gatunku za Andrew Tudorowem powtarzają, iż gatunek jest tym, za co go wszyscy uważają. Definicja ta zwraca uwagę na relacje między dziełem a odbiorcą, najważniejszym kryterium czyniąc kontekst kulturowy¹². Do pragmatycznej definicji odwołują się poststrukturalne koncepcje genologiczne, widząc w gatunku produkt przyjemności. Jak pisze Stephen Heath¹³, kino gatunków to mechanizm, którego celem jest dostarczanie widzowi przyjemności, zaspokojenie określonej z góry potrzeby, zaś Roland Barthes¹⁴ skonstatuje, iż kino jest odpowiedzią na pożądanie widza, zaś przyjemność jest podstawowym kryterium wartości, bowiem kino gatunków jako element przemysłu rozrywkowego podlega zasadzie przyjemności. Z tak rozumianą definicją wiąże się umiejętność rozpoznawania konwencji. Widz oczekuje w filmie gatunkowym rozpoznania znajomych elementów, jednak domaga się innowacyjności, wariacji, świeżości, które nie pozwolą mu się nudzić. To właśnie współgranie tradycji i innowacji jest kluczową cechą kina gatunków.

Na ten aspekt rozumienia kina religijnego zwrócił uwagę Jan Paweł II w uroczystość Objawienia Pańskiego, z okazji Światowego Dnia Środków Społecznego Przekazu w 1995 roku, kiedy mówił: „Kino od samego początku [...] często podejmowało także tematy wielkiej wagi i wartości z punktu widzenia etycznego i duchowego”, których można doszukać się nie tylko w filmach odwołujących się bezpośrednio do Biblii czy w ogóle tradycji chrześcijańskiej, ale także w produkcjach powstających w innych kręgach kulturowych i religijnych¹⁵. Nie znaczy to oczywiście, że film jako kategoria sztuki może przekazać wiarę, podobnie jak jakakolwiek literatura, malarstwo, muzyka czy teatr – to bowiem może tylko „głupstwo przepowiadania”, prawdziwe świadectwo żywe-

¹¹ Jan Paweł II, *Kościół potrzebuje sztuki*, [w:] *Nauczanie papieskie*, t. 3, cz. 2, Rok 1980, s. 695.

¹² A. Tudor, *Metoda krytyczna: gatunki i autorzy*, „Kino” 1976, nr 3.

¹³ S. Heath, *Question of Cinema*, London 1981.

¹⁴ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997.

¹⁵ Jan Paweł II, *Kino nośnikiem kultury i wartości*, źródło: <http://kultura.wiara.pl/index.php?grupa=6&art=1117614245&dzi=1117612076&katg> [stan z: 16.08.2006].

go człowieka, który swoje doświadczenie Boga przeżywa i głosi; jednak kino jako kategoria sztuki może otwierać emocjonalnie, estetycznie czy moralnie na pewne aspekty wiary, dzięki którym człowiek dojrzeć do przyjęcia kerygmatu. Z pewnością pomaga mu w tym kino jako swoista przestrzeń wymiany kulturowej, zachęcająca do otwarcia się i do refleksji nad rzeczywistością, w której żyje.

Kino jest bowiem okiem szeroko otwartym na życie, obserwującym rzeczywistość w sposób sobie właściwy, swoistym „opakowaniem życia”. Jak pisze Germaine Dulac: „jego atutem jest prawda, logika, subtelność, możliwość ujrzenia tego, co nieuchwytnie. [...] To dzięki niemu możemy poznać to, co było niepoznawalne. Opierając się na fundamencie naukowym i materialnym, możemy stworzyć teorię nowej sztuki, sztuki wizualizacji myśli. Jej korzenie tkwią w rzeczywistości, w naturze, ale również w imponderabiliach”¹⁶. Ta sfera duchowości, o której wspomina Germaine Dulac, pozwala potraktować film jako specyficzny rodzaj tekstu kontemplujący najważniejsze doświadczenia życia. Tekstu, który poprzez opowiadane jednostkowe historie zbliża odbiorcę do uniwersalnej prawdy o człowieku, tego, co ludzkie. Przekaz kina nie ogranicza się bowiem li tylko do kodu wizualnego i wrażeń estetycznych¹⁷, ale jako sztuka wizualizacji myśli jest przekazem prawdy, zza której wyłania się również to, co niematerialne. José Ortega y Gasset, snując refleksje nad istotą rzeczywistości, twierdzi, że „prawdziwa rzeczywistość polega bowiem na sposobie bycia człowieka względem Boga, a zatem na czymś tak niematerialnym, tak bezcielesnym, iż określenie tej relacji mianem duchowej stanowi już jej nieadekwatną materializację”¹⁸. Kino jest pewnego rodzaju projekcją świata, w jakim chciałoby się żyć; projekcją Boga, któremu chciałoby się uwierzyć/zawierzyć. Jan Jakub Kol-ski w jednej z rozmów wypowiedział to następująco: „wierzę, że człowiek od urodzenia zaopatrzone jest w klucz do odczytywania wartości. Ponieważ nie wszyscy jednakowo dobrze potrafią nim trafić do zamka, czasem trzeba pomóc. Dlatego w moich filmach, łatwiej niż w życiu, można się zorientować, gdzie jest dobro, a gdzie zło. Człowiek, mimo różnych uwikłań i komplikacji, na koniec wybiera dobro. Nawet gdy się staje narzędziem zła, gdy jest najgorszym draniem, dostaje szansę na ocalenie. Dysponując tak donośnym narzędziem jak film, muszę operować delikatnie i odpowiedzialnie”¹⁹. Można zatem uznać, że kino w swej istocie jest katechetyczne, oddziałując swoim przekazem w konkretnej rzeczywistości kulturowej i historycznej.

¹⁶ G. Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 176.

¹⁷ G. Dulac ujmując to następująco: „[Kino] jest sztuką, której nie kępuje i nie ogranicza kawał gliny, prostokąt płótna, nie jest sztuką zamkniętą liniami czy słowami, ramami zdania”. Tamże, s. 177.

¹⁸ J. Ortega y Gasset, *Wokół Galileusza*, Warszawa 1993, s. 113.

¹⁹ *Rozmowy na nowy wiek*, t. 2, Kraków 2002, s. 145 i nn.

Trudno jednak nie dostrzec kruchości takiego definiowania, którego istota opiera się na doświadczeniu egzystencjalnym widza, wszak i *Pasję* Mela Gibsona można oglądać z pudełkiem popcornu i butelką pepsa w ręku. Poziom odczytania, czy głębiej nawet – przeżycia, będzie zależał od szeregu czynników społecznych, obyczajowych, kulturowych, które mogą uniemożliwić lekturę filmu na poziomie innym niż fabularny.

Ostatnią z propozycji definiowania gatunku jest koncepcja semantyczna. „Podejście semantyczne kładzie nacisk zatem na budulcowe składniki gatunku, podczas gdy syntaktyczny punkt widzenia preferuje struktury, które dokonują organizacji tych składników”²⁰. Gatunek zgodnie z tym podejściem to przede wszystkim określone budulcowe składniki konwencji (fabuła, motywy, tropy, itd.), dzięki którym widz ma możliwość szerokiego zastosowania wszystkich znanych sobie kategorii. W tej definicji mieszczą się m.in. charakterystyczna dla danego gatunku ikonografia – zbiór powracających symbolicznych obrazów nasyconych znaczeniem i powtarzających się w kolejnych filmach czy powtarzanie pewnych tematów i ogólnego przesłania filmu.

Przyjmując zatem definicję semantyczną, film religijny to kino inspirowane tematami religijnymi: biblijnymi (szczególnie widowiskowe filmy o Abrahamie, Mojżeszu, Józefie, Dawidzie oraz życiu Chrystusa) i hagiograficznymi²¹. Zresztą, gatunek ten jest często utożsamiany z filmem biblijnym, czyli filmem o tematyce biblijnej zaczerpniętej ze Starego lub Nowego Testamentu²². Tak sformułowana definicja rozmywa nieco kryteria filmowe, w które wpisują się zarówno opowieści wprost religijne (wiara w Boga, odkupienie, zbawienie, cierpienie), jak i tematyka obecna w Biblii w ogóle (miłość, zdrada, samobójstwo, nienawiść, katastrofy, wojny, podboje, zemsta itd.). Wśród typologii filmów o charakterze religijnym znalazły się: obrazy historyczne, filmy przygodowe, ilustracje, transformacje interpretujące i aktualizujące, adaptacje upolityczniające, adaptacje ideologizujące, adaptacje parodiujące i inne²³. Wreszcie, w ramach filmu religijnego ujmuje się często produkcje jawnie antykościelne, agnostyczne, okultystyczne czy wręcz satanistyczne. Z drugiej strony niektóre opracowania na temat kina religijnego pomijają te filmy, które ujmują „niektóre aspekty biblijne, lecz nie są religijne w swej treści”²⁴. Bartolino Bartolini zauważa dwa kierunki w historii ukazywania wydarzeń biblijnych na ekranie. Pierwszy ma na celu wi-

²⁰ R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 202.

²¹ Zob. *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 798 i nn., co rozmywa nieco kryteria filmowe, w które wpisują się opowieści wprost religijne (wiara w Boga, odkupienie).

²² M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 35.

²³ M. Tiemann, *Bibel im Film. Ein Handbuch für Religionsunterricht Gemeindearbeit und Erwachsenenbildung*, Stuttgart 1995, s. 19 i nn.; cyt.za: M. Lis, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005, s. 9 i nn.

²⁴ R.H. Campbell, M.R. Pitts, *The Bible on Film. A Checklist 1897–1980*, Metuchen – London 1981, s. VIII; cyt.za: M. Lis, dz. cyt., s. 12.

zualną transpozycję tekstu biblijnego, swoistą fotografię dokumentalną historii biblijnej, drugi „zmierza do komunikowania znaczenia faktów i do ich aktualizacji”²⁵.

Inny rodzaj klasyfikacji, odnoszący się tak do metody semantycznej, jak i pragmatycznej koncepcji gatunku, zaproponowała Ewa Modrzejewska, która dokonała podziału ze względu na typy i motywacje, którymi kierują się twórcy tychże filmów. Wśród nich wymienia motywacje: filozoficzną i historiozoficzną, społeczną, moralną, kulturową oraz estetyczną²⁶. A zatem na konstruowanie gatunku wpływałyby nie tylko treść, ale intencja nadawcy.

Mimo zaproponowanego przez Modrzejewską podziału, w definiowaniu tego gatunku wyraźnie zarysowują się dwie zasadnicze tendencje: raz chodzi o filmy, w których obecny jest choćby fragmentaryczny wątek biblijny, apokryficzny bądź elementy hagiograficzne; a raz o religijności decyduje funkcja pełniona przez film, dzięki któremu człowiek odkrywa Boga i siebie samego w Bożej perspektywie. Te ostatnie to obrazy podejmujące dialog z sumieniem poprzez zagadnienia życia, miłości, wolności, prawdy, nadziei, wiary, cierpienia i innych wartości egzystencji.

Amédée Ayfre, poszukując tożsamości filmu religijnego, wyróżnia dwa style: „transcendentny” i „inkarnacyjny”. W pierwszym odnajdujemy ewokowanie niewidzialnego, ukazywanie człowieka stojącego w obecności Boga. Styl ten realizuje się zazwyczaj poprzez ukazanie „cudowności”, ale nie tyle w wymiarze materialnym (zjawiska paranormalne), ile transcendentnym. Ten francuski teolog zwraca uwagę, że „cudowność” w kinie nie może być umieszczeniem jednego świata w drugim (nadprzyrodzonego w rzeczywistym), ale ma ona wydobywać się z głębi rzeczywistości, nie tracąc nic z ciężaru realności²⁷. Drugi ze stylów polega na odzwierciedleniu świata, w którym zanurzony jest człowiek, do-tarciu do radykalnej prawdy o nim i ukazaniu ostatecznego wymiaru jego egzystencji²⁸. Jego istotą jest ukazywanie egzystencji ludzkiej w sposób radykalny – taką, jaka jest; chodzi bowiem o próbę oddania tajemnicy bytu. Styl „inkarnacji” akcentuje te przeżycia, które głęboko wnikają w ludzką świadomość, tj. życie i śmierć, dobro i zło, płęć i krew. Inną formą realizowania tego stylu jest ewokowanie braku, pustki, nieobecności. „Przez ukazanie pęknięć i załamania świata, ludzkiej ułomności i odarcia również można zbliżyć się do tajemnicy, tym bardziej że niejednokrotnie jest to bliższe ludzkiemu doświadczeniu”²⁹. Widać zatem, że pojęcie filmu religijnego jest pojęciem niejednoznacznym, raz ewokuje

²⁵ B. Bartolini, *Racconto continuato della Bibbia per parole e immagini*, „Catechesi” (53), 1984, nr 9; cyt. za: M. Lis, *Biblia w filmie biblijnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 45.

²⁶ E. Modrzejewska, *Inspiracja biblijna w kinie*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Gdańsk 2002, s. 28.

²⁷ A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, [w:] H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Paris 1954, s. 123 i nn.; cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 26.

²⁸ A. Ayfre, *Cinéma et mystère*, Paris 1969, s. 70; cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 28.

²⁹ M. Marczak, dz. cyt., s. 29.

Transcendentnego, raz zawiera istotne odniesienia do intuicyjnego poznania, świętości; czasem wyrasta ze światopoglądu religijnego, a czasem, mimo psychologicznego i socjologicznego podłoża, jest manifestacją postawy religijnej.

2. Tradycja kina religijnego

Wydawałoby się, że próba ukazania tego, co niewidzialne, jest przedsięwzięciem tyleż niemożliwym, co bezsensownym, a jednak kino zarówno po tej, jak i po drugiej stronie oceanu nie ustaje w próbach. Amerykański i europejski nurt kinematografii stara się wyrazić fenomen religijności zarówno przez odniesienie się do Biblii jako źródła doświadczenia Boga przez człowieka, jak i przez metafizykę codzienności. Oba nurty są w kinie silnie reprezentowane i mają tyleż zwolenników, co przeciwników.

2.1. Katechezy biblijne

Najliczniejszą grupę stanowią filmy bezpośrednio odwołujące się do tekstu Pisma św. w sposób bezpośredni, będące rodzajem ilustracji wydarzeń biblijnych. Taki rodzaj opowieści filmowej pojawia się od początku historii kina³⁰, w której dominują przedstawienia pasyjne, a zaraz po nich wizualizowane historie z Księgi Rodzaju i Księgi Wyjścia. Początkowo filmowe historie biblijne były traktowane jako rodzaj odmiennej propozycji kina wobec wszechobecnego melodramatu, jednak z czasem, szczególnie motyw pasyjny, nabrał tych samych cech emocjonalnych. Prawdziwa fala fascynacji historiami biblijnymi pojawiła się w pierwszej dekadzie XX wieku, kiedy to wytwórnie Pathé i Gaumont wprowadziły do kin obrazy *Józef sprzedany przez swych braci*, *Sąd Salomona*, *Daniel w lwiej jamie*, *Uczta Baltazara*, *Życie Mojżesza* i inne. Powstające wówczas filmy epatowały przesytem dekoracyjności, ekspresywną kreacją aktorską i tradycyjną ikonografią. Tekst Pisma św. traktowany był przez laickie wytwórnie w sposób epicki i redukowany do poziomu anegdotycznego. Efekt teatralizacji, tak widocznej w tych produkcjach, ewokuje heroiczny los bohaterów Starego Testamentu: Abrahama, Mojżesza, Dawida, Józefa, Daniela, Judyty, Saula, Absaloma, Rebeki, Jeftego i innych. Kolejna dekada przynosi fascynację życiem i męką Chrystusa, wpisując Nowy Testament w kontekst historyczny i pogranicza kultury judeo-chrześcijańsko-rzymskiej. Do spopularyzowania tego tematu posłużyła powieść H. Sienkiewicza *Quo vadis*, którą natychmiast w sposób widowiskowy przekłada na język filmowy E. Gauzzoni. Jednak obok kina pasyjnego powstaje wiele obrazów, które odwołują się do tematu męki Chrystusa

³⁰ Pierwszy film pasyjny zrealizowano już w 1897 roku dla wytwórni braci Lumière, nosił tytuł *Męka Chrystusa* i był „suitą 13 obrazów”. I. Kolasińska, *Film biblijny*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 197 i nn.

(*Cywilizacja* Griffitha czy *Nietolerancja* Ince'a), aby w sposób paraboliczny ukazać ponadczasowe problemy, takie jak nietolerancja czy nienawiść. Opowieści te przypominają z jednej strony kino historyczne, z drugiej zaś film przygodowy. W ten nurt wpisują się nieco późniejsze superprodukcje amerykańskie: *Ben Hur* (reż. F. Niblo, F.P. Earle) i *Król Królów* (reż. C.B. DeMille), które utrwaliły w wyobraźni masowej ikony Chrystusa, Maryi i innych osób Nowego Testamentu.

Film biblijny za sprawą bardzo sprawnego reżysera, jakim był Cecil B. DeMille, zmierza ku gatunkowi przygodowemu z elementami obyczajowymi. Do filmów o charakterze religijnym coraz częściej włącza się elementy przemocy i erotyzmu, ukazując walki oraz sceny miłosne między bohaterami, np. Judaszem a Marią Magdaleną (*Król Królów*) – którą z powodu obyczajowych wycięto – Samsonem a Dalilą (*Samson i Dalila*). Kino biblijne tego czasu przywołuje na myśl narodziny mitu herosa (Samson, Demetriusz z *Szaty* czy Mojżesz z *Dziesięciorga przykazań*), który wpierw doświadcza słabości, aby w ostateczności zaprezentować swą siłę, zwyciężając zło. Jednak szczytowym osiągnięciem gatunku lat 50. okazał się *Ben Hur* w reżyserii W. Wylera. Film ten miał przełomowe znaczenie ze względu na sceny zbiorowe (bitwy morskiej czy wyścigu kwadryg), w których wzięło udział około 50 000 statystów, oraz czas trwania (217 minut). To monumentalne widowisko zapewniło sobie sukces tak komercyjny, jak i artystyczny (11 Oskarów). Tym samym filmy religijne zostały utożsamione z superprodukcjami, często o niezbyt wygórowanych ambicjach artystycznych. Z pewnością w takim prezentowaniu kina biblijnego pomogły nowe technologie CinemaScope, Panavision i Eastmancolor, które uczyniły te spektakle bardziej widowiskowymi. Przez kolejne lata historii biblijne wpisywały się w ten iście hollywoodzki wzorec ukazywania wydarzeń Starego i Nowego Testamentu.

Zmiany przynoszą dopiero lata 70., które dały dużą swobodę w ukazywaniu tematów ewangelicznych. Szczególnie ciekawe transpozycje życia i męki Chrystusa film biblijny zawdzięcza kinu autorskiemu. Obrazy Pasoliniego (*Ewangelia według świętego Mateusza*), Bunuela (*Mleczna droga*), Rosselliniego (*Mesjasz*) czy Zeffirellego (*Jezus z Nazaretu*) zwróciły kino ku przeżyciu duchowemu. Wizerunek Chrystusa oscyluje w nich między ofiarą, męczennikiem za sprawy ludu; zwykłym człowiekiem przychodzącym do potrzebujących; a Zbawicielem, który świadomie i bez wątpliwości przychodzi wypełnić wolę Ojca. Natomiast filmy odwołujące się do Starego Testamentu powracają do konwencji superprodukcji, choć nie można im odmówić aspiracji ilustracyjnych i rozmachu inscenizacyjnego.

Film równie często wspiera się tekstem biblijnym, korzystając z narracji parabolicznej. Niejednokrotnie wątki Starego i Nowego Testamentu stawały się kanwą całkiem współczesnych historii. Zresztą taki sposób zakłada teoria transmediacji opracowana w środowisku Amerykańskiego Towarzystwa Biblijnego,

zgodnie z którą przekaz filmowy ma być maksymalnie zbliżony do źródła, ale także równoważyć znaczeniowo, poprzez techniki audiowizualne, tekst oryginalny (*Bliźni*, *Zmartwychwstanie*, *Godspell* i *Jezus z Montrealu*).

Trzecim i nie mniej istotnym rodzajem nawiązania intertekstualnego do Biblii jest wykorzystywanie toposów biblijnych w konstruowaniu nowej rzeczywistości filmowej. To zagadnienie jednak domaga się dookreślenia. Nie chodzi tu bowiem o polowanie na biblijne aluzje w kinie, choć oczywiście trudno negować obecność tychże tropów w wielu obrazach niebiblijnych i niereligijnych, jak w *Idiotach* von Triera czy *Kosiarzu umysłów* Leonarda³¹, ale o filmy inspirowane motywami czy postaciami biblijnymi oraz obrazy odwołujące się do archetypicznych postaw biblijnych. Chodzi zatem o takie kino, którego interpretacja pozwala na odczytanie treści staro- i nowotestamentowych w zupełnie innym sztafażu. Warto w tym miejscu przywołać *Uczkę Babette* Gabriela Axela, *Dziennik wiejskiego proboszcza* Roberta Bressona czy *Andriej Rublow*, *Ofiarowanie*, *Stalker* Andrzeja Tarkowskiego.

Niewątpliwie wiele filmów porusza się po płaszczyźnie mniej lub bardziej czytelnych odwołań biblijnych tak silnie reprezentowanych przez amerykańską filmografię angelologiczną, ja jednak chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na obrazy wyrosłe z gatunku fantastyki filmowej. Nie tyle chodzi tu o science fiction, choć i w tej odmianie gatunku, jak w *Solaris* wspomnianego już Tarkowskiego czy w *Matrixie* braci Wachowskich, można by odnaleźć wiele tropów biblijnych³², ile raczej o baśniowe światy fantasy przeniesione na ekran. Rzeczywistość przedstawiona w fantasy jest światem zanurzonym w nieokreślonej przeszłości, korzystającym z archetypicznych postaw i wartości. Kanwą fabuły niemal każdej opowieści fantasy jest walka dobra ze złem przywołująca kontekst biblijnej *Księgi Rodzaju* oraz *Apokalipsy św. Jana*. Szczególnie wyraźne nawiązania można odnaleźć w filmowych adaptacjach dzieł literackich angielskich profesorów *Władcy Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena oraz *Opowieści z Narni* Clive'a Lewisa.

Kino nieustająco poszukuje recepty na sugestywny, a zarazem autentyczny, obraz człowieka doświadczającego sacrum. Niestety w większości przypadków ulega pokusie zbyt nachalnej wizualizacji tego, co nadprzyrodzone, wpisując się w gatunkowość na styku syntaktyki i semantyki. Zdarza się jednak, że kino

³¹ M. Lis, *Elementy biblijne w filmach niebiblijnych*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. tegoż, Opole 2002, s. 77–95.

³² Fabuła *Matrixa* odwołuje się do koncepcji oczekiwania i przyjścia Mesjasza – Neo, który wyzwoli świat od zła – maszyn. Postać Neo otoczona jest innymi budzącymi skojarzenie biblijne postaciami, takimi jak Morfeusz, przygotowujący mu drogę (Jan Chrzciciel), Cypher – zdrajca (Judas), czy Trinity – przywracająca go do życia (imię odwołuje do Trójcy Świętej) i oddająca mu swe miłość i życie, pierwsza widząca jego zmartwychwstanie (Maria Magdalena). Miasto, w którym chronią się walczący o sprawiedliwość i wolność ludzie, to Zion (Syjon), a statek, którym się poruszają, nosi nazwę Nabuchodonozora.

znajduje sposób w wyrażeniu tego, co niewidoczne dla oka, co posiada jedynie wymiar duchowy.

2.2. Metafizyczne peregrynacje

Historia kinematografii jednoznacznie daje dowód, że można z głębi przeżywanej rzeczywistości wydobyć cudowność, nie tracąc nic z jej autentycznego uroku. Nie chodzi tu bowiem o świat zawieszony w czasie biblijnym, historycznym, eschatologicznym czy baśniowym, ale rzeczywistość zanurzoną w teraźniejszości, codzienności. Obraz filmowy poprzez swoje ukształtowanie wytwarza pewien naddatek sensu religijnego, który daje się odczytać poprzez stan świadomości widza, gotowego przyjąć ową interpretację. A zatem przeświadczenie o przenikaniu rzeczywistości pierwiastkiem transcendentnym musi być udziałem zarówno twórcy, jak i odbiorcy filmu. Wyrażanie transcendencji przez twórców filmowych jest niezwykle trudne, bowiem na efekt obrazu filmowego składa się praca co najmniej kilku osób mających wpływ na kształt i wymowę dzieła: reżysera, scenarzysty, operatora filmowego, kompozytora, a przede wszystkim aktora. Każda z wymienionych osób może przyjąć pewne założenie twórcze, które będzie przesłaniać prawdziwy sens, zagłuszać to, co transcendentne. Dlatego Paul Schrader postuluje wyeliminowanie technik, które absorbują widza na poziomie tego, co powierzchowne, odautorskie, kulturowe, aby przykuć uwagę widza do tego, co transcendentne. Pisze on: „Nadprzyrodzoność w filmie jest to realność traktowana bardziej dokładnie. Prawdziwe rzeczy widziane w zbliżeniu”³³. Warto jednak pamiętać, że nie chodzi tu o realizm, w którym mamy do czynienia ze stylizacją na codzienność, ale o realistyczną powierzchnię, surowy materiał prawdziwego życia. W takiej sytuacji odbiorca nie potrafi utożsamić się z bohaterem, jego emocje nieustannie trzymane na wodzy tworzą dystans, który prowokuje pytania o sens, o istotę. W sytuacji wydarzenia o charakterze transcendentnym odbiorca musi „we wszystko uwierzyć albo wszystkiemu zaprzeczyć”. Uznając jego ontyczność, zaczyna obejmować otaczającą go rzeczywistość jako świat duchowy zanurzony w fizyczności.

Ten rodzaj filmów wskazuje na uobecnianie się cudowności w świecie profanum. Świat doczesny pokazany jest w sposób radykalny; nie tracąc nic ze swego ciężaru, staje się znakiem niewidzialnego. W przeciwieństwie do filmów nawiązujących intertekstualnie do Biblii, posługujących się stylem transcendencji, gdzie nadprzyrodzoność wyłania się spoza obszaru świata, poniższe teksty filmowe bliższe są stylowi inkarnacyjnemu. Co zatem idzie, w filmach tego typu mamy do czynienia z obrazowaniem symbolicznym, czyli takim, w którym rzeczywistość nadprzyrodzona – nieznaną, zostaje ukazana poprzez to, co empiryczne – znane. Tę właściwość kina pokazał już Roberto Rossellini – jako

³³ P. Schrader, *Transcendental Style In Film: Ozu. Bresson. Dreyer*, Berkley – Los Angeles – London 1972, s. 62, cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 32.

przedstawiciel nurtu neorealizmu, który z jednej strony daje obiektywny wgląd w rzeczywistość, a drugiej – nie tracąc nic z owego realizmu – ukazuje wymiar symboliczny. To właśnie włoscy neorealiści, jak pisze Tadeusz Sobolewski, „po odkryciu dla kina potocznej rzeczywistości, szli głębiej, w stronę spirytualizmu”³⁴.

Ukryta religijność kina realistycznego wymaga od widza odkrywania wewnętrznego napięcia w pozornie nic nieznaczącej przestrzeni. Odczytanie „ogłądu intuicyjnego” w obrazie filmowym jest możliwe dzięki utożsamieniu znaku, rozumianego, jak pisze Rudolf Otto³⁵, jako zewnętrzne samoobjawienie tego, co boskie, z symbolem, który również zakłada związek między strukturą znaczącą a sferą niewypowiedzianą, religijnym doświadczeniem rzeczywistości. Symbol, podobnie jak znak w tym ujęciu, jest przejawem więzi człowieka z sacrum, jednocześnie zawierając w sobie coś z rzeczywistości³⁶. Mircea Eliade napisze, że każdy symbol z natury jest religijny, gdyż jest równoznaczny z hierofanią³⁷, a poprzez symbol zostaje opowiedziany mit, w którym ukazuje się przeskok człowieka ze stanu wyjściowej niewinności do nędzy historycznej egzystencji. Na tej płaszczyźnie odbiera się właśnie film religijny, w którym podobnie jak w przestrzeni mitycznej „obcujemy zazwyczaj z sytuacjami antropologicznymi w ich pełnym wieloaspektowym wymiarze”³⁸.

Można zatem zaobserwować, jak ważna – w takim rozumieniu kina religijnego – wydaje się rola odbiorcy, który ów znak czy symbol chce i potrafi odczytać albo za pomocą „daru widzenia” (znak), albo w „wewnętrznym dialogu” (symbol)³⁹, co jeszcze bardziej zbliża do siebie oba doświadczenia religii i kina. Istotna dla zdefiniowania gatunku kina religijnego w tym przypadku będzie definicja pragmatyczna, wskazująca na postawę widza, w którym podczas oglądania filmu – niezależnie do znajomości intencji nadawcy – rodzi się przeczcucie sacrum. I jak pisze Dudley Andrew, jest ono często zależne od formacji lekturowej: „Odczytując jakiś film jako religijny, kojarzymy go z pewnymi innymi dziełami i faktami kulturowymi (Biblią, tradycją patrystyczną, filozofią chrześcijańską, teologią, dogmatem itp.). W ten sposób wpisując film w chrześcijań-

³⁴ T. Sobolewski, *Zielony promień. Ukryta religijność kina*, „Znak” 2000, nr 10.

³⁵ R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1993, s. 160.

³⁶ M. Marczak, dz. cyt., s. 18 i nn.

³⁷ M. Eliade, *Sacrum i profanum*, Warszawa 1996, s. 105 i nn.

³⁸ M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Parczewska, T. Rutkowska, Warszawa 1991, s. 199.

³⁹ Symbol w narracji filmowej to nadanie nowego, przenośnego znaczenia przedmiotowi, wydarzeniu lub osobie występującym w fabule filmu, które nie jest jednoznaczne w swej interpretacji i zależy od odbiorcy i jego odczytania; inaczej to nadanie pojęciu wtopionemu w akcję dramatyczną nowego, przenośnego sensu bez konieczności zestawiania go z drugim pojęciem; z jego dyskrecją wiąże się dwuznaczność otwierająca się na interpretację odbiorcy. Zob. J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 2008.

skie dziedzictwo, nadajemy mu religijne znaczenie”⁴⁰. Ten rodzaj definicji jednak budzi wątpliwości co do szerokości całego spektrum sensów, odwołań, tropów, wrażeń odnoszących się do religii, które mogą wpisywać się w ten gatunek kina.

3. Między ikonoklazmem a kulturą typu ludowego

Religijność filmu wydaje się zatem nie tyle tematem czy zbiorem zabiegów syntaktycznych, ile zadaniem dla widza. Żadna bowiem „wierna ekranizacja Ewangelii” nie spowoduje czytania tego tekstu w wymiarze religijnym a nie np. jako filmu kostiumowego, historycznego czy przygodowego, bez „wewnętrznego przecucia”. Tym bardziej taka konieczność jawi się w odbiorze filmów o „ukrytej religijności”, w której próbuje wyrazić się niewyraźne bez pomocy ilustracyjności czy anegdoty, ale za pomocą symboli odnoszących się do doświadczenia sacrum. Która z estetyk jest bliższa istocie „kina religijnego”?

Tradycja filmu religijnego odwołuje się do potocznej religijności i wyobraźni, rządzonej przez serie stereotypów i sterowanej przez emocjonalnie nacechowane kalki⁴¹. Wrażliwość obrazowa zaspokajana przez ten rodzaj filmu religijnego można, za Joanną Tokarską-Bakir⁴², nazwać kulturą typu ludowego. Jej istotną cechą wydaje się „naiwne sklejenie *signans* i *signatum* świata przedstawionego i przedstawiającego”⁴³, a więc „nierozróżnialność” treści i fizyczności, poprzez którą ta treść zostaje przekazana. Taki odbiór filmu religijnego pozwala zignorować wizerunek przedmiotu, jego aktualny kontekst oraz relację do oryginału i uwierzyć w jego pełną źródłową obecność. Pozwala to zrozumieć reakcje widzów po obejrzeniu *Pasji* Mela Gibsona, którzy z emfazą zapewniali, że „tak musiało wyglądać”, odnosząc się do męki Chrystusa, zawieszając wymiar widowiskowości. Kultura typu ludowego generuje obrazy filmowe przenoszące na ekran wątki biblijne, hagiograficzne czy katechizmowe, które są często produkcjami na emocjonalno-duchowe „zamówienie” odbiorcy, choć ze względu na ich fabularność niezwykle szybko ulegają desakralizacji, sytuując się w kanonie filmów historycznych czy kostiumowych, co pokazuje przykład produkcji typu *Arka Noego* podpisywanych w gazetach telewizyjnych jako film przygodowy czy kostiumowy.

Z drugiej strony, współczesna religijność ucieka od namacalnych wyobrażeń Boga, jak pisze Artur Grabowski: „Wyznajemy «bezosobowy Absolut» lub «niewyraźne sacrum», gwarantując sobie dystans wobec kiczowatych obrazków [...] Nawet użycie takich wyrażen jak symbol, metafora, obraz, wizja itp.,

⁴⁰ D. Andrew, *Film In the Aura of Art*, New Jersey 1984, podaję za: M. Marczak, dz. cyt., s. 217.

⁴¹ Zob. P. Kowalski, *Potoczna religijność, kicz i sakrobiznes*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 109 i nn.

⁴² J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy*, Kraków 2000.

⁴³ Tamże, s. 62.

automatycznie kojarzy się z czymś «niepoważnym», z czymś godnym jeszcze szacunku, ale już nie zaangażowania»⁴⁴. Zanika sztuka obrazująca tematy religijne, co prowadzi do swoistego ikonoklazmu. Pokazywać Boga, świętych, czy personifikowane moce duchowe, to narazić się na śmieszność. Współczesna wiara w dosłowność obrazu, moc wizualnego przekazu spowodowała, że każde skonkretyzowane w wyglądzie sacrum razi kiczem, jak w *Dogmie*, lub co najmniej wywołuje uśmiech na twarzy widza, jak w filmie *Bruce Wszechmogący*. Ten rodzaj filmu – nazwijmy go ascetycznym czy ikonoklastycznym, chcąc być bliski drodze oczyszczenia otwierającej na przeżycia mistyczne, rezygnuje z tradycyjnych narracji religijnych na rzecz wyrażania przeżycia religijnego poprzez zgłębianie codzienności. Do tego sposobu przedstawiania, który realizowali wspomniani już włoscy neorealiści, tj. Fellini czy Rossellini, a także Bresson, Tarkowski i wielu innych, odwołuje się dziś kino rosyjskie (Paweł Łungin, Andrzej Zwiagincew), polskie (Paweł Trzaskalski, Tomasz Wiszniewski) czy meksykańskie (Alejandro González Iñárritu).

Jest to kino eksponujące afektywną materialność, odnosząc widza do skojarzeń i alegoryzacji rzeczywistości przedstawionej – czasem wbrew temu, czego mógłby odbiorca oczekiwać w związku ze swoim doświadczeniem świata. Religijne życie przedmiotów prowadzi do zatrzymania wzroku patrzącego, skupieniu na sobie, a raczej do wdarcia się w ludzkie pole widzenia rzeczywistości transcendentnej poprzez te przedmioty. W rozmowie z Krzysztofem Kieślowskim jeden z dziennikarzy zauważa: „Im bardziej konkretne i namacalne są pańskie filmy, tym bardziej wydają się metafizyczne. Robi Pan coraz więcej zbliżeń, jest Pan bliżej postaci i przedmiotów niż kiedykolwiek: zdaje się Pan szukać czegoś poza konkretnością czy fizycznością»⁴⁵. Za pomocą sieci znaczeń, które konotują pojawiające się byty materialne, sploty wydarzeń, niby przypadkowe wypowiedzi, opowieść filmowa włącza w narrację boską ekonomię zbawienia. Takie spojrzenie nie zatrzymuje się na przedmiotach, ale odsyła do tego, co ponad nimi, w głębi nich, w kierunku rozszerzonego pola widzenia i znaczenia. Przedmioty na ekranie tego typu kina wyrażają typowe dla rozumienia sacrum pęknięcie, zza którego wyłania się inna rzeczywistość, na pierwszy rzut oka zasłonięta. Jako wycinki większego pola wizualnego domagają się wyjścia poza widzenie – zapraszają do spojrzenia z innej perspektywy. Aby zobaczyć to działanie Boga w rzeczywistości, trzeba przyjęcia konkretnej perspektywy spojrzenia, spojrzenia z ukosa, w poprzek, w przecięciu z oczekiwaniem widza i jego wiedzą o świecie. Tak realizowane kino religijne rozumie gatunek jako formowanie swych obrazów zgodnie z wewnętrzną koniecznością, a nie w myśl ogólnie przyjętych koncepcji, utartych schematów. Kieruje uwagę na interpretację widza, na sens, który można odczytać z przedstawionych na ekranie działań, wy-

⁴⁴ A. Grabowski, *Apologia widzialności*, „Znak” 2004, nr 6 (589), s. 16.

⁴⁵ Wywiad anonimowy, cyt. za: V. Sobchack, *Rozszerzone spojrzenie w zawężonej przestrzeni. Kieślowski i kwestia transcendencji*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 99.

obrażeń, wypowiedzi, zdarzeń, obyczajów itd., tym samym wpisując się w nowocześniejszą tendencję ucieczki od „języka idealnego”, od rozumianej ściśle gatunkowości⁴⁶. Niewątpliwie ten rodzaj kina właściwie dopiero poszukuje swej substancjonalności gatunkowej, niejako destruując otoczkę opowieści filmowej.

Szukając porozumienia między dwoma sposobami wyrażania sacrum, można skonstatować, że uwidacznia się ono w rzeczywistości przedstawionej przez, po pierwsze, same byty – elementy rzeczywistości, które reprezentują rzeczywistość sakralną, np. skrzydła, kościół; po drugie, przez zjawiska, postaci nadprzyrodzone, irracjonalne, niedające się uzasadnić prawami fizyki, np. byty duchowe (obraz staje się przedstawieniem rzeczy nieobecnych fizycznie). Te dwa sposoby charakterystyczne są dla kultury typu ludowego. Wreszcie trzecim sposobem wyrażania sacrum jest ukazywanie jego istoty poprzez elementy świata materialnego, w których dostrzeżenie nadprzyrodzoności zależy od postawy odbiorcy, jego intuicji pewnego otwarcia się na transcendencję (można powiedzieć, że za pomocą symbolu). Ten ostatni sposób ukazywania sacrum, na ekranie wydaje się najbardziej interesujący ze względu na istotę kerygmatu jako odkrywania w Chrystusie znaczenia ludzkiej egzystencji. Tym samym ukazywanie na ekranie historii zwykłych, codziennych, czyni bardziej bliską i pojętą – nieograniczoną umysłem – ekonomię miłosierdzia Boga. Ten typ kina religijnego sprzeciwia się uwięzieniu „figury Chrystusa” czy jakiegokolwiek innej świętości w fizycznej zgodności ze stereotypem, raczej ukazuje istotę boskości w działaniu pośród ludzkich istot i spraw codziennych. Trzeci sposób wyrażania sacrum najczęściej pojawia się w dzisiejszym kinie „ascetycznym”, którego uzasadnienia należałoby szukać w ikonie.

Filmowy bohater tak rozumianego kina religijnego poprzez szereg działań dąży do uzyskania etycznego podobieństwa z Bogiem, staje się poniekąd *Imago Dei*. Wchodząc w głąb obrazu filmowego, odsłaniając kolejne warstwy, widz ma szansę dojść do prawdy o sobie samym w kontekście Wcielenia Chrystusa. Bo, wiem, bohater filmowy jest „drugim”, także w tym sensie, o którym wspominał Emanuel Lévinas – „drugim Chrystusem”, w którego ślady może podążać widz. W tym sensie kino religijne, definiowane gatunkowo, byłoby kerygmataczne, to znaczy: Słowo Boga wypełnia się w odbiorcy filmowym, który dając się uwieść rzeczywistości przedstawionej, podlega procesowi katechizacji.

Kino religijne byłoby zatem definiowane przez pryzmat celu, jakim jest ewangelizowanie, głoszenie kerygmatu, Dobrej Nowiny. Miałoby ono się dokonywać, jak pisze Olivier Clément, *drogą dostojewską*: „czynić wybuch światłości zmartwychwstania również w sercu wolności człowieka, wielkości szaleństwa człowieka, w jego doświadczeniu raju i piekła”⁴⁷. Nie chodzi tu zatem o sztukę, która stosuje katechetyczną „łopatologię”, ale o rzucanie światła, sugere-

⁴⁶ C. Geertz, *O gatunkach złączonych. Nowe konfiguracje myśli społecznej*, [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, s. 214–235.

⁴⁷ O. Clément, *Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 39.

rowanie, przenikanie do wnętrza. Kino religijne ma być „sztuką jaśnienia”, ikoną, bo nie można autentycznie ukazać w filmie postaci Chrystusa bez brania pod uwagę ikony, co wielokrotnie udowodnił Andrzej Tarkowski, mówiąc, że każde dzieło [tu: filmowe] powinno być epifanią. Odnosząc się do uschematyzowanych wyobrażeń, ikona ma odsłaniać to, co zakryte przed ludzkimi oczami. Tak też film powinien być aktem oczyszczającym, otwierać oczy człowieka na rzeczywistość, w której żyje, ukierunkowywać jego spojrzenie i wskazywać, odsłaniać to, co zakryte.

Tak rozumiane kino religijne szuka Boga bliskiego, Boga rzeczy małych, cichych i skrytych, które starają się chodzić w Jego obecności ścieżkami konkretnej rzeczywistości. Źródłem takiego podejścia jest postawa Tadeusza Żychiewicza, który w swych narracjach biblijnych uprawia nie tyle teologię, czyli naukę świadomą swego przedmiotu, celu i metod, ale teo-logię, tj. mówienie (dialog) o Bogu, mające na celu ukazywanie sensowności wiary w Niego oraz odkrywanie w Chrystusie znaczenia ludzkiej egzystencji⁴⁸. Sztuka religijna, a zatem i kino, o tyle jest religijne, o ile zdolne jest unaoczniać sens wszechświata.

Summary

About the possibilities of a Religion-and-Film Genre

The article considers the phenomenon of a religious cinema in relation to the issue of a film genre. It relates a way of portraying sacrum on a screen, to the syntactic, semantic and pragmatic concept of a genre. It defines the context of using this definition to films, in which there are biblical or hagiographic themes, and film images that show the spiritual dimension of human existence and his search for the Absolute. It shows contemporary trends in religious cinema on the one hand, immersed in a folk culture, on the other, fleeing from the tangible notions of God, being implemented by specifically understood iconoclasm.

⁴⁸ Zob. A. Gorzkowski, *Bóg rzeczy małych. Medytacje biblijne Tadeusza Żychiewicza*, maszynopis, Kraków [b.d.].

Joanna WAROŃSKA

Wirtualne widowiska i wirtualne słuchowiska w dramatach radiowych

Pomysł analizowania wirtualnych spektakli dramatów pojawił się u polskich literaturoznawców pod wpływem fenomenologii¹, strukturalizmu oraz semiotyki (Edward Kasperski², Irena Sławińska³ czy Dobrochna Ratajczakowa⁴). Zapisaną w tekście koncepcję autora zestawiano z możliwościami ówczesnego teatru, a relacje te wyznaczał m.in. gatunek i jego związki ze sceną (dramat jako dzieło autonomiczne albo partytura teatralna, ogólny scenariusz występujący m.in. w farsach, a jeszcze wyraźniej w komediach dell'arte)⁵.

Wydaje się, że dramat radiowy w typologii wyznaczanej przez wewnętrzny projekt przedstawienia zajmuje pozycję szczególną. Upośledzona widowiskowość, brak szczegółów dotyczących świata przedstawionego zastępowane są rozbudowaną słyszalnością, czyli charakterystyka przestrzeni i postaci odbywa się za pomocą środków akustycznych. Przystępując do analizy wybranych dramatów radiowych⁶, chcę bardzo wyraźnie oddzielić ten gatunek literacki od słu-

¹ O widowisku teatralnym, odrębnym od dramatu, ale jednak wykorzystującym intersubiektywne dzieło literackie, pisał już Roman Ingarden; zob. M. Różewicz, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki*, Wrocław 2002, s. 47.

² E. Kasperski, *Tekst widowiskowy*, [w:] *Poetyka (struktura dzieła literackiego)*, t. 2, red. A. Chojnacki, Warszawa 1996, s. 41–51.

³ M.in. J. Sławińska, *Czytanie dramatu*, [w:] tejże, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 13.

⁴ D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 4: *Prace z lat 1985–1994*, red. H. Markiewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998.

⁵ Ratajczakowa na jednym biegunie sytuuje tzw. „dramat pozorny” skupiony na słowie zamiast na widowiskowości, na drugim natomiast różnego rodzaju scenariusze; tamże, s. 263.

⁶ Wśród teoretyków brak zgody co do nazwy tego gatunku literackiego: Marek Adamski posługuje się terminem słuchowisko – *Słuchowisko jako gatunek literacki*, [w:] tegoż, *Słuchowisko jako gatunek literacki w Republice Federalnej Niemiec lat pięćdziesiątych*, Wrocław 1984, Sława Bardijewska używa alternatywnie określeń „dramat radiowy” czy „dramat foniczny” –

chowiska, jego akustycznej radiowej realizacji (związek między nimi przypomina relację dramat – widowisko⁷), które czasami podobnie jak przedstawienie teatralne może pozostawać w jawnej sprzeczności z tekstem. Interesować mnie będzie wyłącznie forma literacka utworów z akcją, które można zaklasyfikować według modelu rodzajowego (dramat) i gatunkowego (komedia, tragedia). Poszczególne dramaty radiowe pozwalają się wpisać między dwa bieguny: wierność tradycyjnym rozwiązaniom dramatycznym, przy dowartościowaniu słowa i dialogu (pierwowzorem jest wówczas sztuka konwersacyjna, domagająca się udźwiękowienia przed emisją na antenie), albo wpisanie w tekst technik radiowych, przekształcających dramat niemal w gotowy scenariusz dla reżysera słuchowiska⁸. W swoim artykule podejmę więc zagadnienie, czy dramat radiowy to wyłącznie gatunek wyodrębniany ze względu na medium pośredniczące, czy może przez lata istnienia wypracował on jakiś rozpoznawalny model, oczywiście, modyfikowany w poszczególnych realizacjach autorskich. Omawiając sposoby budowania świata przedstawionego, określę także swoje stanowisko wobec tych, które przez długi czas funkcjonowały niemal jako stereotypy: teatr radiowy jest namiastką spektaklu teatralnego, dlatego autorzy korzystają wciąż z tradycyjnych konwencji teatralnych⁹, tekst słuchowiska jest zawsze wtórny wobec jego dźwiękowej realizacji, choć oczywiście, proces powstawania jest odwrotny¹⁰, słuchowiska są formą najczęściej jednorazową i nieprzeznaczoną do czytania¹¹.

Rozgłośnia Polskiego Radia w Warszawie zainicjowała działalność 1 lutego 1925 roku i wkrótce zaczęła upowszechniać literaturę: klasykę wszystkich rodzajów literackich oraz tzw. słuchowiska oryginalne. Pierwszym tego typu utworem był *Pogrzeb Kiejstuta* Witolda Hulewicza (17 maja 1928), a wyemitowany wcześniej (12 maja 1927) przez rozgłośnię w Poznaniu *Robinson Crusoe jako radioamator* Antoniego Kawczyńskiego nazwano felietonem radiowym¹². Autorzy, pionierzy nowego gatunku, początkowo przejęli reguły obowiązujące w dramacie: zasadę trzech jedności (miejsca, akcji, a nawet czasu), ograniczenie

Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku, Warszawa 2001, s. 43, 47; termin „dramat radiowy” stosuje też Jerzy Tuszewski: *Zrozumieć zasady – poznać kierunki albo nadawca pod presją*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2002, s. 76–78.

⁷ Na tę analogię powoływał się także: M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 13.

⁸ Tak przed laty pisał o scenariuszu radiowym Alojzy Kaszyn: „Prawdziwy scenariusz radiowy już na poziomie tekstu antycypuje rozwiązania stricte radiowe, nieprzekładalne na inne media”; cyt. za: *Aby radio było sztuką. Z Januszem Kukulą, dyrektorem Teatru Polskiego Radia, rozmawia Grzegorz Walczak*, „Teatr” 1996, nr 2, s. 40.

⁹ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 76.

¹¹ Tamże, s. 14.

¹² Podaję za: K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”. *Początki polskiej myśli radiozawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983, s. 7; tekst Kawczyńskiego zob. „Tydzień Radiowy” 1927, nr 4, s. 2–3; nr 6, s. 2–3.

elementów epizodycznych, zrozumiałość i przejrzystość sytuacji, narrator zastępujący tradycyjne didaskalia, a konwencję tę utrwalali aktorzy, posługując się wciąż interpretacją sceniczną¹³. Jednak już pierwsze słuchowiska, których celem było nie tylko upowszechnienie tekstów, ale również zwiększenie ich atrakcyjności wskutek właściwego udźwiękowienia, doprowadziły do dyskusji na temat cech nowej formy, wyodrębnionej wówczas ze względu na medium umożliwiające odbiór. Debata ta odbywała się na łamach m.in. „Pionu” (w rubryce *Sztuka i Antena*), „Radia” czy „Tygodnia Radiowego”¹⁴. Wśród wielu uczestników należy wymienić: Witolda Hulewicza¹⁵, kierownika programowego rozgłośni w Wilnie, a następnie dyrektora Teatru Wyobraźni, Zenona Kosidowskiego¹⁶, kierownika Wydziału Prasowego Radia Poznańskiego i jednocześnie kierownika programów literackich, a w latach 1933–1937 dyrektora Rozgłośni Poznańskiej, Leopolda Blausteina¹⁷, ale także Karola Irzykowskiego czy Jana Emila Skińskiego.

Już w Dwudziestoleciu uznano, że nieobecność widowiskowości nie jest brakiem, ale specyfiką tego gatunku¹⁸. Próbowano także określić typologię słuchowisk, wyróżniając poza interesującymi mnie słuchowiskami homocentrycznymi także „spacery akustyczne”, przypominające felieton¹⁹. Wtedy również zaczęto drukować pierwsze teksty radiowe, m.in. na łamach „Pionu”, „Prosto z mostu”, a po II wojnie tradycję tę kontynuowało czasopismo „Teatr Polskiego Radia” oraz wiele wydawnictw książkowych, by wymienić serię „Teatr Wyobraźni” oraz zbiory słuchowisk poszczególnych autorów publikowane przez Wydawnictwo Radia i Telewizji. Trzeba jednak zaznaczyć, że dramaty drukowane kilkakrotnie mogą różnić się między sobą obecnością didaskaliów lub układem tekstu²⁰.

Za istotę słuchowiska większość teoretyków w międzywojniu uznała słowo i tendencja ta dominowała także po II wojnie²¹. Pisano więc o eklektyczności tej

¹³ Zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 25–26.

¹⁴ Zob. dość szczegółową bibliografię w artykule: E. Olejniczak, „Czy radio jest XII Muzą”, czyli co na temat odrębności słuchowisk radiowych pisano w prasie dwudziestolecia międzywojennego, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Zeszyty Historyczne” 1994, z. 2, s. 255–265.

¹⁵ W. Hulewicz, *Z zagadnień „sztuki słuchowej”*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 4, s. 192–199; tegoż, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935.

¹⁶ Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928.

¹⁷ L. Blaustein, *Czy naprawdę „Teatr Wyobraźni”?*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5–6; tegoż, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938.

¹⁸ W. Hulewicz, *Teatr Wyobraźni...*, s. 16, 22–25.

¹⁹ Jan Roman dzielił słuchowiska na: teatralne (z akcją) i „spacery akustyczne” (wykorzystujące wyłącznie dźwięki); J. Roman, *Świat za drzwiami*, „Tydzień Radiowy” 1927, nr 36, s. 5.

²⁰ To m.in. przypadek *Alberta* Bardijewskiego oraz *Sakramenckiej ulewy* Krzysztonia.

²¹ Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 44–53.

formy, w której dramat pełnił rolę dominantę (Józef Mayen)²² lub wyznaczał podstawowe tworzywo (Zbigniew Kopalko)²³. Słuchowisko korzystało z osiągnięć dramatu, ale dostrzegano także odwrotny kierunek nawiązań. Zdzisław Dąbrowski podkreślał przede wszystkim wpływ teatru radiowego na teorie teatralne²⁴. Dziś po lekturze prac Marshalla McLuhana wiemy, że nie ma mediów nieinwazyjnych, dlatego zmiana środka przekazu zawsze wpływa na komunikat i generuje nowe reguły jego konstruowania.

Niemal od samego początku uznano radio oraz wszelkie wygłaszane w nim teksty za sztukę awizualną²⁵ i jednowymiarową (opartą wyłącznie na głosie nadawcy i słuchu odbiorcy²⁶), ale przyjęto jednocześnie, że jest to szansa rozwoju upośledzonego wówczas zmysłu słuchu²⁷. Pojawiło się więc szereg określeń ujawniających nadzieje pokładane w nowym medium – „słuchowość przestrzeni”²⁸, „krajobraz dźwiękowy”, dźwięk jako „środek uplastycznienia obrazu i gestu”²⁹, uchwycenie istoty „słyszalności świata”³⁰ czy uznane za jedno z podstawowych zadań radiodramaturga: „w słyszalności budować świat wzroku”³¹. Przywołane mikrocytaty pośrednio definiują też konkretyzację i tworzenie tzw. „obrazu wyobraźniowego”. Temat ten podjął m.in. Blaustein, uczeń Romana

²² Z. Kopalko stwierdzał: „Prawa dramaturgii są dla teatru, filmu, radia i telewizji wspólne. Różnice polegają jedynie na środkach przekazu”; cyt. za: M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 78.

²³ Z. Kopalko, cyt. za: tamże, s. 82–83; wg Kopalki, większość dramaturgów radiowych traktuje swoją pracę jako etap przejściowy i marzy o rzeczywistej scenie; Z. Kopalko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966, s. 46; przekonanie o dominacji dramatu podzielał również Michał Kaziów: „Jestem skłonny twierdzić, że słuchowisko w większości wypadków posiada cechy dramatu, ale nie jest to czysty dramat, raczej dramat epicki, w którym wyraźnie można zauważyć, zaobserwować fabularny układ akcji, a co najistotniejsze, spotkamy się w słuchowisku z czasem fabularnym i narracyjnym, mimo że całość akcji przedstawiona jest w czasie teraźniejszym”; M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 277–278.

²⁴ Z. Dąbrowski, *Z notatnika reżysera*, [w:] *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk radiowych*, Warszawa 1977, s. 4.

²⁵ K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 7.

²⁶ Gabriel Germinet, Pierre Cusy, *Przyczynek do sztuki teatru specjalnie wystudiowany w celu zastosowania go w radiofonii* (1925); zob. J. Tuszewski, *O sztuce na dźwięki i głosy, czyli niektóre aspekty estetyki słuchowiska*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 165.

²⁷ W. Hulewicz, *Z zagadnień sztuki...*, s. 198; tegoż, *Teatr Wyobraźni...*, s. 18; K. Pluciński, *Krócej i zwarciej*, „Pion” 1937, nr 16, s. 8; trzeba pamiętać, że film dźwiękowy pojawił się dopiero w 1927 roku (wcześniej kino nazywano Wielkim Niemową, a radio Wielkim Niewidomym); również Tymon Terlecki pisał: „Aż do urzeczywistnienia marzeń Herza i Maxwella, aż do wynalazku radia – nasza cywilizacja był nacechowana hipertrofią zmysłu wzrokowego, atrofią słuchu. Radio przeciwważy tę jednostronność, powołuje do aktywności zmysł upośledzony, pomnaża skalę naszej wrażliwości, wzmacnia bogactwo odczuwań”; T. Terlecki, *Czy XII Muza?*, „Pion” 1936, nr 42.

²⁸ J. Roman, *Świat za drzwiami*, „Tygodnik Radiowy” 1927, nr 30, s. 4.

²⁹ Oba określenia pochodzą z książki Z. Kosidowskiego, *Artystyczne słuchowiska...*, s. 9, 22.

³⁰ K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 31.

³¹ J. Ulatowski, *Ślepa fala i niemy promień* (*Radio i Kino*), „Tygodnik Radiowy” 1928, nr 3, s. 30.

Ingardena, w pracy *O percepcji słuchowiska radiowego* (1938). Jego zdaniem, słuchacz nie powinien wyobrażać sobie szczegółowo akcji czy postaci³². Podobnie jak większość teoretyków i publicystów uważał on bowiem, że radio, korzystając z rozmaitych dźwięków, odwołuje się do tzw. „wyobraźni radiowej” słuchacza i jego doświadczenia życiowego³³. Odbiorca nie tyle dąży do zrekonstruowania widzialności świata przedstawionego, ale raczej do „akuzji”, czyli słuchowej wyobraźności³⁴, która mogła (ale nie musiała) wywołać określone obrazy. Po II wojnie Mayen wprowadził termin „gest foniczny”³⁵, a Kaziów wymienił siedem rodzajów elementów fonicznych przeciwstawianych potencjalnej ciszy³⁶.

Przede wszystkim jednak usiłowano w międzywojniu uprawdopodobnić brak widzialności świata w radiu. Kaziów podkreślał próby podniesienia niewidzialności do drugiej potęgi: „Niewidzialność w niewidzialności jak teatr w teatrze”³⁷. Wykorzystano więc stematyzowaną ciemność: zdarzenia odbywały się w kopalni (pierwsze słuchowisko nadane 15 stycznia 1924 roku przez BBC – *Niebezpieczeństwo* Richarda Hughesa, ale także *Pod ziemią* Ernesta Johansena), bohaterami stawali się niewidomi (*Las* Henryka Voglera)³⁸. Starano się również wykorzystać wszystkie zalety awizualności, np. wprowadzano świat fantastyczny (skrajnym przykładem może być *Nikotyna* Hansa Knana o krwinkach walczących z zarazkami). Działania takie kontynuowano po II wojnie. Autorzy łączący świat rzeczywisty i fantastyczny (Henryk Bardijewski, *Grimm 62*), płaszczyzną realną i wspomnienia, marzenia oraz sny (Bardijewski, *Bat, Portret starszego pana z książką*; Jarosław Abramow-Newerly, *Bajadera*), a niejednorodność, niejednoznaczność i tajemniczość świata przedstawionego sprzyjały lekturze symbolicznej (Bardijewski, *Nieznane światło* albo *Schody*). Niejednokrotnie pojawiał się narrator, by opowiedzieć słuchaczowi/czytelnikowi o świecie przedstawionym, poinformować o przedakcji i występujących bohaterach (Jerzy Krzysztoń, *Rocznica mercedesa*, *Student i róża*; Bardijewski, *Odłot*; Abramow-Newerly, *Licytacja*), albo autor stosował inne rozwiązania wypracowane przez dramat psychologiczny (monolog, strumień świadomości – Ireneusz Iredyński, *Do Ślicznej i innych*; Janusz Krasiński, *Światło na redzie*).

³² Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska...*, passim; zob. K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 48–49; po II wojnie o akustycznej wyobraźni ejdetycznej pisał Tadeusz Zaworski w „Kwartalniku Psychologicznym” (1947, t. 13), a Friedrich Knilli rozróżnił słuchanie fantazjujące i kontemplacyjne; zob. J. Tuszewski, *Zrozumieć zasady...*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 89, oraz tegoż, *Czy słuchanie jest trudne? Z zagadnień percepcji sztuki radiowej*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, Toruń 2002, s. 125.

³³ Zob. K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 27.

³⁴ Zob. J. Tuszewski, *Czy słuchanie jest trudne?*..., [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 129.

³⁵ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1972, s. 97–111.

³⁶ Zob. schemat M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 95.

³⁷ Tamże, s. 233.

³⁸ W 1935 w Anglii ogłoszono nawet konkurs dla niewidomych autorów, w porozumieniu z Narodowym Instytutem Opieki nad Ociemniałymi; tamże, s. 29.

Przystępując do analizowania wirtualnych realizacji (widowisk albo słuchowisk), chcę podkreślić, że są to wyłącznie hipotetyczne modele, a wyróżnione cechy mogą współwystępować w konkretnych tekstach. W dramatach radiowych opublikowanych w zbiorach *Teatr wyobraźni* (1974 i 1977)³⁹ pojawiają się elementy świadczące o dominacji wizji scenicznej, choć, jak pisałam wcześniej, teksty te mogą się różnić od wariantów zawartych w tomach utworów poszczególnych pisarzy. Świadczy to o potrzebie ich upodobnienia do typowego dramatu, bez względu na to, czy była to inicjatywa autora, czy redaktora. We wstępie do tomu z 1974 roku Andrzej Madej jako powód takich działań podał chęć zaadaptowania tych tekstów na scenę, choć zaznaczył, że „kiedy ze słuchowiska trzeba zrobić widowisko, powstaje wiele różnego rodzaju kłopotów”⁴⁰. Prezentowane przez niego stanowisko potwierdza jednak przywołaną na początku tezę o uznaniu dramatu scenicznego za gatunek bardziej nobliwy:

Wydawca oddaje je [pięć utworów dramatycznych] w nasze ręce z nadzieją, że zostaną wykorzystane w teatrze, który bezpośrednio przemawia do widza ze sceny, z nadzieją, że nadamy im pełny kształt sceniczny. My, to znaczy ludzie parający się teatrem, przede wszystkim amatorskim, w jego najrozmaitszych formach⁴¹.

W drukowanych dramatach radiowych występują didaskalia, które nazywają przestrzeń oraz dookreślają zachowania postaci: „wchodzi”, „wychodzi”, „podnosi się z fotela”, „rozsiała się”, „wychodzi ociągając się”, „ukrywając twarz w dłoniach”, „poszturchując”, „Mariolka próbuje tańczyć z Właścicielem” (ŁN), „demonstruje”, „rzucając się Dziadkowi na szyję” (DKŚ), i wiele z nich skupia się niemal wyłącznie na ruchu i geście postaci, choć nie brak, oczywiście, uwag będących instrukcją potencjalnych odgłosów: nalewanie wódki, wznoszenie toastu, telefonowanie, krztuszenie się, kichanie, kasłanie, walenie pięścią w stół, chichot, pociąganie nosem, płacz, a nawet ogólna szarpanina. Czasami informacje zawarte w didaskaliach okazują się zbyteczne, co sprzeciwia się zasadzie ekonomiki słowa w dramacie radiowym, ponieważ postacie powtarzają je w dialogach, np.:

W drzwiach staje Albert niezauważony przez rozmawiających w pokoju. W ręku trzyma walizkę (A, s. 11)

ALBERT A ja wcale nie czekam. Stoję w drzwiach już dobre dwie minuty (A, s. 12).

³⁹ W zbiorze *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk radiowych*, Warszawa 1974 znalazły się następujące słuchowiska: Władysława Terleckiego *Zamieć* (Z), Jerzego Krzysztonia *Towarzysz N* (TN), Kazimierza Orłosa *Brydżyści* (B), Henryka Bardijewskiego *Jabłoń* (J), Leszka Prokopa *Duża przerwa* (DP); a w zbiorze *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk radiowych*, Warszawa 1977: Henryka Bardijewskiego *Albert* (A), Jerzego Krzysztonia *Sakramencka ulewa* (SU), Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz *Kwiat paproci* (KP), Janusza Oseki *Łapa niedźwiedzia* (ŁN), Jerzego Sulimy Kamińskiego *Do końca świata* (DKŚ); przywołując odpowiednie fragmenty, w nawiasie umieszczam podane powyżej oznaczenie oraz numer strony.

⁴⁰ A. Madej, *Z notatnika reżysera*, [w:] *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk*, Warszawa 1974, s. 3.

⁴¹ Tamże.

Podobnie funkcjonuje zapowiedź: „Franciszek wprowadza Dyrektora z bukietem kwiatów”, ponieważ Dyrektor wchodząc, zwraca się do Mariolki słowami: „Kwiaty dla pięknej damy” (ŁN, s. 71), czy stwierdzenie „Basieczka leży na tapczanie” (DKŚ, s. 87), gdyż z rozmowy telefonicznej Anny z docentem wiemy, że córka odpoczywa po egzaminie. Drugi przykład nabrałby sensu wówczas, gdyby sytuacja w pokoju Basieczki pozostawała w sprzeczności z wyobrażeniami jej matki.

W tej grupie dramatów didaskalia zawierają wskazówki nastawione na zmysł wzroku: „widać, że jest czymś zajęty” (A), „On i Ona przechodzą na pierwszy plan” (A), eksponują rolę światła – włączenie (SU; oddzielono tak piosenkę Błazna zaczerpniętą z *Wieczoru Trzech Króli* Williama Szekspira) i wygaszenie (A; SU; KP), oraz posługują się słowem „scena” (w znaczeniu wyodrębnionej przestrzeni), by określić obecność postaci (DP, A; DKŚ), zanotować oddalone odgłosy: kroki (SU), śpiew (KP), deszcz (SU), gwar lub warkot motoru (Z), pojedyncze kwestie postaci (SU; DKŚ), grę na pianinie (DKŚ) lub dzwonek (ŁN). Wyjątkowo pojawia się proscenium, wprowadzając niejednorodność przestrzeni (TN; Staruszka wygłasza swój monolog do widowni).

Również w pozostałych, analizowanych przeze mnie dramatach, didaskalia mogą wyznaczać jedynie kierunek działań reżysera radiowego. Podmiot np. lakonicznie określa miejsca akcji: wewnątrz królewskiego pałacu, gaj (Bardijewski, *Filip wielki pan nad sobą*), pałac Marszałka (Bardijewski, *Grimm 62*), „w górach”, „przed willą” (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*) czy „na małym miasteczku ulicy” (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*), pozostawiając jego udźwiękowienie reżyserowi (przypomina to sytuację dawnego dramatu, zwłaszcza komedii czy farsy, korzystających ze standardowych dekoracji). W didaskaliach podmiot może także określić intencje autora, np. chęć napisania paradokumentu:

Zdarzyło się to być może naprawdę w jednym z niewielkich miasteczek na polskich Ziemiach Odzyskanych, przypuszczalnie w roku tysiąc dziewięćset czterdziestym piątym. Miejsce akcji: jednopiętrowa willa, nieco na uboczu (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 177)⁴².

Podmiot ujawnia także właściwości niewidocznych przedmiotów, choć nie wpływa to na przebieg akcji, ale raczej wynika z potrzeby zbudowania wiarygodnej iluzji czasowo-przestrzennej. W realizacji radiowej didaskalia te zostaną pominięte, a wprowadzony zamiast opisu dźwięk nie będzie już tak jednoznaczny, np.:

(wychodzi, po chwili wraca z blaszanym garnuszkiem) (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 180)

(otwiera walizkę i stawia cukier na stole) (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 180)

⁴² Wszystkie dramaty Krasińskiego cytuję za wydaniem: *Śniadanie u Desdemony*, Warszawa 1976.

Zrzuca z siebie płaszcz, gwiżdżąc nerwowo pod nosem (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 186)

Słuchać syrenę dalekomorskiego statku (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 188)

Odgłosy płynącego po morzu parostatku (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 241)

Przejazd fiakrem ulicami Palmy (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 243)

(stawia garnek z mlekiem na palniku i biegnie co tchu do drzwi) (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 213)

Szymon wyciera dokładnie nogi w wycieraczkę (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 214).

Didaskalia nazywają także nastrój opowieści postaci (Piotr Müldner-Nieckowski, *Barykada*), ich miejsce w przestrzeni (Władysław Terlecki, *Przyjdę do pani znów za rok*), wykonywane przez nie gesty (np. gest Kozakiewicza; Müldner-Nieckowski, *Piórko*), wykorzystując w tym celu rozmaite środki artystyczne, np. o milicji – „stateczny krok władzy w podkutych butach” (Krzysztoń, *Student i róża*). Stosowane określenie „plan” oznacza przestrzeń, czas, ale również odległość od mikrofonu i wtedy jest to skrót wyrażenia „plan akustyczny” (dramat *Czapa* Krasińskiego rozgrywa się w celi, ale oprócz najbliższych odgłosów słyszymy też turkot wozu z ulicy i oddalony pociąg, co sygnalizują już początkowe didaskalia: „*W trzecim planie ruszający ze stacji pociąg osobowy*”, s. 139). Każdy dźwięk, nawet ten najbardziej odległy, może określać losy bohaterów. W sztuce *Latarnia rudego kota* Bardijewskiego król chroni się na wyspę w czasie zamieszek. Rozlegający się w nocy łoskot i krzyki ludzkie zapowiadają katastrofę morską, gdyż kobieta latarnik nie zapaliła światła, a tymczasem rano okazuje się, że nastąpiło rozgromienie „nieprzyjacielskiej floty interwencyjnej” (s. 38)⁴³.

Podmiot dramatyczny może także przejąć obowiązki narratora wszechwiedzącego, który nie ogranicza się do relacjonowania wrażeń zmysłowych, ale wyjaśnia zachowania swoich postaci, np.:

Tadeusz czuje, że przegrał sprawę. Jest mu bardzo głupio. Swoją porażkę maskuje gwizdaniem (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 232).

Nagle Hanka wybucha płaczem. Jest to wielki przejmujący płacz, który nagromadził się przez całe lata oczekiwania, a teraz przy tym zbyt długim śniadaniu nawisł jak chmura i wybuchł nagle jak wiosenna burza (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 237).

Mimo pozornego nadmiaru informacji sceniczna realizacja wielu dramatów radiowych zniszczyłaby zamierzony przez autora efekt: niedookreślenie zredukowanych⁴⁴ postaci (do tego zagadnienia powrócę w dalszej części artykułu), przestrzeni, wydarzeń. Tytułowy Albert (A) okazuje się robotem, Mokry i Suchy

⁴³ Dramaty Henryka Bardijewskiego cytuję za: *Siła przyciągania*, Warszawa 1975.

⁴⁴ Redukcja jest jednym z podstawowych zjawisk sztuki radiowej (obok transformacji i deformacji); zob. J. Tuszewski, *Radio gada – radio gra, czyli prolegomena do istoty sztuki słuchowej*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 114.

(SU) zostali ograniczeni do skłóconych głosów. Tylko w radiu można utrzymać w tajemnicy ciężę córki (DKŚ), a finałowe słowa człowieka w niedźwiedziej skórze zabrzmiały niejednoznacznie – unieważniają powagę wydarzeń i otwierają nowy cykl farsowych sytuacji lub sprowadzają je do złego snu głównej postaci, której „bohaterski czyn” zniszczył dotychczasowe życie:

Do pana, żeby podziękować. (ściskając Franciszkowi ręce) Tam w ZOO przecież... życie mi pan uratował! (LN, s. 75).

W dramatach radiowych znajdujących się w pobliżu drugiego bieguna typologicznego autor buduje świat przedstawiony niemal wyłącznie za pomocą dźwięków: wskazuje miejsca zajmowane przez postacie, notuje ich ruch, zachowanie oraz sposób mówienia. Iredyński i Terlecki rezygnują przy tym niemal całkowicie z osobowego podmiotu działań i ograniczają didaskalia do stwierdzeń: „cisza”, „kroki”, „cmoknięcia”, „stukot maszyny”, posługują się podmiotem nieokreślonym, np. „Idący zatrzymuje się” (Terlecki, *Biuro pisanie podań na maszynie*, s. 73)⁴⁵, „Ktoś suwa ciężko butami” (Terlecki, *Bielszy niż śnieg*, s. 45), lub niemal paradoksem – „kroki też idące na górę” (Terlecki, *Mysliwi*, s. 156).

Didaskalia ujawniają także radiową świadomość autorów. Wirtualny spektakl staje się wówczas dokładnie zaprojektowanym słuchowiskiem, wykorzystującym wszelkie dostępne środki techniczne, montaż oraz przerywniki, np.:

Do Czytelnika i reżysera. W słuchowisku tym szczególnie ważne jest tło akustyczne. Para bohaterów wraz ze swoim przyjacielem przebywa przez cały prawie czas w tłumie i tę obecność zajętych zabawą obcych ludzi trzeba stale uwidaczniać. Wędrowni bohaterów wśród pawilonów wesołego miasteczka towarzyszy zbliżająca się i odchodząca, nakładająca się na siebie muzyka. Tak zapelniona „przestrzeń akustyczna” powinna nadać dialogowi nieco inny wymiar: słowa przebijają się z pewnym oporem, stąd waga każdego zdania – ale gdyby nie ten opór, nie ta niecodzienna sceneria, nigdy nie zostałyby wypowiedziane (Bardijewski, *Dystans*, s. 189).

Wypowiedzi finałowe są wyciszane, urwane w pół słowa (Terlecki, *Kuzyni*, *Bielszy niż śnieg*, *Odkrycia*, *Biuro pisanie podań na maszynie*, *Trójkąt z pieskiem*; Krasiński, *Na drodze*, *Bariera dźwięku*, *Czapa*, *Kwatery*, *Wkrótce nadejdą bracia*; Iredyński, *Przed prelekcją*) albo są wypowiedziane w szczególny sposób, przyjmując funkcję pointy:

KATARZYNA: (Wyrażnie – to jest puenta:) Poczekaj... poczekaj, aż ty zachorujesz! (Müldner-Nieckowski, *Księżna*, s. 47)⁴⁶.

Funkcję kody może pełnić także dźwięk: „coraz natarczywsze tykanie zegara” (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*), co uzmysławia słuchaczowi wartość upływającego czasu, „dźwięk taśmy biegnącej do tyłu” (Iredyński, *Słuchowisko*), skrót najważniejszych odgłosów (Abramow-Newerly, *Pięć minut sławy*). Cza-

⁴⁵ Dramaty Władysława Terleckiego cytuję za: *Herbatka z nieobecnych*, Warszawa 1976.

⁴⁶ W pracy cytuję teksty Piotra Müldnera-Nieckowskiego za wydaniem: *Piórko. Dramaty radiowe*, Toruń 2007.

sami wraz z początkiem tworzy ona szczególną ramę wyodrębniającą przedstawiony świat z rzeczywistości odbiorcy (ostry dźwięk w *Kwadrofonii* Iredyńskiego; narastające kapanie wody – *Mieszkanie do wynajęcia* Müldnera-Nieckowskiego).

Niektóre dramaty radiowe dokładnie wskazują moment pojawienia się wypowiedzi początkowej, a także końcowej (Bardijewski, *Grimm 62*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*, *Pięć minut sławy*, *Bajadera*, *Ala ma kota*, *Dnia oko pięknego*, *Ja, ty, oni*, *Ślepy bokser*), które mogą zawierać genologiczną klasyfikację – „słuchowisko” (Bardijewski, *Odlot*), „baśń radiowa dla osób dorosłych” (Bardijewski, *Urowadzenie*). Głos zapowiadający może też przywołać poszczególne postacie na początku i/lub na końcu, by utrwalić ich indywidualne brzmienie w świadomości słuchacza (Bardijewski, *Bat*, *Mała suita polska*), ale także rozpocząć z nimi dialog, np.:

GŁOS: Teatr Polskiego Radia przedstawia słuchowisko pod tytułem „Bat (*strzał z bata*) albo opowieść o tym, jak saper Mirkiewicz świat z min, prochu i złych ludzi rozbijał”.

Konieczne będą następujące osoby: Glaza – taboryta z batem w dłoni...

GLAZA: ...a konie tak krótko trzymałem, że na lejcach grać!...

GŁOS: Konieczne są następujące osoby: Mirkiewicz – saper liryczny...

MIRKIEWICZ: ...i sięgam tam, gdzie ona ma zapalnik, a ona na to...

GŁOS: Cicho, Mirkiewicz. Konieczne są jeszcze następujące osoby: Ranny (*cichy jęk*), Gospodarz...

GOSPODARZ: Ja?

GŁOS: Oczywiście. Gospodarz. Gospodyni...

GOSPODARZ: A ona po co?

MIRKIEWICZ: No jakże tak bez kobiety?

GŁOS: Cicho, Mirkiewicz. Gospodyni. A także różne głosy i odgłosy (Bardijewski, *Bat*, s. 95).

Głos może przejąć funkcje narratora: ujawnia okoliczności wydarzeń, streszcza zapowiadaną sztukę, często w sposób ironiczny, by zbudować dystans wobec świata przedstawianego, np.:

GŁOS: Na cztery osoby dorosłe, których głosy zaraz usłyszycie, przypadają następujące dobra: dyplom magistra, dyplom technika, pięć hektarów ziemi ornej, dwa hektary łąki, jedno dziecko. Dyplomy są dosyć świeże, ziemia prastara, dziecko ma lat siedemnaście i będzie z niego kobieta. Są jeszcze mało okazałe nieruchomości, a z wyrobów przemysłowych – samochód.

Wystarczy tego, jest nadzieja, aby wspomniani przed chwilą ludzie weszli ze sobą w pewien kontakt i zmuszeni zostali do powiedzenia paru myśli, które być może was zainteresują.

Wszyscy są Polakami, i pole, gdzie się znajdują, też leży w Polsce, mniej więcej pośrodku (Bardijewski, *Mała suita polska*, s. 153).

Głos może także wypowiedzieć końcowy morał skierowany bezpośrednio do słuchacza. Tym samym znajduje się on na pograniczu dwóch światów, słuchowiska i rzeczywistości. Proponuje interpretację wydarzeń i jednocześnie doskonale zna swoich słuchaczy. Spełnia więc niejako funkcję hermeneuty:

GŁOS: Była to baśń radiowa dla osób dorosłych pod tytułem *Urowadzenie*. Wszystkich tych, którzy nie wierzą, że Ona istnieje naprawdę, prosimy, aby zechcieli rozejrzeć się wśród swoich znajomych z życzliwą uwagą... (Bardijewski, *Urowadzenie*, s. 150).

Uwagi w didaskaliach dotyczą uporządkowania głosów w ewentualnej wersji stereofonicznej (Bardijewski, *Sila przyciągania*), konieczności wprowadzenia pogłosu lub odrealnienia niektórych dźwięków (Bardijewski, *Schody*; Müldner-Nieckowski, *Mieszkanie do wynajęcia*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*; Krzysztoń, *Polonus w opalach*), zastosowania „innej, czystej akustyki” (Krzysztoń, *Polonus w opalach*)⁴⁷ lub nakładania się planów dźwiękowych, np.:

Jeszcze raz muzyka na plan pierwszy. Akordy coraz bardziej dynamiczne. Fryderyk jest jakby w stanie zahipnotyzowania. Tymczasem pani Sand i Maurycy znajdują się w śmiertelnym niebezpieczeństwie. Wspięli się na nagą turnię, skąd nie ma żadnego zejścia. Słychać ich rozpaczliwie nawoływania. Głosy te są jednak tylko na wpół realne, jakby zniekształcone przez echo (Kraśński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 259).

Przywoływani autorzy oszczędnie korzystają z ciszy (Krzysztoń, *Wielki aktor i dziewczyna*; Kraśński wprowadza określenie „zupełna próżnia akustyczna, jak gdyby przerwanie odbioru”; *Bariera dźwięku*, s. 78), która stanowi kontrast wobec hałasu (np. Kraśński, *Zdjęcie*) lub oznacza śmierć (Krzysztoń, *Wielki aktor i dziewczyna*).

Świat przedstawiony tych dramatów radiowych wyłania się niemal z nicości. Każda informacja o jego „wyglądzie” jest racjonalnie oszczędna⁴⁸, a radykaliści próbują nawet wyeliminować wszelką sceniczność i wyobrażenia wizualne⁴⁹. To często dialog kilku postaci w schematycznie zarysowanej przestrzeni, przypadkowe spotkanie obcych sobie ludzi (Iredyński, *Dzisiaj się tak nie tańczy, Demony*) nie zawsze szczerych wobec siebie (Kraśński, *Wkrótce nadejdą bracia*). Zapisana w tekście sytuacja komunikacyjna przypomina okoliczności słuchowiska: postaci istnieją w momencie wypowiedzania poszczególnych kwestii. Taka rozmowa służy nie tylko budowaniu codzienności (potocznemu zagadywaniu świata, konwersacji uprzyjemniającej czas – Terlecki *Oczekiwanie czy Zamieć*), ale często jest potrzebą uzyskania katharsis⁵⁰. Postacie opowiadają o swojej przeszłości i popełnionych zbrodniach, ale tak, by inni nie mogli wykorzystać tych informacji – w *Wieczorze imieninowym* Terleckiego Kobieta po latach przyznaje się przed Adwokatem do morderstwa żony swojego kochanka. Takie dialogi nierównomierne, gdy jedna z postaci przejmuje obowiązki słuchacza, nawiązują do rozmaitych sytuacji rzeczywistych: przesłuchania (Terlecki, *Kuzyńni, Przyjdę do pani znów za rok*), wywiadu (Terlecki, *Tama*), pisanie podania (Terlecki, *Biuro pisanie podań na maszynie*). W dramatach pojawiają się wówczas wspomnienia, retrospekcje, a bohater nabiera cech epickiego narratora.

⁴⁷ Dramaty Jerzego Krzysztonia cytuję za: *Polonus w opalach*, Warszawa 1977.

⁴⁸ W. Billip, *Posłowie*, [do:] J. Kraśński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 270.

⁴⁹ Tamże, s. 268.

⁵⁰ Zob. Z. Macużanka, *Posłowie*, [w:] W. Terlecki, *Herbatka z nieobecny*, s. 263.

Czasami również postać próbuje przekroczyć granicę świata przedstawionego i swój monolog kieruje wyraźnie do odbiorcy, jakby chciała powiedzieć mu coś na ucho. W tekstach pojawiają się uwagi: „*żarliwie, z bliska*” (Iredyński, *Skąd ta wrażliwość*) albo „*oddech blisko, jakby tuż przy naszej twarzy*” (Krasiński, *Światło na redzie*).

Występujące w dramatach radiowych postacie są zawsze silnie zredukowane, co ujawniają już spisy występujących osób. Imiona i nazwiska pojawiają się jedynie wówczas, gdy akcja rozgrywa się wśród znajomych, a jeszcze rzadziej są to nazwiska znane (Bohdan Tomaszewski, Witold Dobrowolski, Stanisław Grzesiuk – Krzysztoń, *Zwolnienie mam do niedzieli*). W *Albercie* Bardijewskiego występują: On, Ona i Albert, ale nawet ostatnie nie jest imieniem, a jedynie marką udoskonalanych robotów. Zazwyczaj postacie zostają ograniczone do płci i wieku (Kobieta, Mężczyzna, Dziecko, Dziewczynka, Dziewczyna, Chłopak, Chłopiec, Koleś), zawodu, roli społecznej, pełnionej funkcji (Kierowca, Konduktor, Majster, Pilot portowy, Palacz, Sędzia, Profesor, Strażnik, Kasjerka, Kelnerka, Kierownik depozytu, Tragarz, Administrator, Dozorca, Żołnierz, Marszałek, Adiutant, Król, Generał, Dostojnik kościelny, Emeryt, Emerytka, Kapitan, Sierżant, Krytyk, Poeta, Futurolog, Urzędnik, Minister, Kasjerka, Sprzedawca, Naukowiec, Zielarz, prostytutka, Ekonomista, Spowiednik, Agent, Student, Sędzia, Post, Przewodniczący, Gość hotelowy, Pasażer, Prezes, Wiceprezes, Obcy, Klientka, Widz, Działacz, Matka, Szef) lub narodowości (Italiano, Espagnol). U Krasińskiego anonimowa postać (Przechodzień) staje się Tadeuszem, dzięki rozpoznaniu jej przez Szymona (*Śniadanie u Desdemony*). Często następuje zwielokrotnienie postaci, jakby nie posiadały one żadnych jednostkowych cech i realizowały serię (typ): Modelka I, Modelka II, Modelka III, Dziewczyna I, Dziewczyna II, Sędzia I, Sędzia II, Sędzia III, Zaufany królewski I, Zaufany królewski II, Gość I, Gość II, Dyplomata I, Dyplomata II, Prezydent I, Prezydent II, lub zostają one sprowadzone wyłącznie do głosu, np. głosy chłopców (Krasiński, *Bariera dźwięku*), Głos (Bardijewski, *Urowadzenie*; Krzysztoń, *Polonus w opalach*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*; głosy we wspomnieniach Mirkiewicza – Bardijewski, *Bat*), Głos Pana B. (Krzysztoń, *Student i róża*), chór (Bardijewski, *Filip wielki pan nad sobą, Jabłoń*; Krzysztoń, *Student i róża*), „gwar tłumu” (w *Dystansie* Bardijewskiego realizowany przez siedem osób) lub diabelskie szepty (Krzysztoń, *Polonus w opalach*). Oszczędność, a często nawet brak jakichkolwiek cech wyglądu skutkuje odmiennym opisem dziewczyny przez trzech mężczyzn w *Nocy na Zaporozu* Krzysztonia (blondynka, brunetka albo zielonooka).

Poza tym pojawiające się w dramatach postacie często są zdeintegrowane i skomplikowane charakterologicznie. Odbiorca poznaje ich psychikę dzięki monologowi, strumieniowi świadomości (*Zdjęcie* Krasińskiego to zapis majaczek ciężko chorego Pawła), słyszy prześladowające je głosy (Iredyński, *Kwadrofonja*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz! Ja, ty, oni*). Czasami

postać buduje świat równoległy (Iredyński, *Skąd ta wrażliwość*), uprawdopodobniony odpowiednimi dźwiękami zapisanymi w didaskaliach (Iredyński, *Ibis* – „warczenie”, „pisknięcie”; Müldner-Nieckowski, *Piórko* – „trzepotanie skrzydeł”). Znaki ikoniczne towarzyszą także opowieściom postaci (Müldner-Nieckowski, *Barykada*; Abramow-Newerly, *Licytacja*) oraz ich snom (Müldner-Nieckowski, *Czarna skrzynka*).

W dramatach radiowych występuje homogeniczność bytowa postaci – istnieje ten, kto mówi, bez względu na niejednorodność przestrzeni (rozmowa telefoniczna⁵¹, głos listu rozbrzmiewający z „innego planu” – Greta pisząca do Storchy, Abramow-Newerly, *Śmierć po latach*), sposobu istnienia (wspomnienia, marzenia, anioły, diabły lub śmierć – Bardijewski, *Niezwykłe światło*; Krzysztoń, *Polonus w opalach*, *Wielki aktor i dziewczyna*). Głos postaci może zostać mechanicznie zmieniony: telefon, tuba z maszynowni (Kraśiński, *Światło na re-dzie*), krótkofalówka (Krzysztoń, *Polonus w opalach*) czy taśma magnetofonowa (Kraśiński, *Bariera dźwięku*; Krzysztoń, *Zwolnienie mam do niedzieli*), a identyfikację głosową utrudniać może również przypisanie postaci wielu ról (Abramow-Newerly, *Bajadera*, *Licytacja*). Niejednoznaczność, także ontologiczna, osób odmienia sposób czytania utworu z mimetycznego na metaforyczny. W *Biurze znalezionych rzeczy* Terleckiego banalna rozmowa stopniowo przekształca się w spowiedź Mężczyzny, jego rozrachunek z dawno zapomnianymi osobami i wydarzeniami – kradzież broszki, wykradzenie listów kompromitujących dawną kochankę. Tym samym początkowy dialog między nim a Właścicielem, który stopniowo staje się przewoźnikiem zmarłych lub strażnikiem niedostrzegalnej granicy, nabywa nowych znaczeń:

MEŻCZYŻNA: Właściwie... nie wiem... Dla jakiegoś powodu musiałem pana przecież szukać, do licha.

WŁAŚCICIEL: Mnie?

MEŻCZYŻNA: No, tego pańskiego interesu.

WŁAŚCICIEL: Rozumiem. Zapomniał pan, co tu pana sprowadza.

MEŻCZYŻNA: Nie pojmuję, jak to się stało? Bardzo jestem zmęczony. Musiałem tu długo iść, ale wobec tego...

WŁAŚCICIEL: Proszę się uspokoić. Przypomni pan sobie wszystko z pewnością. To jest bardzo wygodny hotel. Takie same fotele stały w domu, w którym pan się urodził, prawda? Niech pan siedzi wygodnie, proszę się rozluźnić. Powoli wszystko pan sobie przypomni (W. Terlecki, *Biuro znalezionych rzeczy*, s. 243).

WŁAŚCICIEL: Teraz pozostanie pan ze swoim zmęczeniem. Ono będzie pana wiecznym udziałem. Jak wy się mylicie sądząc, że po przekroczeniu tej granicy, którą pan przekroczył przychodząc tutaj, czeka was wszystkich spokój i niepamięć (W. Terlecki, *Biuro znalezionych rzeczy*, s. 256).

⁵¹ Kaziów uznaje telefon za element chętnie stosowany w słuchowiskach (w międzywojniu, np. Janina Morawska w *Mieście Santa Cruz*), choć warto pamiętać, że stosowali go często także dramaturdzy Dwudziestolecia; zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 174–175.

W tekst dramatów radiowych rzadko zostaje wpisana indywidualizacja głosowa postaci, gdyż każda taka próba grozi niebezpieczeństwem satyry. Często jedynym sposobem zróżnicowania są znaki interpunkcyjne, wyznaczające wznoszenie lub opadanie tonu głosu albo tempo mówienia (pauzy). Najciekawszy pod tym względem jest *Kwiat paproci*: Prezes mówi „monotonnie, zaciągając kresowo”, stosuje archaizmy, by podkreślić potrzebę powrotu do tradycji dawnych, np. „słuchać hadko”, a rozmawiając z komputerem, trzykrotnie powtarza kwestię, co wzmacnia wrażenie mechaniczności. Adwentowicz wypowiada się ponuro, co potwierdza jego niechęć do systemu, Zośka każdą swoją telefoniczną wypowiedź rozpoczyna od efektownego „Helooo!”, a płodna Helka nuci, śmieje się, płacze, pociąga nosem i stara się być zalotna.

Zmiana sposobu mówienia jest dla postaci formą nałożenia maski i w didaskaliach pojawia się wówczas uwaga „innym głosem” (żona odgrywająca przez mężem, jak zjedna sobie córkę i jej przyszłego męża, Müldner-Nieckowski, *Szczeniak*; Chłopiec przemieniony w dorosłego mówi basem, co notują skrupulatnie didaskalia, a spis osób podaje podwójną obsadę roli – Zofia Raciborska i Stanisław Pawluśkiewicz, co jest już jednak zapisem rzeczywistego słuchowiska, Bardijewski, *Grimm 62*).

Płaszczyna językowa może być także sposobem skonfrontowania odmiennych środowisk – młodych i starych, wykształconych i niewykształconych. W dramacie *Do końca świata* sposób mówienia Dziadka jest sprzeciwem wobec hipokryzji syna i synowej:

KAROL: Ten twój język, ojciec! Wim, powim, rychtyk i tak dalej... Mój Boże, mamy teraz takie doskonałe warunki, trzeba iść w górę, na kulturę nigdy nie jest za późno. Mnie jak mnie, mnie tam nie zależy. Ale sam ojciec wie, jacy tu do nas ludzie przychodzą. A wzory ojciec ma dobre. Wszyscy tutaj w domu mówimy pięknym językiem literackim, wystarczy się tylko trochę osłuchać...

DZIADEK: Ośluchoć, jo? Dziekują szanownemu panu docyntowi. Uprzejmia się polecom, całuje rączkę, dupkę, pani doktorowej.

KAROL: Właśnie takiego gadania nie lubię (DKŚ, s. 84).

W sztuce *Łapa niedźwiedzia* spotykają się natomiast inteligent (doktor fizyki) i Czesław, który nie używa wprawdzie wulgaryzmów (sztuka pochodzi z czasów, gdy radio w każdej audycji miało promować poprawną polszczyznę), ale zastępuje je eufemizmami: „kurka wodna” czy „kurza niewinność”. Język Czesława składa się przede wszystkim z klisz i wyrażen potocznych, by przywołać sformułowania z pierwszej strony: „kombinować sobie”, „to koniec, będzie po Czešku”, „niech ja skonam”, „w dechę”, „co za człowiek, jak pragnę”, „pół basa z zagrychą”, „na tym cholernym wygwizdowie”, „życie na włosku”, „jak się tak omskłem z tego muru”, „nogi z waty i ciarki mi po plecach zaczęły latać”, „ślup!” (forma toastu).

Autorzy dbają natomiast o głosową realizację swoich dramatów. Regulują tempo wypowiedzi (pauzy, wielokropki, pisownia nierozdzielna: „takalbonie” –

Krzysztoń, *Rocznica mercedes*), wprowadzają nerwowe jąkanie postaci („Mamarek, t-ty nie masz g-gorączki?”; Krzysztoń, *Rocznica mercedes*), skandowanie (np. „obu-chem”, „bie-dron-ka”; Iredyński, *Koniec stworzenia*; „zna-ko-mi-tej”, „chro-mo-lę”; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*) albo też próbują odrealnić wypowiedź: „Komu-pani-będziesz-głowę-kręcić? Pani-Malinowska? Nam? Bo-my-to-oczu-nie-mamy? Jak-byk. Na klepsydrze-stało-wy-pi... Aaaaaaaa!” (wypowiedź Chóru – Krzysztoń, *Student i róża*). Sposób mówienia ujawnia nastrój postaci oraz relacje między osobami. W dramacie Müldnera-Nieckowskiego *Księżna chora na raka* Katarzyna w obecności męża Mariana mechanicznie powtarza wyrazy, wyje, krzyczy i mówi w sposób amimetyczny: „(*Głosem przenikliwym, pospiesznym, z mechanicznym akcentowaniem wyrazów w zdaniu*)” (s. 36), zupełnie inaczej zwraca się do Oli – „(*Od tej pory mówi normalnym, spokojnym głosem, prawidłowo akcentując wyrazy. Czuje się, że jest osłabiona i dezorientowana*)” (s. 43), oraz do męża podczas ostatniego spotkania: „(*Głosem osoby zdrowej, ale bardzo zmęczonej*)” (s. 46).

Dramaty radiowe to niemal arie na głosy. Autorzy dbają o rytmizowanie poszczególnych wypowiedzi albo łączą je w jedno zdanie:

STARSZY: (*głos jego nakłada się na głosy Młodsze i Trzeciego*) Co w zasadzie nie odbiega od światowej przeciętnej...

MŁODSZY: I przy znacznym wyprzedzeniu wskazuje na znaczny dynamizm rozwojowy...

STARSZY: Ogniw naszego aparatu partyjno-gospodarczego gmin...

TRZECI: Co w oparciu z kolei...

STARSZY: O nasze dobre doświadczenia, pogłębioną ocenę i szczegółowe ustalenia...

(Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*, s. 238).

Następuje teraz trio głosów mówionych w rytmie wahadła, prowadzonych muzycznie, na różnych natężeniach. Powoli wchodzi dźwięk odkształconych dzwonów – dziwnie głuchych – które tworzą miarowy akompaniament. Wściekle forte w kulminacji – i absolutna cisza (Abramow-Newerly, *Ja, ty, oni*, s. 260).

Omawiane utwory eksponują funkcję dramatyczną dialogów, więc ich akcja ogranicza się niemal wyłącznie do wymiany replik, ironicznych uwag albo do odkrycia/ujawnienia prawdy. Najczęściej rozmowy dotyczą jakiegoś wydarzenia przedakcji, zmieniającego ich życie, lub są skutkiem spotkania obcych sobie postaci. Utwory te silnie oddziałują na emocje słuchacza (Krasiński, *Na drodze*) albo osią ich akcji jest niemożność zrozumienia drugiego człowieka (Iredyński, *Fragmenty listów miłosnych*; Krasiński, *Interpretacja*, ale także rozmaite przypadki rozmijania się rozmówców – Bardijewski, *Schody*; Abramow-Newerly, *Śmierć po latach*, *Na szosie*). Dramaty radiowe mogą składać się z mikroszenek, przylegających do siebie z pominięciem związków przyczynowo-skutkowych. Przestają wówczas naśladować naturalny porządek wydarzeń, wprowadzając element montażu, by połączyć różne miejsca i różne czasy (np. Krasiński, *Filip z prawdą w oczach*; Abramow-Newerly, *Ala ma kota*) i sprawiają wrażenie, że można by je uzupełnić dopisanymi sytuacjami. Takim niemal otwartym tekstem

jest *Urowadzenie* Bardijewskiego. Kolejne scenki przedstawiają narastającą wśród ludzi oziębłość po uwięzieniu bogini miłości, a postacie pojawiają się kolejno, bez wymieniania ich w początkowym spisie. Taką kompozycję zapowiadają już wstępne didaskalia:

*Utwór ten ma w zasadzie troje bohaterów, chociaż aktorów wystąpi ponad dziesięciu. Pierwszym stale rozpoznawalnym jest Porywacz. Podobnie – Ona. Trzeci natomiast to bohater zbiorowy: mnóstwo ludzi różnych zawodów i kondycji, którzy wystąpią jako anonimowe głosy. Każdy z aktorów może grać po kilka z tych pojawiających się i mijających postaci (Bardijewski, *Urowadzenie*, s. 135).*

Słuchowe rozpoznawanie wydarzeń generuje wiele miejsc pustych w świecie przedstawionym, uwydatnia jego tajemniczość i niedookreślenie – w *Piórku* Müldnera-Nieckowskiego zajęcie bohaterów objawia się seriami szmerów, zgrzytów, pluskań i piłowania, choć policjanci zaalarmowani przez sąsiadów znajdują jedynie piórko w niebieskie paski. W finale pojawiają się więc zaskakujące odkrycia: postacie to bohaterowie cudzej sztuki (Müldner-Nieckowski, *Cyrulik*) lub element obrazu (Müldner-Nieckowski, *Kasa*), na jaw wychodzą nieznane fakty z czyjegoś życia (Terlecki, *Odkrycia*), postać okazuje się kimś zupełnie innym (w dramacie *Wkrótce nadejdą bracia* Krasińskiego Mężczyzna to niedoszły kat Ady), a w *Księżnej* Müldnera-Nieckowskiego historię trójkąta małżeńskiego, uzupełnianą majaceniami chorej Katarzyny o księciu Kazimierzu, kończy jego telefon. Jednocześnie ostateczna interpretacja wielu przedstawionych sytuacji nie jest możliwa, nie wiadomo np., czy *Alibi*, czyli *igraszki rodzinne* Krzysztonia to jedynie czarny humor, czy może przygotowanie do zabójstwa dziadka?

Wśród dźwięków budujących świat przedstawiony znajdują się dźwięki niedookreślone, np. „cichy gwizd, jakby śpiew ptaka” (*Kwiat paproci*), „dziwne, trudne do określenia – przypominają sypanie grochu na bęben” (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 263), „ni to śmiech, ni to płacz mężczyzny” (Krasiński, *Bariera dźwięku*, s. 81), oraz dźwięki ikoniczne, ilustrujące akcję (np. dzwonek telefonu, tupot nóg, chrzęst piasku), przestrzeń (np. rwetes lub gwar ujawniający obecność innych osób – Bardijewski *Dystans*; Krzysztoń *Wielki aktor i dziewczyna*; Abramow-Newerly *Czy można się dosiąść?*), zachowanie postaci (fortepian w *Kochankach z klasztoru Valdemosa* Krasińskiego; alfabet Morse’a, którym porozumiewają się więźniowie, Krasiński *Czapa*) lub ich stan psychiczny (w *Interpretacji* Krasińskiego śpiewak wciąż wystukuje na pianinie jakąś melodię jednym palcem; muzyka liryczna w *Trwodze wśród kamieni* Bardijewskiego; jazzowe motywy grane przez Leona „od niechcenia” w finale zastępuje „dziarski fragment jakiegoś marsza”; Bardijewski, *Sila przyciągania*), oraz przerywniki oddzielające poszczególne sceny, zwłaszcza gdy towarzyszy im zmiana miejsca (Bardijewski, *Grimm* 62). Przerywnik rytmizuje wirtualne słuchowisko, dlatego na podkreślenie zasługuje uwaga: „bez przerywnika” (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 265), pojawiająca się między

dwoma odrębnymi dialogami (inne postacie, czas i miejsce), i może dookreślać sztukę: pozytywka buduje nastrój mieszczańskiego mieszkania (Bardijewski, *Odłot*), stylizowane utwory muzyczne wyznaczają poszczególne części w *Małej suicie polskiej* (mazurek, kołęda albo kołysanka, kujawiak). W ostatnim z przywołanych dramatów motyw grany na organkach zaświadcza o bytności ducha.

Odrealniony dźwięk często wprowadza fantastykę (efekty działalności Krępego w *Grimm 62* Bardijewskiego, np.: „Efekt jadącej karety przechodzi w przeciągły gwizd jak przy starcie rakiety, po czym znów powraca i kareta staje” (s. 49)) lub z dźwięku ikonicznego staje się sygnałem stanu wewnętrznego postaci, np. odgłosy pracy rzeźbiarza w dramacie *Trwoga wśród kamieni*: „Kucie w kamieniu – coraz bardziej odrealnione – po czym na powrót zwyczajne” (s. 86), „Kucie w kamieniu, coraz bardziej odrealnione, przechodzące z wolna w liryczną melodię, gwałtownie urwaną” (s. 88).

Dźwięki mogą tworzyć uporządkowany chaos, np. etiuda na temat pierwszego dnia wolności, towarzysząca młodemu chłopakowi Szymonowi przy wyjściu z więzienia:

Natychmiast po jej [bramy więziennej] zatrzasknięciu do uszu Szymona dobiegają natarczywe odgłosy wolności: jadąca po bruku furmanka i biegnąca za nią gromada dzieci. „Ja ci się uczepię, szczeniaku!”, „Batem go, panie furman, batem go!”, perkotanie ciągnika, płacz małego dziecka i ujadanie psa. Głos wołającej matki: „Gosia, Jurek, do domu!”, „Zaraz, mamó, zaraz!”. Dźwięki fortepianu i trzepania chodnika. Głosy ptaków i bicie kościelnego dzwonu. Wszystko to, z początku naturalistyczne, zlewa się w końcu w jeden wielki hałas i odrealnione – wycisza (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 206).

W dramacie ten dźwiękowy obraz przywołuje także Szymon w rozmowie z Hanką, żoną Tadeusza, by udowodnić, że więzienie to cisza, a wolność, życie, to hałas:

HANKA: [...] Więc co pan czuł?

SZYMON: Nie wiem, proszę pani, chyba nic.

HANKA: Jak to nic?

SZYMON: Nic. Hałas.

HANKA: Hałas?

SZYMON: Tak, hałas. Obojętny hałas. Przez tyle lat myślałem nad tym, czym jest, proszę pani, wolność...

[...]

No, właśnie tak... Najpierw jechała furmanka. Po bruku. Za nią biegła gromadka dzieci. Furman krzyczał: „Ja ci się uczepię, szczeniaku!”. A któreś z tej gromadki: „Batem go, panie furman, batem go!”. Potem perkotał ciągnik, płakało małe dziecko i ujadał pies.

[...]

Jakaś matka wołała: „Gosia, Jurek, do domu!”.

[...]

... jeszcze słyhać było trzepanie chodnika, głosy ptaków, bicie kościelnego dzwonu, dużo głośniejsze niż w celi, i ktoś grał na pianinie.

ADAM: Bravo! Co za zmysł obserwacji! W porządku, to jest właśnie wolność. Ale co pan przy tym czuł?

SZYMON: Już powiedziałem, nic (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 220–221).

Autorzy korzystają także z rozpoznawalnych utworów muzycznych, które w takich sytuacjach spełniają funkcję znaku: utwory Chopina – mazurek palmajski, preludium es-moll nr 14, preludium d-moll nr 24 (Kraśiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*), Marsz pogrzebowy (Kraśiński, *Bariera dźwięku*), melodia Gershwin (Krzysztoń, *Rocznica mercedesa*), piosenki wojenne (Kraśiński, *Kwatery*; Krzysztoń, *Rocznica mercedesa*), piosenka *Ostatnia niedziela* (Kraśiński, *Bariera dźwięku*), *Zielony mosteczek*, *O Natalio, Natalio* (Kraśiński, *Śniadanie u Desdemony*) czy *Marsz entuzjastów* Dunajewskiego (Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*). Budują one świat przedstawiony, choć mogą także pełnić funkcję przerywników. W dramacie *Dnia oko pięknego* nucona piosenka *W poniedziałek rano kosił ojciec siano* staje się stopniowo śpiewem chóralnym (Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*, s. 238), a pojedynczy gwizd *Marsza entuzjastów* zastępowany jest przez nagranie wokalne (Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*, s. 239).

Dźwięki potęgują dramatyzm wydarzeń (*Preludium deszczowe* Chopina zlewa się z ulewą, która niemal uniemożliwia powrót Sand i jej syna, Maurycego, do klasztoru – Kraśiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*), notują ruch postaci (przybliżająca lub oddalająca się piosenka *Szła dziewczeczka do laseczka* w *Kwiecie paproci*; warkot motoru w *Zamieci* Krzysztonia; *Dystans* Bardijewskiego), a przede wszystkim rytmizują utwór (*Kwiat paproci*; Müldner-Nieckowski, *Mieszkanie do wynajęcia*).

Tuszeński przypominał, że różnica między dramatem scenicznym a radiowym nie polega wyłącznie na odmienności didaskaliów⁵², a przedstawione przez mnie przykłady udowadniają różnorodność dramatów radiowych. Autorzy albo wykorzystują tradycyjne środki dramatyczne, wówczas powstały utwór różni się jedynie docelowym medium (teatr zostaje zastąpiony radiem, choć nadal podmiot dramatyczny opisuje przede wszystkim widzialność świata), albo bardzo precyzyjnie konstruują potencjalne słuchowiska i wtedy redukują świat (w tym również postaci) do odgłosów i dźwięków, montują poszczególne części za pomocą przerywników i domagają się od odbiorcy/czytelnika specyficznego rodzaju wyobraźni. Wyobraźni słuchowej. Swoje światy budują z odgłosów naturalnych, towarzyszących codziennym czynnościom (funkcja mimetyczna), znanych utworów muzycznych, ale także próbują zapisać w słowach dźwięki oryginalne, wymyślone na potrzeby utworu.

⁵² J. Tuszeński, *O sztuce na dźwięki i glosy, czyli niektóre aspekty estetyki słuchowiska*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 152.

Summary

Virtual visual and acoustic performances in radio dramas

In this article I analyze the methods of creating the world as presented in post-war radio dramas. I place particular works between two hypothetical models: from faithfulness to traditional dramatic solutions, with enhancing the value of the word and the dialog (the prototype is in this case the conversational art that requires the director to soundtrack it before being broadcast) and highlighting the visibility of the world presented, up to being almost entirely limited to acoustic means, by placing the technical capabilities of the radio (stereo, echo and after-sound effect, sounds made unreal...) and the radio drama setting (announcement, interludes, music) into the text. In the stage directions of dramas concentrating around the second pole, the authors make use of everyday sounds (mimetic function), known music pieces, but also attempt to put some real sounds devised for the purpose of the drama into words.

Zbyszek JĘDRZEJEWSKI

Jeszcze o budynkach teatralnych dziewiętnastowiecznej Częstochowy

W poprzedniej pracy, poświęconej początkom sceny zawodowej w Częstochowie¹, przedstawiłem między innymi nieznany współczesnym badaczom tego tematu, chociaż opisany już w roku 1933 w lokalnej prasie przez inżyniera H. Wilczyńskiego², teatr w domu Kacpra Benduskiego, jednego z pionierów miejscowego przemysłu i budownictwa w latach powstawania nowoczesnej Częstochowy na początku XIX wieku. Teatr ten został zaadaptowany z pierwotnego, piętrowego budynku przemysłowego, jaki Kacper Benduski wystawił około roku 1827 przy ówczesnej ulicy Panny Marii na placu 127 (dziś Aleja NMP 19). Poznaliśmy ten teatr, gdy na początku lat 50. gościli w Częstochowie aktorzy Feliksa Stobińskiego. Przez całą tę dekadę i prawie do połowy lat 60. zarządzał nim miejscowy magistrat. Po śmierci Kacpra Benduskiego w roku 1843 bowiem, należące niegdyś do niego place i zabudowania nie znalazły, mimo licznej rodziny Kacpra, odpowiedniego gospodarza, ulegały potęgującemu się zadłużeniu i dewastacji, i w rezultacie zostały przejęte pod kuratelę władz miasta.

Poza potwierdzeniem istnienia wspomnianego obiektu, wykazałem w tamtej publikacji, że w pierwszym, pionierskim okresie działalności zawodowych zespołów teatralnych w Częstochowie, zapoczątkowanym wizytą zespołu Wincenego Raszewskiego w roku 1841 i trwającym, jak dotąd sądzono, do schyłku lat 60., wędrownie towarzystwa aktorskie odwiedziły miasto prawie trzydziestokrotnie. Wbrew utartej opinii, jakoby kontakty częstochowskiej publiczności z twór-

¹ Por.: Z. Jędrzejewski, *O teatrze w domu Kacpra Benduskiego i o pierwszych częstochowskich przedstawieniach zawodowych towarzystw aktorskich*, [w:] *Literatura i kultura w Częstochowie, Częstochowa w literaturze i kulturze*, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2009, s. 177. Artykuł niniejszy stanowi ciąg dalszy tamtej publikacji.

² Por. H. Wilczyński, *Pożółkle kartki z dziejów Częstochowy*, „Słowo Częstochowskie” 1933, nr 200 i 201.

czością teatralną w tym okresie były ledwie sporadyczne, okazało się więc, że przedstawienia odbywały się tu w miarę regularnie, bo niemal co roku, głównie w sezonach letnich, w porze jasnogórskich odpustów.

Zachęcony rezultatami tamtych poszukiwań postanowiłem zająć się również kolejnym okresem życia teatralnego w Częstochowie. Według dotychczasowych ustaleń badawczych miał się on rozpocząć w roku 1870, wraz z wybudowaniem przez Teofila Zapalkiewicza kamienicy, stojącej do dziś w Alei NMP pod nr. 19, w której urządził on obszerny, dwupiętrowy teatr, zwany potocznie Miejscowym. Do niedawna uchodził on za pierwszy stały obiekt teatralny w mieście.

Geneza teatru Zapalkiewicza sięga roku 1855. 12 sierpnia tego roku „umarł Józef Benduski, fortepianista, lat trzydzieści pięć liczący, zostawiwszy po sobie owdowiałą żonę Paulinę z Luxów, w Nowej Częstochowie zamieszkałą”³. Józef był najpewniej najstarszym rodzonym synem Kacpra Benduskiego, który zdołał dożyć dojrzałości i założyć rodzinę⁴.

Poza tym, co napisano o Józefie Benduskim⁵ w księdze parafialnej, wiemy jeszcze, że osierocił on czwórkę dzieci, żonę zaś pozostawił w stanie brzemiennym i że właśnie dzięki żonie, Paulinie, był spowinowacony z artystą malarzem Teofilem Błażejem Luxem i z innymi, mniej od Błażeja znanymi, częstochowskimi malarzami cechowymi⁶. Wskazówki dotyczące profesji Józefa nie są już tak jednoznaczne, można jednak na ich podstawie wnosić, że zajmował się w pierwszej kolejności strojeniem i naprawą instrumentów, w tym fortepianów i organów⁷. Można też z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że czymkolwiek trudnił się zawodowo, przejawiał przy tym jakieś predyspozycje i zainteresowania artystyczne. Być może odziedziczył ów osobliwy temperament po ojcu, tyle że Kacper objawiał swoje wyjątkowe uzdolnienia i swoje, w pewnym sen-

³ Archiwum Państwowe w Częstochowie (w dalszym przytaczaniu: APCz), Urząd Stanu Cywilnego (w dalszym przytaczaniu: USC), parafia św. Zygmunta w Częstochowie, r. 1855, k. 167.

⁴ Dwa lata przed nim urodził się Rychard Benduski, przypuszczalnie pierworodny syn Kacpra i jego drugiej żony, Heleny, por.: APCz, USC, parafia św. Zygmunta, r. 1819, k. 31. W dokumentacji spadku po Kacprze imię tego syna nie występuje, prawdopodobnie zmarł nie osiągnąwszy wieku dojrzałego.

⁵ Imię Józef nosił również jeden z młodszych braci Kacpra, który zresztą przeżył i brata, i bratanka.

⁶ Por.: APCz, Akta Miasta Częstochowy (w dalszym przytaczaniu: AMCz) 136, k. 3–4, 6–8; także [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 5, Warszawa 1993, s. 154.

⁷ Oprócz nazwy „fortepianista”, użytej w księdze parafialnej, w dokumencie odnotowanym w poprzednim przypisie (AMCz 136, k. 3) występuje przy jego nazwisku termin „orgarmistrz”, oba zaś wyrazy mogły oznaczać zarówno muzyków, instrumentalistów, jak tym bardziej stroiciele lub budowniczych organów i fortepianów, por.: *Słownik języka polskiego* S.B. Lindego, także słowniki M. Orgelbranda i J. Karłowicza. W księgach rachunkowych kasy miejskiej z lat 1846 i 1849 jest on wymieniany jako płatnik podatku od dochodu „z fortepianów”, por.: APCz, AMCz 493, k. 176; 494, k. 290. Prace muzykologiczne poświęcone Jasnej Górze i Częstochowie postaci Józefa Benduskiego nie rejestrują.

się, szaleństwo, na innych polach. Być może to właśnie z powodu swojej szczególnej pasji zaniedbywał sprawy spadkowe. W każdym razie wraz ze śmiercią Józefa gaśnie romantyczna gorączka dynastii Benduskich. Już niebawem skończy się też pierwszy, pionierski etap historii częstochowskiego teatru. Będzie on stopniowo wchodził w nowy okres, mniej spontaniczny od poprzedniego, za to bardziej nacechowany pragmatyzmem i rutyną.

W dwa miesiące po śmierci Józefa wdowa po nim, Paulina, wystąpiła do magistratu „o ustanowienie opieki nad dziećmi pochodzącymi z małżeństwa ze zmarłym mężem”⁸. W istocie chodziło o odzyskanie prawa do spadku po Kacprze Benduskim dla niej i jej dzieci. Zabiegi Pauliny trwały aż do roku 1864, gdy magistrat, zapewne na jej prośbę, wydał świadectwo potwierdzające, że place przy ulicy Panny Marii o numerach 127, 128 i 129, wraz z budynkami, stanowiły własność Kacpra Benduskiego⁹. Świadectwo jest już pozbawione dopisywanej przez ostatnie lata klauzuli o zajęciu majątku przez miasto. Mogło to oznaczać, że sukcesorzy Kacpra odzyskali prawa do spadku i że Paulinie wolno już było tym majątkiem swobodnie rozporządzać.

W roku 1866 Paulina Benduska sprzedała budynek teatralny wraz z placem, położonym „przy ulicy Panny Marii, dawniej pod numerem sto dwudziestym siódmym (127), a dziś pod numerem sześćdziesiątym siódmym (67), [rozcigającym się] od szpitala Panny Marii do nieruchomości składającej się z [parterowego] domu i placu numerem sześćdziesiątym ósmym (68) oznaczonej”¹⁰ Teofilowi Zapalkiewiczowi, zamieszkałemu w Częstochowie¹¹.

Zapalkiewicz właśnie rozkręcał swoje kupieckie interesy: prowadził tu jakiś szynk¹², a także bilard¹³, handlował wyrobami tytoniowymi¹⁴, ale przede wszystkim skupował parcele i zabudowania, których pierwotni właściciele nie byli w stanie utrzymać. W ten sposób, jeszcze przed przejęciem schedy po Benduskim, stał się też posiadaczem majątku innego pioniera częstochowskiego budownictwa, Łękowski¹⁵. Wkrótce zresztą zajmie się gorliwiej handlem nieruchomościami.

⁸ APCz, AMCh 136, k. 1.

⁹ Por.: APCz, AMCh 1678, k. 87.

¹⁰ APCz, AMCh 1678, k. 47–48, 74–75. Place Kacpra Benduskiego pierwotnie nosiły numery 127, 128 i 129, w latach 60. odpowiednio 67, 68 i 69, a wkrótce po tym były już oznaczane numerami 69, 69a i 69b. Plac z budynkiem teatralnym występuje kolejno pod numerami 127, 67 i 69.

¹¹ Informacji Wilczyńskiego o rzekomo warszawskim pochodzeniu Zapalkiewicza nie weryfikowałem. W każdym razie jego nazwisko pojawia się w częstochowskiej dokumentacji gospodarczej dopiero w latach 60.

¹² Por.: APCz, AMCh 1608, k. 464; 1650, k. 103.

¹³ Por.: APCz, AMCh 1651, k. 62.

¹⁴ Por.: APCz, AMCh 1608, k. 431.

¹⁵ Por.: APCz, AMCh 394, k. 234, 236.

W wykupionym przez siebie w roku 1866 budynku Benduskiego kontynuował, w dodatku dość intensywnie, prowadzoną tu przed nim działalność teatralną. Od tego czasu właśnie częstochowski kalendarz teatralny odnotowuje już przynajmniej dwie wizyty zespołów wędrownych rocznie¹⁶.

Koronnymi dowodami lokalnymi, które to potwierdzają, są dokumenty z roku 1871 i 1872, uznawane dotąd za najdawniejsze ślady istnienia miejscowej sceny. Stwierdzają one zgodnie, że częstochowski teatr mieści się „w kamiennym budynku pokrytym gontem [...] na nieruchomości nr 69 przy ulicy Panny Marii, będącej własnością Teofila Zapalkiewicza”¹⁷, który też ów teatr prowadzi. Niestety, z powodu błędnej interpretacji, do której jeszcze wrócimy, potraktowano te dokumenty również jako świadectwo istnienia teatru nazywanego Miejscowym. Nie ulega jednak wątpliwości, że w latach 1871 i 1872 budynek teatralny Zapalkiewicza jeszcze nie istniał, działał za to dawny teatr w domu Benduskiego, który w międzyczasie zmienił właściciela.

Zapalkiewicz przystąpił do budowy nowego teatru dopiero w roku wymienionym przez Wilczyńskiego, czyli 1875. Dowody znajdziemy tym razem w czasopiśmie „Tydzień”, wychodzącym w gubernialnym Piotrkowie. Wpierw, w marcu 1875 roku, częstochowski korespondent „Tygodnia” informował o zamiarze budowy:

Z wielu budowli, jakimi rok obecny obdarzy Częstochowę, niektóre zwracają szczególniejszą na siebie uwagę. I tak gmach teatralny, wzniesć się mający przez p. Zapalkiewicza, właściciela dotychczasowego, na tymże samym miejscu, w okazałej postaci [podkr. – Z.J.], wedle zatwierdzonego planu, który miałem sposobność oglądać. Będzie to rzeczywiście piękna ozdoba pryncypialnej ulicy miasta, tylko warto by, aby ktoś z posiadających fundusze, nabył przylegającą do posesji p. Zapalkiewicza szpetną rudę i zastąpił ją odpowiednią budowlą, co bez wątpienia korzystnie by wpłynęło na uwydatnienie się teatralnego gmachu¹⁸.

W relacji z sierpnia 1875 roku obwieścił już rozpoczęcie prac:

Po drugiej stronie alei przybytek Melpomeny p. Zapalkiewicza szybko niknie pod ręką mularzy, aby w miejscu budy okazałym gmachem stanąć [podkr. – Z.J.] przed okiem zwolenników sztuki¹⁹.

„Buda”, która wówczas ulegała likwidacji, to naturalnie dawny teatr w domu Benduskich. Czy i na ile Zapalkiewicz wykorzystał przy budowie nowego teatru elementy dawnej konstrukcji – trudno na podstawie tych lakonicznych wzmianek stwierdzić. Wiadomo natomiast, że budowa trwała do następnego roku, bowiem w korespondencji z maja 1876 roku znajdujemy następującą informację:

¹⁶ Por.: Z. Jędrzejewski, *O teatrze w domu Kacpra Benduskiego...*, s. 182–183.

¹⁷ APCz, AMCz 3217, k. 2, 3–4.

¹⁸ *Z Częstochowy*, „Tydzień” (Piotrków) 1875, nr 8.

¹⁹ Tamże, nr 29.

[...] w niewykończonym jeszcze miejscowym teatrze p. Zapalkiewicza [podkr. – Z.J.], przybyłe do nas przed świętami grono artystów dramatycznych pod dyrekcją p. Juliana Grabińskiego, z drugim dniem świąt rozpoczęło szereg przedstawień scenicznych i prowadzi je z różnym powodzeniem, oczekując upragnionego wyjazdu do Warszawy²⁰.

W sprawozdaniu z przedstawienia częstochowskich amatorów, odegranego w „miejscowym teatrze” w czerwcu 1876 roku „na konieczne potrzeby straży ogniowej”²¹, brak już uwag o trwającej budowie.

Wkrótce pojawiły się w Częstochowie, zapewne z zamiarem rozpoznania nowych warunków, zespoły aktorskie najznakomitszych dyrektorów teatrów prowincjonalnych tamtych lat – jesienią 1876 roku towarzystwo Józefa Tekśla²², a w roku 1877, dwukrotnie, Anastazego Trapszy. Trapszo ponadto, jako pierwszy z antreprenerów, zatrzymał się w tym teatrze na zimę, w sezonie 1877/1878²³, po nim tę samą próbę podjął Franciszek Idziakowski zimą 1878 roku²⁴.

Można więc z całą pewnością przyjąć, że teatr Zapalkiewicza w Częstochowie powstał w latach 1875–1876.

Jeśli nie liczyć kilku pomieszczeń mieszkalnych, kamienica Zapalkiewicza spełniała od początku dwie funkcje: w sali na pierwszym i drugim piętrze odbywały się bale i przedstawienia, w sklepach na parterze handlowano towarami różnej maści, w tym również naftą²⁵. Standard i reputacja sali, dzierżawionej zespołom aktorskim, zmieniały się w ciągu dziesięcioleci w zależności od troski i wkładu finansowego właścicieli. Co prawda wyróżniała się na tle otoczenia pewną elegancją fasady, jednak zaprojektowano ją i wystawiono nazbyt oszczędnie, a przez to niezgodnie z wieloma wymaganiami sztuki budowlanej i teatralnej. „Małuczka scenka”²⁶ od początku niespecjalnie nadawała się na przykład do widowisk muzycznych, a poza tym nie posiadała odpowiedniego zaple-

²⁰ *Znad Warty*, „Tydzień” (Piotrków) 1876, nr 19; por.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, oprac. zespół pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, s. 201–202.

²¹ J.G., *Z Częstochowy*, „Tydzień” (Piotrków) 1876, nr 25.

²² Por.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*..., s. 738–739.

²³ Por.: tamże, s. 749–750.

²⁴ Por.: tamże, s. 239–240.

²⁵ Wilczyński sugeruje, że od powstania kamienicy na jej parterze działała restauracja, i jest to jedyna zawarta w jego artykule informacja, która budzi poważniejsze wątpliwości. Spośród znanych mi dokumentów dotyczących teatru Zapalkiewicza, o parterze wspomina Protokół pokontrolny z 14 sierpnia 1904 roku: „Cały parter jest zajmowany przez sklepy, z przylegającymi do nich mieszkaniami. W jednym ze sklepów prowadzi się detaliczną sprzedaż nafty”. We wnioskach autorzy protokołu kategorycznie żądają zaprzestania handlu materiałami łatwopalnymi, por.: APCz, AMCz 2552, k. 12–14. Pierwszą wzmiankę o istnieniu „restauracji pod teatrem” znalazłem w miejscowej gazecie z 18 listopada 1906 r., por.: *Z powodu obrazy*, „Wiadomości Częstochowskie” 1906, nr 257. Lokal ów musiał więc powstać pomiędzy obu tymi datami. Sprawą otwartą pozostaje natomiast pierwotne przeznaczenie parteru, chociaż działalność handlowa w początku istnienia kamienicy wydaje się bardziej prawdopodobna niż gastronomiczna.

²⁶ *Z Częstochowy*, „Tydzień” (Piotrków) 1878, nr 6.

cza ani dla artystów, ani na dekoracje. Widownia natomiast, chociaż wcale nie-mała, została jednak obliczona przez właściciela ponad swą naturalną miarę, bo aż na 600 osób, toteż w przypadku dobrej frekwencji musiał w niej panować niebывały ścisk, przenoszony również na ciasne schody i korytarze. Cały obiekt był poza tym wyjątkowo narażony na niebezpieczeństwo pożaru, a to ze względu na wadliwe usytuowanie i zabezpieczenie pieców oraz oświetlenia, oczywiście naftowego²⁷. Na domiar złego, w zasadzie cała wewnętrzna konstrukcja teatru, a więc strop pomiędzy parterem kamienicy a widownią, a także większość schodów i ścianek działowych, została wykonana z drewna. Drewniane, przez co bezustannie zagrożone zbutwieniem i zawaleniem, były też zewnętrzne schody ewakuacyjne od strony podwórza, prowadzące ze sceny, z łóż i z balkonu widowni, a do ewakuacji od strony Alei służyły jedynie linki ratownicze, umocowane w oknach I piętra. Nic dziwnego więc, że lustracje budowlane i przeciwpożarowe teatru kończyły się z reguły, przynajmniej od roku 1883, surowymi zaleceniami modernizacyjnymi, a nawet okresowymi zakazami eksploatacji²⁸.

Dopóki żył Teofil Zapalkiewicz²⁹, starał się jakoś te defekty eliminować. Jeszcze w kilka lat po otwarciu obiekt zbierał więc pochlebne opinie, zwłaszcza od kilkudniowych gości Częstochowy spoza teatralnej branży³⁰. Od schyłku lat 80., odkąd przeszedł w ręce spadkobierców budowniczego, cieszył się już niestety złą sławą, jako wyjątkowy przykład beztroski i skąpstwa właścicieli, którzy nie dość, że nie zdołali dokonać jakiegóż zasadniczej modernizacji, co wymagałoby niemałych nakładów finansowych, to jeszcze całe to pomieszczenie, wraz ze znajdującymi się w nim resztkami dekoracji, kompletnie zapuścili, za to nękali aktorów, a pośrednio publiczność, horrendalnymi kosztami wynajmu.

W tym samym czasie, gdy powstawał teatr Zapalkiewicza, spadkobiercy Kacpra Benduskiego rozstawali się z kolejnymi pozostałościami po jego dawnym majątku. Wpierw, w roku 1875 Paulina sprzedała Zapalkiewiczowi przyległą do teatru parcelę o dawnym numerze 128³¹, a w roku 1877 pozbyła się placu nr 129 na rzecz Aleksandry Rogowskiej, z domu Zimerman³². Zapalkiewicz nie-długo zajmował się ledwie co nabytym placem nr 128 i już w roku 1877 sprze-

²⁷ Oświetlenie elektryczne zostało zainstalowane przypuszczalnie w roku 1906, na dwa lata przed przekształceniem teatru w kino; por.: W. Tyras, *Tradycja i historia teatru w Częstochowie do 1939 roku*, [w:] *Życie teatralne w Częstochowie 1870–1945–1970*, red. B. Lubosz, Częstochowa 1970, s. 24.

²⁸ Por.: APCz, AMCh 2064, k. 4–8, 18–21, 27–28, 32, 43 i in. oraz 2552, k. 6–8 i 12–14. Do opisów wyglądu i stanu teatru, sporządzonych na podstawie tych dokumentów przez poprzednich badaczy, wkradły się pewne nieścisłości i przeoczenia, jak na przykład pominięcie zewnętrznych dróg ewakuacyjnych, por. m.in.: W. Tyras, *Budynki i sale teatralne w Częstochowie w latach 1870–1939*, „Ziemia Częstochowska”, t. 6/7, Katowice 1967, s. 146–149.

²⁹ Teofil Zapalkiewicz zmarł w r. 1885, por.: *Z Częstochowy*, „Tydzień” (Piotrków) 1885, nr 16.

³⁰ Por.: L.R., *Z wycieczki do Częstochowy*, „Tydzień” (Piotrków) 1880, nr 35.

³¹ Por.: APCz, AMCh 1678, k. 77–83.

³² Por.: APCz, AMCh 1678, k. 98–104.

dał go małżeństwu Sitkom³³, przygotowując się w ten sposób finansowo do następnej inwestycji, to jest do rozbudowy oficyn na podwórzu za teatrem, wszczętej w roku 1880.

Wspominam te oficyny, ponieważ odegrały one pewną, dość kłopotliwą rolę w dotychczasowych badaniach. W pracach poświęconych architekturze Częstochowy można niekiedy natknąć się na informację, jakoby w zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi zachował się projekt budowlany teatru Zapalkiewicza³⁴. Tymczasem znajduje się tam jedynie projekt oficyn z roku 1880, z naszkicowanymi na skrajach kart, niewielkimi fragmentami istniejącego już wówczas i wyrastającego ponad oficyny frontowego budynku teatralnego³⁵.

Z kolei w publikacjach teatrologicznych wyróżnia się rok 1880 jako datę jakiegoś poważnego remontu, a nawet rozbudowy teatru. Przypuszczenie to wysnuto ze sprawozdania z działalności gospodarczej i administracyjnej miasta, sporządzonego w roku 1891, czyli sporo lat później, które, jak wiele innych dokumentów, zachowało się jedynie w postaci brulionu. Tym razem jednak jest to brulion wyjątkowo niechlujny, a jego fragment dotyczący teatru wręcz nielogiczny. Jedyne sformułowanie mające pozór komunikatywności sugeruje, że „w 1880 [teatr] przebudowano i powiększono”³⁶. Wzmianka ta jest jednak równie niewiarygodna, jak cały akapit poświęcony teatrowi i najpewniej nie odnosi się do budynku teatralnego, a właśnie do rozbudowy oficyn. W takim razie budynek teatru pozostawał przez lata w zasadniczo niezmiennym kształcie architektonicznym, jaki mu nadano już w trakcie budowy, w połowie lat 70.³⁷

Należałoby jeszcze zapytać, skąd wzięło się stanowcze przekonanie powojennych badaczy, że teatr częstochowski wyrósł na samym początku lat 70. i, co istotniejsze, wyrósł w zasadzie z niczego? Zapewne zadecydował o tym w pierwszej kolejności ówczesny, skromniejszy niż obecnie, stan wiedzy o życiu codziennym mieszkańców Częstochowy w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku i wynikający stąd stereotyp poznawczy, według którego samo miasto, wyłączając okolice Jasnej Góry w okresach odpustowych, żyło w owym czasie jak gdyby w uśpieniu i dopiero intensywny rozwój przemysłu fabrycznego pod koniec wieku spowodował przebudzenie, a wraz z nim między innymi pojawienie się wyraźniejszych przejawów aspiracji kulturalnych częstochowian. Kulturowy i mentalny krajobraz tworzącej się w XIX stuleciu nowoczesnej Częstochowy był jednak, bez

³³ Por.: APCz, AMCz 1678, k. 51–54, 66–68.

³⁴ Por. m.in.: J. Borowska-Antoniewicz, *O budynku „Teatru Miejsowego” w Alejach*, „Informator Kulturalny Województwa Częstochowskiego” 1981, nr 4, s. 11.

³⁵ Por.: Archiwum Państwowe w Łodzi, RGP Wydział Administracyjny, 1418, k. 194–202.

³⁶ APCz, AMCz 940, k. 174.

³⁷ Jedynej poważniejszej przeróbki, która jednak nie zmieniła bryły teatru, dokonał prawdopodobnie jeszcze Teofil Zapalkiewicz po kontroli budynku w styczniu 1883 r. Były to kamienne schody, prowadzące od nowego wejścia do teatru z Alei do westybulu na I piętrze, które miały zastąpić pierwotne drewniane schody wejściowe z bramy kamienicy; por.: Protokół pokontrolny z 21 lutego 1890 r., APCz, AMCz 2064, k. 4–8.

wątpienia, bardziej powikłany, toteż trudno go opisywać jedynie według tak prostych schematów.

Ale istnieje jeszcze jedna przyczyna tamtej interpretacji, dość oczywista i banalna. Otóż słynne dokumenty z roku 1871 i 1872, z których wywiedziono owe ustalenia, napisane, jak wszystkie niemal teksty urzędowe z tamtych lat, w języku rosyjskim, zostały, przynajmniej w dwóch miejscach, po prostu źle przetłumaczone. Fragment, który w znanej dotąd wersji tłumaczenia³⁸ usiłuje dowieść, że częstochowski teatr mieści się w budynku „specjalnie w tym celu wzniesionym”, powinien brzmieć: „specjalnie w tym celu urządzonym”, zaś stwierdzenie, że teatr jest przez Zapalkiewicza „utrzymywany”, które czyni z właściciela sali wręcz bezinteresownego mecenasa sztuki teatru, powinno zostać zastąpione wyrazem: „prowadzony”³⁹. A skoro o języku mowa, to dopiero w raportach teatralnych z lat 80. Zapalkiewicz jest nazywany „kamienicznikiem”⁴⁰. W dokumentach z roku 1871 i 1872 występuje jeszcze jako skromny „właściciel” równie skromnej „budy” Benduskiego.

W historii XIX-wiecznego życia teatralnego w Częstochowie jest jeszcze jeden, nadzwyczaj ważny, a zarazem najslabiej zbadany okres, o którym nawet inżynierowi Wilczyńskiemu wiedzy zabrakło. Chodzi naturalnie o najdawniejsze przedstawienia z I połowy wieku.

Wiadomo, że towarzystwa teatralne przybywały do Częstochowy już w latach 40., pierwszym zaś dyrektorem, który miał tu wraz ze swoimi aktorami ściągnąć w roku 1841, a następnie w roku 1842, był Wincenty Raszewski. Żadne z dotychczasowych badań nie zdołało jednak ustalić miejsca tych przedstawień. Wilczyński o tym nie pisał, zaś badacze powojenni sądzili, że musiały się one odbywać w pomieszczeniach przygodnych albo na wolnym powietrzu. Chcąc podjąć próbę rozwiązania także i tej zagadki, trzeba, po raz kolejny, zwrócić się o pomoc do Ludwika Simona⁴¹.

„Kurier Warszawski”, z którego autor *Dykcjonarza* czerpał informacje o życiu teatralnym Częstochowy między powstaniami, poświęcił pierwszej wizycie Raszewskiego trzy, nadzwyczaj lakoniczne, jednozdaniowe wzmianki. Poświadczają one jedynie, że Raszewski i jego aktorzy „zadowalali miejscową publiczność” od czerwca do września 1841 roku⁴². Dużo barwniejsze i bogatsze treściowo są informacje ogłoszone w następnym, 1842 roku, jak na przykład notatka z 14 sierp-

³⁸ Por.: W. Tyras, *Budynki i sale teatralne w Częstochowie...*, s. 146. Z tych samych, translator-skich powodów powstały też nieścisłości w opisach teatru Zapalkiewicza, wspomniane w przypisie 28.

³⁹ Por.: A. Mirowicz, I. Dulewiczowa, I. Grek-Pabisowa, I. Maryniakowa, *Wielki słownik rosyjsko-polski, II–J*, Warszawa 2001, hasła: „устроить”, s. 665, i „содержать”, s. 491.

⁴⁰ Por.: APCz, AMCz 688, k. 5–6; 716, k. 121–122.

⁴¹ Por.: L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1935, s. 9–10.

⁴² Por.: „Kurier Warszawski” 1841, nr 148, 185, 256.

nia: „W Częstochowie usiłowania i gorliwość J. Pana Raszewskiego publiczność sprawiedliwie ocenia”⁴³, czy kolejna z 15 września: „J. Pan Raszewski, usiłujący wszelkimi sposobami zadowalać publiczność okolic Częstochowy, udał się z częścią swego scenicznego towarzystwa do Dąbrowy w guberni kieleckiej, gdzie zaci i pracownicy górniczy życzyli czasami bawić się teatrem. W Częstochowie zebrali się małe towarzystwo i czyni co może”⁴⁴. Szczególnie interesująca jest jednak informacja najwcześniejsza, z 13 kwietnia:

J. Pan Raszewski, od niejakiego czasu ze swym towarzystwem scenicznym zadowalający publiczność Krasnegostawu i okolic, wezwany przez publiczność okolic Częstochowy, za parę tygodni wyjedzie do tego miasta, gdzie przedstawiać będzie różne dzieła dramatyczne w nowo urządzonym teatrze [podkr. – Z.J.]⁴⁵.

Zakładając, iż jest to informacja wiarygodna, należałoby uznać, że przynajmniej od drugiej wizyty Raszewskiego w roku 1842 Częstochowa posiadała jakieś pomieszczenie przeznaczone na cele teatralne. Zespoły aktorskie grały w nim również w kilku kolejnych sezonach, aż do przedstawień teatru krakowskiego w roku 1846 włącznie.

Częstochowski teatr z lat 40. XIX w. mógł się znajdować albo w jakimś nieznanym nam dotąd budynku, albo też, co wydaje się bardziej prawdopodobne, w bliskim nam już domu Kacpra Benduskiego. Zaraz po Raszewskim występował w nim bowiem w latach 1843 i 1844 zespół Feliksa Stobińskiego. Niewykluczone, że gdy Stobiński powrócił do Częstochowy w roku 1850, postanowił odtworzyć tamten dawny teatr, w którym grywał przed kilkoma laty. Przemawia też za tym, chociaż mimowolnie, opis sali sporządzony przez Wilczyńskiego. Uważniejsza lektura tego opisu przekonuje, że budynek Benduskiego musiał być już przed przybyciem Stobińskiego w roku 1850 wyposażony w najniezbędniejsze urządzenia teatralne. Popadł w ruinę, gdy zabrakło gospodarza i nastąpiła kilkuletnia przerwa w przedstawieniach, spowodowana zmniejszonym napływem pielgrzymów⁴⁶.

Jeśli ta hipoteza miałaby się kiedyś potwierdzić, oznaczałoby to, że najstarszy teatr częstochowski nie tylko mieścił się w domu Kacpra Benduskiego, ale też powstał jeszcze za jego życia i przy jego prawdopodobnym udziale. Droga życiowa Benduskiego i jego rodziny odzwierciedlałaby tym samym zarówno całą dramaturgię pierwszej, XIX-wiecznej batalii o nowoczesność gospodarczą, urbanistyczną i administracyjną Częstochowy, jak i nadzwyczaj żmudne i niełatwo poddające się interpretacji dojrzewanie miasta do kultury.

Poszczególne fragmenty historii budynków teatralnych w XIX-wiecznej Częstochowie układają się w następujący porządek chronologiczny:

⁴³ „Kurier Warszawski” 1842, nr 213.

⁴⁴ Tamże, nr 243.

⁴⁵ Tamże, nr 98.

⁴⁶ Por.: Z. Jędrzejewski, *O teatrze w domu Kacpra Benduskiego...*, s. 182.

1. Lata 40. XIX w., najwcześniejsza, jeśli nie odnajdą się nowe ślady, faza życia teatralnego; przedstawienia odbywają się wówczas w jakimś stałym pomieszczeniu teatralnym, prawdopodobnie w dawnym obiekcie przemysłowym, przystosowanym do celów widowiskowych przez budowniczego i właściciela tego obiektu Kacpra Benduskiego i trwają aż do trzyletniej przerwy pod koniec dekad.
2. Faza zapoczątkowana przybyciem aktorów Feliksa Stobińskiego w roku 1850, przzerwana na krótko przed wybuchem powstania styczniowego; w tym czasie działa już bez wątpienia teatr w domu Kacpra Benduskiego pod zarządem magistratu.
3. Lata 1866 do 1875; teatr u Benduskiego znajduje się w rękach Teofila Zapalkiewicza, który kontynuuje prowadzoną tam wcześniej działalność.
4. Lata 1876–1908; działalność teatru wystawionego przez Teofila Zapalkiewicza na miejscu dawnej sali teatralnej i prowadzonego wpierw przez samego budowniczego, a od połowy lat 80. przez jego spadkobierców⁴⁷.

⁴⁷ Teatry Benduskiego i następnie Zapalkiewicza były w wieku XIX głównymi, jednak nie jedy-
nymi miejscami przedstawień. Mamy więc jakieś, dość niepewne, sygnały istnienia teatru let-
niego w r. 1889, por. J. Skubniewska, *Kartki z dziejów teatru częstochowskiego*, „Ziemia Czę-
stochowska”, t. 4, Katowice 1961, s. 150. Podobnie, w r. 1898 miał działać teatr letni na miej-
scu opuszczonego cykłodromu, por. K. Olszewski, *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska*, Kra-
ków 1960, s. 458. Jeszcze bardziej intrygujące są informacje „Kuriera Warszawskiego” z sierp-
nia 1858 r., związane z pobytem w Częstochowie zespołów Kłyszyńskiej i Barańskiego. „Kur-
rier” relacjonował, że w oczekiwaniu na wyjazd Kłyszyńskiej, która wcześniej zajęła teatr
u Benduskiego, Barański grał w czerwcu kilka przedstawień „w amfiteatrze na Nowej Czę-
stochowie” i zaraz potem w jakimś „ogrodzie spacerowym” w Starej Częstochowie, „dokładając
starań w wystawie, doborze sztuk, ozdabiając ogród iluminacją i fajerwerkami, miał liczne
zgromadzenia, a które bez wątpienia byłyby liczniejsze, gdyby oprócz ceny biletu nie była
wymagana przez właściciela ogrodu opłata wejścia, co bardzo wiele osób odstraszało”;
„Z Częstochowy”, „Kurier Warszawski” 1858, nr 211. Po wyjeździe Kłyszyńskiej Barański
przeniósł się, prawdopodobnie w sierpniu, do teatru u Benduskiego. O ile na temat „amfiteatru”
w Nowej Częstochowie trudno cokolwiek powiedzieć, to „ogród spacerowy” w Starej mógł być
wielokrotnie już opisywanym ogródkiem za kamienicą Wolbergów, wybudowaną w Alei NMP 12
przed rokiem 1849. W takim razie należałoby skorygować wcześniejsze ustalenia, jakoby
ogródek, będący jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym jednym z najpopularniejszych
miejsc imprez towarzyskich i kulturalnych, powstał dopiero pod koniec XIX w., por. m.in.
Z. Jakubowski, *Życie kulturalne w Alei NMP*, „Informator Kulturalny Województwa Czę-
stochowskiego” 1981, nr 5, s. 14. Barański grał w Częstochowie również w roku poprzednim,
1857, i na zakończenie tego pobytu, w styczniu 1858 r., ogłosił w „Kurierze” list do miejscowej
publiczności, mówiący tyleż o niej, co o uwodzicielskich talentach autora: „Nie umiem i nie je-
stem w stanie wyszukać wyrazów na podziękowanie względnej Publiczności za to, iż przez
przeciąg siedmiomiesięcznego pobytu mego w mieście Częstochowie, potrafiła mnie wraz z tak
licznym towarzystwem, bo przeszło z osób 20-tu złożonym, utrzymać i niemal każdy spektakl
licznym zgromadzeniem zaszczycać raczyła. Jest mi nader przykro, że zmuszony jestem złożyć
im moje pożegnanie na czas czteromiesięczny, lecz gdziekolwiek przez ten czas będziemy, pa-
mięć o was z serc naszych nie wygaśnie i dobroć waszą głosić nie przestanie. Za kilka dni uda-
ję się wraz z towarzystwem do miasta Łowicza, dla odegrania 15 reprezentacji – J. Barański”;

W porównaniu z obrazem ukształtowanym przez poprzednie badania, zaskakuje nie tylko stosunkowo wczesne utworzenie obiektu teatralnego, ale również niemalże nieprzerwane funkcjonowanie tej sceny⁴⁸, aż do początku XX w., co mogłoby znamionować ciągłość i dojrzewanie kultury teatralnej. Życie teatralne toczyło się tu jednak inaczej niż linearna historia budynków, dzieląc się wyraźnie na dwa, słabo ze sobą powiązane, okresy, o zgoła odmiennych podstawach społeczno-kulturowych, specyfice i jakości.

Początek, jaki starałem się wcześniej naszkicować, nastąpił w okresie międzypowstaniowym. Towarzystwa aktorskie zaczęły odwiedzać Częstochowę, gdy żyli jeszcze jej pierwsi budowniczości, pamiętający swój niegdyś sen o awansie cywilizacyjnym miasta, a wśród przybywających tu pielgrzymów ton nadawali reprezentanci najlepiej sytuowanych i wykształconych warstw społecznych. Dzięki nim Częstochowa otwierała się na kraj i uzyskiwała silny impuls kulturowy.

Powstały wówczas, skromny teatr u Benduskiego nie dawał co prawda powodów do zachwyty⁴⁹, był za to obiektem na miarę ówczesnej wielkości i zasobności miasta, i swego sezonowego, letniego przeznaczenia. W tradycji artystycznej Częstochowy, dotąd kształtowanej wyłącznie przez działalność jasnogórską i przyklasztorną, pozostanie pierwszym notowanym ośrodkiem świeckiej twórczości profesjonalnej, świadectwem nowych aspiracji i potrzeb kulturalnych jej mieszkańców.

Pod koniec lat 70. XIX wieku, po upływie trzeciej, przejściowej fazy, rozpoczął się nowy okres życia teatralnego. Zainaugurowały go pierwsze, jesienno-

„Z Częstochowy”, „Kurier Warszawski” 1858, nr 3. Nadzwyczaj frapujące są też częstochowskie wizyty zespołu Anastazego Trapszy. Trapszo bywał tu kilkakrotnie, zawsze w okresach dla miejscowego życia teatralnego przełomowych. Wpierw w r. 1867, gdy teatr u Benduskiego, wykupiony już przez Zapalkiewicza, zaczynał działalność po przerwie okolo powstaniowej. Z tego okresu pochodzi najstarszy znany częstochowski afisz teatralny, załączony do pliku afiszy Artystów Teatru Łódzkiego z r. 1896, por.: Biblioteka Jagiellońska, Oddział Dokumentów Życia Społecznego, Afisze teatralne różnych miast polskich, 224660 IV, Częstochowa, 66 szt. Następnie, raz po razie, grał w Częstochowie w latach 1873 i 1874, gdy Zapalkiewicz myślał coraz poważniej o wybudowaniu nowego teatru, i wreszcie, znowu dwukrotnie, w r. 1877 i na przełomie 1877/1878, gdy miasto miało już nowy budynek teatralny, a także zmieniającą się zasadniczo publiczność. Można odnieść wrażenie, że artysta wiązał z Częstochową jakieś poważniejsze zamiary, toteż wielokrotnie sprawdzał możliwość dłuższego zasiedzenia. Po styczniu 1878 r. jednak nigdy już do częstochowskiej publiczności nie powrócił, chociaż działalność objazdową prowadził jeszcze całą dekadę.

⁴⁸ Poza dwiema wyszczególnionymi przerwami w przedstawieniach, brak jeszcze danych o wizytach teatralnych w latach 1854–1956, por.: Z. Jędrzejewski, *O teatrze w domu Kacpra Benduskiego...*, s. 182.

⁴⁹ Sądząc po opisie sali sporządzonym przez Wilczyńskiego i sytuacji finansowej Kacpra Benduskiego, zapewne przysposobił on dawne pomieszczenie przemysłowe na cele teatralne jak najmniejszym nakładem środków. Wcale nie miała być natomiast widownia tego teatru, zdolna pomieścić nawet 420 widzów, por.: K.B., *Częstochowa*, „Tydzień” (Piotrków) 1873, nr 23.

zimowe przedstawienia zespołów wędrownych w niedawno wybudowanej kamienicy Zapalkiewicza, sięgał aż do schyłku lat 20. następnego stulecia, gdy w niepodległej już Rzeczypospolitej miasto doczekało się nareszcie stałego, zawodowego zespołu teatralnego. Trzy pierwsze dziesięciolecia tego, trwającego równo pół wieku, okresu wypełniły gościnne występy w teatrze Zapalkiewicza.

Ten drugi okres, o którym mamy już znacznie więcej danych, wymaga odrębnej analizy.

Summary

More About Theatre Buildings In The 19th Century Częstochowa

Until recently it was believed that regular visits of professional actors groups in Częstochowa, which determined the character of the theatrical life in the town until the establishment of the town's own permanent group in 1927, began in 1870, when the so-called Local Theatre was built at No. 19 Avenue of Our Lady (Aleja NMP) by Teofil Zapalkiewicz, owner of several tenement houses in the town. Research conducted by the author of this paper has shown, however, that also during the three preceding decades, starting from the first recorded visit in 1841, touring theatre companies performed in Częstochowa almost every year, mainly in summer season, at the time of church fairs associated with Marian feast days in the shrine of Jasna Góra. The first theatre premises of Częstochowa were established as early as 1842 probably by Kacper Benduski, who adapted the building, which he had erected earlier at No. 19 Avenue of Our Lady and where he originally carried out textile production. In the 1850s, after the owner's death, Częstochowa theatre was administered by the municipality and in the years 1866–1875 by Zapalkiewicz, who bought it from Benduski's heirs. In the years 1875–1876 the said Zapalkiewicz built on the site of the old theatre the so-called Local Theatre, which served as a place for theatrical performances until 1908.

Dorota HOLAJDA

Zagadnienia teoretycznoliterackie w *Podstawie programowej* z języka polskiego i wybranych podręcznikach

W kształceniu polonistycznym dużą rolę odgrywa kształcenie teoretycznoliterackie. Ma ono kluczowe znaczenie dla opanowania przez uczniów sztuki analizy i interpretacji dzieła literackiego. Pozwala wykształcić wrażliwego i świadomego odbiorcę.

Celem artykułu będzie prześledzenie, czy i w jakim zakresie wiedza o rodzajach i gatunkach literackich jest obecna w *Podstawie programowej* i w wybranych podręcznikach.

W *Podstawie programowej* na pierwszym etapie kształcenia (klasy 1–3 szkoły podstawowej) brak jest wyszczególnienia zagadnień związanych z teorią literatury, ale uczniowie stykają się z pojęciem gatunek pośrednio, czytając różnego rodzaju utwory, zarówno epickie, jak i liryczne i dramatyczne. Analizując je na zajęciach, wyodrębniają wybrane wyznaczniki gatunkowe baśni, bajki, powieści, wiersza. Po raz pierwszy sformułowania dotyczące problemów gatunkowych pojawiają się w tekście *Podstawy programowej* dla drugiego etapu kształcenia (klasy 4–6 szkoły podstawowej). Uczeń po ukończeniu tego etapu:

*identyfikuje: opowiadanie, powieść, legendę, mit, bajkę, fraszkę, wiersz, przysłówie, komiks*¹.

Widać więc wyraźne nawiązanie do poprzedniego etapu kształcenia, na którym uczniowie zetknęli się już z pojęciami: baśń, legenda, bajka, powieść, wiersz. Zdobyli także podstawowe informacje na temat ich wyróżników gatun-

¹ <http://www.reformaprogramowa.men.gov.pl/ksztalcenie-ogolne/podstawa-programowa/jezyk-polski/29-tom-2-jezyk-polski-w-szkole-podstawowej-gimnazjum-i-liceum> [stan z: 22.11.2011]; *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 roku...*, opublikowane w Dzienniku Ustaw nr 4, poz. 17, w dniu 15.01.2009 r.

kowych. W klasach 4–6 pogłębiają i rozszerzają posiadaną wiedzę. Osiągają to dzięki opanowywaniu nowych umiejętności, które autorzy *Podstawy* formułują w następujący sposób:

2. *Analiza. Uczeń:*

*dostrzega swoistość artystyczną dzieła;
odróżnia fikcję artystyczną od rzeczywistości;
odróżnia realizm od fantastyki;
rozpoznaje w tekście literackim porównanie, przenośnię, epitet, wyraz dźwiękonaśladowczy i objaśnia ich rolę*².

Ponadto na tym etapie kształcenia uczeń powinien opanować umiejętność rozpoznawania: wersu, zwrotki (strofy), rymu, rytmu, refrenu, odróżniania wiersza rymowanego i nierymowanego, objaśniać morał bajki i *samodzielnie formułować przesłanie baśni*³.

Zadania te są realizowane przez nauczycieli języka polskiego w oparciu o teksty zamieszczone w podręcznikach i lektury.

W podręcznikach wiedza teoretycznoliteracka może być przekazywana zarówno *explicite*, np.:

Baśń to utwór, w którym obok postaci i przedmiotów ze świata rzeczywistego występują postaci fantastyczne (np. wróżki, czarodzieje, mówiące rośliny, zwierzęta i przedmioty) oraz przedmioty magiczne (np. różdżka, latający dywan, życiodajny napój).

— *Czas i miejsce akcji nie są dokładnie określone (np. pewnego razu, dawno, dawno temu, za górami, za lasami, w Srebrnym kraju).*

— *Postaci i zachowania są zazwyczaj skonstrastowane (np. dobra i zła siostra, mądry i głupi król).*

— *Bohater baśni często musi pokonać wiele przeszkód i jest poddawany próbom (przebycie ścian z róż, walka ze smakiem, zwyciężanie własnych słabości).*

— *Baśń ma najczęściej szczęśliwe zakończenie: dobro zwycięża, a zło zostaje ukarane.*

— *Każda baśń czegoś uczy*⁴,

jak i nie wyrażona *explicite*, czyli w poleceniach i pytaniach, np. *Czy utwór „O szmaragdowej rybce w złotym welonie” to na pewno baśń?*⁵

Pomocne w opanowywaniu umiejętności klasyfikowania gatunkowego dzieł są także sugerowane przez *Podstawę programową* lektury. Reprezentują one szerokie spektrum gatunkowe, np.:

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ A. Kania, K. Nowak, J. Majchrzak-Broda, *Język polski. Czarowanie słowem. Podręcznik dla szkoły podstawowej, klasa 4*, Warszawa 2008, s. 200.

⁵ Tamże, s. 208.

- powieści, między innymi: J. Brzechwa, *Akademia Pana Kleksa*, R. Dahl, *Charlie i fabryka czekolady*, I. Jurgielewiczowa, *Ten obcy*, A. Lindgren, *Bracia Lwie Serce*;
- opowiadania, J.J. Sempé, *Mikołajek*;
- wybór mitów greckich;
- wybór baśni i legend;
- wybór poezji.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, uczniowie klas 4–6 szkoły podstawowej powinni zetknąć się z sześcioma gatunkami literackimi i poznać ich wyznaczniki gatunkowe poprzez definicje (dostosowane do ich możliwości percepcyjnych), jak i obcowanie z żywym tekstem.

Umiejętności teoretycznoliterackie wyniesione z drugiego etapu edukacyjnego ulegają utrwaleniu i poszerzeniu na etapie gimnazjalnym. W myśl zaleceń *Podstawy programowej* w gimnazjum Uczeń:

- 6) przypisuje czytany utwór do właściwego rodzaju literackiego (epika, liryka, dramat)
- 7) rozpoznaje czytany utwór jako: przypowieść, pamiętnik, dziennik, komedię, dramat (gatunek), tragedię, balladę, hymn, powieść historyczną;
- 8) rozpoznaje odmiany gatunkowe literatury popularnej: powieść lub opowiadanie obyczajowe, przygodowe, detektywistyczne, fantastycznonaukowe, fantasy⁶.

Na trzecim etapie edukacyjnym wiedza teoretycznoliteracka adolescenta zostaje wzbogacona o nowe pojęcia, takie jak: rodzaj literacki, pamiętnik, przypowieść, dramat, tragedia, ballada, nowela, hymn i kilka odmian gatunkowych powieści. W celu przyswojenia tych terminów w sposób funkcjonalny autorzy *Podstawy programowej* zalecają omówienie funkcji elementów konstrukcyjnych utworu, takich jak: tytuł, podtytuł, motto, apostrofa, puenta, punkt kulminacyjny, akt, scena, tekst główny, tekst poboczny, monolog, dialog.

Na etapie gimnazjalnym uczeń styka się po raz pierwszy w sposób świadomy z przykładami mieszania gatunków.

Nauczyciel polonista może przybliżyć zagadnienia teoretycznoliterackie, wykorzystując, podobnie jak na poprzednim etapie, podręczniki i lektury. W podręcznikach do kształcenia kulturowo-literackiego w gimnazjum wiedza ta może być przekazywana, jak zauważa Grażyna Różańska, cytując za Witoldem Bobińskim, w trojaki sposób:

- nie wyrażona *explicite* – w poleceniach i pytaniach;
- wyrażona *explicite* – w szkicach interpretacyjnych i tekstach pomocniczych;
- wyrażona *explicite* – w słowniczku terminów literackich i kulturowych stanowiącym jedną część podręcznika, gdzie wiedza teoretyczna jest wyraźnie wyodrębniona⁷.

⁶ Podstawa programowa.

W podręcznikach Witolda Bobińskiego z cyklu *Świat w słowach i obrazach* pojawiają się wszystkie trzy wspomniane wcześniej sposoby przekazywania wiedzy teoretycznoliterackiej, np.:

*Przypowieść to krótki utwór epicki (narracyjny) o podwójnym znaczeniu – dosłownym i ukrytym (domyślnym). Interpretacja (odczytanie sensu) przypowieści polega na dotarciu do znaczenia ukrytego (wiedza wyrażona explicite w tekstach pomocniczych)*⁸.

Wśród wymienionych niżej cech literatury wskaż te, po których rozpoznasz utwór epicki:

1. obecność narratora,
2. występowanie dialogów,
3. monolog o charakterze wyznania,
4. obecność fabuły,
5. występowanie środków stylistycznych (wiedza nie wyrażona explicite)⁹

czy też:

*Zakwalifikuj powieści: „W pustyni i w puszczy”, „Robinson Kruzo”, „Krzyżacy”, „Szyfrowe prace” do odpowiednich odmian gatunkowych i uzasadnij swoją decyzję (nie explicite)*¹⁰

lub:

*Fraszka – krótki utwór pisany wierszem, często o charakterze żartobliwym bądź satyrycznym. Może przyjąć formę krótkiej historyjki lub lirycznego wyznania, zaskakiwać zakończeniem lub niezwykłym pomysłem konstrukcyjnym (np. możliwością czytania wiersza w obie strony). W zależności od tematu można wyróżnić między innymi fraszki obyczajowe, miłosne, filozoficzne, refleksyjne (wyrażona explicite)*¹¹.

Adoleścenci poznają gatunki i rodzaje literackie także dzięki proponowanym przez autorów *Podstawy programowej* tekstom literackim:

— przypowieść	Biblia;
— hymn	Biblia;
— mit	wybrane mity greckie;
— fraszka	wybrane fraszki Jana Kochanowskiego;
— tren	wybrane treny Jana Kochanowskiego;
— ballada	wybrane ballady Adama Mickiewicza;
— bajka	wybrane bajki Ignacego Krasickiego;

⁷ G. Różańska, *O problemach teoretycznoliterackich w wybranych podręcznikach do gimnazjum*, [w:] *Podręcznik jako narzędzie kształcenia polonistycznego w gimnazjum*, red. H. Kosętki, Z. Uryga, Kraków 2001, s. 117.

⁸ W. Bobiński, *Świat w słowach i obrazach, klasa I*, Warszawa 2009, s. 27.

⁹ Tenże, *Świat w słowach i obrazach. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego dla klasy drugiej gimnazjum*, Warszawa 2008, s. 73.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 360.

— powieść historyczna	wybrana powieść Henryka Sienkiewicza (<i>Quo vadis</i> , <i>Krzyżacy</i> , <i>Potop</i>);
— powieść obyczajowa	wybrana powieść Małgorzaty Musierowicz;
— powieść fantasy	wybrana powieść J.R. Tolkiena;
— powieść detektywistyczna	wybrana powieść Artura Conan Doyle’a lub Agathy Christie;
— nowela	wybrane nowele Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej;
— opowiadanie	wybrane opowiadania Sławomira Mrożka;
— liryka	wybrane wiersze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Jana Twardowskiego.

Jak wynika z przedstawionych informacji, na trzecim etapie kształcenia adolescentów powinni zdobyć obszerną wiedzę teoretycznoliteracką. Z wieloma pojęciami stykają się po raz pierwszy. Muszą poznać i zrozumieć takie określenia, jak rodzaj i gatunek literacki, a także posiadać umiejętność przyporządkowywania poznawanych tekstów do określonej grupy.

Dzięki zdobytej wiedzy teoretycznoliterackiej absolwent gimnazjum powinien swobodnie interpretować zjawiska kultury, formułować własne sądy i opinie. Zdobytą przez niego wiedza powinna więc mieć charakter funkcjonalny.

Na czwartym etapie kształcenia uczeń powinien wykorzystywać i poszerzać wiedzę zdobytą na poprzednich szczeblach kształcenia. Powinien on *stosować w analizie podstawowe pojęcia z zakresu poetyki; w interpretacji tekstu wykorzystywać wiedzę o kontekstach, w jakich może on być odczytywany, dokonywać interpretacji porównawczej, rozpoznawać konwencję literacką (stałe pojawiające się danego literackiego rozwiązania w obrębie pewnego historycznie określonego zbioru utworów)*¹².

Istotne na czwartym etapie kształcenia jest zapoznanie ucznia z gatunkami literackimi charakterystycznymi dla danej epoki literackiej i opanowanie przez niego umiejętności dostrzegania cech charakterystycznych dla danego okresu (średniowiecza, renesansu, baroku, oświecenia, romantyzmu, pozytywizmu, Młodej Polski, dwudziestolecia międzywojennego, współczesności).

Na poziomie rozszerzonym uczeń powinien ponadto rozpoznawać i charakteryzować styl utworu, np. wiersza renesansowego, barokowego, klasycystycznego czy romantycznego.

W klasie pierwszej szkoły ponadgimnazjalnej przewidywane jest przyswojenie następujących pojęć teoretycznoliterackich: *epos (poemat bohaterski), patos, inwokacja, porównanie homeryckie, epitet stały, heksametr, heros, mit, sacrum i profanum, archetyp, tragedia, tragizm, los, konflikt tragiczny, katastrofa, wina tragiczna, trzy jedności, katharsis, naśladowanie (mimesis), liryka, pieśń, klasy-*

¹² Podstawa programowa.

cyzm, epikureizm, platonizm¹³. Powinny one być przybliżone uczniom w oparciu o takie teksty kultury, jak: *Iliada*, *Pieśni* Horacego, *Król Edyp*. W odniesieniu do średniowiecza autorzy podstawy wprowadzają takie gatunki literackie, jak: apokryf, legenda, romans rycerski. Na przykładzie dzieł Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja, Francesco Petrarke uczniowie poznają cechy gatunkowe pieśni, hymnu, trenu, fraszki, sonetu. W przypadku baroku – w oparciu o twórczość Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Jana Andrzeja Morsztyna, Daniela Naborowskiego, Wacława Potockiego, Jana Chryzostoma Paska przybliża się pamiętnik, list, sylwę, panegiryk. Oświecenie wzbogaca wiedzę uczniów o takie gatunki, jak: satyra, bajka, powiastka filozoficzna, powieść grozy, oda. Nauczyciel wprowadza je na przykładzie dzieł Ignacego Krasickiego, Franciszka Karpińskiego, Adama Naruszewicza, Woltera, Jana Potockiego.

W klasie drugiej uczniowie poznają następujące gatunki typowe dla kolejnych epok literackich:

- romantyzm – ballada, powieść poetycka, poemat dygresyjny, dramat romantyczny, pieśń, baśń, gawęda szlachecka (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid, Aleksander Fredro, Antoni Malczewski, Wincenty Pol, Johann Wolfgang Goethe, George Gordon Byron);
- pozytywizm – powieść tendencyjna, felieton, reportaż, powieść eksperymentalna, powieść historyczna (Bolesław Prus, Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa, Emil Zola, Henryk Sienkiewicz, Fiodor Dostojewski);
- Młoda Polska – opowiadanie, powieść naturalistyczna (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Stefan Żeromski, Władysław Reymont, Stanisław Wyspiański).

W klasie trzeciej uczeń powinien poznać następujące gatunki literackie: powieść i jej odmiany (polityczna, psychologiczna, paraboliczna), wiersz (awangardowy, współczesny), esej, literatura faktu (pamiętnik, dziennik, reportaż), dramat groteskowy, tak zwane gatunki niskie (powieść kryminalna, powieść przygodowa)¹⁴.

W podręcznikach z serii *Przeszłość to dziś* wiedza o gatunkach literackich prezentowana jest explicite, np.:

Powieść poetycka to dłuższy utwór wierszowany, łączący elementy liryczne i epickie, którego luźna, fragmentaryczna fabuła obfituje w momenty dramatyczne. Towarzyszy jej aura zagadkowości i niedomówień oraz emocjonalna i subiektywna narracja. Twórcą gatunku był Walter Scott, ale dopiero dzięki Byronowi powieść poetycka zdobyła ogromną popularność za sprawą nowego typu bohatera – samotnie występującego przeciw światu indywidualisty, którego

¹³ Tamże.

¹⁴ Por. E. Gruszczyńska i in., *Przeszłość to dziś. Program nauczania języka polskiego w liceum ogólnokształcącym, liceum profilowanym i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony*, Warszawa 2005.

gwałtowne namiętności mogą doprowadzić aż do zbrodni i samozagłady, przekonująco uosabiającego wewnętrzne rozdarcie jednostki między dobrem a złem¹⁵.

Homer stworzył niedościgniony wzór poematu bohaterskiego, zwanego też eposem. Jest to utwór opowiadający dzieje jakichś bohaterów na tle ważnych, przełomowych wydarzeń (najczęściej jest to wielka wojna). Cechą charakterystyczną eposu Homerskiego jest ciągle przenikanie się dwóch płaszczyzn: świata ludzi i bogów. Wiele elementów kompozycyjnych dzieł Homera weszło na trwałe do tradycji epiki europejskiej. Trudno np. wyobrazić sobie epos bez inwokacji, czyli umieszczonego na początku tekstu bezpośredniego zwrotu do bogów lub opiekunów poety¹⁶.

i wyrażone nie explicite, np.:

Zastanów się, jakie funkcje w dwudziestoleciu międzywojennym pełniła powieść realistyczna. Wskaż najważniejsze cechy powieści tego okresu w porównaniu z powieścią pozytywistyczną i młodopolską¹⁷.

Przypomnij sobie cechy gatunkowe ballady. Które z nich znajdujesz w wierszu? Co wydaje się nietypowe lub dziwne?¹⁸.

Jak wynika z przedstawionych informacji, uczniowie stykają się z pojęciem *gatunek literacki* od początku swojej drogi edukacyjnej. Wchodzi ono w zakres kształcenia teoretycznoliterackiego, które stanowi niezbędny element wiedzy polonistycznej i wprowadza uczniów w świat sztuki literackiej. Na pierwszym etapie kształcenia pojęcia rodzaj i gatunek literacki przybliżane są uczniom pośrednio poprzez różnorodne teksty literackie. Począwszy od drugiego etapu edukacyjnego stykają się oni z takimi gatunkami, jak: baśń, legenda, mit, bajka, fraszka, wiersz. Poznają wyznaczniki tych gatunków i ich definicje. Na etapie gimnazjalnym uczniowie wzbogacają swoją wiedzę teoretycznoliteracką o: przypowieść, powieść, opowiadanie, balladę, nowelę, hymn. Na czwartym etapie edukacyjnym poznają: odmiany powieści (historyczną, detektywistyczną, obyczajową, przygodową, fantasy), sonet, powiastkę filozoficzną, odę, powieść poetycką, i utrwalają wiedzę na temat bajki, mitu, noweli, opowiadania, fraszki i ballady.

Występowanie poszczególnych gatunków na kolejnych etapach edukacyjnych prezentuje poniższa tabela.

¹⁵ A. Nawarecki, D. Siwicka, *Przeszłość to dziś. Literatura, język, kultura*, Warszawa 2003, s. 86.

¹⁶ K. Mrocewicz, *Przeszłość to dziś*, Warszawa 2007, s. 13.

¹⁷ J. Kopczyński, *Przeszłość to dziś. Literatura, język, kultura*, Warszawa 2006, s. 67.

¹⁸ Tamże.

Tabela 1. Gatunki literackie na poszczególnych etapach edukacyjnych (*Podstawa programowa*)

Gatunek	I etap edukacyjny klasy 1–3 szkoły podstawowej	II etap edukacyjny klasy 4–6 szkoły podstawowej	III etap edukacyjny klasy 1–3 gimnazjum	IV etap edukacyjny klasy 1–3 szkoły ponadgimnazjalnej
bajka	+	+	+	+
baśń	+	+	–	–
ballada	–	–	+	+
fraszka	–	–	+	+
hymn	–	–	+	+
legenda	–	+	–	–
przypowieść	–	–	+	+
mit	–	+	+	+
powieść obyczajowa	–	–	+	+
powieść detektywistyczna	–	+	+	+
powieść przygodowa	–	+	+	+
powieść historyczna	–	+	+	+
powieść fantasy	–	–	–	+
nowela	–	–	+	+
tren	–	–	+	+
opowiadanie	–	–	+	+
oda	–	–	–	+
powiastka filozoficzna	–	–	–	+
powieść poetycka	–	–	–	+

Interesująco prezentuje się także podział poznawanych na poszczególnych etapach edukacyjnych gatunków ze względu na ich przynależność do rodzajów literackich.

Tabela 2. Podział gatunków poznawanych na kolejnych etapach edukacyjnych ze względu na reprezentowany rodzaj literacki (*Podstawa programowa*)

Rodzaj literacki	I etap edukacyjny klasy 1–3 szkoły podstawowej	II etap edukacyjny klasy 4–6 szkoły podstawowej	III etap edukacyjny klasy 1–3 gimna- zjum	IV etap edukacyjny klasy 1–3 szkoły ponadgimna- zjalnej
epika		baśń, legenda, mit	przypowieść, po- wieść, opowiadanie, nowela, mit, bajka	przypowieść, po- wieść, mit, nowela, opowiadanie, po- wiastka filozoficzna
liryka		fraszka, wiersz	hymn	tren, sonet, hymn, fraszka
dramat	—	—	—	—

Uczniowie poznają także gatunki synkretyczne (ballada, powieść poetycka) i paraliterackie (esej).

W przyswojeniu przez uczniów poszczególnych gatunków literackich pomocą służą, jak już wspomniano, podręczniki. Wzbogacają one także wiedzę polonistyczną o gatunki nie wymienione w *Podstawie programowej*, np. epopeja, epos rycerski, epigramat, farsa, komedia, dramat romantyczny. Definicje poszczególnych pojęć są z reguły wyróżnione drukiem i umieszczone obok reprezentatywnego dla danego gatunku tekstu literackiego. W przypadku niektórych podręczników pojawiają się one także w *Słowniczku terminów literackich* zamieszczanym na ich końcu.

Jak wynika z przedstawionego wyżej zestawienia¹⁹, uczniowie mają możliwość utrwalenia wiedzy o poszczególnych gatunkach literackich. Od początku swojej drogi edukacyjnej pośrednio lub bezpośrednio stykają się z baśnią, bajką, legendą, powieścią. Tylko w szkole ponadgimnazjalnej poznają odę, powiastkę filozoficzną i powieść poetycką. Najliczniej reprezentowanym rodzajem literackim jest epika²⁰.

Istotne znaczenie w kształceniu polonistycznym, również w odniesieniu do gatunków literackich, ma funkcjonalność nabytej wiedzy. Głównym zadaniem nie jest więc mechaniczne przyswojenie definicji pojęć teoretycznoliterackich, ale opanowanie ich w sposób funkcjonalny. Celem pracy nauczyciela polonisty powinno więc być dążenie do takiej sytuacji, w której uczniowie będą potrafili bezbłędnie wskazać wyznaczniki gatunkowe analizowanego tekstu i na ich podstawie przyporządkować go do określonego rodzaju i gatunku literackiego.

¹⁹ Por. tabela 1.

²⁰ Por. tabela 2.

Summary

Theoretical and literary issues in the *Core curriculum* of the Polish language and in selected handbooks

The article discusses the literary genres found in the Core Curriculum and in example (usually chosen by Polish teachers) textbooks. Shows three ways of presenting the theoretical and literary knowledge in textbooks. Paper presents literary genres discussed at various stages of education.

Paulina PIASECKA

**Warszawa *parisienne*. Recenzja książki Doroty Fox
pt. *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*.
Z prasowego archiwum Dwudziestolecia,
Katowice 2007**

Tutaj śmiejemy się z naszych szefów i pod-
władnych, tutaj jest raj, bo tutaj sędziami je-
steśmy my¹.

Książka Doroty Fox pt. *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy* stanowi swoistą mozaikę informacji o nadscenach warszawskich okresu Dwudziestolecia. Warto na chwilę zatrzymać się przy tym określeniu. Otóż termin nadscena (lub nadscenka) ma korzenie niemieckie, jest to polski odpowiednik tzw. ueberbrettli², kategorii wprowadzonej przez – urodzonego w Zielonej Górze, niemieckiego dziennikarza, poetę, prozaika – Otto Bierbauma. Twórca ten uznał, iż w obiegu funkcjonuje ogromna liczba określeń dla różnorodnych form kabaretowych, dlatego optował za wprowadzeniem jednej, ogólniejszej, która podkreśliłaby powinowactwa kabaretu z teatrem (jednym z *loci communes* była widowiskowość). Innym powodem dla ukucia nowego terminu była chęć odcięcia twórczości kabaretowej od cieszących się złą sławą, gorszących opinię publiczną, tingel-tangli. Przedsięwzięcie to nie zyskuje jednak całkowitej aprobaty, czego dowodem jest krytyka koligacenia kabaretu z teatrem przeprowadzona przez Jana Lemańskiego na łamach „Chimery”². W tym kontekście warto wspomnieć, że Dorota Fox przypisuje autorstwo owej krytyki Zenonowi Przesmyckiemu. Kartoteka Bibliografii Literackiej Zawartości Czasopism Polskich

¹ W. Grubiński, *W Warszawie nie ma kabaretów*, „Świat” 1928, nr 4, s. 10–12.

² Pisownia za: Tredecim [właśc. Jan Lemański], *Nadscenki*, „Chimera” 1901, z. 7/8, s. 301.

XIX i XX wieku (do roku 1939) jako autora *Nadscenek* wskazuje jednak Le-mańskiego, przy czym opatruje opis bibliograficzny jedynie wzmianką o możli-wym autorstwie Miriama. Najprawdopodobniej autorka *Kabaretów i rewii* do-konuje takiego przyporządkowania za Ireną Sławińską i Stefanem Krukiem³.

Autorka recenzowanej pracy oferuje czytelnikowi rzetelny przegląd tematu w oparciu o archiwa prasowe. Projekt jest zatem silnie ugruntowany badawczo (międzywojnie oferuje więcej nowych czasopism, aniżeli ukazało się w ciągu dotychczasowej, 250-letniej historii prasy⁴). Materiały czerpie Dorota Fox za-równo z dzienników (są to m.in. „Kurier Poranny”, „Kurier Warszawski”, „Ku-rier Polski”, „Gazeta Warszawska”, „Gazeta Polska”, „Robotnik”, „Rzeczpospo-lita”), jak i z tygodników oraz innych czasopism o charakterze artystyczno-literackim, kulturalnym oraz teatralnym i filmowym (źródłami są głównie: „Wiadomości Literackie”, „Świat”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Teatr”, „Ekran i Scena”, „Pani”, „Scena Polska”, „Trubadur Polski”, „Comoedia”, „Skaman-der”, „Przewodnik Widowiskowy”, „Kino”). Co ciekawe, między innymi z racji swej aktualności i reakcji na bieżące wydarzenia, to właśnie dzienniki stanowią pojemniejszy rezerwuar wiedzy o nadscenach. Intrygującym jest także fakt przemilczania lub też peryferyjność omawianego przez badaczkę zjawiska w kontekście pism branżowych, specjalistycznych, których domeną był teatr. Wynikało to zapewne z szablonowości wyobrażeń związanych z działalnością teatralną i strachu przed formami kabaretowo-rewiowymi, które niejednokrotnie postrzegano jako konkurencję dla teatrów i zarzucano im zaniżanie poziomu, degradację moralności, płyciznę intelektualną, wręcz antyintelektualizm.

Wróćmy jednak do schematu kompozycyjnego książki Doroty Fox. Autorka nie zamyka się tylko w problematyce rewii i kabaretów warszawskich okresu Dwudziestolecia. Lata 1918–1939 (które częstokroć przyjmuje się za cezurę okresu) nie stanowią sztywnych ram dla opisywanych zjawisk. Fox w swej mo-nografii sięga znacznie głębiej, wychodzi także (dla pełności opisu) poza granice Polski. Rozpoczyna od wprowadzenia w historię form rewiiowo-kabaretowych i w tym celu wciąga czytelników w zaułki Montmartre’u, wspomina o Moulin Rouge i o pierwowzorze polskich poczyną kabaretowych – artystycznym Chat Noir. W kontekście kabaretowego wzorca autorka napomyka o podstawowych celach tej formy artystycznej wypowiedzi, tj. o odwołaniach do polityki wraz z jej krytyczną analizą, o obnażaniu głupoty, wprawianiu w dobry humor, dema-skowaniu stereotypów⁵. Niezwykle przydatnymi w tej „wyprawie” do Paryża końca XIX i początków XX wieku okazują się relacje bywalców tamtejszych scen, m.in. Gabrieli Zapolskiej.

³ *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, noty B. Frankowska, Warszawa 1966.

⁴ Por. D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Katowice 2007, s. 43; A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980, s. 7.

⁵ Por. fragment manifestu kabaretu Chat Noir, na podstawie D. Fox, *Kabarety i rewie...*, s. 37.

Przed przecenianiem wagi paryskich wzorców przestrzega jednak w książce *Jak w przedwojennym kabarecie* Ryszard Marek Groński. Autor ten zauważa powinowactwa w zakresie sztuki rewiowej, ale stanowczo sprzeciwia się, by specyfiki warszawskich kabaretów okresu międzywojnia upatrywać w kabarecie paryskim (podkreśla nieudolność polskich tłumaczeń oraz ich nieadekwatność względem rzeczywistości II Rzeczypospolitej, a przecież kabaret to przede wszystkim aktualność i odbijanie rzeczywistości właśnie)⁶.

Dorota Fox w swej pracy skupiła się nie tylko na dokumentowaniu zjawiska kabaretu okresu dwudziestolecia międzywojennego. Autorka zdecydowanie wychodzi poza katalogowanie materiału badawczego, interpretując go poprzez pryzmat gospodarczy, ekonomiczny, polityczny i kulturalny epoki (synchronicznie), a także stara się spojrzeć nań holistycznie, w kontekście historycznych przemian (diachronicznie). Należy jednak zaznaczyć, że jej interpretacje są ściśle związane z bazą tekstową, którą analizuje. Badaczka nie daje się wciągnąć w spekulacje i nadawać im wymiaru obowiązującej prawdy absolutnej. Jeśli już dywaguje na jakiś temat, robi to nad wyraz ostrożnie i delikatnie, bez uzurpowania sobie prawa do ostateczności sądów.

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy można zasadniczo podzielić na cztery obszary badawcze (sugeruje to zresztą układ treści). Część pierwsza prezentuje odbicie działalności nadsцен w zwierciadle prasowym. Autorka pokazuje tutaj wielość sposobów odniesienia do zjawiska form kabaretowo-rewiowych przez periodyki międzywojnia. Przybliża początkowe obawy i zarzuty formułowane przeciw kabaretom w prasie, obnaża strategie opisów recenzenckich. Pokazuje także fascynację i aprobatę, ale także względną obojętność, wspomina o aspektach reklamowych i promocyjnych niektórych czasopism.

W części drugiej Dorota Fox podejmuje w sposób bardziej szczegółowy problematykę naszkicowaną wcześniej. Tutaj zajmuje się konkretnymi zagadnieniami związanymi z działalnością teatrzyków oraz ich oddziaływaniem na świat recenzencki (są to np. tytuły programów oraz ich recepcja przez środowisko recenzentów i publiczność; ustrukturuwanie programów wraz z interpretacją; zagadnienie konferansjerki oraz portret jej najznamienitszego przedstawiciela – Fryderyka Járosego; tematyka związana z piosenką).

Część trzecia pozwala nam się rozeznąć w rewiowym świecie międzywojennej Warszawy, wchodzimy w kawiarniany gwar, do niewielkich sal, wprost na kabaretową scenę. Poznajemy bliżej gwiazdy estrady, zaznajamiamy się także z ich społecznym oraz „branżowym” odbiorem. Co ciekawe i godne podkreślenia, w każdej recenzji, którą nam Dorota Fox prezentuje, widoczne są dwa punkty widzenia. Recenzenci, specjaliści, znawcy tematu roztaczają – po pierwsze – wizję krytyczną właśnie z perspektywy znawców. Po drugie zaś – widać w ich tekstach autentyzm przeżywania, autentyzm uczestnictwa w danym wydarzeniu.

⁶ Por. R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987, s. 12–14.

Niektóre recenzje, co podkreśla autorka *Kabaretów i rewii...*, rejestrują także reakcje publiczności niewyspecjalizowanej, widza artystycznie nieobytego. Ta intrygująca właściwość omawianych przez Dorotę Fox artykułów prasowych sprawia, że panorama naszego widzenia kabaretów warszawskich okresu międzywojnia subtelnie – ale jednak znacząco – poszerza się. Ogromnym atutem książki jest zwrócenie uwagi na tę dwupłaszczyznowość relacji recenzenckich.

Ostatnia, czwarta część pracy poświęcona jest związkom, jakie łączą tzw. nadscenki z innymi formami artystycznego wyrazu. W tym miejscu Dorota Fox dotyka dwóch najbardziej kontrowersyjnych relacji, w jakie kabaret międzywojnia wchodzi (autorka właściwie pisze o trzech relacjach, lecz my skupimy się tu jedynie na dwóch z nich). Pierwszą z nich jest wzajemna zależność form rewiewo-kabaretowych oraz teatru. Badaczka prezentuje cały wachlarz odniesień recenzenckich do tychże powiązań. Przedstawia skrajne, dyskredytujące znaczenie owych form jako konstruktów teatralnych oraz opinie bezgranicznie aprobujące, nadające teatrykom status czegoś nowoczesnego, świadomego własnego znaczenia, rozluźniającego skostniałość tradycyjnego teatru (takie zdanie wyrażał m.in. Tadeusz Boy-Żeleński). Autorka wspomina również o próbach pogodzenia konfliktów pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami kabaretu. Jedną z takich prób było, skądinąd nieudane w kontekście artystycznych zamierzeń, udostępnienie sceny Teatru Małego teatrykowi Banda. Spory akolitów oraz tych, którzy kwestionowali zasadność funkcjonowania rewii i kabaretów, Dorota Fox równoważy wypowiedzią Tymona Terleckiego, z którym sama zresztą się w pełni zgadza:

Jeden typ teatru uderza w patos wysoki, chce uczyć, umoralniać, chce zmieniać postać świata. Drugi nas bawi, oswabada z objęć danej rzeczywistości, uwalnia od ucisku powagi i grozy istnienia⁷.

W związku z tym, że między teatrem a aktywnością kabaretową, jak stwierdza Dorota Fox, zachodzą pewne podobieństwa, niezbędne jest doprecyzowanie tej relacji. Otóż, zdaniem Ryszarda Marka Grońskiego, należy podkreślić wyraźną granicę, jaka dzieli działalność rewii od działalności kabaretów. Te pierwsze, na co wskazuje Groński, najzwyczajniej „chałturzyły”, zaniżając poziom kulturalny odbiorców, nastawione były tylko na zysk, a ten mogły osiągnąć jedynie poprzez szokowanie, obcesowość i goliznę, którymi epatowały wprost ze sceny⁸. Autor wskazuje na dwojaki odbiór eksperymentów rewiewowych (w szczególności „music-halli”⁹): ironicznie pobłażliwy, traktujący rewie jako nieszkodliwą działalność paraartystyczną, właściwy „pamiętnikarzom” teatru międzywojennego, oraz negujący, charakterystyczny dla „ludzi teatru”, którzy stwier-

⁷ Cyt. za D. Fox, *Kabarety i rewie...*, s. 232.

⁸ Por. cytaty z mocno nieprzyzwoitych skeczy Andrzeja Własta – R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, s. 14.

⁹ Zapis za: tamże.

dzali, że aktywność rewiowa stanowi dla niego niezwykle poważne zagrożenie. Dorota Fox natomiast częstokroć sytuuje kabarety i rewie międzywojenne bardzo blisko siebie, rozpatruje je w powiązaniu, nie rozgraniczając ich zbyt mocno.

Druga relacja, w jaką w przestrzeni artystycznej wchodzi nadsценki, dotyczy kina. Badaczkę interesuje jego wpływ na kabaret, zakres inwazyjności jednej formy wypowiedzi artystycznej względem drugiej. Podobnie jak w przypadku stosunku kabaretu i teatru, tak i tutaj można mówić o swoistej koegzystencji, która jednak w tym kontekście miała zupełnie inny wymiar, zasadnicze bowiem punkty działalności opierały się w tym przypadku na zbliżonych zasadach (czego w odniesieniu do kabaretu i teatru powiedzieć nie sposób). Niekiedy owa koegzystencja zagłuszała specyfikę każdej z form, przykładem niech będzie „rewiowo-kabaretowe” aktorstwo filmowe Zuli Pogorzelskiej czy Eugeniusza Bodo, które oddalało kino polskie od zachodnich ideałów, zamykając je w pewnej manierze. Niejednokrotnie kino stawalo się sprzymierzeńcem kabaretu, wzbogacając go o nowe formy wyrazu (np. ciekawy eksperyment zastosowany w monologu *Járosy kontra Járosy*), lecz równie często – poprzez nadmiar wstawek filmowych – zabijano kabaretowego ducha. Specyficzna jest zatem relacja kina i nadsценek, bardzo niejednoznaczna i nad wyraz skomplikowana. Właściwie trudno odpowiedzieć na pytanie: „Kino – wróg czy sprzymierzeniec?”. Sama autorka także nie wypowiada się w tej kwestii w sposób zdecydowany.

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy Doroty Fox to książka porwijająca nie tylko dla amatorów teatru. Sposób narracji sprawia, że każdy, kto po tę pozycję sięgnie, przeczytawszy, będzie „chciał więcej”. Międzywojenna warszawska twórczość rewiowo-kabaretowa została ukazana tak, że czytelnik zdaje się dotykać specyfiki okresu, a szerokie osadzenie opisywanych zjawisk w historii sprawia, iż nie mamy wrażenia wkraczania na obcy, nieznany grunt. Jest to zasługa wyśmienitego wprowadzenia w realia tamtego czasu. Ponadto charakteryzowaną problematykę można oglądać z wielu różnych perspektyw, co wpływa na wyrobienie własnych, niezależnych poglądów oraz umożliwia dostrzeżenie niuansów, które umykają przy jednostronnym opisie.

Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy nie są jedyną propozycją poruszającą wskazaną tematykę. Zajęli się nią również między innymi: wspomniany Ryszard Marek Groński, Edward Krasinski czy Izolda Kiec. Ponadto powstało kilka publikacji dokumentujących działalność poszczególnych kabaretów Dwudziestolecia (np. książka Tomasza Mościckiego zatytułowana *Teatr Qui Pro Quo. Kochana stara buda*, Warszawa 2008). Tym, co wyróżnia pracę Doroty Fox, jest próba pełnego opisu wszelkiej aktywności nie tylko kabaretowej, ale i rewiowej (choć ta znajduje się z całą pewnością na planie dalszym) okresu międzywojennego. Wskazane wyżej publikacje są dalekie od realizacji tego celu: po pierwsze dlatego, że niejednokrotnie pokazują kabaret w całej okazałości, bez szczegółowego uwzględnia Dwudziestolecia (I. Kiec, *W kabarecie*, Wrocław 2004; teje, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*,

Poznań 2001); po drugie, z uwagi na to, że koncentrują się na teatrze międzywojennym jako całości, poświęcają tylko niewielki wycinek sztuce kabaretowej i rewiiowej (E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976); po trzecie wreszcie z powodu mocno zaangażowanego emocjonalnie stosunku autora do opisywanych zjawisk, który nie zostawia zbyt wiele miejsca na czytelnicką refleksję (R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987; tegoż, *Proca Dawida. Kabaret w przedśmionku piekiel*, Warszawa 2007).

Wobec prezentującej się w ten sposób bibliografii dotyczącej kabaretów i rewii okresu międzywojennego, trzeba podkreślić, że recenzowana książka Doroty Fox stanowi jak dotąd jedyną w miarę pełną monografię wskazanej problematyki.