

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LVI

Kraków, styczeń–luty 2015

Zeszyt 1 (328)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

NIESFORNEGO WIESZCZA ROZEŚMIANA MUZA – KOMIZM W WYBRANYCH DRAMATACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO (*BALLADYNA, FANTAZY*)

JUDYTA STĘPIEŃ*

„Śmiechu na ustach nie mam ni w umyśle”¹ – zapewnia osoba mówiąca w jednej z dygresji współtworzących strukturę narracji *Beniowskiego*. Oświadczenie to, interpretowane zazwyczaj jako przejaw ironii podmiotu autorskiego, inspiruje do podjęcia refleksji koncentrujących się wokół zagadnienia komizmu w twórczości Juliusza Słowackiego. Warto wszak zadać sobie pytanie, jak często w jego dziełach pojawiały się wątki humorystyczne oraz jakie funkcje miały one pełnić. Niniejszy artykuł został poświęcony analizie wybranych efektów komicznych, dających się rozpoznać w dwóch dramatach wielkiego krzemieńczyka – *Balladynie* oraz *Fantazym*. Takie ujęcie tematu pozwala oczekiwać, że przeprowadzone obserwacje nie tylko przyczynią się do zgłębienia mechanizmów rządzących jednym z najciekawszych, ale i najbardziej skomplikowanych zagadnień z zakresu estetyki, lecz także – otwierając nowe perspektywy badań nad twórczością dramatyczną Słowackiego – umożliwią wyeksponowanie uśmiechniętego oblicza polskiego romantyzmu.

Rozważania koncentrujące się wokół wybranych wątków *Balladyny* i *Fantazego* powinno poprzedzić krótkie przedstawienie przyjętych założeń metodo-

* Judyta Stępień – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ J. Słowacki, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954, p. III, w. 526.

logicznych, odwołujących się do różnych koncepcji samego zjawiska komizmu. Trafna wydaje się teza Jerzego Ziomka, zgodnie z którą komizm jest kategorią estetyczną odpowiadającą pewnemu typowi świadomej twórczości (nie tylko literackiej), gdyż stanowi wynik intencjonalnego działania artysty kreującego pewną anomalię w celu rozbawienia odbiorców². Różni się on więc od śmieszności, o której można mówić wtedy, gdy taka sama reakcja powstaje niezależnie od zamierzeń człowieka będącego obiektem obserwacji. Śmieszność odnosi się do zdarzeń naturalnych, rzeczywistych („faktów”), natomiast komizm dotyczy sfery działalności artystycznej, której wytwory można określić mianem „tekstów”³. Podejmując zadanie analizy zjawisk komicznych, należy się ustosunkować do dylematu, czy komizm jest zjawiskiem przedmiotowym – obiektywną cechą pewnych faktów, czy podmiotowym – szczególnym typem aktu psychicznego. Spośród różnych teorii próbujących wyjaśnić to zagadnienie najwłaściwsza wydaje się koncepcja relacjonistyczna, która akcentuje konieczność istnienia pewnego bodźca, będącego immanentną cechą przedmiotów, wskazując jednocześnie na odbywający się w świadomości obserwatora intelektualno-uczuciowy proces percepcji. W ten sposób intensywność przeżycia komizmu jest uzależniona zarówno od trafności i niezwykłości zastosowanego konceptu, jak też od osobowości odbiorcy oraz nastroju, w jakim się on znajduje.

Spośród wielu koncepcji charakteryzujących metody wywoływania komizmu oraz okoliczności warunkujące jego zaistnienie najbardziej funkcjonalna wydaje się teoria odstępstwa od normy⁴. Przez owo odstępstwo należy przede wszystkim rozumieć niezgodność obserwowanego zjawiska z nastawieniem podmiotu, jego przyzwyczajeniami i oczekiwaniami. Indywidualny charakter odczucia, że ma się do czynienia z fenomenem wykraczającym poza to, co uznaje się za normę, dowodzi relacjonistycznej orientacji omawianej teorii. Zgodnie z jej założeniami, efekty komiczne powstają w wyniku sprzeczności między ogólnym przekonaniem o tym, jak powinno być (norma) a tym, jak bywa (konstatacja). Ten stosunek opaczności pomiędzy modelem a kontrmodelem został określony mianem inkongruencji, zaczerpniętym z rozważań Arthura Schopenhauera⁵. Teoria odstępstwa od normy wydaje się najbardziej pojemna i przydatna w analizowaniu efektów komicznych choćby dlatego, że obejmuje swym zakresem podstawowe idee dwóch innych koncepcji ujęcia omawianego zjawiska, oscylujących wokół

² Zob. J. Z i o m e k, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności* [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 319–351.

³ Zob. tamże, s. 327.

⁴ Różne koncepcje komizmu omawia Bohdan Dziemidok (B. D z i e m i d o k, *O komizmie*, Warszawa 1967).

⁵ Wspomniany filozof stosował termin „inkongruencja” w odniesieniu do charakterystycznego stosunku niezgodności pomiędzy tym, co szczegółowe (pewnym realnym przedmiotem) a tym, co ogólne (ponadindywidualnym pojęciem o danym przedmiocie). Uniwersalnej idei, która nie zawsze jest w pełni wyrażana przez swoje aktualne urzeczywistnienia, nadał przy tym status obowiązującego wzoru. Zob. B. D z i e m i d o k, dz. cyt., s. 30.

kategorii kontrastu oraz sprzeczności⁶. Należy jednak zaznaczyć, że nie każde zjawisko odbiegające od normy może być źródłem efektu komicznego – cel ten osiągnięty zostaje jedynie wówczas, gdy nie ma podstaw do emocjonalnego zaangażowania się odbiorcy w inny sposób (litość, trwoga, odraza).

Nie jest możliwe sporządzenie pełnej klasyfikacji efektów humorystycznych, które można zaobserwować w *Balladynie* oraz *Fantazym* Juliusza Słowackiego. Warto jednak podjąć próbę choćby częściowego ich usystematyzowania, wzięwszy pod uwagę metody, dzięki którym zostały osiągnięte, formy, jakie przyjęły, a także pełnione przezeń funkcje.

BALLADYNA

Komiczne nacechowanie *Balladyny*, określonej w podtytule jako „tragedia w pięciu aktach”, ujawnia już pierwsza scena dramatu. Na jej groteskowy charakter zwrócił uwagę Leszek Libera, stwierdzając: „Dialog Kirkora i Pustelnika nosi znamiona rozmowy ludzi obłąkanych”⁷. Tę wymianę zdań poprzedza *quasi*-opowiadanie hrabiego, budujące epicki dystans wobec dramatycznej od-słony:

Rady zasięgnąć warto u człowieka,
Który się kryje w tej zaciszcy leśnej;
Pobożny starzec – ma jednak w rozumie
Niecico szaleństwa [...]
Musiał od królów doznać wiele złego
I zowąd został przyjacielem gminu.
[Akt I, sc. 1, w. 1–9]⁸

Z ekspozycją tą kontrastuje niespodziewanie lapidarna replika dana Kirkorowi przez starca. Rycerz nie zdążył jeszcze przedstawić Pustelnikowi swojego problemu, a już usłyszał radę: „Zostań pustelnikiem” [w. 12]. Odbiorców *Balla-*

⁶ Związek pomiędzy teorią sprzeczności a teorią odstępstwa od normy można zinterpretować w ten sposób, że wszelka komiczna niezgodność stanowi odchylenie wobec obowiązującego wzoru. Natomiast relacja łącząca komiczną anomalię ze współwystępującym z nią zjawiskiem kontrastu daje się wyjaśnić w ten sposób, że kontrast jak gdyby dodatkowo eksponuje różnice zachodzące pomiędzy normą a konstatacją. Jawi się on w takim ujęciu jako element pomocniczy w wywoływaniu efektów komicznych, nie zaś jako czynnik, dzięki któremu można by osiągnąć je samoistnie, w izolacji od świadomości obowiązującego wzoru.

⁷ L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007, s. 13.

⁸ W niniejszym artykule dla oznaczenia cytatów pochodzących z analizowanych tekstów stosowane są w nawiasach kwadratowych numery aktów, scen oraz wersów odpowiedniego dramatu. Wszystkie pochodzą z wydania *Dzieł wszystkich Słowackiego* pod red. J. Kleinera (J. Słowacki, *Balladyna* [w:] *te go Ź, Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 4, Wrocław 1953; J. Słowacki, *Fantazy* [w:] *te go Ź, Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 10, Wrocław 1957).

dyny może również zaskakiwać zartobliwa nieadekwatność tempa prowadzonego dialogu wobec rangi, jaką w utworze dramatycznym pełni zawsze jego inicjalna scena, nakreślająca stadialnie sytuację fabularną. Okazuje się ponadto, że Pustelnik jest w rzeczywistości zdetronizowanym królem, który od lat ukrywa się w leśnej chacie. Śmieszyć więc może wyraźny kontrast pomiędzy jego wiekiem i pozycją społeczną (nawet jeśli majestat królewski został mu chwilowo odebrany) a niepowściągliwymi słowami i gwałtownym zachowaniem, na jakie sobie pozwala. Król, który w trzecim akcie zgubi niefrasobliwie koronę, już na samym początku utworu ukazuje się czytelnikom jako komiczna figura niewiarygodnego doradcy. W podobnie karykaturalny sposób została przedstawiona w dramacie postać Kirkora, którego rycerskość uległa parodystycznej hiperbolizacji, dającej się rozpoznać w zuchwałym oświadczeniu: „Zbawiłbym Zbawcę” [w. 136]. Wygląd oraz zachowanie tego bohatera – zawsze występującego w zbroi i będącego niewolnikiem pewnych literackich schematów – powodują, że można go uznać za groteskowy, jak gdyby mechaniczny twór⁹.

Parodia, będąca komiczną procedurą naśladowczą, stanowi zabieg, którym wielokrotnie posługiwał się Słowacki w *Balladynie*. Uległ jej również Filon – postać uznana przez Juliusza Kleinerja za nudną, irytującą i „zupełnie niepotrzebną w dramacie”¹⁰. Bohater ten obrazuje silnie stypizowaną figurę pasterza, wywodzącą się z literatury sentymentalnej. Karykaturalnej deformacji uległ jego wygląd: strój (wszak ubrany jest „fantastycznie we wstążki i kwiaty”) oraz gestykulacja (wielokrotnie wskazuje na swe udręczone serce). Komicznie wyjaśkrawiony został również sposób przemawiania sentymentalnego kochanka – jak wskazują didaskalia, Filon wygłasza swoje kwestie „z egzaltacją”, rozpoczynając je od uroczystych apostrof. Poetycki charakter jego monologów eksponują częste aluzje mitologiczne („los Endymijona” [Akt I, sc. 1, w. 178], „nie ma Dyjanny” [w. 185]) oraz wyszukane, malarsko sugestywne słownictwo, np.: „O! Ty strumieniu, który po kamykach / Z płaczącym szumem toczysz fale ślankie!” [w. 174–175]. Niezwykle interesująca wydaje się scena spotkania tego zamyślnego pasterza z Pustelnikiem. Starzec z wyraźną niechęcią odnosi się do Filona – uznawszy zbłąkanego wędrowca za „młdławą istotę” [w. 244], posądza go o szaleństwo. Zabawny jest fakt, że młodzienciek w ten sam sposób ocenia niespokojne zachowanie swego rozmówcy: „Nudzi mię ten stary, / W głowie ma jakieś becziesne mary, / Pewnie oszalał samotnością, postem” [w. 236–238]. Komiczny efekt analizowanej sceny wynika ze znacznego kontrastu punktów widzenia obu bohaterów, którzy uznają się nawzajem za obłąkanych, sądząc jednocześnie, że sami odznaczają się rozsądkiem.

⁹ Por. L. Libera, dz. cyt., s. 28–29. Uzyskany efekt humorystyczny odpowiadałby w tym przypadku teorii Bergsona, zgodnie z którą główną metodą wywoływania komizmu było ekspozowanie piętna mechaniczności i automatyzmu w istocie żywej. Zob. H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.

¹⁰ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, Kraków 1999, s. 19.

W pierwszej scenie dramatu zwraca również uwagę zjawisko, które wypada zaklasyfikować do kategorii dowcipu językowego. Pustelnik, przestrzegając Kirkora, aby ten nie wybierał żony według kryterium szlacheckiego urodzenia i majątku, powołuje się na doświadczenia innych mężczyzn: „A prawie wszyscy wzięli kość niezgody / Zamiast straconej z żebra swego kości” [w. 151–152]. Słowa te oznaczają, że nieodpowiednia kobieta („kość z żebra”) może stać się źródłem konfliktów („kością niezgody”). Ośrodkiem cytowanych wyrażen jest leksem „kość”, który w obu przypadkach został użyty w przenośnym znaczeniu. Za efekt komiczny odpowiada tu jednak nie tyle sam fakt odwołania się do konotacji niezwiązanych bezpośrednio z podstawową definicją danego słowa, ile raczej niespotykane w naturalnych dialogach nagromadzenie tropicznych konceptualizacji.

Szereg komicznych sytuacji w *Balladynie* wynika z wprowadzenia do świata przedstawionego postaci fantastycznych. Zauroczone grubiańskim chłopem nimfa, bezzasadnie idealizująca postać swego wybranka, ukazuje się czytelnikom jako postać karykaturalna – komiczny antywzorzec czułej kochanki. Niezwykle zabawna wydaje się przesadna afektacja, z jaką Goplana opisuje ukochanego (zwłaszcza że on sam ocenia boginię nader krytycznie – jako „dziwne stworzenie z mgły i galarety” [Akt I, sc. 2, w. 416]):

[...] kwiaty
To nic przy jego licach – gwiazdy gasną
Przy jego jasnych oczach...

[w. 410–412]

Widoczna w cytowanym fragmencie hiperbolizacja miłosnych zachwy-
tów odpowiada wyróżnionej przez Jana Stanisława Bystronia kategorii komizmu zmiany opartej na amplifikacji¹¹. Interesujący jest również fakt, że sposób, w jaki nimfa postrzega Grabca, koliduje z informacjami dotyczącymi wyglądu i zachowania tego bohatera, zawartymi w wypowiedziach innych postaci dramatu oraz w didaskaliach (zjawisko to moglibyśmy określić – za Aleksandrą Okopień-Sławińską – jako sprzeczność pomiędzy różnymi informacjami stematyzowanymi¹²). Taki komiczny konflikt możemy zaobserwować np. pomiędzy słowami zakochanej bogini, która nadała swemu rozmówcy miano „pięknego młodzieńca” [w. 419], a krytyczną oceną jego wyglądu, dokonaną przez Skierkę: „Wierzba wyrosła z człowieka / I piękniejsza niż był człowiek”

¹¹ Zob. J. S. Bystroń, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 65.

¹² W tej części artykułu opieram się na koncepcji wspomnianej badaczki, zgodnie z którą: „Zawarta w tekście informacja o mówiących postaciach jest dwojakiego rodzaju: po pierwsze jest to informacja stematyzowana w znaczeniach użytych słów i zdań, po drugie – informacja implikowana przez reguły mówienia”. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *też e*, *Sematyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 86–91.

[Akt II, sc. 1, w. 129–130, podkr. moje – J. S.]. Również didaskalia ukazują nam Grabca w świetle zupełnie innym niż to, w którym stawia go Goplana – zgodnie z tekstem pobocznym, bohater jest „rumiany” (warto przypomnieć, że rumieńce te nimfa uznała pochopnie za „prawdziwe / Róże na jego licach śmiercią mdlejące” [Akt I, sc. 2, w. 387–388]), ubrany w strój wieśniaka, a niekiedy również „w czerwone błoto trzęsawic uwalany i dobrze podpiły” [Akt II, sc. 1].

Bardzo zabawnie skonstruowane zostały dialogi nimfy z jej ukochanym. Duża doza komizmu zawiera się przede wszystkim w niezgodności pomiędzy sposobami wystawiania się obojga bohaterów. Jak twierdzi Bystroń: „Śmieszyć nas może rozmowa, w której po grzecznym zapytaniu następuje grubiańska odpowiedź”¹³. Zjawisko takiej dysharmonii stylistycznej możemy zaobserwować już w drugiej scenie pierwszego aktu *Balladyny*. Niespodziane stwierdzenie syna organisty: „Jakżeś głupia” [w. 420], stanowi wyraźny dysonans w stosunku do wcześniejszych słów Goplany („Jak się nazywasz, piękny młodzieńcze? / [...] Miły nic sobie!” [w. 417–419]), kontrastując jednocześnie z dalszym członem zdania, w którym mieści się grzecznościowe sformułowanie „mościa pani”. Został tu więc zrealizowany ogólnokomiczny schemat przerwania¹⁴, w efekcie którego nastąpiła degradacja górnolotnego tonu, jaki dominował we wcześniejszych wypowiedziach. Schemat ten zostanie powtórzony w dalszych kwestiach analizowanego dialogu – gdy Goplana spyta: „Cóż cię za anioł obłąkał w tym lesie?” [w. 423], Grabiec posunie się do ordynarnej uwagi: „Proszę, co za ciekawość w tym wywiędytym schabku!” [w. 424], a gdy wyzna: „O luby! Ja cię kocham...” [w. 447], mężczyzna odpowie: „Cóż to za dziewucha? / Obsesowo zaczyna” [w. 448–449]. Efekt komiczny wywołuje także rozminięcie się intencji rozmówców, dające się zauważyć w chwili, gdy Grabiec ironicznie przedstawia się swej wielbicielce jako „Nic sobie”, co Goplana pojmuje w sposób dosłowny, zachwycając się brzmieniem rzekomego imienia (to nawiązanie do znanego epizodu z *Odysei*, kiedy główny bohater przedstawia się Polifemowi jako Nikt). Takie opaczne odczytanie intencji rozmówcy odbiega od postulowanych norm dotyczących skuteczności porozumiewania się i poprawności aktu komunikacji. Rozpatrywany typ efektu komicznego odpowiada kategoriom wyróżnionym przez Bohdana Dziemidoka i – łącząc dwie z nich – lokuje się w sferze błędnego wnioskowania, które stanowi źródło zabawnego nieporozumienia¹⁵.

Większość zjawisk komicznych w *Balladynie* wiąże się z postacią wybranka Goplany. Jak zauważył Wiktor Weintraub: „W pierwszych trzech aktach wątek Grabca gra rolę serii komicznych interludiiw baśni”¹⁶. Monolog, w którym opowiada on o swoim pochodzeniu, zaskakuje czytelników komicznym niedopaso-

¹³ J. S. Bystroń, dz. cyt., s. 189.

¹⁴ Zob. D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968, s. 85–86.

¹⁵ Por. B. Dziemidok, dz. cyt., s. 75.

¹⁶ W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira* [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 226.

waniem stylu wypowiedzi do jej treści. Niezbyt chlubny rodowód bohatera ujęty tu został w formę uroczystego wyznania. O podniosłości stylu tego fragmentu decyduje archaizujące słownictwo (np. grzecznościowy zwrot „aścki panny” [Akt I, sc. 2, w. 426]) oraz częste posługiwanie się przez mówiącego figurami retorycznymi – zwłaszcza peryfrazami (np. „małżeństwem z żoną los zespolił” [w. 436], „pośmiertne dzieło pana organisty” [w. 442]). Z górnolotnym tonem mowy Grabca kontrastuje jednak jej temat, którym są groteskowe perypetie wiejskiej rodziny. Wystąpienie bohatera można więc interpretować jako parodię szlacheckich oracji, wywodzących w uroczystym stylu często zupełnie absurdalne genealogie.

Jedną z najzabawniejszych scen dramatu stanowi epizod nocnych wędrowek pijanego Grabca. Towarzyszy mu Chochlik, aby – zgodnie z poleceniem Goplany – uniemożliwić mężczyźnie spotkanie z Balladyną. Jak zauważył Leszek Libera, scena ta przypomina jeden z fragmentów *Burzy* Szekspira¹⁷. Jej komizm zasadza się na symptomatycznym odwróceniu ról: to nie pijany gubi oparcie drzewa, lecz dąb „ucieka”, „chwije [się – J. S.] / I potrzebuje wsparcia”, „mdleje” [Akt II, sc. 1, w. 11–12]. Z opisaną sytuacją wiążą się dalsze komiczne anomalie. Jedną z nich jest niedorzeczny dialog, cechujący się brakiem związku między replikami interlokutorów. Przykładem takiej sekwencji zdań jest prośba Grabca, aby jego towarzysz poszukał mężczyźnie zajęcia, w którego mógłby wymierzyć, po której bohater deklaruje, że ugodzi zwierzę „gromem... cośmy z tobą dobrzy przyjaciele” [Akt II, sc. 1, w. 22]. Również w dalszej części rozmowy Grabca z Chochlikiem manifestacyjnie zostały zlekceważone wymogi spójności i logiczności dialogu. Po nagłym życzeniu chłopa, aby elf zaniósł do praczki jego spodnie, nastąpiła niedorzeczna, jak się może wydawać, replika: „Co? Jak to? Chcesz spać bez szlafmycy?” [w. 34]. Warto jednak również podążyć śladem lektury Stanisława Makowskiego, który odnalazł zawoalowany sens tej wymiany zdań – nie mniej komiczny niż sama niekoherencja następujących po sobie wypowiedzi. Badacz, uzupełniwszy pytanie Chochlika dwuznaczną głosem: „bez »szlafmycy«? – a więc z gołą »głową«?”, dostrzegł w tej scenie sytuację „jak z ludowej komedii jarmarcznej”¹⁸. Takie przemieszanie w dramacie wątków tragicznych z komizmem najniższego gatunku Makowski uznał za celowy zabieg autora, który pragnął w ten sposób „uzyskać wzajemną deprecjację wartości, podważyć wzniosłość i uwznioślić przyziemność”¹⁹.

Postać Grabca dwukrotnie ulega zaskakującym transformacjom. Przemianę tego bohatera w wierzbę można interpretować jako jeden spośród wielu w *Balladynie* przejawów intencji parodystycznej, wymierzonej w kierunku baśniowej atmosfery utworu. Mimo że gniew Goplany oraz będąca jego następstwem metamorfoza Grabca powinny w czytelnikach uczucie niepokoju, nie dzie-

¹⁷ Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 30.

¹⁸ S. Makowski, „Balladyna” *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1987, s. 18.

¹⁹ Tamże, s. 19.

je się tak, ponieważ zbyt wyraźnie akcentowane jest zamroczenie alkoholowe, w jakim pozostaje ukarany przez nimfę mężczyzna. Zabawna wydaje się więc sytuacja, gdy Filon, odnalazłszy swą wymarzoną i już martwą kochankę, ułamuje na pamiątkę gałąź z wierzby, pod którą ona leży, na co drzewo reaguje słowami: „Nie trącaj, bom pjany...” [Akt II, sc. 1, w. 318]. Potencjalnie złowieszczy nastrój, towarzyszący omawianej transformacji, zostaje całkowicie zniweczony dzięki spostrzeżeniu Skierki:

Ach! Coś się wylewa
Gorzkiego z rany... to zapewne woda
Z ziarenek pszenicy ogniem wymęczona,
Którą ci ludzie piją...

[w. 324–327]

Z wątkiem przemiany Grabca w wierzbę koresponduje inne baśniowo-surrealistyczne przeistoczenie tegoż bohatera, który ponownie za sprawą Goplany w trzecim akcie dramatu przyjął postać króla karo z talii kart. Zdaniem Libery epizod koronacji „króla dzwonekowego” („Nosisz prawdziwą koronę Popielów” [Akt III, sc. 4, w. 582]) najsilniej eksponuje komediowo-satyryczny żywioł analizowanego utworu. „Pełna impetu kreacja postaci komicznej na scenie”²⁰ rozpoczyna się już od desakralizujących insygnium władzy słów bohatera: „Widzę, że służy ludziom do tych samych celów / Co czapka: kryje uszy” [w. 583–584]. Lekceważące potraktowanie *sacrum* stanowi komiczne odstępstwo od normy, polegające na zakwestionowaniu obowiązującej powszechnie hierarchii wartości. Odbieramy je jako zabawne dlatego, że w zasadzie trudno odmówić bohaterowi racji – jego wypowiedź akcentuje zaskakującą, lecz zgodną z prawdą, zbieżność pomiędzy podstawową rolą czapki i mimowolną jakoby, sekundarną funkcją pełnioną przez atrybut władzy. Jak pisze Mieczysław Inglot: „Poeta nadaje obrzędowi koronacyjnemu charakter zabawy, a w zabawę wpisuje z kolei parodystyczną intencję”²¹. Dlatego też jabłkiem nowo intronizowanego monarchy staje się prawdziwy owoc, a jego berłem – wierzbowa gałąź. Efekt komiczny wynika tu z niezgodności między normalnym przeznaczeniem tych obiektów a ich nowym wykorzystaniem. „Wszystko, czego dotknie bohater, przewrotnie zmienia swoją funkcję: z poważnej na komiczną i odwrotnie”²².

Już samo wcielenie się przez Grabca w rolę „króla dzwonekowego” służy karnawalizacji postaci władcy. Wywodząc się z sowizdrzalskiej tradycji literackiej, scena „królowania” Grabca eksponuje różnorodne zjawiska komiczne. Choć wielu badaczy akcentowało alegoryczny sens mowy tronowej „króla na opak”, która ich zdaniem obfitowała w aluzje do sposobu sprawowania władzy przez

²⁰ Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 38.

²¹ M. Inglot, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1976.

²² Tamże.

cara rosyjskiego²³, warto zwrócić uwagę, że to swoiste intermedium – „kodeks” ograniczający swobody obywatelskie w państwie natury („Trzeba zaraz nałożyć podatek. / [...] Wróblów sejmy rozpedzić [...] / Jaskółkom na drogę / Dawać paszporta” [Akt III, sc. 4, w. 624–647]) – doskonale wpisuje się w teorię Bergsona, upatrującą źródeł komizmu w „mechanicznym upozorowaniu przyrody”²⁴. Mimo nagłego awansu społecznego, Grabiec zachowuje typowo ludową przezorność i zapobiegliwość w kwestiach materialnych. Jako bardzo zabawne jawi się czytelnikom zhiperbolizowane skąpstwo bohatera. Nowo wybrany król, krytykując Goplanę, że nie chce korzystać z piekielnych zaprzęgów, poucza Chochlika: „Jeśli diabeł pożyczka, bierz, bo takie wozy / Oszczędzają ci butów...” [w. 668–669]. Popełnia on także szereg innych kompromitujących uchybień, nie potrafiąc dostosować swojego zachowania (i słownictwa) do roli, którą przyszło mu pełnić. Z humorystycznym tonem analizowanej sceny koresponduje również niedyskretny entuzjazm władcy, obiecującego: „Tak się w mój tron złocisty królowaniem wrażeń, / Że nie oderwą ludzie tronu od człowieka” [w. 179–180]. Komizmu całej sytuacji dopełnia nagłe zaśnięcie bohatera, które – zdaniem Weintrauba – „prze-drzeźnia katalepsję Balladyny” oraz stwarza „paralelizm grozy i burliski”²⁵.

Zmierzając do końca analizy wybranych wątków *Balladyny*, warto jeszcze zwrócić uwagę na strukturalno-stylistyczną funkcję *Epilogu* oraz jej związek z komizmem. Nagłe wyłonienie się postaci Wawela ze świata przedstawionego i nawiązanie przez niego dialogu z publicznością spowodowało bowiem radykalne zniszczenie iluzji dramatycznej. Ten akt komicznego rozładowania tragedii, która – zdaniem m. in. Leszka Libery – „w rzeczy samej od początku była komedią”²⁶, wiąże się wyraźnie z koncepcją ironii romantycznej. Jak zauważyła Agnieszka Ziółowicz:

Zastosowanie chwytu teatru w teatrze sprawia, iż obnażona zostaje umowność akcji dramatycznej, wyeksponowany stylizacyjny charakter utworu. *Balladyna* zapowiedziana w liście dedykacyjnym jako tragedia, ogniwo cyklu kronik dramatycznych, okazuje się dramatem ironicznym²⁷.

Konfrontacji świata fikcji ze światem wyimaginowanej publiczności towarzyszy w *Epilogu* potężny efekt komiczny, wyrażający się poprzez drwinę z postawy kronikarza, który dokonuje apologii królowej wbrew oczywistości wydarzeń fabularnych, ujawniających jednoznacznie ujemne cechy charakteru bohaterki. Absurdalne poglądy Wawela, podporządkowane intencji panegirycznej, budzą

²³ Zwłaszcza autorzy obszernych komentarzy, dołączonych do jednego z wydań dramatu. Zob. M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”* [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1970, s. 420–440.

²⁴ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 84.

²⁵ W. Weintraub, dz. cyt., s. 228.

²⁶ L. Libera, dz. cyt., s. 142.

²⁷ A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 127.

sprzeciw publiczności świadomej rzeczywistego przebiegu wypadków. Komiczna sprzeczność pomiędzy niedorzecznymi opiniami dziejopisa a interpretacją dramatycznych zdarzeń, dokonaną przez osoby siedzące na widowni („myśmy widzieli rzecz całą do końca” [w. 7]) została wzmocniona przewrotną deklaracją Wawela: „Jestem sędzia bezstronny i naoczny świadek” [w. 5]. Sądy wygłaszane przez kronikarza jawią się więc jako drastyczne odstępstwo od normy, którą jest w tej sytuacji dokładność obserwacji i rzetelność wnioskowania. Sam kronikarz natomiast staje się komicznym kontrmodelem historyka.

Efekt podmiotowości dramatu, utrwalony w *Epilogu* poprzez podkreślenie nadrzędnej roli autorskiego „ja”, został uznany przez niechętnego Słowackiemu krytyka – Stanisława Ropelewskiego – za manifestację egotyzmu poety i „grube pochlebstwo samemu sobie”²⁸. Wydaje się jednak, że recenzent nie zrozumiał roli, jaką pełni w dramacie jego niezwykle posłowie, które niweczy ostatecznie możliwość zaliczenia *Balladyny* do gatunku tragedii (mimo podtytułu, mogącego dezorientować czytelników). „Gorzkie dzieło” Słowackiego zawiera co prawda dużą dozę tragizmu, ale kryje się on nie w ukształtowaniu formalnym utworu, lecz w drwiąco-fatalistycznej koncepcji rzeczywistości, jaką prezentuje. Zwrócił na to uwagę Kleiner, pisząc o paradoksalnej konsekwencji przypadku, rządzącego wydarzeniami i tworzącego przez to „pesymistycznie sformułowane prawo świata”²⁹. Ironiczny charakter *Epilogu* pozwala jednak traktować tę katastroficzną z dystansem. Zabawa w teatr oznacza również zabawę w tragedię, a umowny i literacki charakter przedstawianych wypadków nabiera manifestacyjnie żartobliwego wyrazu. Podsumowując niniejsze rozważania, należy zgodzić się z opinią wielu współczesnych badaczy, że silnie wyeksponowana w *Epilogu* metateatralna rama *Balladyny* powoduje raptowną reorientację w sposobie odbioru i interpretacji tego dzieła. „Miejsce pojęcia tragedii zastępuje pojęcie ironii”³⁰, z którym – dodajmy – nieodłącznie związany jest komizm, intensywnie eksponowany w poszczególnych scenach dramatu.

FANTAZY

Już na początku lektury *Fantazego* można zauważyć, że utwór ten zawiera wiele odniesień do wzorca gatunkowego klasycznej komedii³¹. Jednak oprócz

²⁸ Opinię tę wyraził Ropelewski w recenzji, która ukazała się 10 października 1839 na łamach „Młodej Polski”. Cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, red. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 87.

²⁹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 23.

³⁰ L. Libera, dz. cyt., s. 63. Opinia Libery stanowi niejako powtórzenie wniosków sformułowanych w rozprawie Jarosława Ławskiego. Zob. J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowanie i ekspresja ironii* [w:] *te go ż, Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne w wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 376 i n.

³¹ Zgodnie ze stwierdzeniem Juliusza Kleinera: „Tradycja komedii dała motyw podstawowy małżeństwa niesympatycznego i dołączyła jako przeciwwagę konieczną małżeństwo sympatyczne;

charakterystycznych wątków fabularnych, które wolno określić za Kleinerem mianem „schematów molierowskich”³², nie sposób nie dostrzec, że w dramacie rozwija się także druga, jak gdyby równoległa linia wydarzeń, wiodąca ku prawdziwie tragicznemu finałowi³³. To zjednoczenie w *Fantazym* motywów wywodzących się z tragedii (śmierć Majora) z epizodami komicznymi (małżeństwo z pobudek finansowych), a nawet farsowymi (porwanie Rzecznickiej), świadczy o niejednorodności gatunkowej dramatu, której odpowiada zjawisko nieustannego przeplatania się w nim różnorodnych kategorii estetycznych. *Fantazy* operuje różnymi formami i wykładnikami komizmu, nie stroniąc również od ekspozowania elementów tragicznych. Aliaż ten sprawia, że oba zjawiska ulegają tutaj „sfałdowaniu”, odzwierciedlającemu zdominowanie dzieła przez romantyczną ironię, „dzięki której zostaje odsłonięta podszywka wydarzeń, a wartości ulegają odwróceniu”³⁴. Nieprzypadkowo więc Włodzimierz Szturc rozpoczął interpretację tego utworu od stwierdzenia: „Mało jest dzieł literackich tak głęboko zależnych od ironii pisarza, jak *Fantazy* Słowackiego”³⁵.

Rozważania poświęcone wybranym wątkom humorystycznym, które współtworzą fabułę tego dzieła, wypada rozpocząć od analizy niektórych rozmów Fantazego z Rzecznickim. Komizm tych dialogów w dużej mierze został osiągnięty dzięki kontrastowi pomiędzy stylem artystycznym, jakim posługuje się konkurent do ręki Dianny, a stylem potocznym, cechującym większość wypowiedzi marszałka. Zgodnie ze spostrzeżeniem Bystronia: „Para towarzyszy, z których każdy ma inny styl zachowania się i wystawiania, jest znanym rekwizytem lżejszej komedii i farsy”³⁶. Wspomniana dysharmonia została wyekspozowana m.in. w ósmej scenie pierwszego aktu. Obszerne kwestie Fantazego, wzbogacone wieloma figurami retorycznymi, zostały tu zestawione z lapidarnymi uwagami Rzecznickiego, mającymi postać autotematycznych kontrapunktów (np. „Przecudna tyrada... / Periody długie...” [Akt I, sc. 8, w. 198–199]). Te krótkie komentarze, przerywające częstokroć wzniosłe monologi egzaltowanego hrabi, pełnią zdaniem Aliny Kowalczykowej rolę dygresji i przypominają czytelnikom o konieczności zachowania dystansu wobec tekstu, rozładowując ponadto „zbyt

pierwsze ma być zgodnie z wymaganiami komedii udaremnione, drugie doprowadzone do skutku” (J. Kleiner, dz. cyt., t. 3, s. 220).

³² Tamże, s. 221.

³³ M. in. Stefan Kołaczkowski pisał właśnie o dwóch liniach akcji tej tragikomedii, decydujących o jej swoistej strukturze: komediowej, „która zmierza ku odsłonięciu pustki duchowej w ludziach stojących na koturnach wysokości” oraz tragediowej, wiodącej „ku ukazaniu prawdziwego człowieczeństwa i głębi w ludziach prostych” (S. Kołaczkowski, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy czyli nowa Dejanira*, Kraków 1927, s. XXVI–XXVIII).

³⁴ D. Ratajczakowa, *Akt romantycznej kreacji. Teatralne i dramatyczne w „Fantazym”* [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 195.

³⁵ W. Szturc, „*Fantazy*” Słowackiego. *Ironia jako sztuka rozdawania ról, nie zawsze ironicznych* [w:] tegoż, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 29.

³⁶ J. S. Bystron, dz. cyt., s. 189.

napięty nastrój³⁷. Taki sposób eksponowania literackości formy nie tylko ma charakter komiczny, ale jest również jednym z głównych sygnałów romantycznej ironii, będącej nadrzędną kategorią estetyczną omawianego dramatu.

Dialogi przyjaciół goszczących w Respektowie opierają się na stałym schemacie, zgodnie z którym Rzecznicki wyszydza zarówno sposób wystawiania się, jak i nieco naiwne wyobrażenia Fantazego. Rolę pełnioną w dramacie Słowackiego przez marszałka Wacław Kubacki uznał za pokrewną wobec tej, jaka spoczywała w tzw. komedii płaszcza i szpady na postaci *graciosa*, bowiem głównym zadaniem tego szczególnego typu bohatera (kogoś w rodzaju służącego-błazna) również było „parodiowanie poetycznych zasad, którymi kieruje się w swych postępkach jego pan”³⁸. Mimo że nasi bohaterowie pozostają raczej w zażyłych, przyjacielskich stosunkach i trudno uznać Rzecznickiego za osobę podporządkowaną Fantazemu, nieodłączny towarzysz hrabiego jest – zdaniem wspomnianego wyżej badacza – kimś w rodzaju „ludowego prześmiewcy pańskich wykwintów i polotów, szychów, mizdrzeń i wydwarzań”³⁹ (jednak Kubacki nie tłumaczy, dlaczego „ludowego”, skoro wiemy, że Rzecznicki był szlachcicem).

W analizowanej już częściowo ósmej scenie pierwszego aktu marszałek zwraca się do przyjaciela: „O! Ty, potrzebnicki / Zdrowego sensu! [w. 215–216]”. To sformułowanie jawi się jako komiczne ze względu na będącą ośrodkiem ironii retorycznej sprzeczność między literalnym i figuratywnym sensem użytych słów – wszak zarówno Rzecznicki, jak i czytelnicy dramatu zdają sobie doskonale sprawę z tego, że Fantazy (co sugeruje już samo jego imię) nie jest apologatą rozsądku. Inną interesującą replikę Rzecznickiego, w której ośmiesza on romantyczną pozę swojego rozmówcy, stanowi fraza: „Bo ty jesteś pióro, / Które sonety pisze... et andronas scribit” [w. 220–222]. Utworzoną hybrydę fleksyjną – „andronas” – należy uznać za żartobliwą, ponieważ jest efektem świadomego – a przy tym nieprawidłowego – pomieszania dwóch różnych systemów językowych. W uroczystej formie, implikowanej przez łaćnińską końcówkę, mieści ona ponadto błahą treść, odsyłającą do potocznego zwrotu „pleść androny”, co przyczyniło się także do uzyskania efektu komicznego.

Zjawisko gwałtownych zmian rejestrów stylistycznych, cechujące większość dialogów Fantazego z Rzecznickim, ilustruje m.in. fragment, w którym po długim, poetyckim monologu hrabiego –

[...] Same jakieś światła
Chodzą po mojej głowie jak u dzieci,
[...]

³⁷ A. Kowalczykova, *Widmo bankructwa i harda hrabianka* [w:] *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 135.

³⁸ W. Kubacki, *Wielka komedia Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 2, s. 31.

³⁹ Tamże, s. 32.

Świętych postacie... różne jakieś tony,
 Z których ton każdy mi coś przypomina
 Smutnego, a ma niewy tłumaczony
 Urok dla ducha [...]
 Myśli me – już półupiory,
 A jeszcze myśli...

[Akt I, sc. 8, w. 231–249]

– nastąpił lakoniczny, ujęty w formułę pożegnalną zwrot Rzecznickiego: „Bądź zdrów, bałagało, / Który handlujesz końmi Apollina!” [w. 250–251]. Komizm przytoczonego sformułowania opiera się na polisemii wyrazu „bałagało”. Jak podaje *Uniwersalny słownik języka polskiego*, leksem ten oznacza nie tylko woźnicę, ale także w pewnych przypadkach nudziarza i zrzędę⁴⁰. Można sądzić, że powodem użycia przez marszałka tego właśnie słowa było jego znaczenie wtórne, mające wyrażać zniecierpliwienie, jakie odczuwa Rzecznicki, słuchając tyrad egzaltowanego poety. W cytowanym wykrzyknieniu nastąpił jednak szczególnie proces implikacji znaczenia podstawowego, który stał się źródłem potężnego efektu komicznego. Jednocześnie obserwujemy tu szczególną modyfikację kontekstu wypowiedzi – wszak mowa nie o „zwykłych” koniach, lecz o „koniach Apollina”. W tak zmienionym otoczeniu semantycznym handlowanie końmi oznacza poniekąd handlowanie poezją, co można odebrać jako aluzję do nadmiernej teatralizacji występów Fantazego. W analizowanym fragmencie konfrontacja obu znaczeń leksemu „bałagało”, pozostających względem siebie w stosunku homonimicznym, przyniosła więc zaskakujący efekt ich harmonijnego współistnienia. Źródło zaistniałego efektu komicznego stanowi zatem odejście od normy, jaką w relacjach homonimicznych powinna być całkowita rozbieżność znaczeń oraz związana z nią odrębność kontekstów, w których używane jest dane słowo⁴¹.

Typowym chwytem komediowym, niemal ciągle obecnym w analizowanym dziele, jest rytuał stwarzania pozorów, nakładania masek. Jak zauważyła Ewa Łubieniewska: „Motyw inscenizowania, udawania, «grania komedii» wraca w tekście *Nowej Dejaniry* nieprzerwanie [...]. Komedie ze swymi regułami staje się dramatyczną formą utworu, ale zarazem jego tematem”⁴². Świadome odgrywanie przez bohaterów określonych ról rozpoczyna się w dziele od deklaracji Fantazego: „Gadaj – rób – i patrz... a ja za dziecięcia / Ujdę i dam się wszystkim za nos wodzić” [Akt I, sc. 1, w. 20–21]. Ta infantylna maska nie przystoi poecie wywodzącemu się z arystokratycznego rodu. Wie o tym dobrze Rzecznicki, który wyraża obawy, że niekorzystna zmiana wizerunku negatywnie wpłynie na

⁴⁰ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 1, Warszawa 2003, s. 186.

⁴¹ Maria Wojtak uważa, że mechanizm ów wywodzi się z gatunku komedii. Zob. M. Wojtak, *Juliusza Słowackiego kunszt stylizatorski – wybrane aspekty stylu Fantazego*, „Język Polski” 1999, z. 5, s. 359.

⁴² E. Łubieniewska, „Fantazy” *Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985, s. 137.

relacje Fantazego z hrabią Respektem i jego żoną. Dafnicki, pragnąc zapewnić przyjaciela o słuszności powziętego planu, pyta go: „To ja, hrabia / Fantazjusz, głupim być... już nie mam prawa?” [w. 33–34]. Słowa bohatera, który domaga się aprobaty dla anomalii, jaką jest zdziecinnienie dojrzałego człowieka, wydawać się muszą jeszcze bardziej komiczne niż sam przedstawiony przezeń zamiar udawania, że nie rozumie, do czego zmierzają starania rodziców Dianny.

W monologu Fantazego zwraca także uwagę szydercza wzmianka poświęcona głosowi opinii publicznej, który odzwierciedla upodobania „bab”:

A cóż to, powiedz, jest opinia babia?
Czy to szacunku godna rzecz?... czy strawa,
Na której serce tyje?... czy poduszka,
Na której głowa leży?

[w. 35–38]

Jak zauważyła Alina Kowalczykowa, cytowane słowa są „wycieczką przeciw krytykom”, podobną do niektórych dygresji *Beniowskiego*⁴³. Obecny w nich komizm wynika z zestawienia abstrakcyjnego pojęcia (szacunek) z konkretnymi obiektami, przynależnymi do prozaicznej sfery życia ludzkiego, jaką jest potrzeba jedzenia i snu⁴⁴. Humorystyczne zabarwienie przytoczonej wypowiedzi zostało dodatkowo zintensyfikowane dzięki odwróceniu tradycyjnej hierarchii wartości, zgodnie z którą kryteria etyczne towarzyszące ocenianiu czyjegoś postępowania powinny dominować nad kryteriami pragmatycznymi.

Pierwsze sceny dramatu obfitują w efekty komiczne oparte na zjawisku ironii retorycznej. Witając Majora, hrabia Respekt wspomina okoliczności swojego wygnania na Syberię. O przyczynach tego zdarzenia mówi:

Bo wiecie,
Żem takiej rządu pieczołowitości
O moje zdrowie... jako tu w powiecie
Pierwszy urzędnik, doznał...

[Akt I, sc. 7, w. 150–153]

Aby rozpoznać właściwe znaczenie tych słów, należy uświadomić sobie kontekst historyczny przedstawianych wydarzeń. „Pieczołowitość rządu” była w istocie izolacją wpływowego arystokraty od wzmożonych dążeń narodowowyzwoleńczych, które urzeczywistniły się najpełniej w wybuchu powstania listopadowego. Taka konstrukcja wypowiedzi ironicznej, w której pozorna aprobata

⁴³ Zob. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 132.

⁴⁴ Warto odnotować, że zabieg zaskakującego zestawiania zjawisk z natury odległych lub niewspółmiernych, który stał się zasadą konstrukcyjną zadawanych przez Fantazego pytań, Dziemi-dok wyodrębnił jako jeden z typowych sposobów wywoływania komizmu. Zob. B. Dziemi-dok, dz. cyt., s. 67.

(ukryta w dodatnio nacechowanym słowie „pieczołowitość”) w rzeczywistości wyraża zamaskowaną naganę, jest częstym sposobem wywoływania komizmu w omawianym dramacie. Podobnym mechanizmem posłużył się Fantazy podczas analizowanej już sceny ósmej pierwszego aktu. Bohater spytał przyjaciela, kim jest „ów to pan Jan – wzięty z kosą?” [w. 187], a otrzymał odpowiedź: „Jakiś kosynier” [w. 188], zwrócił się do swojego rozmówcy słowami:

Jesteś jak delficki
Posąg... Wyrocznie twoje prosto niosą
W sam cel i samo serce prawdy
[w. 189–190]

Ironiczna uwaga Fantazego opiera się na niezgodności pomiędzy jawnym i ukrytym znaczeniem wypowiedzi; bohater, chcąc zwrócić Rzeczniczkiemu uwagę, że nie udzielił mu żadnej nowej informacji, chwali go ironicznie za nieomylną sądów. Marszałek jednak nie pozostanie dłużny hrabiemu – gdy Fantazy oświadczy, że jego serce „coś uczuło”, przyjaciel skomentuje to w analogiczny sposób. Jego replika („Fenomen!” [w. 254]) w zawoalowany sposób ośmieszy zbyt egzaltowane usposobienie młodzieńca.

Analizując zjawiska komiczne w interesującym nas dramacie, warto wspomnieć o tych jego scenach, których zasadą konstrukcyjną jest humorystyczna gra pomiędzy intencjami, wyrażanymi – z uchyleniem zasady szczerości – w planie komunikacji wewnątrztekstowej (dialogi bohaterów) a prawdziwymi opiniami i zamierzeniami poszczególnych postaci, ujawnianymi wyłącznie przed odbiorcą zewnętrznym (wypowiedzi „na stronie”)⁴⁵. Przykładem może być scena przedstawiająca rozmowę pomiędzy Respektową a Fantazym, który – chcąc, jak zapowiedział wcześniej, kupić Dianę „złotych polskich pół milionem” [Akt I, sc. 9, w. 273] – podpisał właśnie stosowne dokumenty. Punktem węzłowym tego dialogu jest obustronna deklaracja szczerości – Dafnicki oświadcza: „Od tej chwili z panią / Nie powinienem mieć żadnych tajemnic” [Akt III, sc. 4, w. 155–156], na co hrabina reaguje entuzjastyczną zapowiedzią:

O tak! – nieprawdaż? – otwarci oboje
Wpuścimy oczy do najskrytszych ciemnic
Naszego uczucia...
[w. 157–159]

Chwilę później jednak, pomimo wzajemnych obietnic, bohaterowie zaczynają posługiwać się w rozmowie kodem aluzyjnym. Respektowa pyta wymijająco,

⁴⁵ Taką kompozycją odznacza się wiele dialogów *sensu stricto* komediowych. Zob. M. Wojtak, *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*, Lublin 1993, s. 150.

czy w sercu mężczyzny nie tli się wciąż niezagasty ogień dla jakiejś rzymskiej westalki, a Fantazy – chociaż wie doskonale, co jest przyczyną i jednocześnie ukrytym sensem zadanego pytania (informuje o tym kwestia „na stronie”) – odpowiada, stosując się do wprowadzonego przez rozmówczynię niejasnego i wieloznacznego sposobu komunikowania. Mówi więc o licznych salamandrach, jakie żyły w tym ogniu, udając, że nie rozumie intencji towarzyszących słowom hrabiny. Dopiero później przerwie sugestie Respektowej raptownym pytaniem o Idalię: „Czy tu przybyła?” [w. 175], które demystyfikuje stwarzane uprzednio pozory. Komizm tej rozmowy wynika więc z kontrastu pomiędzy przybraną przez Fantazego pozą „dziecięcia” a jego rzeczywistą świadomością i doskonałą orientacją w znaczeniu aluzji formułowanych przez Respektową, jak również z maskowania przez hrabinę prawdziwych intencji pytania, wbrew wcześniejszym deklaracjom szczerości w stosunku do przyszłego zięcia.

Podobny proces celowego fałszowania rzeczywistości obrazuje scena rozpoczynająca akt czwarty. Przedstawia ona dialog pomiędzy Rzecznickim a służącą hrabiny – Helenką. Marszałek mówi do dziewczyny, że jego żona jest chora i słaba. Helenka powtarza tę opinię, choć doskonale wie, że nie jest ona zgodna z prawdą, o czym świadczy wypowiedź bohaterki skierowana, jak informują didaskalia, „do siebie”. Rzecznicki mówi następnie – choć chyba sam w to nie wierzy: „To to... kobieta... delikatna... święta” [Akt IV, sc. 1, w. 14], a Helenka kontruje ten sąd ironiczną uwagą „na stronie”: „O! Delikatna ta czerwona baba!” [w. 15]. To zderzenie prawdy i pozorów wnosi do dramatu dużą dozę komizmu, służąc jednocześnie demaskacji rzeczywistości wykreowanej przez marszałka⁴⁶.

Analizując różnorodne sposoby uobecniania się komizmu w *Fantazym*, należy oczywiście poświęcić nieco uwagi epizodowi omyłkowego porwania Omfalii Rzecznickiej. Niespodziewany zwrot akcji (ofiara raptu miała wszak zostać Idalia) został bardzo surowo oceniony przez Stanisława Tarnowskiego:

I ten *incidens*, to *qui pro quo*, to porwanie Rzecznickiej, która dotąd do akcji nie należała wcale, staje się najważniejszym momentem dramatu, jego przesileniem [...]. Dalszy przebieg sprawy wyjdzie [...] z tego epizodu wtrąconego tu nie wiedzieć po co, niepotrzebnego, ani dramatycznego, ani komicznego, ani związanego z tym, co działo się dotąd⁴⁷.

Zwraca uwagę fakt, że badacz nie dostrzegł w analizowanym wątku elementów komicznych. W dalszej części szkicu, niby usprawiedliwiając Słowackiego, który zdecydował się umieścić w dramacie tę farsową komplikację, Tarnowski pisze:

Cała ta historia utwierdza może w domyśle, że w zamiarze autora *Niepoprawni* mieli być komedia, że przynajmniej przez chwilę zamiar taki był, choć krótko. Tym jednym wytłumaczyć

⁴⁶ O takiej właśnie „rzeczywistości wykreowanej” i jej demaskacji przez służącą pisała Maria Wojtak. Zob. M. Wojtak, *Juliusza...*, dz. cyt., s. 357.

⁴⁷ S. Tarnowski, „*Niepoprawni*” *Juliusza Słowackiego* [w:] *te go ż, O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977, s. 259–260.

jakoś można wprowadzenie tego zawikłania, które niby ma być komicznym, i użycie tak zużytego komicznego środka jak *qui pro quo*⁴⁸.

Próżno by jednak szukać wyjaśnień, dlaczego użycie „komicznego środka” nie skutkuje zdaniem recenzenta uzyskaniem komizmu, a co najwyżej aranżuje „niby komiczne” zawikłanie. Wydaje się przecież, że wątek porwania Rzecznickiej znacząco intensyfikuje humorystyczne zabarwienie dramatu – trudno zaprzeczyć, że nieporozumienie, które pociągnęło za sobą szereg dalszych komplikacji fabularnych, sprzeciwia się w sposób żartobliwy normie, jaką byłaby tu oczekiwana umiejętność poprawnej oceny sytuacji i skuteczność w realizacji zamierzonego działania. Osiągnięty efekt komiczny spotęgowało ponadto porównanie przygody marszałkowej do mitu o porwaniu żony Herkulesa. Choć w pierwszej chwili może się ono wydawać niedorzeczne (nietrudno bowiem dostrzec istotne różnice pomiędzy historią Dejaniry a zdarzeniem, którego doświadczyła Rzecznicka), nie jest jednak przypadkowe – częste nawiązania do tragicznego w istocie mitu (przykładem może być kpiące pytanie zadane Idalii przez marszałka: „Więc to jest ta koszula krwawa, / Którą dał Nessus?” [Akt III, sc. 8, w. 337–338]) miały służyć jego świadomej trywializacji w omawianym utworze.

Niniejsza próba analizy wybranych fragmentów *Balladyny* oraz *Fantazego* nie wyczerpuje bynajmniej niezwykle rozległego *spectrum* zagadnień dotyczących komizmu w dramatach Juliusza Słowackiego. Dopiero po rozszerzeniu zakresu badań (również o utwory niemal całkowicie pozbawione elementów żartobliwych) możliwe byłoby w miarę rzetelne omówienie tych metod wywoływania komizmu, jakie Słowacki najczęściej wykorzystywał w swoich dziełach. Można by wówczas także ustalić, w którym okresie twórczości dominowały w jego dramatach ujęcia humorystyczne oraz jak przebiegał rozwój zaangażowania poety w kreowanie wątków komicznych. Komizm obecny w *Balladynie* i *Fantazym* jest niewątpliwie ściśle związany z kategorią ironii romantycznej. Ona właśnie tkwi u podstaw programowej zabawy formą, mającej na celu obnażenie powikłań rzeczywistego świata. Zgodnie ze stwierdzeniem Fritza Stricha, ironia romantyczna niweczy całkowicie tragizm, przekształcając go w „doświadczenie czystego pozoru”⁴⁹. Proces ten można zaobserwować zarówno w *Balladynie*, jak też – choć w mniejszym stopniu – w *Fantazym*. Oba dzieła, obfitujące w elementy komizmu, stają się w ten sposób źródłem rozważań poświęconych cechom ironii, która – będąc jedną z zasad myślenia filozoficznego – zdominowała poetykę wielu utworów powstałych w epoce romantyzmu.

⁴⁸ Tamże, s. 260.

⁴⁹ F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München 1928, s. 334. Cyt. za: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 128.

Judyta Stepień

*THE WAYWARD BARD'S LAUGHING MUSE:
COMIC ELEMENTS IN JULIUSZ SŁOWACKI'S BALLADYNA AND FANTAZY*

Summary

This article examines the comic profile of two dramas by Juliusz Słowacki, *Balladyna* and *Fantazy*. It seems that the comic effects produced by these two texts are closely connected with the literary technique of romantic irony. Presented by a narrator who is studiously aloof and independent, this type of irony exposes the illusory nature of the what appears, on the surface, to be the case in a straightforward story and thus tease out knowing smiles and laughs from a discerning reader. Moreover, the writer may treat his characters and themes in a deliberately light and playful manner only in order to stress the discrepancy between the appearances and the complex real world beneath the surface.

„NIE POWTÓRZY TEGO ŻADNA LITERA WYMYŚLONA PRZEZ LUDZI”. JÓZEF MACKIEWICZ WOBEC TRAGEDII PONARSKIEJ

KATARZYNA BAŁŻEWSKA*

*Ponary-„Baza”*¹ to jedno z najbardziej zatrważających literackich świadectw jakie pozostawił po sobie Józef Mackiewicz; pełne niepokoju i wewnętrznego napięcia, porażające autentyzmem, wizualną sugestywnością i bezpośredniością w przedstawieniu jednej z najokrutniejszych zbrodni XX wieku. W tym krótkim tekście, utrzymanym w poetyce reportażu, zasadniczo wyodrębnić można cztery ściśle sprzęgnięte ze sobą części: 1) osadzony w czasie przeszłym „prolog”, kreślący historyczno-topograficzny krajobraz Ponar; 2) opis wojennych realiów i bestialstwa rozgrywającego się w ponarskich lasach; 3) opis masakry na stacji kolejowej, której Mackiewicz w 1943 roku stał się przypadkowym świadkiem; 4) „epilog” – kodę sondującą wypadki po zbrodni.

Na literackie wzmianki o ponarskich wzgórzach i borach natknijemy się już w *Grażynie* i w *Panu Tadeuszu*. „Miasto-ogród”, jak nazywano Ponary, połączone koleją z położonym nieopodal Wilnem, z racji swych walorów krajobrazowych i suchego, a więc zdrowego dla płuc powietrza, desygnowane zostało na podmiejskie lotnisko. Wypoczywali tu zarówno okoliczni mieszkańcy, gimnazjaliści, studenci², jak i najważniejsi oficjele państwowi³.

Mackiewicz odmalowuje pejzaż Ponar w sposób plastyczny i żywo przemawiający do czytelniczej wyobraźni. Opis ów oddziałuje nie tylko na zmysł wzroku, albowiem prócz kolorytu lokalnej flory (wrzosa, lasy sosnowe) i fauny (stukające

* Katarzyna Bałżewska – dr, ukończyła polonistykę na Uniwersytecie Gdańskim.

¹ Tekst pierwotnie ukazał się w czasopiśmie „Orzeł Biały” 1945, nr 35 (170). Następnie w zmodyfikowanej formie włączony został przez Mackiewicza do powieści *Nie trzeba głośno mówić* (rozdział XLIV). Cytaty znajdujące się w niniejszym artykule pochodzą z następującego wydania: J. Mackiewicz, *Ponary-„Baza”* [w:] *tegoż, Fakty, przyroda i ludzie*, przedm. B. Toporskiej, Londyn 1984, i oznaczone będą w nawiasach kwadratowych literami *PB* wraz z podanym numerem strony. Warto odnotować, że tekst Mackiewicza znalazł się w wydanej w 2014 roku *Antologii polskiego reportażu XX wieku* pod red. M. Szczygła.

² W tym filomaci, patrz: C. Miłoś, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 194.

³ Np. Józef Piłsudski, patrz: E. Lenarczyk, *Ponure Ponary wileńskie*, „Kurier Wileński”, 04.05.2012, <http://kurierwilenski.lt/2012/05/04/ponure-ponary-wilenskie/>, [dostęp: 12.02.2014].

dzięcioły, wiewiórki) zostaje uwydatniony w nim także zapach (powietrze pachnące żywicą i grzybami) oraz melancholijny klimat spowijający całą okolicę („smętek”, „wczesne mgły i bezmierne dalekości horyzontu” [PB 17]). W tej realistyczno-sensualnej deskrypcji, uchwytującej wszak przestrzeń minioną, rozbrzmiewa echo nostalgicznego żalu za tym, co bezpowrotnie minęło i na zawsze zostało utracone: „Kto kochał swój podwileński kraj rodzinny, ten kochał oczywiście Ponary” [PB 17]. Takie ukształtowanie i kompozycja opisu nie projektuje bynajmniej archetypowej tęsknoty za utraconym „krajem lat dzieciennych” (brak tu chociażby charakterystycznego dla poetyki *Pana Tadeusza* zabiegu idealizacji krajobrazu), ale przede wszystkim ma za zadanie uwydatnić kontrast między „teraźniejszością” wojny, a okresem sprzed jej wybuchu. Mackiewicz akcentuje fakt, iż Ponary w istocie nigdy nie przypominały mitycznej arkadii; daleko im było do powszechnie wykoncypowanego spacialnego paradygmatu *locus amoenus*. Wręcz przeciwnie, ziemia ta widziała niejedną bitwę, wojnę, najazd, a nawet, jak ze „wstydem” [PB 17] przyznaje narrator, również pojedynki. Owo „wstydlliwe” wtrącenie na tle opisanych w tekście zdarzeń brzmi jednak dość groteskowo. Mackiewicz wspomina także o pewnym zagadkowym morderstwie kobiety, którego dokonano w Ponarach, a które swego czasu wstrząsnęło całą opinią publiczną w kraju. Reakcja społeczeństwa na owo zabójstwo zostaje wyraziście przeciwstawiona obojętności ludzi wobec masowych rozstrzelań, które miały tu miejsce w latach 1941–1944, kiedy to nazwa miejscowości stała się synonimem niespotykanej w dziejach grozy.

Panorama Ponar dokonana piórem Mackiewicza uwzględnia również ślady pozostawione na tychże terenach przez bolszewików na przełomie 1940/1941 roku, kiedy to Wilno znajdowało się pod okupacją ZSRR. Jawią się one jako niezwykle ciekawy literacki trop, gdyż do pewnego stopnia ukazują ponarską zbrodnię jako „dzieło”, pod które „symboliczny” fundament wzniesli Sowietci:

założyli [...] na spłowanym bezmyślnie kawałku lasu i odebranych od ludności terenach, jakieś nikomu niepotrzebne przedsiębiorstwo państwowe, wielkie place otaczając, swoim zwyczajem, mocnym płótem i drutem kolczastym [PB 18].

Mackiewicz nie mógł pominąć owego posępnego z punktu widzenia wydarzeń historycznych faktu i uczynił to we właściwym sobie stylu. W jednym zdaniu streszcza przebieg naznaczonych przemocą działań bolszewików, charakteryzując je poprzez ironizujące epitety negatywne („bezmyślnie” i „niepotrzebne”), których dopełnieniem stają się desygnaty konotujące strach (mocny płóć, drut kolczasty) i bezprawie (mieszkańców wysiedlono, a ziemie przeznaczone na „bazę” skonfiskowano właścicielom). „Przedsiębiorstwo”, o którym wspomina Mackiewicz, pomyślane zostało jako skład paliw dla pobliskiego lotniska. Po wkroczeniu na Wileńszczyznę Armii Czerwonej na przyległym terenie Sowietci zdążyli wykopać siedem połączonych kanałami okrągłych dołów-zbiorników o głębokości około pięciu metrów i średnicy dochodzącej kilkunastu metrów, które w 1941 roku postanowili na swój użytek „zagospodarować” nowi okupan-

ci tychże terenów – Niemcy, czyniąc z nich miejsce kaźni dla około 80 tysięcy ludzi różnych narodowości, przede wszystkim Żydów i Polaków, ale również Romów i jeńców radzieckich, wileńskiej inteligencji, duchowieństwa, dzieci, kobiet, członków podziemia i więźniów Łukiszek⁴).

Druga część Mackiewiczowskiego „świadczenia” odtwarzająca, między innymi, świadomość podmiotu osaczonego zewsząd złem, stanowi swoiste prelude do kulminacyjnej części tekstu. Jeśli dla mieszkańców sąsiadujących z obozem koncentracyjnym Auschwitz złowróżbnym znakiem budzącym bezwład pomieszany z trwogą był zapach palonych ludzkich ciał, to dla mieszkańców Ponar tożsamym znakiem były odgłosy strzałów dochodzące do ich domostw:

Odbywało się to w różnych terminach, prawie wyłącznie w biały dzień. [...] Bywały tygodnie, a nawet miesiące przerwy, a później znów, zależnie od kierunku i siły wiatru, od pory roku, mgły czy słońca, rozchodziły się mniej lub więcej wyraźne postukiwania masowej rzezi [PB 18].

Pierwsze egzekucje w Ponarach rozpoczęły się w lipcu 1941 i trwały do połowy 1944 roku. Mackiewicz nadmienia, że początkowo nie zwracano uwagi na serie karabinowych salw. Od niemal dwóch lat w kraju trwała wojna i ludzie nawykli do różnego rodzaju huków, odgłosów, wybuchów, niczym do „rytmu znajomego deszczu, bijącego jesienią o szybę” [PB 19]. Na podobną uwagę natknijemy się także w pierwszym wpisie zachowanego *Dziennika*, który prowadził Kazimierz Sakowicz⁵, polski dziennikarz mieszkający w Ponarach, od lipca 1941 roku spisujący wydarzenia, do jakich dochodziło na „bazie”. Okoliczni mieszkańcy i wilnianie szybko zrozumieli jednak, iż słowo Ponary oznaczało dla przybywających tutaj ludzi wyrok śmierci.

Skazańcy dowożeni byli na „bazę” w dwojaki sposób: koleją lub ciężarówkami. Zdarzało się również, że na miejsce straceń ludzi doprowadzano pieszo, z centrum Wilna. O owych przerażających „marszach” śmierci w swoim *Dzienniku* Sakowicz wspomina parokrotnie:

Rano ukazał się na szosie koło kapliczki długi pochód skazańców. Gdy się zbliżył do przejazdu, ujrzałem, że były to wyłącznie kobiety – stare, młode i dzieci w wózkach, dzieci z rączkami przy piersi, niektóre spały spokojnie [D 55].

⁴ Monika Tomkiewicz uważa, że w Ponarach śmierć poniosło około 80 tysięcy osób. Inne źródła podają liczbę ofiar sięgającą nawet 100 tysięcy ludzi. W rzeczywistości trudno jest dziś oszacować dokładną liczbę straconych, gdyż Niemcy skutecznie zacierali ślady zbrodni, niszcząc dokumentację i paląc zwłoki. (Patrz: M. Tomkiewicz, *Zbrodnia w Ponarach 1941–1944*, Warszawa 2008).

⁵ „11 VII od lasu jakieś strzały. Prawdopodobnie ćwiczenia, bo w lesie stoi jakiś obóz amunicyjny” (K. Sakowicz, *Dziennik pisany w Ponarach od 11 lipca 1941 r. do 6 listopada 1943 r.*, rozszyfrowała i opracowała 30 sierpnia 1998 r. R. Margolis, Bydgoszcz 1999, s. 45). Kolejne cytaty z *Dziennika* oznaczone są w nawiasach kwadratowych literą *D* wraz z podanym numerem strony. Warto dodać, że *Dziennik* Sakowicza zachował się, gdyż autor zapisał zewsząd zwitki papieru umieścić w szklanych butelkach i zakopał je w ogrodzie, dzięki czemu przetrwały one wojnę.

Świadkiem jednej z takich kolumn przechodzących przez centrum Wilna w środku dnia jest także Henryk, bohater powieści Mackiewicza z 1969 roku *Nie trzeba głośno mówić*:

Idący w rzadkich odstępach żołnierze niemieccy konwojowali środkiem ulicy coś, czego z dala nie mógł w pierwszej sekundzie rozpoznać. [...] „Boże, to są dzieci, co oni prowadzą!” ... powtórzyl w myślach. To były dzieci żydowskie. Masa dzieci. Szły w letnich ubrankach i łachmankach, gadając do siebie, przekrzykując się wzajemnie, gestykulując, no jak dzieci. „Dokąd je prowadzą? Na śmierć? [...]”.

Grozę budziła sama niezwykłość widoku: rój małych dzieci prowadzonych [...] przez starych ludzi z bagnetami połyskującymi w słońcu⁶.

Zdarzeniem wyzwalamym w narratorze *Ponar*-„*Bazy*” swoistą refleksję na temat zbrodni staje się wizyta szewca i słowa rzucone przezeń znieścacka w grzecznościowej rozmowie: „cości dziś bardzo Żydków naszych stukają na Ponarach” [PB 19]. Tak bezpardonowe, otwarte i poniekąd zuchwałe odniesienie się do bestialskiego proceduru wprawia narratora w moralne otępienie. Wypowiedzenie na głos tego, o czym dotąd tylko szeptało, wzbudza w nim nie tylko poczucie fizycznej i psychicznej niemocy. Bezsilność wobec przeraźliwego okrucieństwa naznacza go także pośrednio swego rodzaju winą.

Mackiewicz konstatował, iż „nikt nie wiedział dlaczego i kto właściwie przezwał ten teren: »bazą«” [PB 18]. Jacek E. Wilczur i Rachela Margolis przekonywali jednak, iż nazwę tę wymyślili dla kamuflażu sami oprawcy, po to, by „sprawić wrażenie, że w Ponarach istnieje obóz pracy”⁷. W rzeczywistości Niemcy zapewniali bowiem skazańców przybywających do Ponar, iż udają się „na roboty” [D 47, 104], o czym wspomina zresztą również Mackiewicz [PB 24]. Czyniono tak najpewniej, ażeby nie wzniecać paniki wśród ludzi i utrzymać w tłumie względny spokój. Ci, którzy w drodze na „bazę” zdążyli się zreflektować, że czeka ich śmierć, podejmowali się nierzadko spontanicznych prób ucieczki, co w rezultacie kończyło się zawsze tak zwanymi „polowaniami”:

W lasach biegali Żydzi, którzy się wyrwali z kręgu konwoju, przeważnie postrzeleni, zupełnie tak samo, jak biega ranna zwierzyna. Błąkali się pokrwawieni, krwawiąc pod sobą mech, czy liście, wcale sprytniejsi od dzikiego zwierza, który też nie potrafi zatrzeć po sobie śladów. [...] Tropiono ich też tak samo jak zwierzynę. Szli więc policjanci-strzelcy, z psami, z naganką. Kobieta, dziecko, dziewczyna młoda, mężczyzna-Żyd, to nie robiło różnicy. Ranny czy zdrowy, czy umierający [...] strzelany był po prostu na miejscu [...]. Żydzi wiedzeni już nie ludzkim odruchem,

⁶ J. Mackiewicz, *Nie trzeba głośno mówić*, Paryż 1969, s. 211–213. Kolejne cytaty z powieści oznaczone są w nawiasach literami NTGM wraz z podanym numerem strony.

⁷ R. Margolis, *Przedmowa* [w:] K. Sakowicz, *Dziennik pisany w Ponarach...*, s. 7; patrz także: J. E. Wilczur, *Wileński pierścień śmierci: dramatyczne dzieje Wilna i Ziemi Wileńskiej 1939–1945*, wyd. II, Warszawa 2012, s. 73.

a zwierzęcym instynktem przedśmiertnej ucieczki, tak samo jak zwierzęta unikali siedzib ludzkich [...]. Bezwzględnie stosowany przepis karą śmiercią każdego człowieka, który by Żydowi udzielił schronienia [PB 19].

Drastyczny wymiar owych krwawych „gonitw” szczegółowo opisuje również w swoim *Dzienniku* Sakowicz [D 46, 58, 61, 65]. Żydzi, którzy zdążyli zbiec w drodze na „bazę”, trafiali najczęściej z powrotem do wileńskiego getta. Litwini, na ukrywających się znaleźli jednakże skuteczny sposób, który Sakowicz określał mianem taktyki „judaszów”. Polegał on na wydzielaniu z danego transportu kilku Żydów i rozstrzeliwaniu na ich oczach innych ludzi. Następnie, obiecywano tejże grupie „wybrańców” darowanie życia w zamian za ujawnienie kryjówek w getcie, w których znajdowali się ich współrodacy. Po wskazaniu takich miejsc „judaszów” zabijano, a w kolejnych transportach wyznaczano ich następców, którzy wskazywali oprawcom nowe kryjówki.

Dla przekraczających bramy „bazy” nie było praktycznie odwrotu. Sakowicz, dokumentując ponarską zbrodnię, przekonywał, iż zasadała się ona na dość prostych mechanizmach. Metodyka rozstrzeliwań zależała od specyfiki transportu (nieco inaczej postępowano ze skazańcami niestawiającymi oporu, inaczej z lamentującymi kobietami, inaczej z dziećmi i mężczyznami):

Żydów spędzano w jedno miejsce na bazie. Kazano leżeć twarzą do ziemi. Potem po kilkunastu brali, prowadzili w poblizze jamy. Tu bito, znęcano się i kazano rozbierać się. Na początku 1) – urządzili trampolinę nad jamą. Gdy skazaniec szedł po trampolinie, oddawano strzał do niego. Potem 2) sposób – po kilkunastu spędzano do jamy i strzelano. 3) sposób – spędzano do jamy i strzelano granatami. 4) w rowach. Gdy strzelano, to Żydzi ubrani spędzani byli do rowów; tu musieli rozbierać się, a potem z ręcznego karabinu maszynowego strzelano [D 70].

Sposoby rozstrzeliwań sukcesywnie udoskonalano, tak ażeby zminimalizować ryzyko przeżycia straceńców, jak również w celu zaoszczędzenia amunicji (np. niemowlęta i dzieci zabijano uderzeniem kolbą od karabinu). Mimo to, zdarzały się sytuacje, że do dołów strącano także rannych i nieprzytomnych. Oprawcy przejawiali wobec ofiar wyjątkową bezdusność (przemoc fizyczna, kopanie, szczucie psami, maltretowanie).

Jeden z bohaterów *Nie trzeba głośno mówić* stwierdzał, że tego typu zbrodnie „wstrząsają małą odległością” [NTGM 359]. Warto nadmienić, że czynnik ów pozwolił zarówno Sakowiczowi⁸, jak i Mackiewiczowi⁹ poprowadzić osobliwą paralelę między egzekucjami katyńskimi i ponarskimi. Jednak wstrząsający w tym przypadku wydaje się nie tylko nikły fizyczny dystans mordercy dzielący go od skazańca. Jak już bowiem wcześniej zaznaczyłam, dokonywane w Ponarach

⁸ We wpisie z dnia 27 IX 1942 roku autor odnotowuje: „Wyprowadzają po jednym nad jamę, strzelają (tak, jak na rysunku o Katyniu)” [D 115].

⁹ „Zabijanie w rowach, z bliskiej odległości. Tak jak zabici zostali polscy oficerowie w Katyniu przez bolszewików” [NTGM 359].

okrucieństwa pośrednio wpływały również na ich mimowolnych „świadków” – ludzi zamieszkujących okolice „bazy”, w których życie zbrodnia wdzierła się samorzutnie, oddziałując na ich codzienne funkcjonowanie.

Żona moja zaczęła zamykać nawet lufki, ilekroć stamtąd bieгло echo. Latem nie mogliśmy jadać na werandzie, gdy w Ponarach zaczynała się strzelanina. Nie przez poszanowanie dla cudzej śmierci, a tak, po prostu, kartofle z mlekiem nie chciały jakoś przełazić do gardła. Zdawało się, że cała okolica lipta od krwi [PB 19].

Mackiewicz nie dąży do wykreowania koturnowego współczucia dla mordowanych ludzi. Jako przerażająca jawiła się już sama świadomość przelewanej niewinnie krwi, co odbija się chociażby w utrzymanym w katastroficznej tonacji obrazie zachodzącego na czerwono jesiennego słońca¹⁰, czerwonych jagód i drzewa jarzębiny, które obsiadło stado gilów z czerwonymi brzuchami [PB 19]. W uchwyconym przez pisarza „krwawym” krajobrazie przyroda antycypuje bestialski mord. Symboliczną „dźwiękową” ilustracją do tejże sceny stają się „strzały, wbijane w słuch z metodycznością gwoździ” [PB 19]. Odgrywają one także niezwykle znamienne rolę w części reportażu opisującej masakrę na torach (ich funkcję omawiam na kolejnych stronach). Trzeba mocno podkreślić, że słowo „strzał”, pojawiające się również na niemalże każdej stronie *Dziennika* Sakowicza, stanowi swoisty klucz do zrozumienia treści ponarskiej gehenny.

Przyglądając się wszechogarniającemu bezwładowi i swego rodzaju „przyzwoleniu” ludzi na tak skomasowane barbarzyństwo rozgrywające się w ich sąsiedztwie, Mackiewicz sugerował, iż korzeni takiego zachowania należałoby doszukiwać się nie tylko w strachu – „najpodlejszym doradcy człowieka” [PB 20], ale także w ludzkiej naturze *par excellence*:

Żadne bydłę nie potrafi się tak dostosować do warunków, tak obłąkawić nawet przez grozę, tak do wszystkiego na świecie się przyzwyczaić, jak – człowiek. [...] Żyje tyłu ich [ludzi] wokół rzeźni zwierzęcych na całym globie ziemskim, dlaczegóż by po kilku latach nie mieli się przyzwyczaić do życia w bliskości rzeźni ludzkiej?¹¹ [PB 20].

W tym miejscu przypomina się zdanie sformułowane swego czasu przez Jerzego Jarzębskiego, który w jednym z artykułów określił Mackiewicza mianem

¹⁰ O katastroficznej symbolice solarnej patrz: J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 250–259 i n.

¹¹ Zestawienie masowej eksterminacji ludności z procederem rzeźnictwa w 1945 roku wydawać się mogło tezą zgoła obrazoburczą. Takie porównania, mimo że budzą niekiedy wiele kontrowersji, obecne są jednak na marginesach współczesnego dyskursu literackiego poświęconego holocaustowi (J. M. Coetzee, Isaac Bashevis Singer). *Notabene*, paralele tego rodzaju wykorzystywane są także przez środowiska i organizacje zajmujące się obroną praw zwierząt, wśród których znajdują się m.in. aktywiści żydowscy (patrz np. kampanie PETA).

pisarza „zamkniętego w swej mizantropii”¹². „Mizantropia” Mackiewiczowska, jeśli mielibyśmy przystać na owo określenie, wynikała jednakże z konkretnych przeżyć i doświadczeń autora, które ukształtowały jego niezłomny światopogląd i paradygmat postrzegania rzeczywistości. Przypomnijmy, że wiosną 1943 roku Mackiewicz był jednym z obserwatorów podczas katyńskich ekshumacji (zgodę na wyjazd do Katynia uzyskał od władz polskiego podziemia), a kilka miesięcy później tego samego roku stał się przypadkowym świadkiem masakry w Ponarach, którą zapamiętał jako „jedno z największych przeżyć życia” [PB 21]. Biorąc pod uwagę tenże kontekst, w postawie autora *Drogi donikąd* należałoby upatrywać więc nie tyle „mizantropijnej” nienawiści czy też antypatii do gatunku ludzkiego *sensu stricto*, a raczej bezradności i sceptycyzmu wobec posępnych czasów totalitarnego zniewolenia, które wyzwoliły w wielu ludziach niebywałe pokłady zła, przemieniając ich w dzikie bestie. Zło stało się „banalne” (Hannah Arendt), a wojna znacząco przesunęła granice wrażliwości na cierpienie drugiego człowieka i rozbudziła w ludziach szczególne zdolności do samooszukiwania się:

Grzech pierworodny tkwi w tym, że to co jest arcyłudzkie, i tylko ludzkie, jak wszystkie straszne i masowe, i wyszukane zbrodnie, my właśnie nazywamy: „nieludzkie”. Od tego pierworodnego superkłamstwa zaczyna się i pochodzi wszystkie inne kłamstwo. Tymczasem jest ono zupełnie jawne. Że najokropniejsze zbrodnie popełniane być mogą wyłącznie przez ludzi [NTGM 357].

„J'accuse”¹³ Mackiewicza ma zatem dość uniwersalne podłoże. Oczywiście wyjada się stwierdzenie faktu, iż egzekucje w Ponarach były „dziełem” rąk ludzkich. Odpowiedzialność za nie ponoszą Niemcy i ściśle współpracujący z nimi litewscy szaulisi (formacja Ypatingasis būrys), spośród których rekrutowali się tzw. „strzelcy ponarscy”. Dlatego też wyrażone w niezwykle ekspresyjnym tonie „oburzenie” Mackiewicza mocno uwypukla właśnie czynnik antropocentryczny jako podmiot sprawczy całej tragedii:

Czy wy myślicie, że ci oprawcy, kaci, gestapowcy, SS-mani, że ta policyjna hołota, zwerbowana do mordowania, nigdy się nie rodziła jak my, nie miała matek własnych? Kobiet? – Mylicie się. Są oni właśnie z tej ludzkiej gliny, po ludzku – zezwierzęceni [...], są jak szaleńcy, jak dzicy w tańcu, w ruchach, w obłądnych gestach, w mordowaniu, w strzelaniu [PB 23].

Centralny trzon reportażu Mackiewicza skupia się na opisie masakry na torach kolejowych. To deskrypcja niezwykle gęsta i zwarta, a zarazem dynamiczna. Wiele z odtworzonych przez pisarza detali pokrywa się z zapiskami Sakowicza,

¹² J. Jarzębski, *Dwa bieguny dokumentu: Mackiewicz – Białośzewski* [w:] *Józef Mackiewicz i krytycy. Antologia tekstów*, pod red. M. Zybury, Łomianki 2009, s. 417.

¹³ Krzysztof Ruchniewicz i Marek Zyburza twierdzili, że Mackiewicz był „typem pisarza [...] rodem z *J'accuse!* Emila Zoli” [*Józef Mackiewicz (1902–1985) – świadek „krótkiego stulecia”*. *Studia i materiały*, pod red. K. Ruchniewicza i M. Zybury, Łomianki 2013, s. 8].

choćby informacje o wykorzystaniu przez Niemców toru zapasowego, na którym zatrzymywały się wagony towarowe załadowane Żydami. Trzeba bowiem wiedzieć, iż Ponary były stacją przelotową łączącą Grodno z Kownem i Berlin z Mińskiem, dlatego też Niemcy wykorzystali ów boczny tor ze względów „logistycznych”. Uwagę Mackiewicz – świadka ponarskiej tragedii – przykuwają również dwuznaczne gesty nietrzeźwych Niemców i „litewskich policjantów”:

Mijam widok, który z wieloma tego dnia, utkwił mi chyba na zawsze w pamięci. Pod niskoróżną sosenką [...], stoi drewniany stół. Na stole kilka wysmukłych butelek litewskiej monopolowej wódki, pocięty chleb i zwoje kiełbasy. [...] Odczuwam, że to wszystko razem jest wstrętne, ta wódka, i te twarze pijących. [...] „Po co oni piją tu tę wódkę?”... i nagle wyjeżdżam przed pociąg. [...] Zsiadłem z roweru i zaczynam na chwilę wszystko rozumieć [PB 21].

Sakowicz wielokrotnie podkreślał, że masowe rozstrzelania odbywały się w stanie silnego upojenia oprawców: „[Szaulisi] strzelali pijani” [D 51]; „Szaulisi wypili i strzelają” [D 98], „Wszyscy są pijani! Toteż i egzekucje odbywają się na pijanego” [D 131]. Niemalże wszyscy autorzy opracowań poświęconych zbrodni ponarskiej odnosili się w jakiejś mierze do obecności na „bazie” alkoholu. Monika Tomkiewicz o fakcie tym pisała w następujący sposób:

Członkowie plutonu egzekucyjnego spożywali duże ilości alkoholu, który był przywożony przez Niemców w skrzynkach, a następnie przelewany był do dużej kadzi, do której był swobodny dostęp¹⁴.

W Wileńskich Ponarach Helena Pasierbska zauważała, że

stan odurzenia alkoholem w Sonderkommando był permanentny, a libacje odbywały się latem nie-raz bezpośrednio po egzekucjach, a nawet w czasie ich trwania przy suto zastawionych stołach w ponarskim lesie¹⁵.

Jak konstatował Piotr Niwiński, alkohol odgrywał niezwykle istotną funkcję w zbrodni ponarskiej, gdyż przyczyniał się do „otępienia wrażliwości, większej brutalności, a także zdecydowania w działaniu”¹⁶. Stały i nieograniczony dostęp do alkoholu wzmacniał w oprawcach nie tylko agresję i niespowitą chęć wyładowania jej na skazańcach. Upojeni szaulisi bez wzdrygnięcia bezczęścili zwłoki, rabowali ubrania i kosztowności ofiar, na co Niemcy zdawali się ustawicznie przymykać oczy.

Trudno jednoznacznie określić czy strzelanina na stacji kolejowej, którą uwiecznił w swym reportażu Mackiewicz, była konsekwencją wybuchu paniki w wagonach i związaną z nią próbą jej ujarznienia, czy też raczej stanowiła ona element

¹⁴ M. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 197.

¹⁵ H. Pasierbska, *Wileńskie Ponary*, Gdańsk 1996, s. 26.

¹⁶ P. Niwiński, *Ponary – miejsce „ludzkiej rzeźni”*, Warszawa 2011, s. 22.

zaplanowanej prowokacji. Niekiedy bowiem Sonderkommando celowo otwierało wagony, ażeby zachęcić Żydów do „ucieczki”, co stawało się doskonałym pretekstem do wspomnianych powyżej „polowań”¹⁷, w których lubowali się szaulisi.

W swojej relacji Mackiewicz stara się precyzyjnie odtworzyć dramatyzm poszczególnych sekund masakry:

Powstał upiorny wrzask i lament, i wycie, i płacz i ze wszystkich stron gruchnęły strzały, gwizdnęły kule, spadły z chrzęstem łamanych kości i pękających czaszek, uderzenia kolb [...]. Zakotłowało się pod kołami wagonów, bo tam większość szukała ratunku i tam ich najbardziej polewano z broni maszynowej [...]. Nie mogą patrzeć. Powietrze rozdziera taki jazgot straszliwy mordowanych ludzi, a jednak rozróżnić w nim można głosy dzieci o kilka tonów wyższe, właśnie takie jak płacz-wycie kota w nocy. Nie powtórzy tego żadna litera wymyślona przez ludzi! [PB 23].

Byli też tacy, co wyskoczyli, a później struchleli, stanęli wyprostowani przy wagonach, skamieniali, jakby lojalnością swej śmierci chcieli się od niej wykupić. Tych strzelano na miejscu, tak jak stali (PB 24).

Pisarz skrupulatnie dokumentuje niemalże każdy zaobserwowany detal: bezwzględne postępowanie oprawców wobec ofiar i ich reakcje. Zdając sobie sprawę z ogromnej wagi i charakteru swojego świadectwa, akcentuje w nim zarówno krwawy wymiar zbrodni, jak i towarzyszące jej okoliczności zewnętrzne (np. pogodę). „Dla kogoś rejestracja tych prostych faktów wydać się może błahą i niepotrzebną” [PB 21], ale dla Mackiewicza – „hipperrealistą” (określenie nadane pisarzowi przez Janusza Sławińskiego¹⁸) każdy zapamiętany szczegół zaświadczać miał o historycznej prawdzie, która w hierarchii wartości pisarza stała zawsze na najwyższym miejscu.

Jak już wcześniej odnotowałam, w *Ponarach*–„*Bazie*” w sposób wyjątkowy zostaje uwydatniona warstwa audytywna spowijająca całą tragedię. „Rzęzenie”, „chrobot”, „ryk”, „wrzask”, „wycie”, „płacz”, „krzyk” to tylko niektóre z określeń występujących w tekście. Szczególną uwagę zwracają też pourywane, wypowiedane gorączkowo, jakby „przestrzelone” zdania: „Ten tam, obok, o czterdzieści kroków, nie dalej, w czarnym mundurze! Co on chce zro...” [PB 24], odzwierciedlające dramatyzm wypadków mających miejsce na stacji. Grozę całego zajścia potęguje nie tylko zanurzony w „teraźniejszości” dynamicznie skonstruowany przekaz, ale również przeświadczenie Mackiewicza o niemożności wyrażenia w słowach tego, co autor ujrzał na własne oczy: „Jak długo mogło »to« trwać? Bóg jeden, który patrzył na pewno [...] mógł policzyć minuty” [PB 24].

W zakończeniu *Ponar*–„*Bazy*” Mackiewicz wyraża przypuszczenie, iż Niemcy zastosowali „specjalne środki konwojowe, które by zapobiegały na przyszłość podobnym wypadkom” [PB 25]. *Dziennik* Sakowicza potwierdza jednak, iż „to”

¹⁷ Patrz: M. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 190.

¹⁸ Patrz: *Jedynie prawda jest ciekawa*, prod. Telewizja Polska, reż. R. Kaczmarek, scenariusz W. Bolecki, 1996.

czego świadkiem był Mackiewicz, nie należało do wyjątków, a wpisywało się w regularny „grafik” ponarskich transportów. Do podobnej masakry doszło także chociażby w kwietniu 1943 roku:

Gdy tylko otworzono wagony i skazańców zsuwają na tor przed wagonami i ustawiają w partię, ci natychmiast (niemal wszyscy) rzucają się do ucieczki w różne strony, powstaje chaos, strzelanina, krzyki uciekających i goniących [D 83].

Wspominając Wilno swej młodości, w *Szukaniu ojczyzny* Czesław Miłosz w kontekście zbrodni ponarskiej pisał, iż „masowa zagłada nie dosięga naszej wyobraźni, gdyż jest to po prostu za dużo”¹⁹. Rozstrzeliwania, które miały miejsce w Ponarach przez wiele lat były tematem tabu, nie funkcjonowały w publicznym dyskursie oraz świadomości społeczeństwa polskiego i litewskiego, tak jak funkcjonuje chociażby Auschwitz. Obecnie sytuacja ta powoli zaczyna się zmieniać²⁰. W edukacji poświęconej tejże kwestii, ważną rolę odegrać może oprócz *Dzienników* Sakowicza, przede wszystkim przesywający swą naocznością reportaż Mackiewicza. Do Ponar przywożono ludzi na egzekucje, nikt nie miał prawa wyjść z „bazy” żywy. Patrząc w tym kontekście na niniejsze teksty, ich wartość wydaje się dziś nieoceniona – nie istnieją bowiem żadne inne literackie świadectwa poświęcone zbrodni w ponarskich lasach – miejscu, które „na zawsze już pozostanie symbolem tragedii”²¹, tragedii, o której należy pamiętać i przypominać.

Katarzyna Bażewska

“NO LETTER INVENTED BY MEN WILL EVER REPRESENT IT”:
JÓZEF MACKIEWICZ AND THE GENOCIDE AT PONARY (PANERIAI)

Summary

This article attempts to identify and map the historical contexts of the key points of Józef Mackiewicz’s *Ponary-“Baza”*, an eyewitness account of a massacre of the Jews brought to the railway station Ponary (Paneriai) on the outskirts of Wilno (Vilnius) in 1943. This report, which occupies a special place in the writer’s work, has a unique documentary and literary value. Together with Kazimierz Sakowicz’s *Diary*, which complements Mackiewicz’s account, it is one of the few literary testimonies of the genocide that took place at Ponary during World War II.

¹⁹ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 197.

²⁰ B. Kuraś, *Czas zacząć mówić o Ponarach*, „Gazeta Wyborcza”, 03.06.2011, s. 7.

²¹ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 194.

NA OBRZEŻACH RÓŻEWICZA

*na obrzeżach panuje/ gorączkowe ożywienie/
zgiełk i zamieszanie/ kipi życie¹*

DOROTA KOZICKA*

1.

Poruszam się na (a może raczej „po”?) obrzeżach twórczości Tadeusza Różewicza, idąc tropem rubryki prowadzonej przez niego w latach 1969–1976 we wrocławskiej „Odrze”, zatytułowanej *Margines, ale...*, oraz tak samo zatytułowanej, wydanej w 2010 roku przez Biuro Literackie, książki. A tym, co mnie interesuje jest zarówno sam margines, jak i następujące po przecinku „a le”, a także otwierający się na różnorodne interpretacje, czy wręcz zachęcający /nakłaniający do nich wielokropek.

Dzięki temu wielokropkowi tytułowe „ale” funkcjonuje tu przecież w równym stopniu jako „spójnik wyrażający przeciwieństwo, kontrast lub odmienne treści”; jako „partykuła wzmacniająca, podkreślająca kontrast sytuacji wyrażająca zdumienie, podziw, zaskoczenie, czasem też zaprzeczenie” (choć w tym przypadku musielibyśmy zapewne dopowiedzieć sobie wykrzyknik); jak też jako „zastrzeżenie, uwaga”, oraz „słaba strona czegoś lub czyjaś”, czyli prawie we wszystkich, rejestrowanych przez słowniki odcieniach znaczeniowych.

W każdym z tych przypadków, a tym bardziej jeśli potraktujemy je jako zbiór równorzędnych możliwości, szukać musimy – zapowiadanego zarówno składniową konstrukcją jak i wielokropkiem – dopowiedzenia. Proponuję więc takie czytanie „marginesowej” książki Różewicza, które stanowiłoby przede wszystkim próbę dookreślenia jej tytułu. Interesować mnie więc będą nie tyle kwestie gatunkowe (odnoszące się do całego tomu oraz do poszczególnych tekstów), czy kompozycyjne (choć warto wskazać na interesujący układ czterech, gatunkowo różnych części, w obrębie których nie został zachowany porządek chronologiczny), ile funkcja, istota i znaczenie tych tekstów w całości dzieła Różewicza.

* Dorota Kozicka – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

¹ T. Róże w i c z, *na obrzeżach poezji* z tomu ZFR [w:] t e g o ż, *Utwory zebrane*, t. X, Wrocław, s. 73.

Najpierw jednak wypada przypomnieć, że już zarówno wydawca książki, jak i autorzy recenzji zwracali uwagę na tytuł i jej pozornie tylko marginesowy charakter. I tak, np. w opublikowanej na skrzydełku obwoluty nocie Jan Stolarczyk pisze, że „jest to «margines» pisarstwa” Różewicza, „„ale» znaczący, a niekiedy istotnej wagi” (choć nie wyjaśnia na czym to znaczenie miałoby polegać). Janusz Drzewucki na łamach „Twórczości” przekonywał, że niezależnie od tego, czy są to teksty drugorzędne czy nie, po pierwsze „jako całość okazują swą bez mała pierwszorzędną”, a po drugie – pozostają „tekstem Tadeusza Różewicza i jako taki nie potrzebują żadnej dodatkowej rekomendacji”².

Określenia te, poza tym, że niewątpliwie w tradycyjny sposób podkreślają znaczenie wszystkiego, co wychodzi spod pióra poety-mistrza, niczego nie wyjaśniają, jest też rzeczą wątpliwą, czy takie retoryczne („jasne i oczywiste”, jak pisze Drzewucki) argumenty w jakikolwiek sposób wspomagają zarówno rozumienie tej konkretnej książki, jak i recepcję całej twórczości Różewicza. Dużo ciekawsze, otwierające interpretacyjnie i bliższe prezentowanemu tu myśleniu o tych tekstach wydają się uwagi Jacka Łukasiewicza, który przyglądając się *Marginesowi*..., kładł „oczywisty” nacisk na „ale”, zwracał przy tym uwagę na poetykę utworów użytkowych Różewicza oraz na fakt, że właśnie w tego typu tekstach najmocniej uwidacznia się, po pierwsze, sam podmiot (jego zdaniem *Margines* to „styki podmiotu z materią nieprzyswojoną”), a po drugie konflikt między porządkiem chronologicznym (linearnością historyczną) a kolistością wynikłą z autonomii literackiego dzieła³. Ta druga myśl wydaje się szczególnie ciekawa, choć warto chyba dookreślić, w jakiej przestrzeni (autorskiej czy odbiorczej) ten konflikt zachodzi. Ja, idąc tropem Łukasiewicza, widziałabym to „zderzenie” w obu przestrzeniach – w obu jednak wskazałabym raczej na konflikt pomiędzy linearnością historyczną a porządkiem autokreacji.

Kontynuując tę interpretacyjną linię, warto wskazać jeszcze na fakt, że teksty *Marginesowe* rejestrują też pewne stałe cechy, elementy twórczości czy przekonań poety – można bowiem założyć, że skoro wyraża on zgodę na przedruk konkretnych tekstów sprzed kilkudziesięciu czy kilkunastu lat, to po prostu się ich nie wstydzi, podpisuje się pod nimi ponownie. Wydaje się to tym bardziej ciekawe, że Różewicz od początku uważnie przyglądał się swojej twórczości i przereklamował swoje utwory; a sporą część tekstów „nieliterackich” wydał w starannie przygotowanym (a następnie zmienionym i uzupełnionym) zbiorze *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W przypadku *Marginesu* mamy do czynienia z tekstami pozbawionymi redakcji i szczególnych zabiegów kompozycyjnych, z tekstami przedrukowanymi w porządku genologicznym, w czterech częściach, w których zamieszczone zostały, kolejno: felietony, listy, pośmiertne wspomnienia i nekrologi oraz oficjalne wystąpienia poety.

² J. Drzewucki, *We wnętrzu własnej tajemnicy*, „Twórczość” 2011, nr 2, s. 95.

³ J. Łukasiewicz, *Forma jako kryjówka*, „Odra” 2011/2, s. 75.

Zebrane w jednym tomie, „marginesowe” teksty pozwalają też lepiej zobaczyć charakterystyczne strategie pisarskie – podporządkowane nadrzędnym funkcjom komunikacyjnym wyboru gatunkowe i role podmiotu. Dotyczy to przede wszystkim okolicznościowych przemówień i tekstów wspomnieniowych, ale także zamieszczonych w pierwszej części felietonów oraz tekstów, które nazwałabym „interwencyjnymi”. Ta, niuansowana w zależności od przeznaczenia konkretnego tekstu, rola, to – mówiąc najogólniej – rola poety (zwykłego, skromnego poety i człowieka), który jednak czuje potrzebę, a może raczej: poczuwa się do obowiązku nie tylko wyjaśniania istoty i celu własnej twórczości, ale także mówienia zarówno o literaturze, jak i o człowieku; oceniania i interweniowania – stawiając się, w tym drugim przypadku, w roli odpowiedzialnego za rzeczywistość intelektualisty. Można się zastanawiać nad tym, czy to sam Różewicz przypisuje sobie taką powinność (mocno osadzając się przecież w tradycji polskiej literatury), czy raczej odpowiada w ten sposób na oczekiwania krytyków i czytelników tradycyjnie traktujących pisarza także – czy nawet przede wszystkim – jak intelektualistę, który ma coś istotnego do powiedzenia o rzeczywistości, w której żyje, o sobie i o człowieku zarazem. Niezależnie jednak od okoliczności i motywów, które przyczyniły się do ich powstania, teksty te – bardzo osobiste, niejednokrotnie nawet intymne, czasem kapryśnie przypadkowe, często wynikające z różnych zobowiązań – odsłaniają również ten właśnie, zarazem intelektualny, społeczny i etyczny wymiar twórczości autora *Płaskorzeźby*. W jednym z ostatnich, zawartych w *Marginesie* tekstów, Różewicz pisze:

Zacząłem 87. rok życia, piszę wiersze od 70 lat... i nie wiem, kim jest poeta... ale wiem, że nie jestem kapłanem ani błaznem. Jestem człowiekiem, człowiekiem, który pisze wiersze⁴.

A zarówno ten tekst, jak i pozostałe, zawarte w tym zbiorze (podobnie jak teksty opublikowane przed laty w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*) służą umocnieniu tego przekonania i strategii twórczej, opartej, z jednej strony na nieustannym twórczym działaniu, z drugiej – na mocnym powiązaniu twórczości z tradycyjnie pojętym humanizmem. Bycie człowiekiem jest tu stawiane przed byciem poetą, innymi słowy: pisanie wierszy to „przypadłość”, a człowieczeństwo – istota.

2.

Tak, między innymi, można postrzegać zebrane w *Marginesie* teksty, sytuując je w tradycyjnym porządku historycznoliterackim, w którym pełnią rolę dopełnienia, autokomentarza, biograficznego kontekstu. Ja chciałabym się jednak pokusić o nieco inną lekturę i zapytać, czy Różewiczowski *Margines* można

⁴ T. Różewicz, *Poeci, paszтет i katedra* [w:] *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 305.

potraktować jak Derridiański suplement, a więc nie tyle dopełnienie (czyli rzecz drobną, drugorzędną, dorzucającą pewne wątki, lecz zasadniczo nie zmieniającą, ani nie wpływającą na zasadnicze dzieło), ile uzupełnienie, czyli jak coś, co choć pozornie mało ważne, uzupełniające, jedynie dorzucone do samodzielnej i niezależnej całości – stanowi jednak, w sposób zasadniczy i istotowy o charakterze i tożsamości całego dzieła i je konstytuuje⁵. Jestem bowiem przekonana, że tak właśnie, „suplementacyjnie”, a więc też biorąc pod uwagę tytułowe, Różewiczowskie „ale”, można by czytać te „marginesowe” teksty.

Co dają tak pojmowane „marginesy”? Być może pozwalają inaczej rozpoznać i usytuować kłopot, jaki mamy z poetą, jako autorem tekstów „mniej poważnych” (od opublikowanego tuż po wojnie zbioru satyr *W łyżce wody*, poprzez wydane w latach 50. i przedrukowywane później w zmienionych wersjach *Uśmiechy*, po *Szarą strefę* i *Kup kota w worku*); a także – z Różewiczem starszym, który nie tyle zrezygnował z należącej mu senioralnej koturnowości i poetyckiego autorytetu, ile zdekonstruował te staromistrzowskie atrybuty kluczem zdziocinnienia, sarkazmu, manifestacyjnej obojętności na wszelkie oznaki uznania... Wydaje się, że takie teksty i gesty Różewicza stanowią dla krytyków większy kłopot niż trudna, filozoficzna, wymagająca poezja, przed którą można się pochylić w poszukiwaniu „poważnego” klucza, istotnego przesłania, intelektualnego wyzwania⁶. Tymczasem pisane w poetyce tekstów użytkowych utwory sytuują się pomiędzy wszystkimi formami twórczości, a raczej wyznaczają płaszczyznę formy te łączącą (i okalającą zarazem); pozwalają patrzeć na twórczość Różewicza jak na całość, ale całość zbudowaną z różnorodnych elementów, taką więc, której nie da się zamknąć w jednoznaczne formuły; która jest w ciągłym ruchu powtórzeń i różnic⁷. Marginesy/granice tej „całości” wyznaczone są bowiem z jednej strony przez niepoważne, satyryczne, sarkastyczne czy też „byłe jakie” utwory, z drugiej – przez teksty pisane w poetyce użytkowej, okolicznościowe, wspomnieniowe, interwencyjne, felietonowe. Pierwszy z tych granicznych „biegunów” twórczości Różewicza ma potencjał wyrotowy, subwersywny, a drugi – przeciwnie: konserwujący i scalający. Teksty okolicznościowe, użytkowe służą bowiem w dużym stopniu realizacji tradycyjnych ról oraz zadań pisarza, przywołaniu tradycji, rozpoznaniu aktualnej sytuacji literatury, światopoglądu

⁵ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

⁶ Na temat recepcji takich utworów Różewicza, w których obecny jest „żywiół komiczny” oraz takich, w których zdemonstrowana i wyszydzona zostaje figura starego poety-mistrza, por. m.in. tekst Tomasza Kunza „Podstępny senior nihilista”. *O późnej twórczości Tadeusza Różewicza*, „Ruch Literacki” 2007, z. 3.

⁷ Trochę inaczej w odniesieniu do poezji pisał o tym Andrzej Skrendo, powołując się na dialektykę negatywną Adorna. Zwracając uwagę na Różewiczowską odmowę przyjęcia jakiegokolwiek stałej identyfikacji, pokazywał on Różewiczowską koncepcję tekstu poetyckiego jako nieciągłą serię powtórzeń i różnic. Por. tenże, *Twórczość Tadeusza Różewicza w zarysie* [w:] *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 37–38.

itp.; a jednocześnie – wyjaśnianiu własnej twórczości, ukierunkowaniu recepcji. Natomiast utwory satyryczne, „byle jakie”, takie, które Piotr Śliwiński opatrzył znakomitą formułą „poetyckiego wandalizmu” – nieustannie podważają tę rolę, stanowią „krzywe zwierciadło” tradycyjnej figury pisarza-autorytetu.

Zgoda na takie postrzeżenie twórczości Różewicza pozwala uniknąć pułapki myślenia o niej w kategorii alternatyw, a więc nie na zasadzie: to albo to, lecz zawsze: to i to – i gazeta, i traktat filozoficzny, i mecz, i wiersz, i pełne szacunku przypomnienia Staffa, i komiczne parafrazy jego wydanych pośmiertnie utworów. Jeśli więc chcielibyśmy szukać potwierdzenia dla wielokrotnie powtarzanych deklaracji Różewicza, że nie chodziło mu o pisanie pięknych wierszy, lecz o działanie, to potwierdzenie tych deklaracji można znaleźć właśnie na marginesach tej twórczości, w tekstach, które ten „interwencyjny” charakter ujawniają najmocniej. W przypadku tekstów okolicznościowych, felietonowych granicznym punktem/miejscem wydaje się dydaktyzm, moralizm, napomnienie; w przypadku poezji – ironiczny, krytyczny sarkazm, satyra, dowcip, błazenada czy ostentacyjna „bylejakość”; niejako między nimi (choć równocześnie też – wraz z nimi) odbywa się praca nad formą poetycką. Co więcej, jeśli uznać – za wybitnymi znawcami tej twórczości – że Różewicz uczynił negację poezji (albo: negację jej dotychczasowego stanu) metodą i zasadniczym tematem swoich własnych wierszy, to obrzeża jego poezji pokazują ten gest jako konsekwentną strategię poetycką. I jeśli mówienie o śmierci poezji w trakcie jedzenia kaszanki można czytać jak wyzywający gest, jako artystyczną ekscentryczność, to opowieść o zwykłym spacerze czy obejrzanym filmie jako wypowiedź naiwną, zwykłą, trywialną bądź sentymentalną, w każdym razie – konsekwentnie niepoetycką⁸.

Uruchomiona na bieżące potrzeby (felietonu, listu, wspomnienia, przemówienia) poetyka zwyczajności, zapis codziennego doświadczenia, ostentacyjne pisanie o drobiazgach i konkretach, lakoniczne opowieści, ironiczna kpina czy intymność, a nawet sentymentalizm pozwalają lepiej zobaczyć kreację Różewicza – „zwykłego poetę i zwykłego człowieka”. Kreację bardzo interesującą, która skutkuje tym, że nie tyle chowa się on za swoją twórczością, ukrywa przed światem, ile właśnie pokazuje się jako zwykły człowiek, który pisze poezję. Nie artysta – dekonstruktor (choć o dekonstruowaniu jako zasadzie swojej twórczości pisze Różewicz niejednokrotnie), ale „zwyczajny poeta”, „normalny człowiek” – ktoś, kto wychował się w konkretnym czasie i miejscu, kto jest związany z określoną tradycją, kto musiał mozolnie pracować nad swoim wykształceniem i warsztatem.

Rola „zwyczajnego poety” współbrzmi w tych tekstach z mniej eksponowaną dyskursywnie, ale nie mniej istotną (jeśli nawet nie bardziej fundamentalną

⁸ Celowo zwracam tu uwagę na to, co marginesowe w tych marginesach, bo dominujące w tym tomie wypowiedzi autotematyczne odnoszą się w oczywisty sposób do strategii pisarskich Różewicza.

z perspektywy wszystkich zebranych w tym tomie tekstów) rolę pisarza-intelektualisty, który odsłania tutaj poczucie powinności, literackie gusta, poetyckie przyjaźnie, osobiste przekonania. Różewicz kreuje swoje pisarskie wizerunki – sarkastycznie, ironicznie, a niekiedy zaskakująco czule mierzy się z codziennością, komentuje i dekonstruuje własne wiersze, ale przede wszystkim prowadzi opowieść o ważnej literaturze, o autorytetach i wartościach, eksponuje tradycję poetycką od Mickiewicza i Norwida po Przybosa i Staffa, a także Żeromskiego⁹, stawia się też w roli komentatora losów nowoczesnej literatury. Teksty te służą bowiem nie tyle autobiograficznym odsłonięciom (choć to istotny aspekt we wspomnieniach i mowach okolicznościowych), ile – podkreśleniu wagi dawnej literatury (sztuki); budowaniu punktów odniesienia – horyzontu wielkiej poezji (*Kiedy myślę o poezji w ogóle myślę o Mickiewiczu*). Czy służą zatem – stojąc tym samym w radykalnej sprzeczności z poetyckim przesłaniem Różewicza – czynieniu/budowaniu ze świata „przestrzeni stabilnego sensu”?¹⁰

Powiedziałabym, że służą, ale – co istotne – tym samym nie stoją w radykalnej sprzeczności z przesłaniem całej twórczości Różewicza. Przeciwnie, raczej budują/ pokazują zasadniczy kontekst, w którym radykalna poezja i dramaturgia autora *Kartoteki rozrzuconej* nabierają istotnych znaczeń.

3.

Dzieło, żeby być sobą, potrzebuje suplementu, ergon – parergonu, tekst – marginesu – tak właśnie chciałabym czytać dołączone do *Marginesu* Różewiczowskie „*ale...*”. Tak warto bowiem czytać zarówno całą tę książkę, jak i poszczególne teksty.

Jako przykład chciałabym wskazać tekst zatytułowany *Ziemia i morze*, opublikowany pierwotnie w 1974 roku na łamach „Odry” w ramach felietonowego

⁹ Bardzo interesująco, jeśli zestawić to z utworami dramatycznymi czy z rewelatorską poezją Różewicza, brzmi jego tekst *Biruta, moja pierwsza miłość*, opublikowany jako posłowie do *Szyfowych prac* Stefana Żeromskiego wydanych w 1997 roku przez Wydawnictwo Dolnośląskie. Tekst skierowany do współczesnej młodzieży („moi drodzy przyjaciele”) w tonie nostalgicznego wyznania na temat ukochanej lektury z młodości („minęło przeszło 60 lat od czasu, kiedy otwarłem tę książkę i ciągle uważam, że najpiękniejszą »sceną miłosną« w literaturze polskiej jest »parkowa« scena między Birutą, panną Anną Stogowską i Marcinem Borowiczem. Wyznali sobie miłość bez słowa, ale powiedzieli sobie wszystko, co może tylko przeczuwać serce młodego, zakochanego człowieka”) zaskakuje (nieskrywaną) naiwnością, sentymentalizmem i dydaktyzmem („Zrozumiecie, czytając *Szyfowe prace*, czym była dla wielu pokoleń Polaków poezja Mickiewicza. Wasi nauczyciele poloniści zwrócą wam uwagę na wszystkie problemy społeczne, polityczne i narodowościowe, religijne [...]. Wierzę, może naiwnie, że po przeczytaniu *Szyfowych prac* będziecie piękniej myśleli i mówili”).

¹⁰ Sformułowanie Jacka Gutorowa, który, pisząc o Różewiczu jako poecie dającym świadectwo końca kultury, pokazywał, że dokonuje on „konsekwentnej deziluzji rzeczywistości, odzierając ją z wszelkich narracji, które chciałyby uczynić ze świata przestrzeń stabilnego sensu”. Ten z e, *Światła między wersami* [w:] t e g o z, *Urwane ścieżki*, Wrocław 2007, s. 110.

cyklu *Margines, ale...* Punktem wyjścia jest tutaj osobiste wspomnienie wyjazdów nad morze, choć osadzone od razu w paradoksalny, w tym kontekście, związek z ziemią – dowiadujemy się bowiem, że miejsce, do którego jeździ poeta jest „oddalone od morza o jakieś dwa, trzy kilometry”, że krajobraz jest tu wiejski, nie nadmorski, a porządek dnia podporządkowany jest rytmowi pracy rolnika, nie rybaka. Przestrzeń, którą konstruuje Różewicz ma więc wybitnie, dosłownie, charakter „marginalny” – znajduje się bowiem na peryferiach zarówno konkretnej, fizycznej przestrzeni nadmorskiej, jak i przestrzeni wyznaczonej przez – powiedzmy – tradycyjną topikę związaną ze spędzaniem wakacji w nadmorskim klimacie (opozycje: krajobraz wiejski/krajobraz nadmorski; praca rolnika/praca rybaka). Ten wstęp służy jako wprowadzenie do dwóch zasadniczych ciągów wspomnień: ostatniego wyjazdu – „krótkiego i nieudanego” – oraz „pierwszej dłuższej podróży w życiu”, którą była tuż po wojnie właśnie podróż nad morze. Każde z tych wspomnień, z kolei, prowadzi bezpośrednio do trochę innych refleksji: wspomnienie ostatniego wyjazdu do spowodowanej zaśmieconymi plażami, wizji śmietnika („był dla mnie ostrzeżeniem, że nagle mogę znaleźć się na śmietniku”), przypomnienie pierwszej podróży – do momentu zaślubin z morzem, które dokonały się za pomocą zmysłów smaku, dotyku i węchu („nie wzrokiem. I nie potrafię opisać morza, nawet nie mogę sobie morza wyobrazić”). Oba można czytać dosłownie (jako zapisy konkretnych doświadczeń), ale też żadnego z nich nie można odczytywać w oderwaniu od zasadniczych Różewiczowskich tropów poetyckich, takich jak śmietnik, kryzys kultury, osłabienie mocy twórczej wyobraźni jako źródła poezji. Konkluzja, do której wiedzie nas Różewicz, jawi się szczególnie interesująco:

Wydaje mi się, że tylko z zamkniętymi oczami widzę „prawdziwe” morze. Moja nieruchoma wyobraźnia nie pozwala mi na dalekie, egzotyczne wędrówki. Podziwiam wspaniałych, samotnych żeglarzy, odkrywców, ale ja sam jestem tylko cierpliwym piechurem, który przemierza swoją drogę krok za krokiem. Ziemia pod stopami to ojczyzna mojej wyobraźni.

Ziemia odsyła bezpośrednio do zwyczajności/zwykłości, codzienności doświadczenia, skończoności i indywidualnych ograniczeń (a więc do ważnych elementów Różewiczowskiego światopoglądu poetyckiego). Można ją jednak interpretować szerzej – w kontekście Heideggerowskiej metafory ziemi (*Erde*) jako zasłonięcia, zamykania horyzontów (w przeciwieństwie do morza jako przestrzeni otwartej, bliższej więc Heideggerowskiej „światowości”, budującej znaczenia związane z otwieraniem dzieła na sensy, odkrywaniem jego wciąż nowych znaczeniowych potencjałów. W „zapisach pamięci” Różewicza zamiast obrazu morza, czyli „wielkiej wody” są: „kałuże po deszczu, strumień, jakieś stawy, bajorka”).

To jednak nie wszystko. Podważanie utrwalonych literackich stereotypów dokonuje się też na poziomie stylistyczno-retorycznej organizacji tekstu, przez umieszczanie w cudzysłowie związanych z topiką morza wyrażen takich, jak wy-

jazdy „nad morze”, „wybrzeże”, „zaślubienie morza”, czy „port przeznaczenia”. Morze, które zawsze istniało tylko „jako słowo”, pozostaje dla Różewicza, mimo wielokrotnego z nim obcowania przestrzenią pustą i, co szczególnie interesujące, istniejącą wyłącznie w języku: „ogromne, pozbawione właściwości, zamknięte w słowie, jak w łupince orzecha”. Język jednak, co należy podkreślić, nie otwiera bynajmniej na nowe, nieograniczone horyzonty sensu (jak w hermeneutycznych koncepcjach mowy), lecz jest raczej zamknięciem, pomniejszeniem, ograniczeniem perspektywy. W *Ziemi i morzu* więc Różewicz wyraża i przekazuje zarówno swoje własne, konkretne doświadczenie jako człowieka (powiedzmy: wczasowicza/letnika podróżującego nad morze), jak i doświadczenie języka, tekstu, pisania i wiedzy nas ostatecznie do zmetaforyzowanych wyznań na temat własnej twórczości: „W takiej to łodzi wędruję przez morza i oceany słów do «portu przeznaczenia»”.

W tekście dochodzi zatem do połączenia tekstualności i empiryczności, kreatywności i autobiograficzności; „empirycznej osoby autora” i podmiotu tekstualnego. Innymi słowy, pojawia się tu więc nie tylko głos autora, Tadeusza Różewicza, ale i „głos” jego poezji, a tekst ujawnia swoją palimpsestową konstrukcję równocześnie z przestrzeni rzeczywistości, jak i z przestrzeni literatury.

Dorota Kozicka

TADEUSZ RÓŻEWICZ'S MARGINS

Summary

Feuilletons, letters, obituaries and posthumous reminiscences as well as texts of speeches delivered on various occasions by the poet himself make up the contents of Tadeusz Różewicz: *Margins, ale...*, a volume of miscellanea edited by Jan Stolarczyk. They can be regarded as a storeroom of diverse autobiographical material complementing Różewicz's main work. In fact, this traditional approach seems in this case fully vindicated. The collected occasional texts do reflect some of the poet's persistent traits, preoccupations, or beliefs; they also enable us to get a better understanding of the broader communicative contexts and functional significance of his poetic strategies, preferences and autocreations. In the title of the collection the appended “but...”, an opening word with three dots, is an invitation to look for more, some kind of complement. Our reading should clarify the outcome. The ‘margins’ may turn out to be something of a Derridean supplement, i.e. not just an annex (an extension on the side, adding something of lesser importance that cannot change or influence our perception of the main work) but a complement that does have a part in the character and essential quality of the writer's work even if it seems unimportant, secondary, almost superfluous.

TADEUSZ NOWAK: PEJZAŻE CZŁOWIEKA

DAMIAN LECHWAR*

UWAGI WSTĘPNE

W *Pejzażu człowieka*, fundamentalnej rozprawie poświęconej młodopolskim (i nie tylko młodopolskim) wyobrażeniom o duszy, duchu i ciele, Marian Stala stwierdza: „Poezja dwudziestego wieku pokazuje często doświadczenie świata jako doświadczenie ciała i cielesności. Doświadczenie gwałtowne, z trudem poddające się racjonalizacji...”¹. Ta wypowiedź łączy się z kilkoma problemami uobecnionymi w poezji Tadeusza Nowaka, problemami, na które warto zwrócić pilniejszą uwagę.

Przywołane wcześniej słowa obrazują kondycję człowieka, którą wpisać można w problematykę szeroko pojętego modernizmu². To właśnie z tym zagadnieniem wiąże się pierwsza kwestia – poezję autora *Jasełkowych niebios* można badać w perspektywie modernistycznej: „[...] wiek dwudziesty jest wiekiem modernizmu pojmowanego jako pewna formacja kulturowa, wtedy można powiedzieć, że Tadeusz Nowak jest jednym z najwybitniejszych pisarzy polskiego dojrzałego, późnego modernizmu”³.

Można stwierdzić, że twórczość poetycka autora *Uczę się mówić* skupia się wokół jednego z kluczowych zagadnień modernizmu, jakim jest tematyka antro-

* Damian Lechwar – doktorant, Wydział Polonistyki UJ.

¹ M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 221.

² Pojęcia modernizmu używam w jego szerokim rozumieniu, czyli jako „formacji literackiej”, w skład której wchodziły różne literackie poglądy, stanowiska, powstające i rozwijające się od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku i trwające jako wspólna „konstelacja” (choć wewnętrznie zróżnicowana) nieprzerwanie pomimo zmieniających się tzw. epok literackich. Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. II, Wrocław 2002, s. 19. Na temat wielości zjawisk składających się na zjawisko modernizmu zob. także m.in.: R. Nycz, *Słowo wstępne* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998; W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

³ M. Nawrocki, *Sen, ciało i ostrze. O niektórych aspektach antropologii poetyckiej Tadeusza Nowaka* [w:] M. Nawrocki, *Okrucieństwo i czułość. Szkice o poezji polskiej XX i XXI wieku*, Tarnów 2010, s. 32-46.

pologiczna⁴. Kreacje ludzkiego istnienia pojawiające się w teźże poezji stanowią unaocznienie problematyki tożsamości, nietożsamości ontologicznej, kryzysu podmiotowości – naczelných rozpoznání kondycji człowieka w modernistycznym widzeniu świata. To z kolei, otwierając kwestię przestrzeni poetyckiej w badanych tekstach Nowaka, wiąże się z zagadnieniem terytoriów w jakich (i wobec których) istnieje człowiek.

W twórczości autora *Psalmów* przestrzeń jest prymarna wobec pozostałych składników kreowanej w słowie rzeczywistości. Można powiedzieć, że każde zagadnienie, jakie się pojawia w analizowanych utworach, łączy się (bezpośrednio lub pośrednio) z problematyką przestrzeni, która jako nadrzędny element rozszerza się na inne części świata przedstawionego. Przyjmując tę możliwość interpretacyjną, zawiązując z konieczności rozległą problematykę przestrzeni, wybieram pewien jej niezwykle złożony aspekt, istotny dla rozpoznania poezji autora *Kołąd stręczyciela*. Mam na myśli kwestię umiejscowienia człowieka w przestrzeni. W badanej twórczości znajduje się on w centrum opisywanej rzeczywistości literackiej. To wokół niego koncentruje się problematyka dotycząca istnienia w świecie owej poezji.

Ontologia Nowaka skupia się na cielesnym⁵ aspekcie bycia. Ciało człowieka w omawianych utworach można omawiać także w kategoriach przestrzennych: po pierwsze ze względu na fakt, że człowiek zawsze jest w badanej poezji umiejscowiony w jakimś obszarze. Po drugie samo ciało opisywane w teźże twórczości można potraktować w kategoriach osobnego terytorium; ciało człowieka (zarówno pojmowane jako całość, jak również konkretne, poszczególne jego części) jest przestrzenne.

Niniejszy szkic jest próbą przedstawienia pejzażu człowieka (zewnątrznego i wewnętrznego) jako jednego z możliwych sposobów mówienia o ludzkim istnieniu, które w wyobraźni poetyckiej autora *Prorocy już odchodzą* jest zagadnieniem ze wszech miar interesującym.

⁴ O antropologicznych zainteresowaniach literatury modernistycznej zob. *Modernistyczny wizerunek człowieka. Studia historycznoliterackie*, red. J. Szcześniak, D. Trzeźniowski, Lublin 2001; na temat wyobraźni antropologicznej zob. A. M e n c w e l, *Wyobraźnia antropologiczna [w:] Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, M. Pęczak, wstęp i red. A. Mencwel, Warszawa 1998, s. 15.

⁵ Na temat zagadnienia cielesności, istnienia poprzez ciało, zob. m.in.: A. Ł e b k o w s k a, *Somatopoetyka [w:] Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 101–136; M. S t a ł a, *Pejzaż człowieka*, dz. cyt.; E. B o n i e c k i, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998; L. W i ś n i e w s k a, *Słowo i ciało w perspektywie (nie tylko) mitycznej [w:] Mity słowa. Mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, Bydgoszcz 2007, s. 9–18; *Metamorfozy ciała*, red. D. Czaja, Warszawa 1999; *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.

PEJZAŻ ZEWNĘTRZNY

Przestrzeń, którą tworzy ciało ludzkie można rozpatrywać w kilku porządkach, z czego dwa, odnoszące się do pejzażu zewnętrznego i wewnętrznego człowieka, wydają się szczególnie zajmujące i godne uwagi. Właśnie w ich perspektywie omówione zostaną najważniejsze, najbardziej interesujące, pojawiające się w poezji Tadeusza Nowaka, sposoby wizualizowania przestrzeni związanych z ciałem.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań i unaocnień jest przedstawienie ciała jako przestrzeni otwartej. Takich terytoriów w twórczości autora *Ziarenka trawy* jest dużo, oto zaledwie ich garstka: *Dunajec przez twarz jego/ wielkim psalmem przepływa*⁶ [175], *Może mu kiedyś pagór pięści/ pod nos podsunę, ścisnę krtań* [26]. Szczególnie intensywną realizacją takiej przestrzeni jest obraz z pierwszej zwrotki *Ballady o krecie*:

Przez moich dłoni papilarną glinę
idzie kret – ślepiec. Nad nim się kołysze
sucha trawa. Nad suchą trawą
przelatuje sowy radarowe ucho.

[148]

Przywołany fragment wiersza ukazuje przestrzeń dłoni jako miejsce niebędące niczym ograniczone. Opis dłoni podmiotu lirycznego jest próbą porównania ich do ziemi. Złączone ręce i znajdujące się na nich linie papilarne w ciekawy sposób obrazują przestrzeń ziemi, unaocniając jej nierówności i materiał, z którego jest zbudowana. Można powiedzieć, że stworzony pejzaż dłoni, ubogi w opisy, tworzy swoisty mikrokosmos. Mówiąc inaczej, dłonie z wiersza można odczytywać jako nieograniczoną przestrzeń świata. Podobny charakter i temat odnaleźć można w *Królestwie*, którego pierwsze dwie strofy brzmią następująco:

Małe królestwo ciała
rządzi się w sobie samo.
Armia, jak goździk mała,
pod rąk sklepionych bramą
w płomykach słomy śpi.

I są w królestwie zamki
i w zamkach tych zwierciadła.
Miedź lodowata klamki
na ciała dno opadła.
Stoją zamknięte drzwi.

[78]

⁶ Cytaty lokalizuję według wydania: T. Nowak, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978. W nawiasach kwadratowych podaję numer strony, z której pochodzi cytowany fragment.

Pojawiający się w cytowanym wierszu obraz ciała-królestwa otwiera szereg możliwych interpretacji. Warto przede wszystkim zwrócić uwagę na przestrzenność budowanego opisu, który należy do bardziej skomplikowanych. Przedstawione w utworze królestwo jest przestrzenią otwartą – *małym królestwem*. Taki opis konotuje przedstawienie ciała człowieka jako obszaru, którego granice nie zostały precyzyjnie określone; wiadomo jedynie, że jego terytorium jest *małe*. Autonomiczność królestwa (jako przestrzeni całego ciała) nie ma struktury jednolitej. Pojawiają się w nim kolejne przestrzenie – zamki⁷ – mające charakter zamkniętej.

Opisów metaforyzujących ciało jako przestrzeni zamkniętej w poezji Tadeusza Nowaka znajduje się stosunkowo dużo. Najczęstszym takim unaocznieniem jest budynek⁸; pojawiające się w jego wierszach metafory ciała-budowli, to na przykład wspomniany już wcześniej zamek – *Małe królestwo ciała/ rządzi się w sobie samo. [...] I są w królestwie zamki/ i w zamkach tych zwierciadła* [78]. Innymi budowlami⁹ są: kościół – *Szukam cię, aniele,/ zadzwoń chociaż w rondell/ w ciała mym kościele* [116–121], młyn – *Drewniany ciała młyn/ dni naszych ziarno miele* [339]. Budowlą unaoczniającą ludzkie istnienie jest w szczególności wyobrażenie go jako domu:

Wierzę bo widzę rzekł poeta
i przed nim drzwi zabito na krzyż
Jamo po szyi wierze po psie
czemu poza mną we mnie patrzysz

Zabito i zamurowano
i straże zbrojne postawiono
jakby z drzwiami tymi wiecznie
pulsując wiło nić wrzecziono
[...]
A car szabelką po tej nici
i głownią w drzwi zabite na krzyż
Ucięta szyjo, jako domu
czemu poza mną we nie patrzysz
[309]

⁷ Obraz ciała jako przestrzeni zamkniętej nawiązuje m.in. do wczesnomodernistycznego obrazowania wnętrza człowieka przez budynki, pojawia się u niego również sposób opisywania z ducha romantyczny – ludzkiego wnętrza – ruiny. U Nowaka wprawdzie nie pojawiają się one wprost, za to korzysta on z zabiegu fragmentacji opisywanych budynków, wskazując na drzwi i materiał, z którego jest zrobiony budynek

⁸ Motyw ten, szczególnie silnie realizowany w literaturze młodopolskiej (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 8–50) wpisuje się w świat poetyckiej wyobraźni Tadeusza Nowaka, u którego człowiek jest istnieniem uwięzionym w różnorodne relacje przestrzenne.

⁹ Warto zauważyć, że ciało człowieka przedstawiane jako budynek jest jednym z głównych motywów pojawiających się w literaturze, zwłaszcza okresu Młodej Polski, do której autor *Kolęd stręczyciela* często nawiązywał sposobem pisania, motywami, a w konsekwencji sposobem pojmowania ciała jako fenomenu istnienia i uczucia.

Obraz wyłaniający się z wiersza implikuje wyobrażenie ciała jako budynku – domu, którego drzwi zostają zabite. Opis ten wskazuje na zamknięty charakter obszaru, do wnętrza którego nie można się dostać. To, co znajduje się w środku jest natomiast określone jednym słowem *jama*, konotującym skojarzenia z głębią. W tym przypadku ma ona odzwierciedlać wnętrze ciała człowieka; dodatkowo może inklinować myślenie o ciele jako obszarze ciemnym, tajemniczym¹⁰. Tak przedstawiony obszar immanentny staje się miejscem nieodkrytym i utajonym, ale i również cennym, gdyż przed wejściem w głąb chronią nie tylko strażę, ale także (przede wszystkim) same drzwi, które uniemożliwiają przejście, ponieważ są *zabite i zamurowane*. Budowany w taki sposób obraz przestrzeni sekretnej, do której nie można się dostać, zasłaniającej swoje wnętrze ewokuje przypuszczenie, jakoby w jej wnętrzu znajdowało się coś wartościowego.

W poetyckiej twórczości Tadeusza Nowaka ciało jest często przestrzenią samą w sobie. Można powiedzieć, że tworzy ono rodzaj obszaru, w środek którego można wejść i który można opuścić. Tym, co stanowi granicę między rzeczywistością człowieka a jego wnętrzem jest właśnie ciało. Warto zaznaczyć, że w tejże poezji pełni ono rolę nadrzędną. Jego świadomość jest tożsama ze świadomością „ja”. Innymi słowy, ciało jest zawsze tym przez co doświadcza się świata i samego siebie. Samoświadomość jest zawsze skoncentrowana wokół ciała, które jest autonomiczne względem istnień wchodzących w jego przestrzeń.

Ciało swoją fizycznością stwarza rodzaj bariery między swoim wnętrzem a tym, co znajduje się poza nim. Podejmując temat graniczności ciała, warto zwrócić uwagę na rolę powiek, które w twórczości autora *Psalmów* pojawiają się bardzo często, spełniają funkcję zasłony między światem a wnętrzem człowieka. Tworzą one specyficzny rodzaj bariery, bowiem skóra na powiekach człowieka jest najcieńsza, przez co najbardziej delikatna: *Prócz kruchych powiek nic mnie nie zasłania/ przed nadchodzącym śniegiem pożegnania* [22], *Wyjmij mi łotra spod lewej powieki* [251], *Przez ich powieki uchylone/ widać wiklinę. Z niej Boruta/ czerwoną wtką dyryguje* [209–210], *Nim dom jak rana wejdzie pod powiekę* [308], czy wreszcie: *Nie zatrzymany pod powieką/ żebrak idący po dolinie* [38–40]. Powieki stają się barierą oddzielającą to, co immanentne, od tego, co zewnętrzne. W takim ujęciu oczy stają się (potencjalnym) przejściem między wymiarem wnętrza ciała a rzeczywistością świata. Powieka zasłania przestrzeń znajdującą się wewnątrz organizmu, uniemożliwiając tym samym zobaczenie tego, co albo kto znajduje się w jego środku. Jej działanie jest dwubiegowe, bowiem przysłania również widok kierowany ze środka na zewnątrz.

¹⁰ Głębia jest ze wszech miar symboliczna. Na temat jej znaczenia zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia* [w:] *też* *że, Sommambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 29–78.

Tylko jeden, najmniejszy,
niesie szopkę kaleką.
Idąc w sobie zasłania
dziką bestię powieką.

[79]

Ciało człowieka posiada świadomość tego, co mieści się w jego wnętrzu, dlatego, jak w cytowanym fragmencie, ukrywa przed światem *dziką bestię* znajdującą się w nim. Możliwe, że chowa ją z jeszcze innego powodu, ma mianowicie świadomość tego, że wspomniana już bestia może się na ten świat wy dostać¹¹.

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY¹²

Wejść oraz opuścić przestrzeń ciała ludzkiego można na wiele sposobów, różne są też zasady przebywania w jego wnętrzu. Organizm daje jednak możliwości takiego przekraczania granic, a samo wnętrze tworzy miejsce gotowe do zamieszkania; obszar, dzięki któremu to, co do niego wejdzie, uzupełnia ciało. Interesujące wydają się te sytuacje, w których udział w opisywanej sytuacji biorą aniołowie. *Szukam cię, aniele./ zadzwoń chociaż w rondell/ w ciała mym kościele* [116–121]; inny przykład: *lub jakiś anioł inny od aniołów/ nakręcających zegar naszej krwi* [232]. W wierszu zatytułowanym *Kołyska* pojawia się następująca fraza: *W drzazgach moja kołyska./ krzyczą we mnie anieli* [57]. Pojawiają się też takie sytuacje, w których anioł wypada z ciała: *Spł się i nie chce wejść na powrót/ w anielskość we mnie nie zgnojoną* [368]. Aniołowie w poezji Tadeusza Nowaka zajmują bardzo ważne miejsce¹³. Należą także do istnień, które w świecie kreowanym przez autora *Psalmów* pojawiają się w sposób fizyczny.

Inne formy życia, które mogą znajdować się w ciele człowieka to na przykład zwierzęta: *Biegnie we mnie gronostaj./ Już nikt go nie zatrzyma* [71]; następny: *Mój osioł we mnie drzemie./ stoją nade mną klony* [59], *Czerwień jabłek podają/ śpiącym we mnie buhajom* [113], czy *Jaszczur, niedźwiedź i wilk/ poruszają się w nas* [69]. Bogactwo i różnorodność zwierząt pojawiających w przestrzeni ciała

¹¹ Tytułem dygresji warto odnotować podobny sposób mówienia o doświadczeniu innego w ciele w poezji Bolesława Leśmiana. Cytowany fragment pochodzi z pierwszego wiersza cyklu *Powieści o rozumnej dziewczynie*. Brzmi on następująco: *Tak mówię do dziewczyny: Nie wódz mnie w bór ciemny./ Nie wołaj po imieniu, nie patrz oko w oko – / Bo nigdy nie wiadomo, co za stwór tajemny/ Z mroku na świat pod ludzką przychodzi powłoką.* B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 297.

¹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. III, poprawione, Kraków 2001, s. 189 i n.

¹³ Związek anioła z metalem (mieczem i drutem kolczastym) zaznacza i wyjaśnia: M. Nawrocki, *Tadeusza Nowaka rzeczywistość masakrowana* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 47–65. W swoim szkicu autor *Wariacji istnieniowych* odczytuje świat poetycki kreowany przez Tadeusza Nowaka jako przestrzeń nieustannej masakry i okrucieństwa.

człowieka jest w badanej poezji zjawiskiem niezwykle częstym. Nie podejmuję się interpretacji cytowanych fragmentów, pragnę jedynie wskazać i podkreślić różnorodność istnień, jakie we wnętrzu człowieka mogą się znajdować. Dodać również należy, że: *Zwierzęta istnieją w tym świecie na specjalnych prawach, więcej widzą, więcej rozumieją, a te możliwości wynikają z faktu, że więcej – właściwie: najwięcej – cierpią...*¹⁴. Ich bycie w człowieku można więc odczytywać w kontekście symbolicznym (o istnieniu którego, tylko wspominam), można również – i to wydaje mi się bardziej zasadne – odczytywać, jako unaocznienie obcego, który wkracza w przestrzeń ludzką.

Z doświadczeniem ciała i możliwością wkroczenia w jego przestrzeń wiązać się będą przede wszystkim kwestie tożsamościowe. Doświadczenie „innego”, „obcego” w ciele nie pozostaje niezauważona: *Oni mnie spustoszyli./ podstępnie weszli we mnie./ Dzisiaj po nich daremnie/ wymiatam gnój kobyli* [51]. Wchodzącym w ciało może być również konkretna osoba: *widzieli: wchodził we mnie/ ów starszy pan we fraku* [113–114] i dalsza część tego wiersza: *Wtedy wychodzi ze mnie/ ów starszy pan we fraku./ zbiera jabłka, pije miód, zdejmuje frak i maskę*. Tych kilka fragmentów stanowi jedynie sygnalizację dosyć ważnego problemu, który w wierszach Tadeusza Nowaka jest obecny już od samego początku jego poetyckiej kariery. Chodzi mianowicie o problem tożsamości i identyfikacji. Nie wymieniając wszystkich wierszy, nie poruszam wszystkich problemów – wskazuję jedynie na jeden z możliwych sposobów rozpatrywania kwestii nietożsamości. W problem ten wpisuje się również wiersz *Pieśń o powrocie: Pod frakiem chytry drzewie chłopek./ gotów na oklep w każdej chwili./ dudnić w bok koński gołą piętą./ jechać do ognisk miotających/ gwiazdy i lubczyk w gminne święto* [75–76]. Opisująca wcześniej przestrzeń ciała, w którą wchodzi *pan we fraku* zostaje zastąpiona ubraniem. Jego zdjęcie jest unaocznieniem wyjścia z przestrzeni ciała owego mężczyzny. Wiązać się to przede wszystkim będzie ze zmianą tożsamości przynależenia do „plemienia”. Podmiot liryczny tych wierszy jest rozdarty między przestrzenią miasta, którą symbolizuje frak a przestrzenią wsi, której symbolem jest jego brak. W obu przypadkach będzie to: *już tylko gość, ktoś z zewnątrz*¹⁵. Rozdarcie, utrata akceptacji, przynależności do jednej z grup stanowi w tej poezji problem istotny, aczkolwiek niejedyny.

Wszystkie te wejścia, wyjścia, różnorodność istnień pojawiających się w ciele człowieka wpływa na jego niezwykle pejzaż wewnętrzny. Można powiedzieć, że jest on swoistym kolażem, składającym się z elementów niemożliwych do połączenia.

Składnikiem uzupełniającym i dopełniającym ten obraz jest metaforyka wnętrza ciała opisująca jego przestrzeń jako krajobraz. To terytorium otwiera się do

¹⁴ M. Nawrocki, *Pieśń przerażonej duchowości, pisk przerażonej duszyczki*. (Tadeusz Nowak: „*Psalm mysi*”) [w:] tegoż, dz. cyt., s. 227–240.

¹⁵ S. Bałbus, *O poezji Tadeusza Nowaka* [w:] T. Nowak, *Wybór wierszy*, wyd. II, Warszawa 1979, s. 6.

wewnątrz, tworząc w organizmie człowieka autonomiczny wymiar. Jego granice są niezależne od ciała, w którego wnętrzu ten obszar się pojawia. Jest to konstrukcja oparta na paradoksie, bowiem w zamkniętym ciele pojawia się przestrzeń otwarta. Warto przyjrzeć się, jak realizuje się ona w wierszu:

Wyścielony od wewnątrz kłosami jęczmienia,
nasłuchuję szelestu lata gryczanego.
I w to promieniste mego wnętrza brodło
winne jabłka spod sadów
koziorożce zsypują.

A wokoło, jak sięga moja okolica,
jest zapach w rękach łamanego chleba
i zapach naczyń limfatycznych,
wydzieranych przez kozy zębami
z białej szyi porannego drzewa.

[...]

Wyścielony od wewnątrz, zwracam się do siebie
poprzez rzeczy z wnętrza wszelkich rzeczy
wkołtysanych we mnie, jak w antracyt bór,
jak w diament antracyt.

[157]

To tylko jedno z wielu otwartych miejsc, jakie pojawiają się w człowieku; przykład ten jest jednak bardzo sugestywny, wnętrze człowieka nazwane zostaje poprzez obrazy przestrzeni zewnętrznych wchodzących w ciało, jak chociażby opis jabłek zsypywanych przez zwierzęta w *promieniste [...] wnętrza brodło* z pierwszej strofy. Przestrzeń immanentna zdaje się rozrastać w porządku horyzontalnym poprzez wizje natury, jak na przykład obraz kłosów jęczmieni – kluczowym zdaje się zwrot *wyścielony od wewnątrz* – uplastyczniający wnętrze człowieka, nadający mu fizyczność wreszcie – ograniczający jego wewnętrzne terytorium.

Paradoksalnie, istniejąca w człowieku przestrzeń jest zamknięta, ponieważ znajduje się w ciele, tworzącym barierę między światem zewnętrznym – istniejącym poza ciałem, a światem wewnętrznym – istniejącym w organizmie. Przyjmując inny punkt widzenia, można stwierdzić, że miejsce znajdujące się w ciele człowieka – ściślej – podmiotu lirycznego, nabiera wszystkich cech świadczących o tym, że jest ona przestrzenią otwartą. *A wokoło, jak sięga moja okolica* – słowa te podkreślają horyzontalny wymiar kreowanej przestrzeni, jak również konotują kwestię przynależności. Opisany obszar należy do człowieka, świadczyc o tym może słowo *moja*, określające przynależność do podmiotu, można powiedzieć więcej, ta przestrzeń jest mu przypisana i z nim ściśle połączona.

Dominującą funkcję w rozpoznaniu terenu spełnia wzrok, określający wszystko, co znajduje się wokół podmiotu lirycznego; *okolica* jest niczym innym, jak

tym, co on – stojąc w jednym punkcie – może zauważyć dookoła siebie. Tak przyjęta perspektywa pozwala powiedzieć, że występująca w ciele człowieka przestrzeń, jest alternatywnym terytorium wobec tego, co zewnętrzne.

Można też odczytywać ten wiersz w inny sposób, jeżeli zwrócić uwagę na jego tytuł *Autoportret*. Byłby więc utwór ten opisem samego siebie – budowany wewnętrzny świat podmiotu lirycznego podkreśla jego związek z otaczającym go światem, przywiązanie do niego. Elementy przestrzenne opisywane w wierszu, budują jego tożsamość. Warto zwrócić uwagę na łączność określenia *moja okolica* z tytułowym *autoportretem*. Słowo *autoportret* konotuje pojęcia związane z wyglądem zewnętrznym, to wykonana przez siebie samego własna podobizna, która obrazuje zewnętrzną stronę człowieka¹⁶. W przypadku omawianego utworu na ów obraz samego siebie tworzony przez człowieka składa się to, co kryje się pod wyrażeniem *moja okolica*. Można ją rozumieć w znaczeniu *moja* – czyli mnie określająca.

UWAGI KOŃCOWE

Niniejszy szkic jest jedynie zarysowaniem szerokiego i wielowymiarowego problemu, jakim jest *pejzaż człowieka* – a raczej na jaki składają się *pejzaże człowieka* – w twórczości Tadeusza Nowaka. Pomysł ten domaga się rozwinięcia, bowiem zaprezentowane rozważania w żaden sposób nie wyczerpują tematu ani materiału egzemplifikacyjnego.

Poruszone powyżej zagadnienia stanowią sygnalizację najważniejszych kwestii związanych z przestrzennością ciała u autora *Proroka*, w które wpisuje się tematyka związana z doświadczeniem własnej tożsamości i nietożsamości. Kolejnymi zagadnieniami łączącymi się z *pejzażem człowieka* są wszechobecne u Nowaka pytania dotyczące cierpienia, identyfikacji oraz poszukiwania Boga.

Damian Lechwar

TADEUSZ NOWAK'S HUMAN LANDSCAPES

Summary

This article explores the relationship of the human body and space in the work of Tadeusz Nowak. The aim is to produce a reading that would fully acknowledge Nowak's skill in inscribing the body into space, and space into the body. This close interrelationship enables him to construct an integral whole which can sustain any philosophical probes concerning ontology, identity and identification.

¹⁶ Motyw *autoportretu* jest zjawiskiem często występującym w literaturze, warto chociażby wspomnieć takie utwory, jak: *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* Zbigniewa Herberta, czy *Jedno zdanie* Czesława Miłosa.

The spatial nature of the body is discussed in two aspects. One is the image of the soma as the outer territory of the body, the other – as its inner space. In either case the analysis is focused on the metaphoric language used by the author. The division adopted in this approach not only foregrounds the twin problem of the search for one's identity and the integrity of one's existence but also attempts to define the place of man in the poetic universe of Tadeusz Nowak, the bard of Ursynów.

PODMIOTOWOŚĆ „MEDIUMICZNA”. E.E. OLGI TOKARCZUK JAKO POWIEŚĆ PSYCHOLOGICZNA

KATARZYNA KANTNER*

Po co zaglądać w czyjś wewnętrzny świat? Podobne pytanie można postawić o literaturę: po co czytać cudze książki? Odpowiedź jest prosta: bo istnieje jakiś rodzaj zainteresowania, fascynacji cudzym wnętrzem¹.

Olga Tokarczuk

W roku 1993 Olga Tokarczuk zadebiutowała jako powieściopisarka, a niedługo potem opublikowała tekst z dziedziny astropsychologii rozpoczynający się cytatem z Novalisa: „Przeznaczenie i dusza są dwiema nazwami tej samej substancji”². Choć samo zagadnienie typologii znaków zodiaku w kontekście teorii czterech żywiołów zakrawa raczej na pseudonaukowe kuriozum, z tekstu można wyodrębnić kilka poglądów na naturę psychiki, które zostaną rozwinięte w powieściopisarskiej twórczości autorki E.E. Tokarczuk uznaje istnienie „podpowierzchniowych, nieuświadomionych związków między procesami”³. Podobnie w jednym z wywiadów mówi: „Rzeczywistość to wielowarstwowy tort znaczeń przenikających się wzajemnie. I nigdy nie można zobaczyć wszystkiego naraz, widzi się wątki, nitki, fabuły, lecz miewa się także wglądy, olśnienia”⁴. Pisarka deklaruje wiarę w pewien rodzaj ukrytych połączeń między elementami świata, związków przyczynowo-skutkowych łączących pozornie odrębne zdarzenia, głęboką strukturę rzeczywistości, którą dzięki intuicji można odczytać z systemu znaków. Uznaje jedność tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, czemu daje wyraz, pisząc: „jesteśmy integralną częścią wszechświata i jako część tej całości rządzą nami te same prawa”⁵.

* Katarzyna Kantner – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ O. Tokarczuk, *Tajemne porządki świata*, rozm. S. Bereś, „Odra” 2000, nr 7–8, s. 61.

² O. Tokarczuk, *Przeznaczenie i dusza. O tradycji żywiołów astrologicznych*, „Albo Albo”, 1994, nr 2, s. 185.

³ *Ibidem*, s. 192.

⁴ O. Tokarczuk, *Tajemne...*, *op. cit.*, s. 60.

⁵ O. Tokarczuk, *Przeznaczenie...*, *op. cit.*, s. 196. Podobnie we wspomnianym wywiadzie Tokarczuk mówi o specyficznym stanie, podczas którego „dokonuje się jakieś cudowne małżeń-

W niniejszym tekście chciałabym zinterpretować *E.E.* – drugą w kolejności publikacji powieść wałbrzyskiej pisarki – przez pryzmat tradycji powieści psychologicznej wysokiego modernizmu (ang. *psychological novel of high modernism*). Utwór stanowi – co postaram się wykazać – grę ze wspomnianą konwencją, jej twórcze i oryginalne przekształcenie. Spróbuję odtworzyć główne koncepcje psychologiczno-antropologiczne, które stanowią podstawę dla ujawniającego się w tym tekście sposobu pojmowania zagadnień, takich jak: kształtowanie osobowości, struktura psychiki, odmienne stany świadomości (np. trans, epizody psychotyczne) oraz percepcja i interpretacja rzeczywistości zewnętrznej.

E.E. I S.W.

E.E. jest powieścią niezwykle spójną, bo pomimo rozbicia narracji pomiędzy odmienne style i punkty widzenia, centrum wokół którego koncentrują się wszystkie spojrzenia wyznacza jedna postać – Erna Eltzner, domniemane medium. Pisząc *E.E.*, Tokarczuk dokonała beletryzacji mało znanej pracy doktorskiej Carla Gustava Junga pt. *O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*⁶ (*Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkulter Phänomene*). Pisarka zaczerpnęła z jego tekstu nie tylko zarys fabuły i pewne elementy charakterystyki głównych bohaterów, ale też naukowy styl opisu przypadku Eltznerówny, zastosowany w notatkach jednej z postaci – młodego fizjologa mózgu i początkującego psychoanalityka, Artura Schatzmanna. Charakterystyczny jest pewien sceptycyzm i dystans Junga wyczuwalny w opisie fenomenów, które późniejszy psychoanalityk określa jako „obszerną dziedzinę psychopatycznej niższości”⁷. Wchodzi on tutaj w rolę obiektywnego badacza – precyzyjnie opisuje stany, których podmiotami są osoby często odbierane przez otoczenie jako „poeta, czy artysta, już jako święty, prorok lub założyciel sekty”⁸; stany transów mediumicznych, wizji i nawiedzeń, pozostające zazwyczaj na marginesie naukowych zainteresowań psychiatrii. Sytuacja rodzinna i konstytucja psychiczna Jungowskiej panny S.W.⁹ w dużej mierze odpowiadają charakterystyce Erny Eltzner¹⁰. Istot-

stwo między światem wewnętrznym i zewnętrznym, które zaczynają sobie odpowiadać, komunikować się wzajemnie”. Por. O. Tokarczuk, *Tajemne...*, *op. cit.*, s. 61.

⁶ C. G. Jung, *O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*, przeł. Elżbieta Sadowska, Warszawa 1991.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

⁸ *Ibidem*, s. 35.

⁹ W pracy Jung starannie maskuje fakt, że była ona jego kuzynką.

¹⁰ Tokarczuk często cytuje całe partie pracy Junga, dokonując jedynie nieznacznych modyfikacji. I tak np. S.W. Junga „jest bardzo delikatniej budowy, odznacza się nieco rachityczną strukturą czaszki bez wyraźnego wodogłowia, błądząca karnacją, osobliwie ostrym blaskiem ciemnych oczu [...] Jest przeciętnie inteligentna, nie ma szczególnych uzdolnień”. Por. C. G. Jung, *op. cit.*, s. 37. W książce Tokarczuk z kolei: „Panna E.E. jest delikatnej konstrukcji. Odznacza się rachityczną budową czaszki, z wysokim, wypukłym czołem i drobną szczęką. Oczy duże, bardzo jasne, o szcze-

ne jest jednak to, które cechy tekstu Junga Tokarczuk wyostrza, które elementy przekształca i sposób w jaki to robi. Dla analizowanych tutaj problemów szczególnie znaczące są pewne jego aspekty, które z kolei zostaną skonfrontowane z odpowiednimi elementami narracji Tokarczuk.

Panna S.W. jest przekonana o realności tego, czego doświadcza, podczas gdy młody psychiatra przekonuje ją o iluzoryczności i patologiczności tych przeżyć. To, co dla pacjentki stanowi rodzaj samorealizacji czy odnalezionego powołania, dla lekarza – przyjmującego perspektywę naukowca-fizjologa – jest historyczną aberracją. Tokarczuk umiejętnie wykorzystuje ten wątek, wprowadzając na scenę relację psychiatra–chory, która zyskała liczne konceptualizacje w powieści psychologicznej wysokiego modernizmu¹¹. W analizowanym utworze kwestia realności nabiera jednak szerszego znaczenia, nie chodzi tu już bowiem tylko o realność duchów czy wizji, ale o to, co w ogóle można nazwać realnym – jest nim to, co wewnętrzne, subiektywne. W toku procesu, który zachodzi w Ernie, w dziewczynie narasta jakieś poczucie iluzoryczności świata zewnętrznego:

To, co istniało poza jej świadomością, przestawało być dla Erny realne. Było to całe miasto, jego rzeki, kanały, mosty i uliczki. Było to podwórko i ludzie, którzy napełniali je swoim hałaśliwym nieistnieniem. Było to też mieszkanie, jej rodzeństwo, jej matka i ojciec, goście, służące¹².

Tokarczuk dokonuje zupełnego odwrócenia hierarchii: to, co młody Jung uznawał za patologiczny wytwór osobowości somnabulicznej, a młody Schatzmann (w którego osobie pisarka w dość wyraźny sposób sparodiowała Junga) dodatkowo wzbogacił koncepcją opartą na fizjologii mózgu i interferencji impulsów elektrycznych, w kontekście całej powieści okazuje się manifestacją tego, co pierwotne i prawdziwe. Koncepcja Schatzmanna ukazana zostaje jako odwrócenie porządku realne–nierealne, bo na gruncie powieściowej ontologii to właśnie doświadczenie wewnętrzne jest jedyną dostępną realnością. Warto tu przytoczyć zaczerpnięte z Berkeleya motto do książki: „Nieuzasadnione jest odróżnianie świata duchowego od materialnego... Naprawdę istnieją tylko osoby”. Odsyła ono do kilku istotnych linii myślowych w twórczości Tokarczuk.

Takie postrzeganie relacji podmiotowo-przedmiotowej wyraźnie zbliża prozę autorki *Biegunów* do specyficznej ontologii powieściowej obecnej w psychologicznej prozie wysokiego modernizmu – pisarze tamtego okresu, czerpiąc m.in. z tradycji brytyjskiego empiryzmu oraz empiriokrytycyzmu Ernsta Macha i Ri-

gólnym wyrazie. W dzieciństwie nie przechodziła poważniejszych chorób ani urazów. Nie przejawia szczególnych uzdolnień, bywa do tego roztargniona, często nieobecna myślami. Inteligencja, jak się wydaje, bardzo przeciętna”. Por. O. Tokarczuk, *E.E.*, Kraków 2005, s. 117.

¹¹ Por. K. Valentine, *Mad and Modern: A Reading of Emily Holmes Coleman and Antonia White* [w:] „Tulsa Studies in Women’s Literature”, 2003, nr 1.

¹² O. Tokarczuk, *E.E.*, op. cit., s. 71. Dalej w tekście jako: [E.E.].

charda Avenariususa, upłynniali granicę między psychiką i światem zewnętrznym¹³. Judith Ryan, pisząc o psychologicznej powieści modernistycznej, zwraca uwagę właśnie na ten aspekt: „Psychologowie-empiryści byli odpowiedzialni za zdemaskowanie fikcyjnego podziału na podmiot i przedmiot, świat i jaźń”¹⁴.

Jest to również początek linii, która w późniejszych książkach doprowadzi Tokarczuk do skoncentrowania uwagi na relacji ciało–umysł, a więc próby porażenia sobie z tym, co w tradycji filozoficznej zyskało miano dylematu psychofizycznego. *Explicite* formułuje go zresztą Artur Schatzmann w *E.E.*:

Z drugiej jednak strony, czy nie czuje pan tu zgrzytu? – ciągnął Artur. – Coś tak mało konkretnego, jak osobowość, sąsiaduje z czymś tak bardzo namacalnym, jak ośrodek mózgowy, fizyczny kawałek mózgu. Należałoby raczej odpowiedzieć na pytanie, co to jest osobowość i co to jest ten ośrodek mózgowy [*E.E.* 254].

„Przedmiot jej żywego zainteresowania stanowiły powieści”¹⁵ – pisze Jung o swojej pacjentce. One to właśnie (a była to literatura popularna i brukowa) w dużej mierze stanowiły materiał jej mediumicznych wizji i dawały podstawę do tworzenia kolejnych, nieświadomych osobowości. Spośród nich na plan pierwszy wysuwa się persona, która przedstawia się jako Ivenes. To jedyny „duch”, który dobrze orientuje się w życiu psychicznym S.W. i – zgodnie z interpretacją Junga – „ucieleśnia to, czym chora chciałaby być za dwadzieścia lat, to znaczy pewną siebie, mającą wielki wpływ, pełną wdzięku pobożną kobietą”¹⁶. Uwidaczniają się tu dwa istotne aspekty procesu konstituowania nowej osobowości, którym *de facto* jest ciąg transów pacjentki. Po pierwsze, warto zwrócić uwagę na metaforę roli, którą badacz kilkakrotnie stosuje¹⁷ – rozwój osobowości polega właśnie na swoistym wejściu w nową wersję siebie, skonstruowaną wizję idealnego „ja”¹⁸. Po drugie, Ivenes jest przedstawiona jako osoba, która „zawsze podporządkowuje się ocenie innych”¹⁹. To dość symptomatyczne. Wydaje się, że rola, jaką przyjmuje S.W., jest w pewnym sensie interioryzacją społecznych oczekiwań względem kobiety. W swojej interpretacji Jung idzie jeszcze dalej – sprowadza

¹³ Na ten aspekt zwracałam już uwagę w tekście: „*Dziury na wspólnej mapie*”. *O kategorii rzeczywistości w prozie Olgi Tokarczuk* [w:] *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*, pod red. A. Jastrzębskiej, Kraków 2014, s. 90.

¹⁴ J. Ryan, *The Vanishing Subject: Empirical Psychology and the Modern Novel*, „PMLA” 1980, nr 5, s. 857–858.

¹⁵ C. G. Jung, *op. cit.*, s. 46.

¹⁶ *Ibidem*, s. 60.

¹⁷ „Ivenes natomiast robi wrażenie wytworu w większej mierze sztucznego, jest w niej coś wystudiowanego, mimo wszelkich zalet wywołuje poczucie świetnie granej roli”. Por. *ibidem*, s. 97.

¹⁸ „Nasza pacjentka zaś konstruuje osobę wykraczającą poza nią samą. Nie można powiedzieć, że »kłamie sobie«, ale raczej »roi siebie« w celu znalezienia się w wyższym, idealnym stanie”. Por. *ibidem*, s. 98.

¹⁹ *Ibidem*, s. 60.

„ja” idealne pacjentki i jego fantastyczne, oparte na fabułach powieściowych, życiorysy do „nacechowanego seksualnie uczucia kobiety, marzenia o płodności”, „spełnionego seksualnego rojenia”²⁰. Mamy więc do czynienia z psychicznym dojrzewaniem kobiety polegającym na uwewnętrznieniu i akceptacji pewnych oczekiwań i wzorców, podbudowanym prokreacyjnie i seksualnie, opartym na strukturze „wchodzenia w rolę”. S.W. się zmienia – dojrzewa, staje się podobna do Ivenes, a i Jung wyraźnie to akceptuje. Wśród głosów mówiących przez Ernę Eltznerną odnaleźć można podobną figurę, przy czym jej charakterystyka jest nieco odmienna – duch-przewodnik imieniem Pola w pewnym momencie wymyka się ze schematu kobiety dystygowanej i pobożnej:

Dopiero z pojawieniem się Poli E.E. zapada w głębszy sen. Treść wypowiedzi Poli jest zaskakująca i dotyczy głównie spraw cielesnych i płciowych. Tym razem język, jakiego używa, zatrzymuje się o krok od obsceniczności, wulgarności. W tym momencie pojawia się mnich Koloman i przez chwilę trwa niesamowity dialog ścierających się manifestacji. W końcu Koloman wypiera Polę. Stwierdza, że jest ona demonem [E.E. 211–212].

Kształtująca się osobowość Erny. staje się czymś w rodzaju pola walki między osobowościami uosabiającymi różne potencjalne role społeczne i systemy wartości. W tym kontekście znacząca okazuje się wypowiedź ciotki głównej bohaterki (określanej przez rodzinę jako „wiejska sufrażystka”), dla której przypadek E.E. jest próbą ucieczki przed schematycznością możliwych ról:

Widzisz, w dzisiejszych czasach kobieta, żeby zaistnieć, musi zrobić z siebie jakiegoś nawiedzonego potwora. Erna jest ambitna, już dusi się w roli, jaką wkrótce narzuci jej społeczeństwo. Może w ten sposób chce zwrócić na siebie uwagę [E.E. 218].

W tekście Junga konstytuowanie osobowości ma również strukturę agonalną – opiera się na walce między różnymi narracjami, konkurencyjnymi wariantami osobowości. Jeden biegun wyznacza tutaj duch dziadka – uosobienie powściągliwości i pietystycznej religijności, druga skrajność to niejaki Grebstein – personifikacja chłopięcej niefrasobliwości, „nie mając[a] w sobie nic męskiego poza nazwiskiem”²¹. Te osobowości wyznaczają skrajności między którymi oscyluje osobowość pacjentki. Próba znalezienia balansu i wypracowania ideału powoduje wytworzenie osoby zwanej Ivenes, a wszystkie inne zepchnięte do nieświadomości strony charakteru dziewczyny objawiają się w postaci mówiących przez nią duchów. Jung nawiązuje tu do Freudowskiej koncepcji „samodzielnej wegetacji wypartych myśli”²², którą ten wypracował podczas badań nad marzeniem sennym. Jedne z duchów pomagają stworzyć nową osobowość, inne zaś

²⁰ *Ibidem*, s. 102.

²¹ *Ibidem*, s. 111.

²² *Ibidem*.

muszą zostać zwalczone. Schatzmann analizujący przypadek E.E. dochodzi do podobnych konstatacji, a momentami jego wnioski to niemal dosłownie zacytowane fragmenty pracy Junga. Odnotowuje on ogromną „labilność”, „niestałość”, „zmiennność” charakteru Erny, co skłonny jest uważać za przejaw istnienia „elementów patologicznych” w jej psychice [E.E. 254]. Istotę transu wyjaśnia w następujący sposób:

Cechą najbardziej niezwykłą w czasie trwania transu u E.E. jest powstawanie i aktywizowanie się nieświadomych osobowości, znajdujących się w bezpośrednim związku z obszarem mowy. Mamy tu przypuszczalnie przykład odszczepienia się z obszaru już istniejącej osobowości, postaci zbudowanych ze skojarzeń, informacji i wspomnień. Trudno rozstrzygnąć, czy da się to porównać z badaniami Freuda nad marzeniami sennymi (patrz: Z. Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, 1900), ponieważ nie wiemy, czy treści te zostały istotnie „wyparte”. Należy jednak uznać te treści za szczególnie żywotne, skoro z taką siłą, intensywnością przebijają się na zewnątrz, tworząc „mówiące duchy” [E.E. 256–257].

PODMIOT „MEDIUMICZNY” – OSOBOWOŚĆ W FAZIE KRYZYSU

Dochodzimy tu do jednego z kluczowych punktów namysłu nad książką Tokarczuk – struktury podmiotu, który chciałabym nazwać „mediumicznym”, gdyż określenie to dość dobrze oddaje istotę problemu. Protagonistka ukazana zostaje jako podmiotowość słaba, stająca się – to czyni ją otwartą na ingerencję, zagrożoną w swej autonomii poprzez cudze spojrzenia, języki i oczekiwania. Na poziomie opisu doświadczenia transowego niebezpieczeństwo to zostaje ukazane jako chór głosów, które chcą się poprzez Ernę wyrazić:

Teraz przechodziły przez nią, jakby w ogóle nie istniała. Płynęły przez jej ciało i umysł, zostawiając strzępki znaczeń, obrazów tak obcych doświadczeniu Erny, że niezrozumiałych i przez to ulotnych. Rozmywały ją i z nią się utożsamiały. Erna już nie była kimś, kto czuje, myśli i spostrzega, była teraz czymś kompletnie pozbawionym granic. Nie mogłaby już nawet umrzeć, ponieważ rozciągała się poza życiem, poza śmiercią i poza czasem. W tym rozpierzchnięciu się był spokój, ale gdzieś głęboko tkwiło, jak w baśniowych piernatach, ziarnko świadomości, które bolało. „To boli”, powiedziała czy też pomyślała Erna. I to był koniec [E.E. 51].

Podmiot ten jest określany przez dwa typy oddziaływań, które składają się na dynamikę ekstrawertywną i introwertywną. Po pierwsze, dochodzą tu do głosu wewnętrzne impulsy i pragnienia samej bohaterki próbującej wypracować własną narrację w spektrum potencjalnych tożsamości. Po drugie, Erna znajduje się w przestrzeni cudzych oczekiwań i ról, które chcieliby narzucić jej uczestnicy sesansów. Jej nieokreśloność, nieśmiałość i nijakość wyznaczają puste pola, w które wpisują oni swoje sposoby patrzenia. Matka widzi w niej własne odbicie z czasów, gdy „była w jej wieku [...] nieśmiałą, brzydką, samotną i obcą światu” [E.E. 14]. Stojący nad grobem doktor Löwe traktuje ją jako „swojego anioła, zwiastuna tego, co ma nastąpić” [E.E. 67] – zbliżającej się śmierci. Dla okultysty Frommmera

jest uczennicą, dziełem, „dowodem przeciwko niedowiarkom i tym szamanom z laboratoriów” [E.E. 245], a dla młodego Schatzmanna, swojej pierwszej miłości, po prostu E.E. obiektem badań, tematem innowacyjnej dysertacji doktorskiej, „przypadkiem, który naukowo zanalizował” [E.E. 264]. „Sądzę, że w seansach bardziej rozmawiamy sami ze sobą niż z duchami” – powie w pewnym momencie Schatzmann [E.E. 176]. Erna staje się medium w sensie bardzo wieloznacznym – otwiera się na ingerencję tego wszystkiego, co inni chcieliby w niej zobaczyć; jest lustrem, w którym odbijają się poszczególne postacie.

Tokarczuk staje jednak po stronie sceptycyzmu i nieokreśloności. Pisarka odtwarza w powieści strukturę opisaną niegdyś przez Auerbacha na przykładzie głównej bohaterki *Do latarni morskiej* Virginii Woolf²³. W przeciwieństwie do niejkiej i nieokreślonej Erny, Pani Ramsay fascynuje swoją osobowością i urokiem osobistym. Jest usytuowana w centrum powieściowej narracji i zostaje ukazana z perspektywy różnych punktów widzenia, do końca pozostając psychologiczną zagadką dla tych wszystkich, którzy próbują ją zrozumieć. Tak samo zresztą dzieje się z innymi próbami oddania rzeczywistości w psychologicznej prozie modernizmu. Charakterystyczne okazuje się tu „dążenie do przybliżenia się ku autentycznej rzeczywistości obiektywnej za pośrednictwem wrażeń odbieranych przez różne osoby”²⁴. Obiektywność rzeczywistości i jedność prawdy zostają podważone, pozostaje więc zdanie się na percepcję fragmentaryczną. Obraz wygenerowany z nakładania się poszczególnych punktów widzenia można traktować jako dążenie do uzyskania syntezy, a przynajmniej jako syntezę chciałby go widzieć Auerbach. Dla Tokarczuk rzecz przedstawia się zgoła inaczej, bo o połączeniu perspektyw nie może tu być mowy. Jej książka staje się swoistym traktatem o pewności i wątpieniu, o poznawczej usurpacji człowieka względem człowieka, mężczyzny wobec kobiety, racjonalizmu względem zagadki psychiki. W świecie powieści Tokarczuk nie ma empatii i porozumienia. Poznanie innego zawsze jest epistemicznym gwałtem, wpisaniem go w swoje własne kategorie, próbą zawłaszczenia. Pokusa pewności wypacza stosunek człowieka do świata i relacje interpersonalne.

KRYZYS RACJONALNOŚCI

Tekst Tokarczuk wyostrza opozycję racjonalne–irracjonalne, mówiąc w dużej mierze o kryzysie zlogicyzowanego języka, niewystarczalności abstrakcyjnych konstruktów i systemów pojęciowych dla opisu wieloznacznej i płynnej rzeczywistości. Problem ten pojawia się w dyskusji Schatzmanna i Vogela. Ten

²³ O tej analogii wspominałam już w tekście: „*Dziury na wspólnej mapie*”. *O kategorii...*, s. 91.

²⁴ E. Auerbach, *Brązowa pończocha* [w:] tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.

drugi zdaje sobie sprawę z nieuchronnego rozziwu między językiem a rzeczami, z tymczasowości kolejnych konceptualizacji: „Jestem przekonany, że badając jakiś problem, trzeba się oprzeć na konkretnej teorii, koncepcji świata. Dopiero kiedy nie uda się do niej dopasować faktów, trzeba stworzyć nową koncepcję” [E.E. 111]. To stanowisko umiarkowanie sceptyczne. Schatzmann jest w tym względzie zdecydowanie bardziej radykalny – to skrajny scjentyista, uosobienie agresywnej racjonalności:

Pewność jest afirmacją. Pewność jest też formą konsumpcji rzeczywistości. To, co zrozumiałe, co stanowi już figurę – jak mówili niemieccy psychologowie – zostaje połączony przez wiecznie głodny umysł i zużyte do budowy ogromnych budowli z pojęć, systemów i hierarchii [E.E. 63].

Podejście Schatzmanna polega więc na przeświadczeniu, że umysł jest w stanie dotrzeć do istoty opisywanych zjawisk, neutralizując ich autonomię i nieokreśloność. Do skrajnie odmiennych wniosków – przeświadczenia o konstruowaniu przedmiotu poznania przez system nakładanych nań kategorii – dochodzi matka Erny, scharakteryzowana skądinąd jako umysłowość raczej przeciętna:

Pani Eltzner, patrząc w zadumie na przewrócone drzewo, zdała sobie sprawę, że wiemy więcej, niż postrzegamy, że dodajemy nasze myśli, oczekiwania i przyzwyczajenia do tego, co widzimy, konstruując w ten sposób świat na podobieństwo naszych o nim wyobrażeń. Czy więc to, co widzimy, jest prawdziwe? [...] Wiedziała, skąd bierze się ta zadufana pewność siebie w ludzkim postrzeganiu świata. To świat jest pewny siebie i swojego istnienia. Jest uporządkowany, konsekwentny i zachowuje się według tych wszystkich praw, jakie wymyślają mu ludzie. Jeżeli nad park nadciągną burzowe chmury, będzie deszcz i błyskawice, jeżeli rano wschodzi słońce, to zaczyna się nowy dzień. Po lipcu nadchodzi sierpień, po życiu – śmierć. Czas płynie od A do B, jak by powiedział Frommer [E.E. 228].

Po godzinie, przy łuskaniu zielonego groszku, pani Eltzner zaczęła jednak mieć wątpliwości, czy to wszystko jest tak do końca. Gdzie się zaczyna zwątpienie? I dlaczego w ogóle się wątpi [...]. Skoro jest prawo i porządek, musi być także coś, co to prawo dopełnia i ogranicza zarazem – chaos i nieistnienie. Nieistnienie i chaos [E.E. 229].

Większość głównych bohaterów powieści stanie w pewnym momencie wobec tego „chaosu i nieistnienia”, choć inaczej będą go doświadczać, inaczej nazywać. Jedyne Schatzmann uchroni się przed tą negatywną „epifanią”, stanięciem oko w oko z tym, co, wymykając się językowi, rodzi lęk. Teresa Frommer zdaje sobie w pewnym momencie sprawę, że cały otaczający ją świat jest tylko „cieniem czegoś niewyraźnego” i dostrzega coś, co skrywało się pod powierzchnią:

Świat, jaki zobaczyła na chwilę Teresa, był światem zrobionym z iluzji, wymysłów, wyobrażeń i zwykłego przyzwyczajenia, że to, co widziane, jest rzeczywiste. Ale tak nie było. Lęk, jaki nagle poczuła, sparaliżował ją. Wszystko było wymyślone [E.E. 193].

Lęk rodzi się z przecucia, że tam pod spodem, pod przyzwyczajeniem nie ma nic stałego. Po raz pierwszy w życiu widok własnego, znanego na pamięć pokoju wzbudził w Teresie przerażenie [E.E. 196].

Subtelny komentarz do tego doświadczenia stanowi to, co bohaterka spozstrzega wyglądając przez okno – nad Kaiserplatz widać łunę od niedawno zainstalowanych elektrycznych latarni, symbolu modernizacji i pragmatyzmu nowej epoki. Iluzja racjonalności jest w powieści podważana nieustannie – to z trudem ukonstytuowany, kruchy *Lebenswelt*. W interpretacji Vogela zostanie on wpisany w sferę świadomości przeciwstawioną temu, co nieświadome. Świadomość, to, co racjonalne i podlegające opisowi, jest dla niego jedynie nadbudową nad tym, co bardziej pierwotne:

Dla niego to nieświadomość była właśnie tą pierwotną, wiecznie żywą rzeczywistością, a świadomość, przeciwnie, czymś nowym, co pojawiło się zaledwie kilka tysięcy lat temu, gdy człowiek opisał świat słowami. Świadomość mogła rzeczywiście powiedzieć: „Na początku było słowo” [E.E. 154].

Powieść Tokarczuk – dotykająca zagadnienia nieświadomego – staje się więc opowieścią o dramacie języków, wielości dyskursywnych i epistemologicznych punktów widzenia. Żaden z nich nie jest adekwatny, żaden nie dotyka istoty rzeczy, bo to, co próbują opisać, ma naturę przedjęzykową²⁵. W cytowanym już wywiadzie pisarka wyjaśnia, jak wyobraża sobie artykulację takich doświadczeń. To coś, co wykracza poza dziedzinę sądów sprawozdawczych:

I tak naprawdę nie wyobrażam sobie, by można było o tym mówić inaczej niż przy pomocy języka sztuki, ponieważ kontekst takich wydarzeń jest strasznie szeroki i psychologicznie skomplikowanie uzasadniony. Wykracza poza możliwości zwykłego języka. Może w ogóle wykracza poza język i stąd tak się trzeba nakombinować. Tego się nigdy nie da nazwać, to można tylko wskazać²⁶.

Musi to być język oddający „całość doświadczenia” – taki, którego integralną częścią jest kontekst psychologiczny, sfera subiektywna. Mówiąc inaczej, musi być to język, który próbuje oddać tę specyficzną komunikację na linii zewnętrzne–wewnętrzne.

²⁵ Do tego momentu załamania kategorii będzie Tokarczuk wracać bardzo często. Podobny krach epistemologiczny dostrzega zresztą, analizując w *Lalce i perle* paryską przygodę Wokulskiego. „Epizod psychotyczny” – który traktuje jako moment przełomowy, soczewkę, w której załamuje się całość akcji – dopada bohatera w ówczesnym centrum zachodniej cywilizacji, w tłumie, w środku wielkiego miasta „w tę bardzo konkretną powieść wdziera się coś onirycznego, niesamowitego, co zresztą nie ma wpływu na samą akcję, czyni w niej mały wyłom, pomyłkę w precyzyjnym hafcie. Mówiąc jeszcze innymi słowy – w racjonalnym nastawieniu Wokulskiego pojawia się szczelina, przez którą przedostają się demony”. Por. O. Tokarczuk, *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 24.

²⁶ O. Tokarczuk, *Tajemne...*, *op. cit.*, s. 62.

LEKTURA ZNAKÓW – O PRZYWRACANIU UTRACONEJ CAŁOŚCI DOŚWIADCZENIA

W przytoczonym na wstępie artykule autorka *E.E.* pisze o ukrytych związkach między odległymi rzeczami i procesami. Jest to – w różnych wariantach – jeden z *leitmotivów* jej twórczości powieściowej. Podobnie jak moderniści, daje ona wyraz fragmentaryzacji procesu doświadczania świata i własnego wnętrza. Z drugiej strony, powieści Tokarczuk stanowią zapis potrzeby odzyskania utraczonej całości, a więc jakiegoś doświadczenia o charakterze unifikującym, które pozwalałoby na nowo odnaleźć wspólny sens w rozproszonych elementach. Bohaterowie tych utworów na różnych poziomach doświadczają chaosu, niepewności i rozpadu. Co jakiś czas ich udziałem są stany, które przywracają poczucie jedności – to doznania, których natura zbliżona jest do epizodów psychotycznych, czasem dzieje się tak podczas snu. W tych momentach pomiędzy elementami pojawiają się połączenia i analogie. Choć w analizowanej tu powieści ukazana zostaje wielość wykluczających się wzajemnie punktów widzenia, Erna Eltzner dojdzie w pewnym momencie do przekonania, że „wszystko, co się wydarza, łączy się ze sobą może chaotycznie, lecz bez wyjątku” [*E.E.*73]. Proces ten ma charakter ambiwalentny: wywołuje niepokój, stanowiąc jednocześnie obietnicę sensu; myli tropy i rodzi poczucie epistemologicznego chaosu, ale czasem daje możliwość przynajmniej chwilowego wglądu w jakiś wyższy porządek rzeczy. W cytowanym już wywiadzie Tokarczuk pisze o możliwych „wglądach i olśnieniach” w ukryty sens rzeczywistości. Czasem mogą one mieć na poły koszmarny, złowieszczy charakter – to właśnie przytrafia się Ernie, kiedy w jednym ze snów widzi zapowiedź śmierci łyżwiarzy spod mostu Werderbrücke [*E.E.*70–72].

KOBIETA I ŚMIERĆ

W swojej powieści Tokarczuk dotyka skomplikowanej relacji między kobiecością a psychoanalizą, powtarzając ruch, który – w różnych wariantach i odmianach – dokonał się na gruncie teorii feministycznych. Opresyjność języka psychoanalizy dostrzegały myślicielki kolejnych fal feminizmu – nurt ten był dla nich jednocześnie przedmiotem krytyki, jak i źródłem inspiracji²⁷.

W rozwoju naukowym młodego Schatzmanna dostrzec można pewne napięcia, które stały się udziałem ojca psychoanalizy – na początku swojej działalności Freud był biologiem, a prowadzone przez niego badania wpisywały się w paradygmat dziewiętnastowiecznego przyrodoznawstwa, jednak z biegiem lat jego refleksja coraz częściej odwoływała się do wyjaśnień opartych na narracjach mitycznych, nabierając rysów interpretacyjno-filozoficznych. Autor *Totemu i tabu*

²⁷ Por. np.: J. Bator, *Feminizm i psychoanaliza – strange bedfellows* [w:] *te j że, Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, Gdańsk 2001.

nigdy nie wyzbył się przyrodoznawczych aspiracji i miał nadzieję ostatecznie ugruntować swoje teorie na materiale empirycznym i procedurach naukowych²⁸. Podobnie rzecz się ma z młodym Schatzmannem – bohater zaczyna od bardzo tradycyjnych w gruncie rzeczy badań nad fizjologią mózgu, by z czasem ulec fascynacji hermeneutyczno-filozoficzną refleksją nad ludzką psychiką. Joanna Bator wymienia dwie obecne w psychoanalizie tendencje – z jednej strony nieustanne podkreślanie odmienności i tajemniczości kobiety, z drugiej zaś ciągłe dążenie do jej precyzyjnego opisu²⁹. W powieści Tokarczuk ta druga tendencja doczekała się swojego parodystycznego ujęcia, co najlepiej widać w scenie badania, jakie młody Schatzmann przeprowadza na Ernie w instytucie zoologii. Badacz poddaje ciało dziewczynki (czy też dziewczyny) szeregowi pomiarów, używając skomplikowanej aparatury naukowej. Inicjuje też wywiad diagnostyczny, w którym zawarte zostają niektóre wątki stereotypowo kojarzone z hermeneutyczną praktyką psychoanalityków (matka–kobieta–morze; ojciec–cygaro–armata–penis):

[...]

– Dobrze, Erno, a teraz drugie słowo. „Ojciec”.

– Cygaro – odpowiedziała natychmiast.

Schatzmann rzucił porozumiewawcze, zadowolone spojrzenie na asystenta.

Potańił sobie koniuszek nosa, próbując ukryć uśmiech.

– Dlaczego cygaro?

– Bo ojciec pali cygara.

– Dobrze. A „cygaro”?

– Armata.

– Dobrze. A dalej?...

– Baron Münchhausen. Ten co latał na kuli z armaty [E.E. 202–203].

Odpowiedzi Erny są naturalne i proste, Artur zaś wpisuje je w z góry zakładany schemat poznawczy. Nie ma tu mowy o dialogu. Erna popada w podszyte erotyczną fascynacją odrętwienie, poddając się naukowym zabiegom swojego „interpretatora”. Ocknie się, czując na czole „dotyk męskich dłoni i metalu” [E.E. 204] – agresywnej racjonalności, dla której jest tylko przedmiotem. „W opowieści Freuda nie ma małej dziewczynki i nikt jej nie chce [...]. Jest penis/chłopiec i jego brak/dziewczynka” – pisze Bator, analizując stosunek Freuda do kwestii kobiecego dojrzwania³⁰. Kobięca wersja kompleksu Edypa opiera się na zazdrości o penisa, a jej jedynym możliwym (częściowym) przezwyciężeniem są macierzyństwo i reprodukcja. Tokarczuk zdaje się dopominać o tę małą dziewczynkę – specyfikę i autonomię procesu stawania się kobietą. W ujęciu Freuda jej tożsamość oparta jest na negacji i braku – spostrzeżeniu, że od początku jest się istotą wykastrowaną. „Z punktu widzenia fallogocentrycznej ekonomii tam nie ma nic

²⁸ *Ibidem*, s. 88–89.

²⁹ *Ibidem*, s. 101–102.

³⁰ *Ibidem*, s. 110.

do zobaczenia” – dodaje Bator³¹. To „nic” na którym zasadza się ewolucja kobiecej tożsamości, jest w gruncie rzeczy próbą wpisania kobiecości w obręb tego samego – nie ma tu miejsca na inną płęć, jest jedynie brak fallusa, rana kastracyjna³². Dramat relacji między płciami jest w gruncie rzeczy dramatem niemożności reprezentacji tego co kobiece. Jak pisze Helen Cixous: „Mężczyźni mówią, że są dwie rzeczy, których nie można przedstawić: śmierć i kobieca płęć. Dlatego właśnie łączą kobietę ze śmiercią: to skrajne przerażenie czyni ich twardszymi”³³. W postaci Erny-medium splata Tokarczuk kobiecość i śmierć, dwie sfery, które wymykają się konceptualizacji – pierwszą usiłował opisać Schatzmann, drugą Frommer. Na gruncie powieści obie pozostaną ostatecznie nieopisane – nie dowiemy się, co działo się z Erną i kim się stała, ani czy to, co się z nią działo było rzeczywiste, a więc czy istnieje życie po śmierci.

OSOBOWOŚĆ I LITERATURA

Jungowska S.W. tworzyła siebie z powieściowych narracji, nakładała je na swoje „ja” i wypróbowywała całe spektrum obcych, niedostępnych jej fabuła. Zinteryoryzowała materiał powieściowy, nadając mu własne, indywidualne znaczenie w postaci osobowości nieświadomych, w które wcielała się podczas transów. Dla Tokarczuk w dużej mierze charakterystyczne jest właśnie takie uwewnętrznienie powieści. W eseju *Lalka i perła* pisze:

[...] literatura pomaga nam rozpoznać się w cudzych istnieniach [...] nazywa puste przestrzenie między naszymi własnymi doświadczeniami, myślami, emocjami, łączy je, nadaje im wspólny, całościowy sens i uprawomocnia tak dalece, że w końcu bierzemy je za rzeczywistość³⁴.

Tokarczuk po raz kolejny formułuje tu stanowisko, które wyraziła już przy okazji cytowanego wyżej motta do *E.E.*:

Książka udowadnia także, że cała rzeczywistość mieści się w ludzkiej psychice. Nie wiem, dlaczego nie jest to oczywiste dla wszystkich³⁵.

Tym, co fascynuje Tokarczuk w *Lalce*, jest pewien ruch o charakterze teleologicznym – dążenie do „odkrywania kolejnych możliwości siebie”, składania

³¹ *Ibidem*, s. 111.

³² Bator powołuje się tu na Luce Irigaray, która przewrotnie analizie poddaje samego Freuda – jako teoretyk miałby on zatrzymać się na wskazanej przez siebie fazie fallicznej, w której, z perspektywy chłopca, różnica między płciami sprowadza się do braku i posiadania penisa. Por. *ibidem*, s. 113.

³³ *Ibidem*, s. 111.

³⁴ O. Tokarczuk, *Lalka...*, *op. cit.*, s. 5.

³⁵ *Ibidem*.

„ja” „w jedność z rozbitych fragmentów”³⁶, a postaci traktuje jako „role napisane specjalnie po to, żeby móc się z nimi identyfikować”³⁷. W opisanym tu doświadczeniu czytelniczym powtórzony zostaje ruch przedstawiony w *E.E.* – testowania kolejnych wersji samego siebie, potencjalnych „ja”. Z kolei na jednym ze spotkań autorskich pisarka powiedziała: „Postaci to cząstki mnie samej, które wypączkowują, a później umierają. Boję się, żeby świat się nie rozpadł, nie umarł jak one, więc piszę”³⁸. To specyficzny moment, w którym pisanie, czytanie i dojrzewanie osobowości ukazują swoją głęboką strukturalną wspólnotę – wszystkie są tkaniem z fragmentów, wchodzeniem w kolejne narracje, role, tożsamości. *E.E.* jako powieść psychologiczna na poziomie świata przedstawionego ukazuje jeden z elementów tej triady – pozostałe dwa to proces twórczy, którego owocem jest powieść oraz to, co dokonuje się za każdym razem w procesie jej czytelniczej aktualizacji. „Medium” to podmiot otwarty na głosy i opowieści, który jednocześnie pozwala innym wejść w dialog z samymi sobą i w tym rozumieniu może być traktowany jako metafora zarówno pisarza, jak i samej literatury.

Katarzyna Kantner

PARANORMAL IDENTITY:
OLGA TOKARCZUK'S *E.E.* AS A PSYCHOLOGICAL NOVEL

Summary

This is an interpretation of Olga Tokarczuk's novel *E.E.*, published in 1995. The article argues that *E.E.* to a large extent depends on and plays with the conventions of the modernist psychological novel. It analyzes some of its constitutive elements and reconstructs the psychological and anthropological ideas which shape Tokarczuk's conceptualizations of personality, the structure of the psyche, anomalies of perception and interpretations of external reality. Two crucial elements of this interpretation are a comparison of Tokarczuk's text with C.G. Jung's doctoral dissertation "On the Psychology and Pathology of So-Called Occult Phenomena", parts of which she made use of in her novel, and her critical examination of the misogynist aspects of psychoanalysis.

³⁶ *Ibidem*, s. 6.

³⁷ *Ibidem*, s. 14.

³⁸ Ten cytat podaje w swoim artykule A. Kłós (*Śmiertelni nieśmiertelni, nieśmiertelni śmiertelni* [w:] *Rozkład jazdy. 20 lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, s. 95–96).

MIĘDZY HEREM ARMEŃCZYKIEM A KURDEM (!) O IMIENIU KIRKOR

ANDRZEJ PISOWICZ*

W stolicy Armenii, Erywaniu, w roku 2012 ukazała się w języku ormiańskim publikacja naukowa ormiańskiej polonistki, Belli Barseghian, pt. (w polskiej transkrypcji popularnej) *Juljusz Słowacku arjan kancz-y, haj jew leh Arka-Wokin*. Tytuł znaczy: „Zew krwi Juliusza Słowackiego, ormiański i polski Król-Duch”¹.

Książka wyszła drukiem dzięki staraniom ambasadora RP w Erywaniu, J.E. Zdzisława Raczyńskiego. Jako sponsora, który wsparł finansowo publikację, na stronie tytułowej podano Ambasadę Rzeczypospolitej Polskiej w Armenii. Do wydania książki przyczynili się ponadto, dostarczając różnych materiałów, panowie: Ara Sajegh (Ormianin z Syrii, obecnie profesor Politechniki Wrocławskiej) oraz Adam Terlecki, prezes Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego (Kraków).

Pani Bella Barseghian ma stopień naukowy doktora nauk filologicznych (odpowiednik polskiego doktora habilitowanego) i pracuje w Instytucie Literatury Armeńskiej Akademii Nauk. Jest autorką wielu artykułów i kilku publikacji książkowych (w języku ormiańskim) poświęconych m.in. Henrykowi Sienkiewiczowi (monografia z roku 1979) i Adamowi Mickiewiczowi (1983), a także życiu kulturalnemu i literaturze polskich Ormian w wiekach XIV–XIX (1992). Bella Barseghian ma także zasługi translatorskie. Tłumaczyła z polskiego na ormiański utwory takich autorów, jak Sławomir Mrożek, Gustaw Herling-Grudziński i Olga Tokarczuk.

W nowej publikacji poświęconej Juliuszowi Słowackiemu, o której będzie tu mowa, ormiańska polonistka podejmuje się dwóch zadań. W części pierwszej [BB, s. 21–104] prezentuje ormiańskim czytelnikom życie i twórczość polskiego wieszca o ormiańskich, jak przyjmuje, korzeniach. W drugiej natomiast [BB, s. 107–249] analizuje wielki poemat historiozoficzny Słowackiego *Król-Duch*, zwracając, czego się można spodziewać, szczególną uwagę na tematykę ormiań-

* Andrzej Pisowicz – prof. dr hab. – prof. em. UJ.

¹ B. Barseghian, *Juljusz Słowacku arjan kancz-y, haj jew leh Arka-Wokin*, Erywań 2012. Numery cytowanych stron tej książki będą niżej wprowadzane monogramem autorki: BB i podawane w nawiasie kwadratowym w tekście głównym.

ską związaną z pojawieniem się w drugiej oktawie pierwszego rapsodu tego dzieła postaci Hera Armeńczyka: *Ja, Her Armeńczyk, leżałem na stosie / Trupem...?*

Bibliografia wykorzystanych przez Bellę Barseghian tekstów Słowackiego i opracowań [BB, s. 251–253] obejmuje łącznie czterdzieści trzy pozycje. Główne miejsce spośród cytowanych źródeł zajmuje czwarty tom (składający się z dwóch części) dzieła Juliusza Kleinera pt. *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*³. Ponadto autorka powołuje się m.in. na prace Jana Gwalberta Pawlikowskiego (*Studia nad „Królem-Duchem”*, część I, *Mistyka Słowackiego*), Ryszarda Przybylskiego (*Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*), Eugeniusza Sawrymowicza (*Juliusz Słowacki*) i artykuł Mariana Tatary pt. *Historia, mit i baśń w „Królu-Duchu”*⁴.

O ile w Armenii utwory Adama Mickiewicza są dość dobrze znane (w roku 1955 wyszły w Erywaniu po ormiańsku jego *Dzieła wybrane*), o tyle dzieł Juliusza Słowackiego w przekładach ormiańskich nie ma w ogóle [BB, s. 14]. Toteż monografia Belli Barseghian wypełnia ważną lukę, informując czytelnika ormiańskiego o drugim klasyku polskiego romantyzmu. Rzecz jest tym ważniejsza, że, jak wiadomo, Słowackiemu przypisuje się ormiańskie pochodzenie, by przywołać choćby wzmiankę o ormiańskim pochodzeniu matki poety, Salomei, z domu Januszewskiej, w umieszczonym w jednym z przewodników encyklopedycznych hasle *Król-Duch* autorstwa Haliny Geber⁵.

Pani Bella Barseghian ma oczywiście pełne prawo, jako Ormianka, doszukiwania się w tekstach i biografii Słowackiego elementów świadczących o jego ormiańskich korzeniach: genetycznych i kulturowych. I czyni to z silnie emocjonalnym zaangażowaniem. Nie mam nic przeciwko jej sformułowaniu, takim jak: *Być może ormiańskie geny są na tyle charakterystyczne i różne od genów innych narodów, że należą się im jakieś szczególne badania naukowe* [BB, s. 245]⁶.

Sam jednak nie mam żadnych ormiańskich rodzinnych powiązań. Jestem tylko filologiem armenistą. Wolno mi zatem zapatrywać się sceptycznie na te frag-

² J. Słowacki, *Król-Duch* [w:] i d e m, *Dzieła*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952, t. V, rapsod I, s. 5.

³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Lwów–Warszawa–Kraków 1927.

⁴ J. G. Pawlikowski, *Studia nad „Królem-Duchem”*, część I, *Mistyka Słowackiego*, Warszawa 1909; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982; E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973; M. Tatar, *Historia, mit i baśń w „Królu-Duchu”*, „Prace Historycznoliterackie Katedry Historii Literatury Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej”, Katowice 1962.

⁵ H. Geber, *Król-Duch* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 512.

⁶ Przekład z języka wschodnioormiańskiego, tu i niżej, Andrzeja Pisowicza.

menty książki Belli Barseghian, w których autorka stara się na przykład interpretować pełne sympatii słowa poświęcone przez Słowackiego w liście do matki ormiańskim mnichom z Bet Chaszbo jako przejaw (jeśli nie wręcz dowód) jego ormiańskiego pochodzenia i ciepłych uczuć, jakie się na tym właśnie tle miały jakoby zawiązać między nim a goszczącymi go przez czterdzieści pięć dni ormiańskimi zakonnikami⁷. Równie ciepło wspominał Słowacki swoje pożegnanie w Londynie z... Anglikami: „Nie możecie sobie wystawić, z jakim wylaniem się, z jaką czułością żegnali mnie Anglicy: ręka mnie bolała od ściskania się. Wszyscy wstali od stołu (co u Anglików jest niesłychaną rzeczą), aby mnie odprowadzić do powozu”⁸.

Zacznę jednak swoją polemikę z panią Bellą Barseghian od krytyki jej stroniczej, moim zdaniem, interpretacji wypowiedzi matki Słowackiego o swym nie rzymskokatolickim pochodzeniu, zawartej w liście do Antoniego Edwarda Odyńca. Bella Barseghian cytuje tę wypowiedź (w swoim ormiańskim przekładzie) za publikacją L. Méyeta: *Listy Salomei Bécu do A. E. Odyńca*⁹. Chodzi o początek listu pisanego przez Salomeę (*de domo* Januszewską, *primo voto* Słowacką) z Krzemieńca z dnia 19 grudnia 1827 roku: „Dziś Pan zaczyna obchodzić święto z nowymi przyjaciółmi, czy też pomyśli o nas różnowiercach?”¹⁰

Przecież „różnowiercy” to niekoniecznie Ormianie. Matka Słowackiego mogła mieć równie dobrze ruskie, unickie (greckokatolickie) pochodzenie. Z tego, co Bella Barseghian pisze na str. 23 swojej książki, wynika, że niezbyt dobrze się orientuje w sprawach unii chrześcijan wschodnich z Kościołem katolickim (pomijając już antykatolickie nastawienie widoczne zarówno na tej stronie, jak i w innych miejscach omawianej tu książki). Po przesadnych (bo sprawy były bardziej skomplikowane) oskarżeniach o zmuszanie (przez kogo?) polskich Ormian do przechodzenia na katolicyzm autorka używa [BB, s. 23] błędnego sformułowania: *Hromea-katolik haj-unit jekegheci* („Rzymskokatolicki Kościół ormiańsko-unicki”). Jeśli „rzymskokatolicki”, to nie „unicki”. Istnieją Kościoły: greckokatolicki i ormiańskokatolicki (te są unickie).

Bella Barseghian uważa za rzecz niemal oczywistą, że Słowacki należał do tego właśnie unickiego ormiańskokatolickiego Kościoła [BB, s. 124]. Nie ma na to żadnych dowodów. Owszem, Słowacki ulegał wpływom mistyka, Andrzeja Towiańskiego, który go oddalał od ortodoksji katolickiej, ale przyjaźnił się z rzymskokatolickim duchownym, arcybiskupem Zygmuntem Szczęsnym Felińskim, który mu udzielił ostatnich sakramentów i czuwał nad pogrzebem poety na paryskim cmentarzu Montmartre w kwietniu 1849 roku. Nic nie wiadomo o kon-

⁷ Zob. J. Słowacki, *Listy do matki* [w:] i d e m, *Dzieła...*, op. cit., t. XIII, s. 305–330, list z 14 czerwca 1837 r. Por. [BB, s. 143–144].

⁸ *Ibidem*, s. 29, list z 10 września 1831.

⁹ L. Méyet, *Listy Salomei Bécu do A. E. Odyńca*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, dodatek do „Gazety Lwowskiej”, rocznik 1898.

¹⁰ *Ibidem*, s. 1264.

taktach Słowackiego z duchownymi unickimi ormiańskokatolickimi w Polsce. Nie są także dowodem (lecz co najwyżej „poszlaką”) jakoby „czysto ormiańskie” rysy widoczne na portretach Teodora i Teofila Januszewskich [BB, s. 24], nawet jeśli Juliusz Kleiner, Stanisław Makowski czy Zbigniew Sudolski [BB, s. 24] byli skłonni wierzyć w ormiańskie pochodzenie Juliusza Słowackiego.

Dopuszczam jednak dwa „tropy” ormiańskie w rodowodzie Słowackiego. Jeden to nazwisko dziadka poety od strony matki, Dumanowskiego [BB, s. 22 i 240]. Niewykluczone, że istotnie wywodzi się ono od niepoświadczonej formy *Tumanowski, którą, być może, chciano „odciąć” od niefortunnego skojarzenia z negatywnym określeniem „tuman” (= głupek) przez zmianę pierwszej spółgłoski na D, które pięknie kieruje uwagę ku „dumaniu”, co Słowacki podkreśla w przedmowie do *Króla-Ducha*. Przytrafia się przecież w Polsce do czasów obecnych nazwisko Tumanowicz, które bazuje na wyrazie turkijskim *tümen* „mnóstwo” (także: „oddział wojskowy”). Warto tu przywołać dla przykładu nazwisko znanego poety ormiańskiego, Howannesa Tumaniana.

Ciekawszy jest jednak drugi trop, dotąd nieznan na szerszą skalę. Otóż, jak mnie poinformował ostatnio historyk-armenista, dr hab. Krzysztof Stopka z UJ, są dane wskazujące na ormiańskie pochodzenie Słowackiego ze strony jego ojca (Euzebiusza Słowackiego). Oto fragment listu dra hab. K. Stopki z dnia 28 czerwca 2014 r.:

W rękopisie Biblioteki Watykańskiej (Biblioteca Apostolica Vaticana) sygn. 12561 znajdują się wypisy do dziejów Ormian w Polsce i ogólnie Armenii autorstwa Józefa Epifaniasza Minasowicza, Ormianina warszawskiego, pod tytułem „Memorabilia Armenica”. Na s. 195 wymienia on rodziny ormiańskie, które wydały wybitnych zakonników katolickich w prowincji ruskiej (tzn. w województwie ruskim). Między innymi wymienia Słowackich [podkreślenie moje, A.P.], łącząc ich z franciszkanami konwentualnymi [...].

Wiadomość ta pochodzi z XVIII wieku (J. E. Minasowicz zmarł w 1796 r.), tak więc jest najzupełniej możliwe, że ojciec poety, Euzebiusz Słowacki, był z pochodzenia Ormianinem. Niejasne jest jednak jego nazwisko, kojarzące się z polskim wyrazem „słowo” (raczej niż z nazwą kraju, Słowacją). W niczym nie przypomina nazwisk polskich Ormian. A odrębną sprawę stanowi problem, czy Juliusz Słowacki wiedział o być może ormiańskim pochodzeniu swego ojca. Bo wcale nie jest to oczywiste.

Skoro o nazwiskach mowa, to przypomnijmy w tym miejscu, że Polacy noszący nazwiska typu: *Abgarowicz*, *Agopsowicz*, *Bohosiewicz*, *Manugiewicz*, *Mojzesowicz* itd. do obecnych czasów mają na ogół pełną świadomość ormiańskiego pochodzenia, z którego są dumni, określając się jako polscy Ormianie. Tym bardziej dotyczyło to ich przodków żyjących w pierwszej połowie XIX wieku. Gdyby Słowacki był świadom swych ormiańskich korzeni, gdyby o nich kiedykolwiek matka z nim rozmawiała, to przecież mielibyśmy zapewne jakieś tego ślady w obfitej korespondencji z matką.

Tymczasem w liczącym aż 572 strony cytowanym tu już zbiorze *Listów do matki* w opacowaniu Juliana Krzyżanowskiego *Ormianie* występują tylko raz w indeksie, w odniesieniu do listu, który Słowacki pisał w Bejrucie 19 lutego 1837 roku¹¹. Poeta relacjonuje swe wrażenia z nocy spędzonej na przełomie 14 i 15 stycznia w Jerozolimie u Grobu Chrystusa. Oto co czytamy w owym liście: „Grecy na Grobie odprawiali mszę, potem Ormianie, o drugiej zaś w nocy ksiądz rodak wyszedł ze mszą na intencję mojej kuzynki”¹². [Chodziło o Ojczyznę, jak na to wskazuje objaśnienie matki poety, podpisanej tu monogramem S.B. = Salomea Bécu].

Zapytuję: czy „zew krwi” ormiańskiej Słowackiego, o którym Bella Barseghian pisze na wielu stronach swej książki, „poprzestałby” na suchym wymienieniu Ormian po Grekach a przed polskim księdzem-rodakiem (!). Bez żadnej aluzji, że Ormianie to dla autora listu coś więcej niż jedna z orientalnych nacji? Trudno w to uwierzyć.

Znalazłem przykład jeszcze bardziej podważający tezę o świadomości, którą jakoby miał Słowacki w sprawie swych ormiańskich korzeni. Poeta słyszał gdzieś wprawdzie ormiańskie imię *Kirkor* (zachodnioormiański dialektalny odpowiednik wschodnioormiańskiego *Grigora*, czyli Grzegorza) i wprowadził je do dramatu *Balladyna*. Nie ma podstaw objaśnianie go jako złożenia składającego się z polskiego *kiru* i łacińskiego wyrazu *cor* „serce”. Jak jednak zinterpretować następujące zdanie z listu, który poeta napisał do matki w Paryżu dnia 30 listopada 1844 roku:

Kurd [podkreślenie moje, A.P.] jeden, który mi konie wynajął w Jerozolimie, gdym jechał do Nazaretu, nazywał się Kirkor – tak samo jak ów Kirkor, który wykrzykuje w tragedii [chodzi o *Balladynę*, A.P.], że gdyby był przy męce Chrystusa, to zbawiłby Zbawcę etc.¹³

Kirkor, jak wspominałem, to imię typowo ormiańskie. Jest nieprawdopodobne, by nosił je Kurd (!). Człowiek, który wynajął Słowackiemu konie w Jerozolimie, był zapewne Ormianinem, ale po kilku latach, które minęły od owego wydarzenia, poeta nazwał go Kurdem. Czy Ormianin, choćby tylko „z pochodzenia”, jak to orzeka Bella Barseghian, mógłby zastąpić Ormianina Kurdem? Sądzę, że tylko człowiek, któremu równie daleko było do Kurdów, jak i do Ormian, mógł pomylić obie nacje.

Dla polskiego czytelnika szczególną wartość posiada druga część książki Belli Barseghian, poświęcona *Królowi-Duchowi*. Zawiera ona cenny materiał do pogłę-

¹¹ J. Słowacki, *Listy do matki*, *op. cit.*, s. 301.

¹² *Ibidem*, s. 301, list z 19 lutego 1837 r.. Por. [BB, s. 126].

¹³ *Ibidem.*, s. 461–462, list z 30 listopada 1844.

bionej analizy tego niezwykle trudnego, jak wiadomo, utworu. Słusznie autorka krytykuje (na wielu stronach) tych polonistów, którzy nie doceniają, albo w ogóle pomijają „ormiańskość” kluczowej postaci Hera Armeńczyka, występującego w poemacie jako „pierwsze ogniwo łańcucha królów-duchów”¹⁴. Dla niektórych jest to po prostu imię własne postaci z helleńskiego świata, które z Armenią nie ma nic wspólnego (podobnie jak np. nazwisko Słowackiego ze... Słowacją).

Tymczasem związek tej postaci z bohaterem starożytnej legendy armeńskiej (ormiańskiej), Arą Pięknym, winien zostać zauważony i zbadany. Czyni to bardzo dokładnie autorka omawianej tu książki, powołując się m.in. na pierwszego badacza ormiańskiego, Mykyrticza Emina [BB, s. 185], który w połowie XIX wieku zwrócił uwagę na problem podobieństwa Era Armeniosa z *Rzeczypospolitej* Platona do Ary Pięknego. Przypomnijmy tu, że sam Słowacki do drugiej oktawy swego poematu dał następujący przypis: „Obacz w Platonie pełną tajemnic ducha powieść o Herze Armeńczyku, na końcu dzieła pt. *Rzeczpospolita*”¹⁵.

Z legendą o Arze Pięknym i Semiramidzie (po ormiańsku: Szamiram) czytelnik polski będzie się mógł zapoznać poprzez lekturę mojego przekładu książki Stepana Lisicjana (tłumacza *Quo vadis?* Sienkiewicza z polskiego oryginału na język ormiański) pt. *Z przeszłości Armenii. Legendy, baśnie, opowieści (wybór)*, wydanej w Warszawie w 2014 r.¹⁶

Tu przytoczę (we własnym przekładzie) hasło *Ara Piękny i Szamiram* z pierwszego tomu *Ormiańskiej Encyklopedii Radzieckiej* (tytuł oryginału: *Hajkakan Sowetakan Hanragitaran*), wydanego w Erywaniu w 1974 roku:

ARA PIĘKNY I SZAMIRAM – armeńska legenda, znana z opracowania Mojżesza z Chorenu [historiograf armeński z V wieku, A.P.] i jego naśladowców, a także z późniejszych opowieści lu-

¹⁴ H. Geber, *op. cit.*, s. 512. Warto wymienić bardziej współczesne prace dotyczące *Króla-Ducha*, np.: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981 (zwl. teksty J. M. Rymkiewicza, M. Janion, M. Żmigrodzkiej, M. Korzeniewicz, S. Makowskiego, M. Piwińskiej, K. Poklewskiej, R. Przybylskiego, A. Kowalczykowej); M. Cieśła-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992; M. Saganian, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000; R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996; M. Sokołowski, *„Król Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010. Istotnie, postać Hera Armeńczyka nie znajduje się w centrum zainteresowań badaczy, którzy co najwyżej odnotowują platońskie źródło (zob. np. M. Piwińska, *op. cit.*, s. 192, 360; M. Saganian, *op. cit.*, s. 49, 175, 274). Bardziej interesuje ich jednak kwestia rozszczepionej tożsamości podmiotu całego poematu, jego „duchowej ewolucji” czy sposobu przedstawienia, „utekstowienia” świata.

¹⁵ J. Słowacki, *Król-Duch* [w:] idem, *Dzieła*, *op. cit.*, t. V, s. 215.

¹⁶ S. Lisicjan, *Z przeszłości Armenii. Legendy, baśnie, opowieści (wybór)*, przekł. A. Pisowicz, Warszawa 2014, s. 28–33.

dowych. Według Mojżesza, Szamiram, królowa Asyrii, zachwyła się urodą króla Armenii, Ary, i postanowiła uczynić go swym mężem. Ale jej obietnice i dary nie przyniosły rezultatu. Szamiram postanowiła dopiąć swego siłą oręża asyryjskiej armii. W bitwie poległ jednak król Ara. Szamiram umieściła jego martwe ciało na górnym piętrze swego pałacu w nadziei, że tam ożyje. Jednakże trup zaczął gnić. Szamiram ubrała w szaty Ary jednego ze swych faworytów i przedstawiała go jako Arę, który ożył.

Legenda przekazuje obraz wierzeń pogańskich Armeńczyków (Ormian) na temat umierających i zmartwychwstających bogów, wiosennego przebudzenia natury, a z biegiem czasu zaczęła także wyrażać pochwałę uczciwości małżeńskiej [odrzucając zaloty Szamiram, Ara dochował wierności swej żonie, A.P.].

W legendzie znalazły również swe odbicie wojny Urartyjczyków [pierwowzorem Ary był urartyjski król Aram, A.P.] przeciwko potędze Asyrii.

Legenda powstała w bardzo odległych czasach. Ściśle się wiąże z takimi postaciami mitologicznymi jak Er-Hajordi [dosłownie: Er (= Her!) syn Armeńczyka, wymieniony przez Platona, A.P.], bliskowschodnia para bóstw Isztar i Tammuz, grecka: Afrodyta i Adonis. Nawiązuje także do innych legend starożytności [...] ¹⁷.

W swych komentarzach do *Króla-Ducha* Bella Barseghian informuje czytelnika o chrześcijańskim pochodzeniu wątku przebierańca, pseudo-Ary, który miał przesłonić pierwotną, pogańską wersję legendy mówiącą o zmartwychwstaniu Ary Pięknego. Miało do niego jakoby dojść w następstwie użycia przez Szamiram do ożywienia Ary mitologicznych bóstw (kojarzących się wyglądem z psami), które liżąc zwłoki Ary, miały mu przywrócić życie. Chodzi o tzw. (*h*)aralezy. Nazwa ta oznacza dosłownie „liżących Arę”. Ormiański czasownik *lizel*, podobnie jak rzeczownik *lezu* „język”, jest spokrewniony z polskim czasownikiem *lizać*. Zapoznajmy się z treścią odpowiedniego hasła z cytowanej wyżej encyklopedii:

HARALEZY, aralezy, arlezy – legendarne monstra przypominające kształtem psy. Starożytni Armeńczycy (Ormianie) wierzyli, że (*h*)aralezy mogły przywrócić życie poległym bohaterom, liżąc ich rany. Zgodnie z tradycją królowa asyryjska Szamiram powierzyła (*h*)aralezom ciało poległego w boju Ary Pięknego, by te przywróciły mu życie, liżąc wytrwale jego rany. Z tego wyobrażenia zrodziła się nazwa (*h*)aralezów („liżący Arę”). Legendę o ożywieniu poległego w boju dzielnego rycerza Era (Ary) w innej wersji przekazał również Platon... [podkreślenie moje, A.P.] ¹⁸.

Jak widać, treści legend ormiańskich zazębiają się z treściami *Króla-Ducha*. Z pewnością warto się im przyjrzeć podczas rozważań nad wymową ostatniego poematu Słowackiego, tekstu trudnego do interpretacji choćby z tego względu, że pozostał niedokończony i obejmuje, jak wiadomo, ogromną liczbę wariantów i wersji brulionowych ¹⁹.

¹⁷ *Hajkakan Sowetakan Hanragitaran [Ormiańska Encyklopedia Radziecka]*, t. I, Erywań 1974, s. 666; autorem przetłumaczonego tu hasła jest A. Nazinian.

¹⁸ *Ibidem*, t. VI, Erywań 1980, s. 277; autorem przetłumaczonego tu hasła jest M. Katwalian.

¹⁹ Jak podaje G. Geber – ok. 10 tysięcy; por. G. Geber, *op. cit.*, t. I, s. 511.

Wiele cennego materiału do badań nad *Królem-Duchem* wnosi omawiana tu książka Belli Barseghian. Związki tekstu polskiego wieszczą o ormiańskich, być może, korzeniach z armeńską legendą o Arze Pięknym zajmują ostatni rozdział jej monografii [BB, s. 163–249].

Ormiańska polonistka polemizuje w wielu punktach z polonistami polskimi. Podkreśla większą, jej zdaniem, rolę czynnika ormiańskiego w powstaniu *Króla-Ducha*. Już na samym początku, w drugiej oktawie pierwszego rapsodu tego dzieła pojawia się przecież Her Armeńczyk, który w następnych wcieleniach staje się kolejno: Popielem, Ziemowitem, Mieczysławem i Bolesławem Śmiałym [BB, s. 173, 175]. Polscy poloniści nie doceniają „ormiańskości” Hera Armeńczyka, traktując go często po prostu jako Greka, który ma tylko imię ormiańskie (bo np. niejeden Polak nazywa się „Niemiec” i nic z tego nie wynika). Na s. 176 Bella Barseghian pisze: „analizując poemat [Król-Duch] znawcy Słowackiego pomijają zwykle postać Hera Armeńczyka (oprócz Juliusza Kleinera...)”. Zaznacza jednak dalej (s. 181), że nawet dla Kleinera postać ta była zagadką. Przyczyna jest jasna: Kleiner nie znał kaukaskiego (urartyjsko-armeńskiego) prototypu Hera [BB, s. 182]. W Polsce poprzestaje się zwykle na informacji samego Słowackiego, który w przypisie do postaci Hera Armeńczyka powołuje się, jak już o tym była mowa wyżej, na *Rzeczpospolitą* (tekst znany także pod polskim tytułem *Państwo*) Platona (księga X, rozdział XIII).

Na stronach 183–206 swej monografii Bella Barseghian szczegółowo omawia związki postaci znanej Platonowi z armeńskim Arą. Zwraca uwagę na fakt, iż Platon, dla zilustrowania swych idei na temat państwa idealnego, posłużył się akurat legendą o Arze Pięknym i Semiramidzie (Szamiram), bo Ara był żołnierzem [BB, s. 189] i to dzielnym – w odróżnieniu od innych postaci mitologicznych kochanków, takich jak asyryjski Izdubar, fenicki Tammuz, frygijski Attis czy grecki Adonis [BB, s. 188].

Nie wiadomo dokładnie, skąd Platon znał legendę o urartyjsko-armeńskim Arze, niemniej jednak jego informacja, że Er Armenios pochodził z Pamfilii (krajina leżąca na południu dzisiejszej Turcji, dość odległa od Armenii), nie upoważnia do lekceważenia związku legendy z Armenią. Bella Barseghian stawia tu uzasadniony zarzut Marianowi Tatarze, który w swym artykule pt. *Historia, mit i baśń w „Królu-Duchu”*²⁰ wyraża zdziwienie, dlaczego Słowacki wyraz Armenios stojący (u Platona) po imieniu Her uznał za narodowość [BB, s. 191]. Tataro pisze: „Tymczasem w *Rzeczpospolitej* Her jest Pamfilijczykiem, a o Armenii nie ma wcale mowy”²¹. To nieprawda. W przekładzie Stanisława Lisieckiego Sokrates mówi o powieści pochodzącej „od męża dzielnego, Era z A r m e n i i [podkreślenie moje, A.P.], rodem Pamfilijczyka”²². A więc, owszem, jest u Platona mowa o Armenii.

²⁰ Zob. M. Tataro, *op. cit.*, s. 159–179.

²¹ *Ibidem*, s. 165.

²² Plato, *Rzeczpospolita*, przekł. S. Lisiecki, Kraków 1929, s. 609.

Uznając tożsamość (niekiedy kwestionowaną) platońskiego Era Armeniosa z armeńskim Arą, Bella Barseghian powołuje się [BB, s. 193–199] na badania językoznawcze Grigora Ghapancjana i innych uczonych²³. Brak żeńskiej postaci (analogicznej do Semiramidy – Szamiram) u boku platońskiego Era Arminiosa, Bella Barseghian objaśnia tą okolicznością, że Platona interesowały w *Rzeczypospolitej* wyłącznie sprawy modelu idealnego państwa. Miłosne historie wojownika Era nie były tu istotne.

Ważnym dla naszych rozważań fragmentem czwartego tomu dzieła Kleinera poświęconemu Słowackiemu (p. wyżej) są następujące dwa akapity:

Ale ów Her Armeńczyk, co imię swe kładzie na pierwszej karcie „Króla-Ducha”, nie jest Grekiem, jakkolwiek był nim oczywiście w żywotach dawniejszych. Jest człowiekiem kultury greckiej, która po wyprawach Aleksandra Macedońskiego ogarnęła rozległe przestrzenie Wschodu, z pochodzenia wszakże jest – Armeńczykiem. „Poeta opisuje przyjście Słowiańskiego ducha od Armenii” – powiada Słowacki w streszczeniu dzieła [patrz wydanie Pawlikowskiego z 1924 r., tom I, s. 590].

Zbyt ważne wydaje się takie uznanie Armenii za ojczyznę „ducha Słowiańskiego”, by mogło być pomysłem przypadkowym, wybaniem przypadkowym jednej z krain Wschodu, z którego nauka ówczesna wywodziła ludy Europy dzisiejszej. Ktokolwiek przypatrzy się portretom rodziny Januszewskich, uderzony będzie wschodnim, ormiańskim typem twarzy. Poeta Herowi użył krwi ormiańskiej, sądząc, że miał ją w żyłach własnych. [podkreślenia moje, A.P.]²⁴.

Osobiście trudno mi uwierzyć (bez twardych dowodów w postaci zachowanego tekstu samego poety), że Słowacki faktycznie wiedział o swych ormiańskich korzeniach. Bella Barseghian zdaje się nie mieć co do tego żadnych wątpliwości. Z aprobatą przyjmuje zdania Kleinera świadczące o jego przekonaniu co do ormiańskiego pochodzenia Słowackiego, ale ma do niego różne pretensje, o których będzie jeszcze mowa niżej. Tu wspomnę tylko, że słusznie Bella Barseghian krytykuje Kleinera [BB, s. 211] za jego anachroniczne dopatrywanie się wpływów helleńskich w starożytnej Armenii w czasach poprzedzających (!) najazd Aleksandra Macedońskiego na tereny perskiego imperium Achemenidów. Państwo Urartu istniało w wiekach IX–VII przed nar. Chr., a o pierwocinach państwa ormiańskiego można mówić już od VI wieku przed nar. Chr., a więc na dwieście lat przed Aleksandrem Macedońskim. Poza tym Bella Barseghian zarzuca Kleinerowi, iż ten błędnie, jej zdaniem, widzi w Herze Armeńczyku ducha greckiego [BB, s. 211].

Następnie autorka szczegółowo analizuje różne fragmenty pierwszego rapsondu *Króla-Ducha* [BB, s. 212 i n.], cytując je w polskim oryginale i we własnym przekładzie na język ormiański. Wyraża opinię, że Her Armeńczyk „pasował” Słowackiemu, podobnie jak Platonowi, właśnie przez fakt bycia rycerzem, wojownikiem. Zwraca uwagę na złotą zbroję (koniec drugiej oktawy) Hera. Platon

²³ G. Ghapancjan, *Ara Gegheciki pasztamunk-y* [Kult Ary Pięknego], Erywań 1945.

²⁴ J. Kleiner, *op. cit.*, t. IV, cz. 2, s. 372.

mówi tylko o zbroi. Słowackiemu „potrzebna była” złota zbroja, by Hera przedstawić jako króla [BB, s. 213–214].

Bella Barseghian wyraża przekonanie, że Słowacki kształtując w swym ostatnim wielkim poemacie postać Hera Armeńczyka, nie opierał się wyłącznie na *Rzeczypospolitej* Platona. Oto jak to uzasadnia:

Ponieważ wśród starożytnych bohaterów mitologicznych, którzy powstawali z martwych, tylko Ara Piękny był wodzem a ponadto królem, jest wysoce prawdopodobne, że, jak już o tym była mowa wyżej, nasz poeta zapoznał się z ulubioną przez Ormian i bardzo wśród nich popularną legendą o Arze w położonym w Libanie ormiańskim klasztorze katolickim Bejt Chaszbo. Przebywanie Słowackiego w ciepłej ormiańskiej atmosferze wykształconych ormiańskich zakonników, posiadających znaczną wiedzę [autorka pisała o tym wcześniej na bazie różnych danych, A.P.], nie mogło być pozbawione rozmów na temat wielowiekowej historii Armenii i bogatej kultury tego kraju. Być może ormiańscy mnisi opowiadali Słowackiemu dawne legendy ormiańskie. Albo tłumaczyli mu je z „Historii” Mojżesza Choreńskiego. Wprawdzie Słowacki nie sporządził notatek na temat legendy o Arze Pięknym (albo nie są nam takowe znane), jednakże nie zapominajmy, że naszego poetę bardzo interesowały w trakcie jego całej podróży [na Wschód, A.P.] zarówno pogańskie, jak i chrześcijańskie legendy. Nie zapominajmy również, że nie zawsze spisywał on notatki [BB, s. 214].

Bella Barseghian zwraca uwagę, że u Słowackiego Her Armeńczyk jest świadomy czekającego go zmartwychwstania: *Tak byłem pewny, że w owe rumiane Grzmotem powietrze – jak duch zmartwychwstanę* (koniec trzeciej oktawy pierwszego rapsodu)²⁵. Stanowi to istotną różnicę zarówno w stosunku do platońskiego Era Arminiosa, jak i ormiańskiego Ary. Ci nie wiedzieli, co ich czeka.

Dalej Bella Barseghian polemizuje z Kleinerem na temat wyglądu zewnętrznego Hera Armeńczyka. W jego słowach: *Ja sam, z harmonią obeznany młodą / Własnego ciała* (początek ósmej oktawy pierwszego rapsodu)²⁶ Juliusz Kleiner dopatruje się greckiego piękna²⁷, podczas gdy Bella Barseghian podkreśla fakt, że Ara Piękny („jak sama nazwa wskazuje”) był przecież wzorem urody. I to nie greckiej, rzecz jasna, tylko kaukaskiej. Autorka jest zawiedziona [BB, s. 219, 228–229] tym, że Kleiner pisząc o Herze Armeńczyku, wspomina dalej już tylko o dwóch duchach: izraelskim i greckim, a zapomina o ormiańskim.

Zdaniem autorki omawianej tu książki, Słowacki starał się stworzyć więź między trzema duchami: ormiańskim, polskim i greckim. Zwraca ona uwagę na to, że greccy bohaterowie przebywający w Hadesie nie marzą o zmartwychwstaniu, lecz – co najwyżej – o wcieleniu się w dusze zwierząt i ptaków [BB, s. 220].

²⁵ J. Słowacki, *Król-Duch* [w:] i dem, *Dziela*, op. cit., t. V, s. 6.

²⁶ *Ibidem*, s. 7.

²⁷ J. Kleiner, op. cit., s. 377.

Natomiast Her Armeńczyk spodziewa się reinkarnacji w ludzkim ciele. Bella Barseghian dopatruje się tu wpływu rozczarowania, którego doznał Słowacki w stosunku do współczesnej sobie Grecji, jakże słabej w porównaniu ze starożytną Helladą [BB, s. 221, 223]. Z Grecją Polskę niewiele łączyło, natomiast Ormianie odegrali ważną rolę w dziejach Polski [BB, s. 223]. A więc – więź wątków polsko-ormiańskich jest u Słowackiego ważniejsza, według Belli Barseghian, niż powiązania polsko-greckie.

Badaczka z pasją stara się wykazać wagę pierwiastka ormiańskiego w *Królu-Duchu*, polemizując wytrwale z polskim polonistą: „Kleiner [...] zapomina o pierwiastku ormiańskim, widząc w Herze tylko greckiego ducha. Gdyby tak było, to Słowacki czarno na białym tak właśnie by napisał, że duch słowiański pochodzi z Grecji. A opisał przecież [poprzez postać Hera Armeńczyka, A.P.] pochodzenie słowiańskiego ducha z Armenii” [BB, s. 229].

Bella Barseghian zarzuca polskim polonistom, że w analizach *Króla-Ducha* często zajmują się tylko jego trzema wcieleniami (Popiel, Mieczysław, Bolesław Śmiały), pomijając milczeniem Hera Armeńczyka. Relacjonuje przy tym polemikę między Stanisławem Makowskim a Juliuszem Kleinerem [BB, s. 230] na temat „zamkniętego” czy też „otwartego” charakteru struktury ostatniego poematu Słowackiego. Przyznaje jednak, że Słowacki nie ułatwia zadania badaczom swej twórczości, będąc w wysokim stopniu „nieprzewidywalnym” geniuszem [BB, s. 231].

W przypisie 243 (na stronie 233) autorka informuje czytelnika, że nie zdołała dotrzeć do pełnego tekstu przedmowy Słowackiego do *Króla-Ducha*, która się ukazała dopiero w 1924 roku w dwutomowym „wydaniu zupełnym, komentowanym” przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego (nakładem H. Altenberga we Lwowie, tom I)²⁸. Poznała tylko jej fragmenty cytowane przez Kleinera w części drugiej czwartego tomu jego monografii poświęconej twórczości Słowackiego z 1927 roku. Liczyła na to, że skoro są w tym tekście zawarte aluzje do rodziny poety, to może znajdzie się tam coś więcej na temat ormiańskich przodków Słowackiego. Niestety, nie. Zapoznałem się (korzystając z drugiego wydania wspomnianej wyżej edycji Pawlikowskiego) z oboma wariantami tego wstępu, który Kleiner określa jako „przedmowę mistyfikującą” (bo Słowacki przedstawia tam siebie jako osobę już umarłą, *pochowaną na cmentarzu przy cerkwi*)²⁹.

Drugi wariant owej przedmowy (nie zamieszczonej przez Słowackiego w pierwszym wydaniu *Króla-Ducha* z 1847 roku) tak się zaczyna:

²⁸ J. Słowacki, *Król-Duch*, t. I, oprac. J. G. Pawlikowski, Lwów 1924.

²⁹ J. Kleiner, *op. cit.*, t. IV, cz. 2, s. 349. Współcześni badacze zwracają uwagę na rolę tej mistyfikacji w kształtowaniu tożsamości podmiotu mówiącego na poły tekstowego, na poły autobiograficznego. Zob. np. M. Sokołowski, *op. cit.*, s. 32; M. Troszyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*. *Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001, s. 94.

Przesyłając wam, bracia, poezje jednego z nieznanych, nieszczęśliwych i umarłych już naszych krajowych poetów, zebraliśmy się w kilku, aby wam przesłać krótką o nim biograficzną wiadomość. *J ó z a f a t D u m a n o w s k i* [podkreślenie moje, A.P.] urodził się na Podolu w wiosce Czer..., należącej do panów Gad...ch. [...] Ojciec jego był kapitanem wojska polskiego za Księstwa. Matka pochodziła z rodziny tegoż nazwiska, która, jak się zdaje, pochodzi z Galicji (wydanie Pawlikowskiego, tom I, s. 586–587).

Matka tego rzekomego (częściowo) autora poematu ma cechy babki Słowackiego, Aleksandry Januszewskiej. I nic dalej nie wskazuje na ormiańskie pochodzenie tej rodziny.

W polemice z kleinerowską interpretacją tej nieopublikowanej za życia poety przedmowy Bella Barseghian daje wyraz uprzedzeniom, które można by nazwać „klasowymi”. Oto słowa polskiego literaturoznawcy: „[Słowacki] umieszczał swego autora w dworku szlacheckim na Podolu i osnuwał atmosferą idylli staropolskiej, atmosferą *Pana Tadeusza* i dramatu o *Złotej Czaszce*”³⁰. Komentarz Belli Barseghian brzmi następująco: „[...] w szlacheckim dworku nie mogło być idyllicznej atmosfery, ponieważ szlachta była niewykształcona, z wszystkimi tego konsekwencjami” [BB, s. 235]. Czyżby ormiańska polonistka powszechnej znajomości łaciny u polskiej szlachty (w XVII wieku Jan Chryzostom Pasek porozumiewał się w Danii po łacinie) nie uważała za przejaw wykształcenia?

Oto obraz babki Słowackiego, Aleksandry Januszewskiej, zacytowany przez Bellę Barseghian [BB, s. 239] za Kleinerem: *Szlachetna ta i staropolskich cnót kobieta zaarendowawszy kawał gruntu i chatę prostą – na czynsz wieczny... zawiadła małe, lecz pełne obfitości ziemskiej gospodarstwo*³¹. Nie bardzo to pasuje do ormiańskich tradycji, których Bella Barseghian chciałaby się dopatrzeć w rodowodzie Słowackiego ze strony matki. Ormianie w Polsce zajmowali się głównie hodowlą, a dorobiwszy się w XVIII wieku na handlu wołami (sprzedawali je często na Węgrzech) wielkich pieniędzy, kupowali nie małe, lecz na ogół duże folwarki, wrastając (uzyskawszy szlachectwo) w polskie ziemiaństwo przy silnym na ogół zachowaniu, mimo polonizacji, świadomości ormiańskiego pochodzenia poprzez przynależność do Kościoła ormiańskokatolickiego.

Dla Kleinera słowa poety o miłości ku „dawnej Ojczyźnie”³² odnosiły się w oczywisty sposób do Polski (poeta przebywał na emigracji). Bella Barseghian dopuszcza taką interpretację, ale dodaje [BB, s. 233]: „Może [Słowacki] miał na myśli Armenię”. Nie sądzę. Nie ma żadnych napisanych przez poetę i zachowanych słów, które by świadczyły o tym, że wiedział o swym pochodzeniu ormiańskim.

³⁰ J. Kleiner, *op. cit.*, s. 348.

³¹ J. Słowacki, *Król-Duch* [w:] *idem, Dzieła*, *op. cit.*, t. V, s. 562; w wydaniu J. G. Pawlikowskiego: J. Słowacki, *Król-Duch*, t. I, oprac. J. G. Pawlikowski, *op. cit.*, s. 587; zob. J. Kleiner, *op. cit.*, s. 348–349.

³² J. Kleiner, *op. cit.*, s. 356.

Analizując rękopis Słowackiego, Kleiner informuje, że poeta pisząc o Mieczysławie, „Króla i Wodza ukaże po bitwie wśród burzy, wśród widm i piorunów na Uralu [podkreślenie moje, A.P.] – Ural zaś poprawi na Kaukaz. Widocznie pociągała fantazję jego ta sceneria, jaką dał w obrazie początkowym *Króla-Ducha*”³³. Owszem, pociągał Słowackiego ów Kaukaz (podobnie jak Puszkina i Lermontowa), bo taka była moda. Już w XVIII w. poeta i historyk, Adam Naruszewicz, a za nim Adam Mickiewicz, który z pewnością nie miał żadnych ormiańskich korzeni, szukał źródeł państwa polskiego na Kaukazie³⁴. Skoro Słowacki pisząc w *Królu-Duchu* o Mieczysławie, najpierw pomyślał o... Uralu, to jego „zew krwi ormiańskiej” nie był chyba silny.

Autorka omawianej tu książki jest przekonana, że Słowacki był świadom tego, „jak wysoki był system wartości duchowych i moralnych starożytnego narodu ormiańskiego, jaką rolę odegrał ormiański sposób myślenia w rozwoju świata i jaki wkład wnieśli Ormianie do rozwoju światowej cywilizacji” [BB, s. 245]. Mocne słowa! Mocniejsze wrażenie wywołuje jednak wypowiedź słynnego niemieckiego archeologa, Heinricha Schliemanna, który w XIX wieku odkrywał Troję, cytowaną przez Bellę Barseghian na następnej stronie jej książki: „Tragedią Europy było to, że u podstaw swej cywilizacji położyła nie ormiańską [podkreślenie moje, A.P.], lecz starożytną grecką kulturę” [BB, s. 246]. Wątpię, czy da się znaleźć Europejczyka, który by podzielał tę opinię. Należy żałować, że Bella Barseghian nie podała dokładnej lokalizacji i kontekstu tego cytatu.

Dodam tu, że cały region Kaukazu odreagowuje obecnie lata walki z „nacjonalizmem” (za który w ZSRR uważano nawet najłżejsze przejawy patriotyzmu) i przekracza niekiedy granice rozsądku. Jeden z ormiańskich historyków pisze: „[...] Ormianin pod względem krwi, charakteru, aktywności, sposobu myślenia i poznawczej postawy był monoteistą i chrześcijaninem [podkreślenie moje, A.P.] począwszy od czasów patriarchy Hajka, a więc 2492 lata przed Objawieniem się Chrystusa”³⁵. A autor inguszecki (Ingusze z północnego Kaukazu są blisko spokrewnieni z Czeczenami) wydał w 2004 r. książkę (po rosyjsku) pod tytułem, który znaczy: „Język inguszecki – prajęzyk ludzkości”.

Jeszcze w ZSRR, w latach 1980. w Armenii rozlegały się głosy dążące do „zawłaszczenia” dziedzictwa urartyjskiego jako własnego, ormiańskiego. Język urartyjski nie miał nic wspólnego z ormiańskim, który należy do rodziny indo-

³³ *Ibidem*, s. 375.

³⁴ Zob. M. Tatar, *op. cit.*, s. 165.

³⁵ Rafajel Hambarcumian [Erywań], *Przysięga Mamikonianów. Doktryna obronna ormiańskiej ideologii narodowej*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, nr 52/53, Kraków 2008, s. 71–72.

europiejskiej. Państwo urartyjskie (wieki: IX–VII przed nar. Chr.) poprzedzało państwowość ormiańską (początki w VI wieku przed nar. Chr.). Owszem, Urartyjczycy znikli z historii, stapiając się z przybywającymi w okolice jeziora Wan jeszcze przed VI wiekiem przed nar. Chr. pra-Ormianami (Armeńczykami, którzy samych siebie określali i określają do dzisiaj nazwą Haj). Nie sposób jednak zgodzić się na rozpowszechnione obecnie w Armenii traktowanie państwa i kultury urartyjskiej jako po prostu ormiańskiej. A Bella Barseghian wielokrotnie pisze w swej książce o ormiańskim Urartu (np. BB, s. 243). Owszem, Ara Piękny jest już od dawna bohaterem legend ormiańskich (które wchłonęły wątki urartyjskie), ale wywodzi się z kultury wcześniejszej, urartyjskiej, której nie można utożsamiać z ormiańską.

Nie chcę tu bynajmniej sprawiać przykrości moim przyjaciołom Ormianom. Chylę czoła przed starożytnością ich Ojczyzny. Naprawdę imponuje mi fakt, że kiedy w V wieku ery chrześcijańskiej moi słowiańscy przodkowie mieszkali, nie bardzo wiadomo gdzie, i z pewnością nic jeszcze nie pisali w swoim języku, Ormianie mieli już pismo (oryginalny alfabet opracowany na początku V wieku przez uczonego mnicha, Mesropa Masztoca) i bogatą literaturę: przekładową (cała Biblia została przetłumaczona na tzw. *grabar*, czyli język starormiański) oraz oryginalną (historyczną i filozoficzną). Ale warto sobie zdać sprawę, że był to schyłek (!) starożytności. Grecka literatura była o wiele starsza i znacznie bogatsza od ormiańskiej. Polak z zazdrością powie, że Ormianie mieli bogatą literaturę już w V wieku ery chrześcijańskiej. Natomiast patrząc na nich „greckim” (albo „perskim”) okiem można stwierdzić, że Ormianie dopiero w ostatnim wieku starożytności zdobyli się na pismo.

Kwestionując świadomość ormiańskiego pochodzenia u Słowackiego, chciałbym zjednać sobie autorkę omawianej tu książki niedawno uzyskaną informacją o prawdopodobnie ormiańskim pochodzeniu innego polskiego poety, Kornela Ujejskiego, autora słynnego *Chorału* i przyjaciela polskiego Ormianina, kompozytora J. Nikorowicza. Wskazują na to pochodzenie Ujejskiego świadectwa dwojga jego potomków, których poznałem w ubiegłym roku. Wiem od nich, że w ich rodzinach jest kultywowana tradycja ormiańskiego pochodzenia Ujejskiego, a i rysy jednej z tych osób zdają się o tym świadczyć. Zainteresowanym powyższą tematyką polecam lekturę artykułu Belli Barseghian w języku polskim pt. *Juliusza Słowackiego zew krwi*³⁶.

³⁶ B. Barseghian, *Juliusza Słowackiego zew krwi*, przełożył z języka wschodnioormiańskiego rusycysta i armenista z Warszawy, dr Jerzy Szokalski [w:] „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego” 72/73 (2013), s. 43–47. Pragnę wyrazić podziękowanie za konsultacje polonistyczne związane z wiedzą o twórczości Juliusza Słowackiego Pani dr hab. Magdalenie Siwiec z Katedry Komparatystyki Wydziału Polonistyki UJ.

Andrzej Pisowicz

BETWEEN HER THE ARMENIAN AND A KURD (!) CALLED KIRKOR

Summary

This article is concerned with a book ‘Yuliush Slovats’ku aryan kanch’ē’ written by the Armenian Polonist Bella Barseghian and published in Erevan in 2012. Juliusz Słowacki is believed by some critics – both in Poland and Armenia – to have had Armenian roots. The author of this article, Professor of Armenian Language and Literature, takes issue with Bella Barseghian’s argument (based on her interpretation of Her the Armenian in *The Spirit King*, Rhapsod One, Canto I, Octave II) about the Polish Romantic poet’s deep ties with the Armenians.

O ŚW. KAZIMIERZU I JEGO IKONOGRAFII

(Sigita Maslauskaitė-Mažyliienė, [Šventojų Kazimiero atvaizdo istorija XVI–XVIII a.]
Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem.

Z języka litewskiego przełożyła Katarzyna Korzeniewska, przekłady z łaciny
Katarzyna Gara, Małgorzata Biernacka, przekład wtórny źródeł z języka włoskiego
Katarzyna Korzeniewska, Vilnius, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2013.

Stron 437, 1 nlb.)

JAN OKOŃ*

1. O miejscu dla św. Kazimierza na łamach „Ruchu Literackiego” należałoby pamiętać choćby z racji wyraźnego zainteresowania się tym jedynym i tak bardzo wspólnym patronem Litwy i Polski ze strony Profesora Tadeusza Ulewicza, wieloletniego, a zasłużonego członka Redakcji. Zainteresowania wręcz rodzinnego, jeśli zważyć, że patron to zarówno brata, przedwcześnie zmarłego, jak i syna Profesora. Tak się przy tym składa, że piszącemu te słowa udaje się ostatnio natrafiać na czytelnicze tropy Profesora i spotykać całkiem konkretne ślady jego lektury – prowadzonej „z ołówkiem w ręku, Panie Kolego”, jak mawiał. Tym razem ołówkowy jej ślad znalazł się w „jagiellonkowym” egzemplarzu Estreichera. Korzystając mianowicie z dość obszernego opisu wielkiego bibliografa, policzył Profesor ogólną liczbę stron zbioru kazań w trzech częściach (choć w jednym woluminie), głoszonych przed trzema wiekami przez Antoniego Węgrzynowicza, reformatę, przełożonego prowincji małopolskiej. Rzecz w tym, że Węgrzynowicz zebrał owych kazań ponad 60, a każde z nich skomponował kunsztownie w postaci komentarza do kolejnych zwrotek-wersów hymnu maryjnego *Omni die dic Marie*, przypisywanego jeszcze wówczas właśnie św. Kazimierzowi. Kazania te głosił Węgrzynowicz w krakowskim kościele Św. Kazimierza zakonu reformatów, przed obrazem świętego patrona, pochodzącym z 2. poł. XVII w., jednym z najbardziej znanych spośród jego wizerunków, a przypisywanym wielkiemu portreciście z Gdańska, Danielowi Schultzowi (ok. 1615–1683). Nazwisko artysty należy wymienić, bo angażował go nawet dwór królewski, jak również dwory magnackie w Polsce, podobny zaś do krakowskiego wizerunek św. Kazimierza namalował on także ok. 1670 r. dla kościoła St. Germain-des-Près w Paryżu, na zlecenie (byłego już wtedy) króla Jana Kazimierza (o czym w monografii na stronach 188 i 260).

Otóż wydane w Krakowie w r. 1704 u Mikołaja Aleksandra Schedla, w 220. rocznicę śmierci świętego patrona, pod stylizowanym tytułem *Melodya S. Kazimierza Krolewicza Polskiego*, kazania prowincjała Węgrzynowicza obejmują w sumie – jak właśnie obliczył Profesor Ulewicz – „blisko 700 s[tron]” i wyznaczają bodaj apogeum kultu św. Kazimierza Jagiellończyka w Polsce, a przynajmniej w Krakowie. Kult ten rozpoczął się co najmniej sto lat wcześniej – od kanonizacji królewicza, zainicjowanej uroczystymi obchodami w Wilnie 10 maja 1604 r., i rozwijał się m.in. dzięki udziałowi tak wielkich twórców poezji barokowej, jak Stanisław Grochowski i Maciej Kazimierz Sarbiewski. Pierwszy z nich przełożył zresztą już w r. 1598 (z inspiracji Hieronima Powo-

* Jan Okoń – prof. dr hab., prof. zw. w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie.

dowskiego, biskupa krakowskiego) wspomniany hymn *Omni die dic Marie* (dokonał tego wówczas wspólnie z ks. Przechławem Mojeckim, kanonikiem opoczyńskim i wolbromskim, co już jednak jest sprawą osobną). Drugi z twórców, Sarbiewski, o sławie wybitnie europejskiej, lecz młodszy o dwa pokolenia, uczestniczył jako królewski kaznodzieja w kolejnych uroczystościach związanych ze św. Kazimierzem, z okazji przeniesienia relikwii w r. 1636 do nowej kaplicy w wileńskiej katedrze, gdzie też w obecności króla Władysława IV wygłosił kazanie do zgromadzonych tu wiernych.

Litewska w swej genezie książka, o której mowa, nie zajmuje się, co prawda, sztuką słowa w ścisłym znaczeniu i nie wprowadza też analiz literackich. Uwzględnia jednak w pewnym zakresie teksty poetyckie, a niektóre z nich, specyficznie barokowe, jak emblematy, zamieszcza nawet w aneksach. Korzysta również z informacji w nich zawartych, jeśli tylko związane są ściśle z postacią bądź kultem św. Kazimierza. Omija zarazem książka, w zasadzie przynajmniej, utwory, jak też opracowania niezwiązane bezpośrednio z Litwą, i jeśli nawet mówi o św. Kazimierzu królewiczu, to widząc w nim raczej księcia litewskiego. Stąd, być może, nie pojawia się w niej choćby nazwisko Ulewicza, mimo że nie na próżno prowadził on wspomnianą kwerendę biblioteczną i w jej wyniku sporządził obszerny przegląd śladów obecności św. Kazimierza w polskiej kulturze umysłowo-literackiej dawnych wieków. Był jednym z całej grupy badaczy różnych specjalności, którzy w podobny sposób włączyli się do krakowskich obchodów jubileuszowych 1984 roku, z okazji pięćsetlecia śmierci królewicza Kazimierza. Zrozumiało, że w wystąpieniu swoim uwzględnił również utwory poetyckie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego jemu poświęcone¹.

W książce Markauskaitė pojawia się Grochowski (jako Jan!) jedynie w bibliografii i jedynie ze zbiorem jego *Rytmów* (z późniejszą wersją hymnu) w wydaniu z r. 1607. Również tam tylko znalazł się Antoni Węgrzynowicz – mimo że nie tylko poświęcił Jagiellończykowi wspomniany obszerny tom kazań, ale też zamieścił jeszcze jeden polski przekład hymnu *Omni die*. Co więcej – on to zaczął rozważać (już wtedy) sprawę autorstwa św. Kazimierza. Dołączył też na frontyspisie oryginalny miedzioryt z postacią królewicza, jeden z tych, o którym warto było wspomnieć. Paradoksem bodaj pozostaje fakt, że autorka odwiedziła krakowski kościół Reformatorów i wykonała zdjęcia tamtejszego obrazu, do którego ów miedzioryt nawiązuje – poznała też dzieje tutejszego zgromadzenia.

Nie zapomniała natomiast Markauskaitė o Sarbiewskim – ale i on niewiele zajął u niej miejsca, mimo że należy do uznanych postaci litewskiej przeszłości². Znajdujemy mianowicie w książce (s. 198) fragment owego kazania z r. 1636 – z wizją niebieskiego Jeruzalem, ale wyłowioną z tekstu po to, by poetycką apoteozą św. Kazimierza można się było posłużyć jako analogią do programu ikonograficznego nowo zbudowanej kaplicy w wileńskiej katedrze. Nie zatrzymuje się zatem autorka przy Sarbiewskim jako poecie i nie wglębia w obrazowanie czy topikę z kręgu „tęsknoty do niebiańskiej ojczyzny” (by wspomnieć odc. 19. z książki pierwszej *Liryków*). Jest specyfiką książki bowiem, że pokazuje analogie i wspólne treści, które łączą różne dzieła sztuki, a więc ikonografię i sztukę słowa. Hagiografia to w szerokim znaczeniu, obejmująca wszelkiego rodzaju dzieła poświęcone św. Kazimierzowi.

Nie taką miała być jednak książka w pierwotnym zamyśle. Autorka wyznaje we wstępie (s. 20), że w toku przygotowań zmieniła się koncepcja jej dzieła: od pierwotnej „kolekcji” wizerun-

¹ T. Ulewicz, *Św. Kazimierz w polskiej kulturze umysłowo-literackiej*, „Analecta Cracoviensia”, 16, 1984, s. 153–185. Autorka zna zresztą ów pokonferencyjny tom „Analecta Cracoviensia” i notuje z niego wystąpienia Michała Rożka o znaczeniu kultu królewicza w polityce Wazów oraz Mariusza Karpowicza o freskach Michelangelo Palloniego w kaplicy św. Kazimierza w Wilnie, pomija zarazem jednak wartościowy głos Jana Samka, będący wprowadzeniem do badań polskich z zakresu sztuki (*Refleksy kultu św. Kazimierza w sztuce. Żarys problemów*, tamże, s. 139–150).

² Por. omówienie jubileuszowej konferencji w Uniwersytecie Wileńskim poświęconej M. K. Sarbiewskiemu: J. Okoń, *Jubileusz Sarbiewskiego*, „Ruch Literacki”, R. 37, 1996, z. 2, s. 261–264; tenże, *Sarbiewski a Parandowski – dwie rocznice, dwie tradycje*, „Ruch Literacki”, R. 37, 1996, z. 4, s. 297–404.

ków Kazimierza (zwłaszcza że ma w swoich zbiorach najbogatszą z nich) do odczytania zawartych tam przesłań i pogłębionej interpretacji o charakterze semiotycznym (pojęcie to nie pada jednak w książce), uwzględniającej znaczenia i przesłania zawarte w obrazach, jak też w realizacjach słownych. Domyślamy się, że to odległy efekt studiów, które odbyła autorka za granicą.

Kim jednak jest autorka owej monografii, najpełniejszej, jak dotąd, a tak litewskiej w intencjach i tak otwartej na Europę, zaś w swoich treściach podejmującej nieopracowany dotąd, a tak trudny temat ikonografii świętego?

Sigita Maslauskaitė to absolwentka Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak też jezuickiego Gregorianum w Rzymie, na którym w latach 1997–2000 studiowała muzealnictwo sakralne. Jako ukształcony już historyk sztuki poświęciła się głównie problemom ikonografii św. Kazimierza i od 2002 r. zaczęła publikować prace na ten temat w specjalistycznych pismach, jak też w wydawnictwach zbiorowych. Zainicjowała i współtworzyła Muzeum Dziedzictwa Kościelnego w Wilnie, którym obecnie kieruje. W r. 2006 uzyskała doktorat na podstawie rozprawy o kulcie i ikonografii św. Kazimierza w stuleciach od XVI do XIX (*Šv. Kazimiero kultas ir ikonografija XVI–XIX a. pradžioje*, Vilnius 2005; tamże wersja angielska: *The cult and iconography of S. Casimir*, sygnowana przez wileńską Akademię Sztuk Pięknych). W r. 2010 we współpracy z Neringą Markauskaitė wydała natomiast obszerny albumowy katalog wizerunków św. Kazimierza w drukach od XVI do XX w. pod tytułem *Šventoji Kazimiero gerbimas Lietuvoje*. W zamyśle autorek znalazł się tu możliwie pełny zbiór ikonograficznych przedstawień św. Kazimierza w wymienionym okresie. Tytuł nie był przy tym w pełni adekwatny do zawartości, skoro znacząca część reprodukowanych druków (a ściślej: ich kart tytułowych), zwłaszcza dawnych, ukazywała się swego czasu po polsku, by wspomnieć takie choćby pozycje, jak z okresu już oświecenia *Trybut powinnej wdzięczności świętemu Kazimierzowi* Jana Korsaka, drukowany w Nieświeżu 1751 r., czy *Królewska droga do nieba albo życie s. Kazimierza* bpa Antoniego Tyszkiewicza, wydana w Warszawie 1758 r.). Nie mogło być zresztą inaczej, skoro taka była rzeczywistość dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, złączonej kulturowo i narodowo.

Otóż wśród tych licznych prac Sigity Maslauskaitė, wydawanych jednak głównie po litewsku i stąd mało w Polsce znanych, pojawia się stale w każdym razie imię św. Kazimierza, w powiązaniu z jego ikonografią jako tematem badawczym, a przy tym z ukierunkowaniem na upowszechnianie wiedzy w tym zakresie. Jedną z takich prac była też wersja litewska omawianej książki, wydana w r. 2010 pod tytułem *Šventoji Kazimiero atvaizdo istorija XVI–XVIII a.* Stanowiła w punkcie wyjścia kontynuację wspomnianego albumu, z katalogiem przedstawień, tyle że również malarskich, a nawet słownych, analizowanych z punktu widzenia „ikonografii”. Polski przekład książki pojawia się przy tym z pewnym opóźnieniem, niedużym zresztą, i jest rezultatem projektu naukowego, który został sfinansowany ze środków Litewskiej Rady Nauki. Zamierzeniem autorki było w nim – jak pisze w *Zakończeniu* – aby pokazać św. Kazimierza „jako europejskiego świętego, czczonego we Włoszech, w Belgii i Niderlandach”; zależało jej zarazem, by owo „studium”, bo tak je określa, ukazało się właśnie po polsku (s. 320).

Data wydania jest o tyle ważna, że akurat od 2010 roku zaczęły się u nas ukazywać publikacje, które wiążą się dość ściśle z tematem omawianej książki. Znalazł się wśród nich 8. tom *Encyklopedii katolickiej* KUL, z obszernym biogramem królewicza i bogatą, zaktualizowaną dokumentacją, z nowymi też bodaj informacjami, jak choćby o kopii bulli kanonizacyjnej Leona X w Archiwum Watykańskim. W r. 2011 ukazała się monografia kościoła Św. Mikołaja w Brzezinach na Podkarpaciu, a w niej informacja o obrazie św. Kazimierza datowanym po 1769 r., z postacią królewicza w typie sarmackim: w żupanie, gronostajowym płaszczu i o włosach krótko obciętych³. Po roku wyszła kolejna książka, wydana jako owoc jubileuszowej sesji naukowej zorganizowanej w marcu

³ Zob. A. Szykuła-Żygawska, S. Kłosowski, *Kościół św. Mikołaja w Brzezinach na Podkarpaciu: monografia artystyczna*, Brzeziny 2011.

2012 r. w lubelsko-zamojskim Radzięcinie, a w niej monografia tamtejszego kościoła pod wezwaniem świętego królewicza⁴. W parafialnym ołtarzu głównym z r. 1758 (data ukończenia obrazu) królewicz pojawia się tu ubrany wedle mody z 1. połowy XVIII w.: w długim srebrzystym kontuszu z wyłogami, w czerwonym płaszczu z gronostajowym kołnierzem, w butach z czerwonego safianu, z Orderem Orła Białego na piersi, przyciskając dłońmi krzyż ze złotą figurką Chrystusa. Schemat wiejskiego obrazu przestaje dziwić, gdy się zważy, że wieś (w XVI w. kalwińska) należała do hrabiowskiej rodziny Butlerów, związanej w XVII w. ze środowiskiem dworskim Jana Kazimierza.

Przykłady te mogłyby dopełniać tok wywodów Maslauskaitė. Autorka nie pomija bowiem sarmackich portretów królewicza, a nawet poświęca im osobny, końcowy rozdział czwarty: „Kazimierz jako syn sarmackiego króla: portret magnata czy wizerunek świętego królewicza?” (s. 285–314) – źródło ich koncepcji wywodzi jednak z bawarskiego Augsburga. Też taką stawia zaś przy okazji obrazu Tadeusza Kuntzego (Konicza) z zakrystii katedry na Wawelu⁵. Wrócimy niżej do sprawy i do obrazu Konicza, gdyż wydaje się, że to ważny wątek w monografii, która tak wyraźnie eksponuje litewskość kultu św. Kazimierza, a zarazem jego recepcję w Europie.

Wertując estetycznie wypracowane stronicie, nietrudno zrozumieć ów dualizm intencji. Maslauskaitė ukazuje „ikonografię”, a właściwie kreację postaci królewicza Kazimierza jako wielkiego świętego, o wymiarze europejskim. Zgodnie z tradycją, za punkt wyjścia przyjmuje początek kultu w w. XVI. Wyznacza go pojawienie się w r. 1521 w Krakowie druku *Vita beati Casimiri confessoris* papieskiego nuncjusza Zachariasza Ferreriego. Druk ten nie wywołał jednak bardziej znaczących konsekwencji w zakresie kultu – ten bowiem rozpoczął się na dobre od wileńskich uroczystości kanonizacyjnych w dniu 10 maja 1604 r., po wcześniejszym o półtora roku brewe Klemensa VIII, potwierdzającym świętość królewicza. To podstawowe i znane już fakty z dziejów kanonizacji. Dla historyka sztuki powstaje przy tej okazji problem genezy ikony *Venerabilis*, czyli *Kazimierza Trzyrękiego* z wileńskiej katedry – obrazu, w którym napis zaświadcza o poddaniu go renowacji już w r. 1594, a to z kolei rodzi (niepoświadczoną jednak dowodami) sugestię o jego wcześniejszym (ok. 1530?) powstaniu. Problem podjęty został w książce, ale i tu pozostał nierozwiązany. Ciąg dalszy sprawy to stosunek owej ikony do wizerunku świętego z druku Ferreriego oraz próba ustalenia „prawdziwego obrazu” królewicza (*vera effigies*). Ten z kolei problem nie jest zresztą w książce w pełni jasny, tak w swej istocie, jak też w stosunku do kolejnych wizerunków królewicza.

Zgodnie z przedstawioną wyżej koncepcją książki jako badaniem znaczeń i przesań zawartych w obrazach, jak też w realizacjach słownych, autorka poddaje analizie warstwę obrazową dzieł sztuki i wyrażane przez nie treści ideowe. Domyślamy się, że to odległy efekt studiów, które odbyła w akademickim Gregorianum w Rzymie, a bardziej bezpośrednio – wynik inspiracji włoskich badaczy (jak Sofia Boesch Gajano i Paulo Prodi), których wymienia we wspomnianym zwięzłym wprowadzeniu (s. 21). Im też zawdzięcza przewodnią ideę monografii, którą jest interpretacja dzieł z zakresu grafiki i sztuki malarskiej, w powiązaniu z wytworami sztuki słowa. We wstępie pisze więc autorka o „odtworzeniu cech ikonograficznych wizerunków” (s. 20)⁶, o celu, jakim jest „odczytanie teologicznych przekazów wizerunków św. Kazimierza” (s. 21), a wreszcie o poszukiwaniu „wspólnych cech formalnych” i „tych samych znaczeń” w obrębie „typów ikonograficznych”

⁴ Zob. *Parafia pod wezwaniem św. Kazimierza Królewicza w Radzięcinie. Patron – dzieje – najcenniejsze zabytki*, redakcja ks. K. Kłós, A. Szykuła-Zygawska, J. Kaliszuk, Radzięcin 2012 (tu na s. 49–72 rozprawa Piotra Kondraciuka *Malarstwo w kościele p.w. św. Kazimierza Królewicza w Radzięcinie*).

⁵ Najwcześniej datowany sarmacki wizerunek Kazimierza to w książce (s. 288–299) miedzioryt wileńskiego artysty Franciszka Waława Balcewicza z r. 1749, zamieszczony we wspomnianym dziele bpa Tyszkiewicza *Królewska droga do nieba, albo życie św. Kazimierza* (Warszawa 1752).

⁶ Sformułowanie niezbyt zreżymowane: chodzi tu jednak raczej o ikonograficzne cechy wizerunków, a nie o cechy wizerunków ikonograficznych.

(s. 22). Rezultatem są – zestawione sumarycznie w *Zakończeniu* – przymioty Jagiellończyka, pojęte jako realizacja idei potrydenckich. Można je rozumieć jako analogię wobec pierwotnej „kolekcji” wizerunków Kazimierza, jak też jako próbę odczytania zawartych tam przesłań i pogłębionej ich interpretacji.

Królewskiego patrona kreuje Maslauskaitė na reprezentanta głównych idei Kościoła potrydenckiego. W wiązanej z nim „tradycji ikonograficznej” dostrzega mianowicie „integralne elementy sztuki okresu reformy w Kościele katolickim” (s. 319). Składają się na nie: „pogarda dla doczesności, dążenie do cnót, asceza, gorliwy udział w obrzędach kościelnych, dzieła miłosierdzia, wierność Rzymowi, rozważanie Męki Pańskiej, cześć dla Matki Bożej, bezkrawne męczeństwo” (tamże). Tak zestawione przymioty Jagiellończyka stają się przesłaniem ideowym, które autorka odczytuje w ślad za wspomnianymi badaniami włoskimi z przełomu XX i XXI w. (zob. ich wykaz na s. 21). W toku samych analiz odkrywa owe przymioty jako elementy ikonografii świętego, które pojawiają się w poszczególnych dziełach sztuki w różnych miejscach Europy na przestrzeni kilku stuleci. Obraz to w sumie dynamiczny i zmienny, nie tylko z punktu widzenia wizerunków i prezentowanych przez nie idei, ale też pod względem natężenia kultu.

2. Śledząc rozwój kultu w XVII w., analizuje szczegółowo autorka postać królewicza w kolejnych jego ikonograficznych ujęciach, które zebrała z terenów Europy, nie tylko z Litwy i Polski, przede wszystkim bowiem z południowych Włoch, zwłaszcza z Sycylii (gdzie znalazł królewicz Kazimierz wyjątkowo gorących czcicieli), nadto zaś z dawnych Niderlandów, Francji i Niemiec. Ukazuje więc Kazimierza jako „księcia polskiego”, ale w zbroi rzymskiego rycerza, jak w miedziorycie Jacopa Lauro z r. 1600, a także w płaszczu królewskim, ale z symbolem niewinności: lilią oraz krucyfiksem w ręku, jak u tegoż artysty w kanonicznym wizerunku z r. 1603 (s. 82–110) i w wizerunkach syna artysty, Michela Lauro (s. 120–125). Podobnie po królewsku, ale z drzewkiem oliwnym i Feniksem u boku (symbolami świętości i zmartwychwstania), w otoczeniu cyklu scen z życia i cudów świętego, jak w miedziorycie Petera Overradta (Kolonia 1605–1606; s. 110–120).

Sporo miejsca poświęca Maslauskaitė roli zakonu jezuitów w krzewieniu kultu św. Kazimierza, szczególnie na Litwie, gdzie – jak powiada – „znaleźli [jezuici] szerzący się kult św. Kazimierza” (s. 134). Na dowód przywołuje *Kronikę domu jezuitów-profesów w Wilnie* z lat 1589–1649, z ledwie pojedynczym jednak odesłaniem do tekstu (dość późna czasowo strona 65) i bez podania daty rocznej. Bardziej konkretnie opisuje jezuickie publikacje zachodnie, takie jak *Kalendarz katolicki* z Paryża (*Le calendrier catholique...*) z r. 1641, z postacią św. Kazimierza jako rycerza Chrystusowego (s. 136–137). I gdy omawia popularne, a dedykowane Zygmuntovi III dzieło kardynała Bellarmina o zadaniach chrześcijańskiego władcy, *De officio principis christiani* (1619), gdzie znalazł się żywot świętego, powtórzony za wersją wileńskiego kanonika Grzegorza Świąckiego z r. 1604 (s. 147–150).

Szczególne miejsce w opisach zajmują poświęcone królewiczowi triumfy (*trionfi*) w miastach południowych Włoch: w Tropei (1628), Neapolu (1629), Sorrento (1632) i zwłaszcza w Palermo na Sycylii, gdzie w r. 1636, z okazji przekazania miastu relikwii świętego, urządzono trzydniowe uroczystości miejskie, zainicjowane i opisane w druku przez augustianina, brata Hilariona. Autorka śledzi dokładnie ich treści ideowe, analizuje ikonografię, a wreszcie konfrontuje z opisami uroczystości kanonizacyjnych w Wilnie 1604 r. (s. 198–229).

Tym bardziej na takim tle zabrakło nieco większej uwagi dla dzieł polskich, takich jak wspomniany obraz Tadeusza Kuntzego (Konicza) z r. 1754 z zakrytą katedry wawelskiej (przeniesiony tu z ołtarza w nawie głównej), przedstawiający św. Kazimierza w tradycyjnej scenie, gdy klęczy na schodach kościoła, ale w konwencji sarmatyzującej: w stroju szlacheckim, w kontuszu i z szabłą u boku. Autorka zbyt jednoznacznie uznała tu rytowników z bawarskiego Augsburga za twórców koncepcji tego rodzaju przedstawić Kazimierza i przyjęła ich wpływ na młodego Konicza.

Nie wzięła przy tym pod uwagę studiów i kontaktów malarskich Konicza w Rzymie, jak też jego powiązań osobistych z mecenasem, biskupem krakowskim Andrzejem Stanisławem Załuskim, na którego dworze biskupim w Kielcach Józef Andrzej Załuski, jego brat, niewiele wcześniej, bo w karnawale 1751 r. wystawił akurat *Tragedię o św. Kazimierzu, królewiczu polskim* – i następnie drukował ją w tymże 1754 r. w *Zebrańniu rytmów*. Nie ulega wątpliwości, że przedstawienie wpłynęło na obraz i że ten powstawał z inspiracji mecenasa. Nowe zaś ujęcie postaci królewicza stało się modne i pojawiło zarówno na Litwie, w obrazach z końca XVIII w., jak też na polskiej prowincji, nie tylko przy tym w książęcym Sandomierzu (1777), o czym mowa w książce, ale i w tak nieznanymi miejscowościach, jak wspomniany lubelsko-zamojski Radzięcin czy podkarpackie Brzeziny.

3. Zwraca dalej uwagę spostrzeżenie autorki, że wraz z upadkiem „polsko-litewskiej Rzeczypospolitej”, „wyraźnie się zawężała i zatrzymała w rozwoju” ikonografia św. Kazimierza, co – raz bardziej „sentymentalna i mało oryginalna”, a ograniczona do zwykłej dewocji. Do podobnej obserwacji prowadziła już wcześniej w badaniach polskich statystyka publikacji poświęconych królewiczowi: w 1. połowie XIX w. nie pojawił się ani jeden jego żywot i dopiero cenny zbiór dokumentacji wydany w Wilnie w r. 1858 przez ks. Augustyna Lipnickiego rozpoczął odbieranie zaległości (w sumie ponad 50 publikacji w 2. połowie stulecia) i odnowę kultu⁷. Nieco dziwi na tym tle kolejne stwierdzenie Maslauskaitė, że odrodzenie nastąpiło dopiero w połowie XX w., kiedy to „na litewskiej emigracji zaczęto rozważać powrót do kultu królewicza i możliwości syntezy jego ikonografii” (s. 319–320).

Zrozumiałe, że eksponuje w ten sposób autorka litewskie (a można dodać, że i jej własne) badania nad ikonografią św. Kazimierza (oddzielając je zresztą od samego kultu). Docenia zwłaszcza, uznane skądinąd, prace z połowy XX w., podjęte przez Zenonasa Ivinskisa, Povilasa Reklaitisa i zwłaszcza jezuitę Pauliusa Rabikauskasa⁸. Ślusnie też przypisuje im rolę prekursorską w badaniach. Zresztą z materiałów ostatniego z wymienionych korzysta w książce (podobnie jak z niepublikowanych materiałów Petrasa Kimbrisa, jednego z prekursorów badań nad genezą kanonicznego wizerunku królewicza, z czasów już nieco późniejszych, bo z lat osiemdziesiątych XX w.). Podnosi to wartość dokumentacyjną książki. Korzysta też w pełni autorka z dokumentacji życia i kultu św. Kazimierza opublikowanej przez zasłużonego filologa średniego pokolenia, Mintautasa Čiurinskasa⁹.

Dotknęła zarazem Maslauskaitė problemu roli św. Kazimierza jako patrona odrodzenia narodowego na Litwie, którą to zaczął on pełnić już od przełomu XIX i XX w. – skutecznie zresztą, jak pisze. Przystosowuje tu ona do sytuacji słowa pierwszego biografa, Zachariasza Ferreriego, że „modlitwy rodaków zostały wysłuchane” (s. 314) – rodaków św. Kazimierza, czyli Litwinów, a wysłuchane obecnie, tak jak niegdyś, przy zagrożeniu ze strony Moskwy. To końcowy i tym mocniejszy akcent książki, choć samego problemu nie rozwija autorka i tylko w przypisach na początku wymienia, jako sygnał sprawy, książeczkę Antanasa Alekny, wydaną w Kownie w 1927 r., za czasów litewskiej Republiki Kowieńskiej (s. 14). Zabrakło zarazem miejsca choćby na wzmiankę o apelu bpa wileńskiego Jerzego-Jurgisa Matulewicza, który w tamtych dramatycznych czasach w liście pasterskim z 1922 r., z okazji 400. rocznicy kanonizacji św. Kazimierza („pierwszej” kanonizacji, dokonanej przez Leona X) próbował jednać oba narody i nawoływał do „pokoju prawdzi-

⁷ Ks. M. B a n a s z a k, *Św. Kazimierz w Polsce i na Litwie w okresie niewoli narodowej*, „Analecta Cracoviensia”, 16, 1984, s. 9–22.

⁸ Por. wydanie polskie jego jubileuszowych prelekcji w radiu watykańskim z r. 1984: P. R a b i k a u s k a s SJ, (*Lietuvos globėjas šv. Kazimieras*) *Święty Kazimierz, patron Litwy*, przekład Danuta Brodowska, Kraków: Wydawnictwo WAM/Księży Jezuici, 1997.

⁹ *Casimiriana. Fontes vitae et cultus s. Casimiri – Šv. Kazimiero. Gyvenimo ir kulto istorijos šaltiniai*, Vilnius, „Aidai”, 2003.

wego” między nimi¹⁰. Można uznać, że i ten apel należał do kreacji postaci królewicza, jako bowiem patrona obu narodów, złączonych wspólną historią.

Nie zwróciły zarazem większej uwagi w książce (zgodnie bodaj z jej założeniami) wspomniane badania źródłowe i liczne publikacje podjęte w 2. połowie XIX w. Podtrzymywały one, zwłaszcza w środowisku emigracji polskiej (by wspomnieć ks. Aleksandra Jełowickiego) kult św. Kazimierza. Wśród wydań źródłowych w kraju znalazł się m.in. wspomniany zbiór dokumentacji ks. Lipnickiego z r. 1858, a także kwerenda (drukowana również po francusku) Aleksandra Przedzieckiego po bibliotekach Francji i Niemiec w sprawie genezy hymnu *Omni die* – by wymienić tytuły godne wspomnienia nie tylko w bibliografii, jak ma to miejsce w książce. Zwłaszcza drugi z tytułów zasługiwał na szczególną uwagę, gdyż problem autorstwa hymnu należy ściśle do tematu, skoro w całym szeregu obrazów Kazimierz pojawia się właśnie z hymnem jako jednym z atrybutów: ma go w ręku sam święty bądź jest on obecny w najbliższym jego otoczeniu (np. trzymany przez aniołów). Tak czy inaczej, staje się napisem w obrazach i stanowi problem do interpretacji, jako wyraz pobożności maryjnej.

Maslauskaitė poświęca zresztą ujęciom postaci królewicza z hymnem osobny rozdział (s. 168–176), tyle że w perspektywie dzisiejszej wiedzy o autorstwie (to jest, że autorem jest mnich z XII w., Bernard z Morlas, s. 170) i w dodatku przy sugestii (niekoniecznie zasadnej) o dwu różnych wariantach hymnu (z których zatem jeden, bliżej jednak nieznanym, mógł być dziełem królewicza). Akcent na autorstwie przenosi sprawę poza wywód ikonograficzny, choć jej zarazem nie rozwiązuje.

Wersja królewicza z hymnem w ręku prowadzi mianowicie do rzeczywistości historycznej XV w. i do autentycznej postaci następcy tronu po ojcu, królu Kazimierzu Jagiellończyku. Na tym aspekcie skupiały się przede wszystkim badania archiwalne polskie, tak o początkach kultu Jagiellończyka (Henryk D. Wojtyśka CP, wspomniany zresztą na s. 30)¹¹, jak i o życiu religijnym polskich Jagiellonów (Urszula Borkowska OSU)¹². Chodzi o środowisko ojcowskiego dworu i studia pod okiem Jana Długosza, a następnie o kontakt z Kallimachem w okresie sprawowania władzy monarszej w Radomiu. Kazimierz, najbardziej uzdolniony spośród swoich braci, zetknął się już wówczas z humanistyczną wizją świata i „nową pobożnością” (*devotio moderna*). Mając 14 lat, witał w r. 1472 w Wieliczce legata papieskiego, kard. Marka Barbo, mową o tym, że zaletą człowieka Bożego jest rozum połączony z wiarą (*summa prudentia atque fides*) oraz pobożność połączona z wiedzą (*singularis religio et doctrina*) – i że towarzyszyć im mają skromność i cnota (*modestia et virtus*). Witał też ojca, wracającego na Wawel po załatwieniu spraw na Litwie, mową „w języku

¹⁰ Po 36 latach w podobnym tonie wypowiedział się ks. Józef Warszawski TJ, „ojciec Paweł”, były kapelan oddziałów powstańczych w Warszawie, osiadły po wojnie w Wiecznym Mieście, tak jak i jego litewski konfrater, Rabikauskas. W kazaniu z 5 października 1958 r., wygłoszonym w kościele polskim św. Stanisława w Rzymie, z okazji pięćsetlecia urodzin św. Kazimierza, nawoływał on do wspólnej modlitwy obu narodów, kierowanej do ich wspólnego patrona, a w perspektywie unii narodów europejskich, nakreślonej w orędziu wigilijnym Piusa XII z r. 1953 (zob. Ks. J. Warszawski TJ, *Królewicz – a święty* [w:] tenże, *Z kazalnicy przygodnych*, Warszawa 1993, s. 270–280). Jak trudna to jednak sprawa, świadczyć może fakt, że w swej podróży na Litwę we wrześniu 1993 r. nawet Jan Paweł II mógł mówić o św. Kazimierzu jako patronie obu narodów – ale w dalszym ciągu na osobnych spotkaniach dwu tych grup narodowych (zob. Jan Paweł II, *Dzieła zebrane*, t. 11: *Homilie i przemówienia z pielgrzymek – Europa*, cz. 3: *Niemcy, Austria, Szwajcaria, Liechtenstein, Włochy, Irlandia, Wielka Brytania, kraje skandynawskie, nadbałtyckie, wschodnioeuropejskie, bałkańskie, Grecja, Malta, Kraków* 2008, Wydawnictwo M, s. 632).

¹¹ H. D. Wojtyśka CP, *Kazimierz Jagiellończyk – święty na wszystkie czasy* [w:] *Chrzest Litwy. Geneza, przebieg, konsekwencje*, pod redakcją ks. M. T. Zahajkiewicza, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1990, s. 137–148.

¹² U. Borkowska OSU, *Życie religijne polskich Jagiellonów. Zarys problematyki* [w:] *Chrzest Litwy, op. cit.*, s. 166–167.

rodzimy” (*patria sermone*), to jest po polsku. Nowe te aspekty osobowości składają się również na „prawdziwy obraz” (*vera effigies*) królewicza Kazimierza, możliwie bliski rzeczywistości historycznej, a raczej obcy topice hagiograficznej. Wzmiankuje się o nich zresztą doraźnie w książce, przy okazji kazania żałobnego z kodeksu 2367 Biblioteki Jagiellońskiej (rozprawa M. Kowalczyk, s. 156). Pojawia się też pojęcie *humanitas*, jako element „symbolicznego image’u” świętego w tekstach żywotów (s. 292–293) – niezbyt zauważalna to jednak przeciwwaga wobec potrydenckich przekształceń postaci świętego, siłą rzeczy tak w książce eksponowanych.

Badań i publikacji polskich znaleźć można zresztą w książce całkiem sporo. Docenia autorka zwłaszcza rozprawy Fryderyka Papéego z początków XX w. o najstarszych wizerunkach św. Kazimierza oraz ks. Floriana Niewiero z r. 1970 o rozwoju kultu królewicza „w kraju i za granicą”¹³. Zna „pierwszą usystematyzowaną bibliografię” św. Kazimierza zawartą w *Hagiografii polskiej* z r. 1966 (choć nie dotarła jednak do biogramu w *Encyklopedii katolickiej* KUL-u, w t. 8, z r. 2000), zna nowe publikacje Ryszarda Knapińskiego i s. Aleksandry Witkowskiej OSU, łącznie z „ikonografią hagiograficzną” *Polskie niebo* z r. 2007.

4. Humanistyczne i zarazem najbardziej literackie akcenty znalazły się w aneksach. Wydobywa tu Maslauskaitė, tym razem z zupełnego niemal zapomnienia, elukubracje młodych adeptów sztuki poetyckiej, a zarazem słuchaczy filozofii: Michała Szymkiewicza, z jezuickiego kolegium w Braniewie, oraz Hieronima Bildziukiewicza, z Akademii Wileńskiej. Pierwszy wydał drukiem w Braniewie w r. 1604 poemat *Triumphalia*, z apoteozą królewicza, lecz w nawiązaniu do równoległych obchodów wileńskich. Mógł zaś wydać jako równocześnie wychowawca synów kasztelana elbląskiego Stanisława Działyńskiego (zm. 1617), jednego z wybitnych przedstawicieli sławnego rodu (niedługo po tym wojewody malborskiego i chełmińskiego) – temu bowiem dedykował swoje dzieło, jako hojnemu mecenasowi. W poemacie zawarł bardzo cenny (poetycki) opis wizerunku św. Kazimierza na przywiezionej z Rzymu przez kanonika Święcickiego chorągwi kanonizacyjnej (przekład s. 323–342, reprodukcja s. 343–352).

Drugi z autorów, Hieronim Bildziukiewicz (jeszcze nie jezuita, jak chce autorka na s. 140, lecz dopiero student filozofii, co sam zaświadcza w tytule¹⁴), wygotował zbiór emblematów, gatunek wchodzący akurat w modę¹⁵, pod tytułem *Divi Tutelariss Patrii Casimiri insigne virtutum* (Wilno? 1610). W adresie dedykacji sięgnął jeszcze wyżej niż jego kolega z Braniewa i poświęcił ów zbiór emblematów królowej Konstancji, „Austriaczce”, jak pisze, z okazji narodzin jej syna, Jana Kazimierza (ur. 22 III 1609)¹⁶, którego drugie imię ma wskazywać na ród Wazów (a pośrednio również Habsburgów) jako kontynuatorów dynastii Jagiellońskiej. Podkreśla ten aspekt tym bardziej Bildziukiewicz, datując dedykację na dzień 4 marca 1610 roku, dzień świętego królewicza-patrona. W samych zaś emblematach rozważa królewskie cnoty Kazimierza, którymi się ma w przyszłości kierować niemowlęcy na razie następcą tronu (przekład s. 353–366, reprodukcja s. 367–380).

¹³ F. Papée, *O najstarszych wizerunkach świętego Kazimierza*, „Kwartalnik Historyczny”, R. 19, 1905, s. 427–438; Ks. F. Niewiero, *Dzieje kultu św. Kazimierza w kraju i za granicą*, „Nasza Przyszłość”, t. XXXIII, 1970, s. 61–124.

¹⁴ Urodzony w r. 1590, miał on wtedy 20 lat i dopiero po ukończeniu studiów 31 lipca (dzień św. Ignacego Loyoli) wstąpił w tym samym roku do zakonu. Tu jednak niczym się nie odznaczył i nie zasłużył nawet na osobne hasło w *Encyklopedii wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995* (oprac. L. Grzebień SJ, przy współpracy zespołu jezuitów, Kraków 1996). Zm. w r. 1621 (zob. tamże s. 810, gdzie odnotowany jako Hieronim Bilducius).

¹⁵ Jeszcze jeden przykład na to, że jezuita litewscy byli bardziej otwarci na nowinki barokowe, niż ich współbracia z prowincji polskiej; por. J. Okoń, *Litewska szkoła barokowa* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984, t. 1, s. 590.

¹⁶ Z tak niecodzienną dedykacją mógł wystąpić młodociany autor jedynie w sytuacji, gdy starszy o dwa pokolenia przedstawiciel rodu, jezuita Marcin Bildziuk-Bilducius, zasłużony kaznodzieja, obejmował właśnie funkcję kapelana w wyprawie moskiewskiej Zygmunta III Wazy z lat 1610–1611 (zob. *Encyklopedia wiedzy o jezuitach*, s. 47).

Oba teksty (w przekładzie Katarzyny Gary) znalazły się w całości w aneksach, wraz z ich reprodukcją fotograficzną (czytelną, mimo zmniejszonego formatu). Pomysł to niezwykle trafny, zwłaszcza jeśli zważyć unikatowy dziś charakter egzemplarzy (zbiór emblematów Bildziukiewiczza zachował się tylko w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie). Autorka wykorzystuje też owe teksty w swoich analizach, co tym bardziej potwierdza złożony, semiotyczny charakter naukowego dyskursu w książce.

5. Książka Maslauskaitė jest bez wątpienia cennym wkładem również do naszej wiedzy o wspólnym patronie obu naszych narodów i o jego recepcji w wybranych krajach Europy na przestrzeni wieków. Nie we wszystkich krajach, co prawda. Wspomnieć by tu zwłaszcza Hiszpanię, w szczególności sposób otwartą na Polskę już od czasów odrodzenia. Św. Kazimierz był tam również znany i pojawiał się nawet na scenie – nie tylko jako tradycyjny promotor czystości (w sztuce Agustina Moreta z r. 1656 pt. *Antes morir que pecar*¹⁷), ale też jako patron walk z niewiernymi: uległ bowiem kontaminacji ze św. Jakubem Większym z sanktuarium w Santiago de Compostela: tak jak św. Jakub wspomagał rycerzy w zmaganiach z muzułmanami, podobnie i św. Kazimierz pojawiał się na białym koniu, by nieść pomoc w walkach przeciwko innowiercom moskiewskim¹⁸.

Dopowiadając to, podkreślamy tym bardziej trafny wybór tematu, tak żywego dzisiaj na Litwie. Dzieło Maslauskaitė jest zarazem świadectwem, jak wielką tu wagę przywiązuje się do narodowego patrona i jak wielką promocją cieszy się jego kult. Nie ulega wątpliwości, że ma ów kult wymiar narodowy, zwłaszcza jeśli zważyć, że rozwija się on po długim okresie zapomnienia, a odrodził się na przełomie XIX i XX w., gdy odżyła na Litwie idea własnej państwowości.

6. Polska wersja książki została przygotowana bardzo starannie. Widać to zwłaszcza w szacie graficznej tomu, w kolorystyce i bogactwie ilustracji, czytelnych, co niezwykle ważne, i na dobrym poziomie. Wypracowany został przekład, przy współpracy kilku osób, wymienionych w tytule. Sam tekst, niestety, nie zawsze jest łatwy w odbiorze. Nie chodzi o zwykłe niezręczności czy drobiazgi frazeologiczne, jak „badania nad obrazowaniem św. Kazimierza” (s. 18), „finalizacja procesu kanonicznego”, która „niezmienne[!] pozostawała ważna dla współczesnych” (s. 38), o „hagiografie, które nabywały [...] czytelniczy” (s. 99), „znacznie bogaciej udekorowane” (s. 176), „drzewiec z kości słoniowej” (s. 226), czy o „dwie postacie, które przedstawia się pokazujące palcem” (s. 242), „Duża liczebność obrazów” (s. 260), relikwie „oddzielane nielicznie” (s. 280) czy „oddziaływać” (s. 287). Myląca przedmiotowo jest już jednak informacja o „Rusinach”, z którymi to (a więc z dawnymi Ukraińcami), a nie z Moskwą, miałyby walczyć wojska polsko-litewskie pod Połockiem w r. 1518 (ilustracje i podpisy na s. 119). Czterdziestogodzinne nabożeństwo staje się w książce „czterdziestogodzinnym odpustem” (s. 257). Irytuje, stały w książce, zwrot „pobożność do...”, zamiast „nabożeństwo...” („pobożność do Kazimierza”, „pobożność do tego świętego i jego biografii”, s. 14, „Pobożność do Matki Bożej”, s. 269, itd.). Nadużywa się wreszcie nawet podstawowych tu pojęć „hagiografia” i „ikonografia”, sprowadzając je do oznaczania poszczególnej ryciny czy obrazu (jak „hagiografia Kazimierza”, s. 259, czy „źródła tej ikonografii”, to jest ‘obrazu’, s. 269).

Nowa i niezwykła jest materia książki, a przy tym skondensowana w przekazie informacji. Można zatem zrozumieć owe potknięcia. Zaważył zresztą na nich również sam język litewski, najstarszy w regionie i niełatwo się poddający nowszemu strukturalizmowi gramatycznemu i znaczeniowemu. Książkę tym bardziej by należało zalecić jako również bowiem precedens przekładowy, do promocji i naśladowania również w kręgu sztuki słowa.

¹⁷ Tekst w oryginale (rękopiśmienny) przedrukował prof. Florian Śmieja w serii II Studies in Modern Languages at Western (London, Canada, 1992).

¹⁸ K. Sabik, *Polska w teatrze hiszpańskiego baroku [w:] Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Radziejowicach 13–15 maja 2002 roku*, Warszawa 2003, s. 450–451 (tu bibliografia).

KORONCZARKI

(Anna Pekańec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, ss. 404)

ALEKSANDRA E. BANOT*

Autorka opowieści o autobiografkach i korespondentkach podjęła się niełatwego zadania: usystematyzowania opisu literatury dokumentu osobistego tworzonej przez kobiety na przestrzeni stu kilkudziesięciu lat, od początku XIX wieku do wybuchu drugiej wojny światowej. Wykorzystana literatura podmiotu (80 tekstów intymistycznych) wychodzi jednak poza zakreślone ramy czasowe, odsyłając – z jednej strony – do tradycji polskiej autobiografii kobiecej sięgającej pierwszej połowy XVII wieku i reprezentowanej przez zakonnice (np. Mariannę Marchocką), a z drugiej – do jej powojennych realizacji (wspomnienia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej spisane w latach 60. XX wieku). W tej perspektywie temporalnej zostało umieszczonych 66 pisarek, artystek, nauczycielek, lekarek, działaczek politycznych i emancypacyjnych. Te nazwiska, niejednokrotnie wzajemnie wymieniane, przywołują kolejne żeńskie nominacje – autorki wymieniają matki, córki, siostry, ciotki, babki, przyjaciółki, a także kobiety znane czytelnikowi: uznane literatki czy aktorki. Tak zaplanowana książka staje się niezwykłym dokumentem emancypacji kobiet na ziemiach polskich:

Kobięce autobiografie – pisze Pekańec – obejmujące wydzielony fragment czasu są ilustracjami wkroczenia kobiet w historię, literaturę, sztukę, torowania drogi na uniwersytety, szukania miejsc na rynku pracy, przemian światopoglądowych, konstytuowania się tożsamości, prób odnalezienia własnej przestrzeni w (patriarchalnym) świecie; są nie tylko źródłami informacji, lecz także świadectwami minionych epok (s. 7–8).

To wydaje się wartością co najmniej równoważną – jeśli nie większą – najważniejszemu celowi wyartykułowanemu przez Annę Pekańec we *Wstępie*: wydobyć i opisać cechy kobiecej intymistyki oraz włączyć autobiografię „[...] w dyskusję o genderowym nacechowaniu gatunków literackich” (s. 6). Jednakże autorce monografii udaje się zrealizować jeszcze jeden, niewyeksponowany we *Wstępie*, cel. Kiedy podczas analizy *Procederu podróży i życia mego awantur* Reginy Pilsztynowej nazywa pamiętnikarkę poprzedniczką Marii Czaplickiej, Pekańec buduje tradycję autobiografii kobiet, pokazuje pewną ciągłość. Ta ciągłość uobecnia się także poprzez tematyczną uniwersalność – o trudnych relacjach z matką pisała zarówno Wirydianna Fiszerowa na przełomie XVIII i XIX wieku, jak i Eliza Orzeszkowa pod koniec wieku XIX.

Tytuł monografii: *Czy w tej autobiografii jest kobieta?* podejmuje dyskusję z tytułami artykułów Stanleya Fisha, Mary Jacobus czy podtytułem studium Kazimierza Szczuki *Nuda buduaru* (zamieszczonym w tomie *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, 2001), a jednocześnie jest utrzymany w arachnologicznym duchu: analiza tekstowego wytworu pozwala wyłonić kobiecy podmiot. Pekańec podkreśla: „Nie tracąc z pola widzenia autorki, przenoszę akcent na tekst, ponieważ to on stanowi łącznik pomiędzy kobietą a kulturą/literaturą. Autobiografia, a ściślej, wyłaniający się z niej podmiot, odzyskuje płęć” (s. 14). Nie można jednak mówić o „powrocie autora” (s. 95) czy podmiotu, bo – zgodnie z dowodzeniem Nancy K. Miller przedstawionym w *Arachnologiach* (1988)

* Aleksandra E. Banot – dr, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej.

– powrót, tak jak wcześniej ogłoszona przez Rolanda Barthesa śmierć, dotyczy podmiotu męskiego. Kobięcy podmiot nie funkcjonował w androcentrycznie ustawionej tradycji historycznoliterackiej. Narracja, opowieść jest tutaj przestrzenią prymarnego konstruowania kobiecego podmiotu. Autorka podsumowuje:

Kobieca narracyjna tożsamość wyłania się z zestawienia ze sobą kilku elementów: ujmowania literatury dokumentu osobistego jako „opowieści”; adresatów opowieści (częście adresatek), co z kolei kieruje uwagę na relacyjność wewnętrzną i zewnętrzną tekstów autobiograficznych; wreszcie refleksji samych autobiografek, zastanawiających się, czym jest „powieściowość życia” (s. 98).

Pisanie staje się dla kobiet aktem podmiototwórczym. Pisanie autobiografii ma jednak wymiar szczególny: umożliwia uzyskanie nie tylko podmiotowości, ale i tożsamości. Teksty intymistyczne, jak żadne inne, pozwalają kobietom odpowiedzieć na pytanie „kim jestem?”. Nie można jednak zapominać, że tożsamość jest konstruktem wytwarzanym – zdaniem Pekaniec – „[...] na drodze interpretacji doświadczeń, sposobu doświadczania, odniesień do kontekstów kulturowych, społecznych i historycznych (s. 85)”. I – należy dodać – w odniesieniu do relacyjności, kategorii szczególnie ważnej dla epistolografii, fundującej jej sposób definiowania. Konstruktivistyczne rozumienie tożsamości przybliży także do problemu fikcji w autobiografii; najbardziej adekwatnym narzędziem budowania tożsamości staje się syllepsa. Narracyjna tożsamość wytwarza się zatem na styku prawdy i fikcji. Autorka monografii pisze: „[...] wyłaniająca się z lektury autobiografka jest jednocześnie faktyczna i zmyślona, realna i fantazmatyczna. Jest sylleptyczna” (s. 112).

Tytuł monografii sygnalizuje jeszcze jeden istotny problem – pisarstwo kobiet, zgodnie z rozpoznaniem Ingi Iwasów, na którą powołuje się autorka, ulokowane jest w kulturze patriarchalnej zdominowanej przez fallogocentryzm. Autobiografia jako poszukiwanie własnego języka, stylu, konwencji dla wyrażenia i opisu kobiecego doświadczenia, miałaby zatem stawać na przekór fallogocentryzmowi. Bo zdaniem Pekaniec, „[...] ważny jest gest pisarski, gest zawarcia paktu autobiograficznego, gest inicjujący powstanie tekstu, stanowiący mimowolną odpowiedź na apel [...] Héléne Cixous” (s. 56). Warto jednak pamiętać, że już Virginia Woolf we *Własnym pokoju* (1929) wystosowała podobny apel.

Pisanie jest jednak aktem kłopotliwym – w świecie norm skonstruowanym z androcentrycznej perspektywy kobiety, która chwyta do ręki pióro wprowadza zakłócenie do patriarchalnego porządku. Stąd niejednokrotnie autobiografki „[...] usuwają się na plan dalszy, eksponując losy innych, a własne opowiadając niejako przypadkiem, lub opowiadają o sobie przy stale włączonej autocenzurze” (s. 53). Problemy związane ze stosowaniem autocenzury wydają się szczególnie interesujące. Czy autocenzura jest wynikiem uwikłania w porządek Ojca, czy raczej strategią estetyczną lub – jak chce Pekaniec – strategią podmiotową? A może wypływa z konwencji obowiązującej w danej epoce, której przekroczenie było nie do pomyślenia? Albo – o czym jednak autorka nie wspomina – jest wynikiem określonego zestawu cech osobowości nakazujących nie mówić (zbyt wiele) o sobie, ale niekoniecznie związanych z nieśmiałością? Można tutaj obronić wszystkie wyjaśnienia nie tylko dotyczące autocenzury, ale i przemilczeń czy autodeprecjacji własnej aktywności autobiograficznej. Podziurawione w ten sposób teksty intymistyczne otrzymały piękną metaforę – koronki: „Koronka – pisze Pekaniec – odzwierciedla strukturę narracji, gdzie obok finezyjnych wzorów, efektywnych połączeń pojawia się wiele pustych miejsc [...]” (s. 78). Wpisując się w ciąg tkackich i arachnologicznych metafor obecnych w teorii i historii literatury od czasów Barthesa i Miller, autorka monografii poszerza je o – zaczerpniętą z wypowiedzi Maryli Wolskiej – metaforę koronki.

O ile autobiografki uciekają się do autocenzury, o tyle korespondentki używają narracji trzecioosobowej. „Ja” zostaje zastąpione przez „ona”: „Będąc sobą, jest jednocześnie poza sobą; ma możliwość spojrzenia na siebie z dystansu, który jest dogodny do czynienia obserwacji” (s. 194). Ale tutaj nie chodzi tylko o dystans – to jest przede wszystkim problem tożsamościowy. Pisanie dla

kobiety jest aktem tak transgresywnym, że musi ona odejść od swojego ja, od siebie, doświadczyć jakiegoś rozszczepienia – jak w przypadku Narcyzy Żmichowskiej – by móc pisać. Albo musi pisać o innych – kiedy Helenie Modrzejewskiej zdarza się napisać (zbyt) wiele o sobie, pośpiesznie przeprosza za ten „samolubny” gest. W kontekście istnienia społeczno-kulturowego przyzwolenia na pisanie listów przez kobiety (o czym wspominały Virginia Woolf oraz Simone de Beauvoir), są to praktyki znamienne – jakby zabrakło zinternalizowania owego przyzwolenia. Z kolei odwołania do rękodzielniczych metafor (np. u Elizy Orzeszkowej) są nieświadomą legitymizacją aktu pisania – jeśli nie każdego, to związanego z listami na pewno. Wreszcie – pozwalają na wypowiedź także w przestrzeni publicznej. A żeńska epistolografia – co akcentuje Pekaniec – stanowi najliczniejszą grupę wśród wielu gatunków reprezentujących pisarstwo kobiet.

Wreszcie – gest pisania jest najbardziej emancypacyjnym z gestów. Można nie zauważyć, jak w przypadku Dionizy Poniatowskiej czy Elizy Krasińskiej, że „[...] zaakceptowanie narzuconej roli prowadzi do wywłaszczenia z samej siebie, rozplynięcia się w morzu nie swoich zasad” (s. 318). Można krytycznie odnosić się do kwestii kobiecej. Można emancypować się jedynie „mimoходом”, prywatnie – jak Zofia Ordyńska. Można zaprzeczać w korespondencji treściom zawartym w twórczości dramatycznej i prozatorskiej oraz własnej biografii (przypadek Gabrieli Zapolskiej). Ale nie można zatrzymać emancypacji kobiet. Rozumianej także jako proces podmiototwórczy. W tej perspektywie odpowiedź na tytułowe pytanie będzie zawsze pozytywna.

Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że w tekście Pekaniec autobiografki i korespondentki znikają za – związaną z badawczą skrupulatnością – gęstą teoretyczną obudową, obecną zarówno w tekście głównym, jak i w przypisach. Można powiedzieć, że przypisy budują drugą, niejednokrotnie samodzielną, narrację o autobiografkach i korespondentkach. Choć monumentalna erudycja autorki budzi podziw i szacunek, to pozostawia niedosyt – analizy i interpretacje zdają się nieraz urywać. Niewiele uwagi zostało poświęcone relacjom autobiografek i korespondentek z matkami, zarówno pozytywnym, jak i negatywnym, choć Pekaniec sygnalizuje ich ważność dla feministycznej lektury tekstów intymistycznych. Te relacje wydają się tym bardziej interesujące, że autobiografki rzadko krytycznie wypowiadały się o swoich matkach – jakby obowiązywało tabu dotyczące toksycznych matek. (Wyjątek stanowią zapiski Zofii Romanowiczówny). Prawdopodobnie wynikało ono z silnie zakorzenionego w naszej kulturze obrazu Matki Polki. Symbolu urastającego do rangi wzorca do naśladowania. Niedosięgniętego ideału. Autorka monografii zauważa jednak, że nieujawnianie „przywar osób z rodziny, będących bohaterami narracji” (s. 123) było jedną z autobiograficznych zasad, którą łatwo zaobserwować w czasie lektury tekstów intymistycznych.

Podobnym tabu objęte są tematy związane z ciałem i erotyką. Pekaniec zwraca tutaj uwagę na wyartykułowany przez Michela Foucaulta problem relacji pomiędzy władzą a seksualnością regulujący (nie)mówienie o sprawach najbliższych ciała. Ale to (nie)pisanie o ciele jest często aktem negocjowania nazw i wyrażen dla tego, co zostało określone przez przywołaną Julię Watson jako *unspeakable* (pożądanie lesbijskie) i *unspoken* (pożądanie heteroseksualne). Tak dzieje się w przypadku Marii Dąbrowskiej. Autorka, analizując jej wypowiedzi, stwierdza, iż „[...] pisarka udowodniła, że możliwe jest wypracowanie języka do mówienia/pisania o erotyce/seksie, skomplikowanych relacjach damsko-męskich” (s. 137). Warto jednak dodać, że w narracji Dąbrowskiej uobecnia się poczucie winy obrazujące przeżywane konflikty pomiędzy realizacją potrzeb seksualnych – zarówno hetero-, jak i homoseksualnych – a normami obowiązującymi w społeczeństwie.

Postawione w tytule pytanie zdaje się pełnić funkcję nadrzędną – porządkującą zarówno problemy tradycji kobiecego pisarstwa, jak i gatunku: „Pytanie o kobietę w autobiografii, nieustannie obecne w tle, będzie modelowało kształt odzyskiwanej genealogii i rekapitulowanej genealogii” (s. 50). Warto więc czytać książkę Pekaniec jako historię literatury kobiet. Autorka, podsumowując monografię, rozważa zresztą problem literackości autobiografistyki i epistolografii. W kontekście tych rozważań można postawić tezę, iż piszące kobiety, wybierając autobiografię (a w konsekwencji dokumentaryzm), wchodzą do historii literatury „bocznymi” drzwiami. Inaczej. Fikcjonalizacja

literatury dokumentu osobistego, jej powieściowy charakter – czasem deklarowany wprost, jak u Jadwigi Toeplitz Mrozowskiej – sankcjonują literackość nie-literatury. A autorka monografii, podejmując pracę w kobiecej intymistyce, dokonuje jej nobilitacji.

STARA CZY NOWA OPowieść? LITERATURA DLA DZIECI
NA TLE PRZEMIAN WSPÓŁCZESNOŚCI

(Krystyna Zabawa, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Akademia Ignatianum. Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, ss. 332)

ALEKSANDRA CHOMIUK*

Kilkanaście ostatnich lat to rozkwit badań nad literaturą dziecięcą i młodzieżową zarówno jeśli chodzi o włączanie się w nie kolejnych ośrodków naukowych, jak i o poszerzanie zakresu formułowanych w związku z tą twórczością problemów, od sposobów określania jej specyfiki na tle szeroko rozumianej literatury bezprzymiotnikowej, przez opis rozwijających się nowych odmian gatunkowo-tematycznych, takich jak m.in. nurt *fantasy*, po zanegowanie „osobności” tego literackiego nurtu. Potwierdzeniem tej ostatniej tendencji – do zacierania granic między literaturą „pierwszą” i „czwartą” – stają się również narzędzia owych badań, należące do uniwersalnego warsztatu literaturoznawcy, często konstruowane przy użyciu najnowszych metodologii.

Co również istotne, odczytania wykorzystujące nowe perspektywy badawcze, m.in. kognitywistyczną, intertekstualną, narratystyczną, postkolonialną czy genderową, odnoszą się zarówno do utworów powstających współcześnie, jak i do dzieł z przeszłości¹. I choć mody metodologiczne w różnym stopniu służą poszczególnym tekstom, to często ważne bywa samo postawienie nowych pytań pozwalających na wyjście poza tradycyjne, dydaktyczne klisze ich odbioru.

Szczególną uwagę pragnę tu poświęcić książce, której odniesienia do kulturowego kontekstu współczesności zostały wyeksponowane już w tytule. *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej* to próba powiązania zjawisk zachodzących w ostatnim czasie w literaturze kierowanej do dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym z dokonującymi się równolegle zmianami w przestrzeni społeczno-kulturowej. Założeniom tematycznym i metodologicznym projektu łączącego dwie perspektywy badawcze: bibliologiczną i literaturoznawczą, odpowiada struktura pracy. Pierwsza jej część wprowadza szeroko rozumiany kontekst edytorski tej literatury, powiązany z radykalnym w ostatnich latach przeobrażeniem w zakresie technik wydawniczych, z rozpowszechnieniem technologii digitalnych oraz z wpływem na kształt współczesnej książki mediów elektronicznych. W kolejnych dwu częściach publikacji przemiany w sferze literatury dziecięcej zostały ukazane w kontekście procesów zachodzących w literaturze bezprzymiotnikowej, najpierw w obrębie poezji, następnie zaś w odniesieniu do prozy.

* Aleksandra Chomiuk – dr hab., Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

¹ Wymieńmy tu choćby ostatnio wydane zbiory analiz I. Gralewicz-Wolny i B. Mytych-Forajter, *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*, Katowice 2013 oraz *Zapomniane/zapamiętane. Dziecięce lektury czytane po latach. Studia przypadków*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2014.

Należy podkreślić, że tego typu ujęcia twórczości dla dzieci, wykraczające poza jej wymiar słowny ku szerszemu kontekstowi bibliologicznemu czy antropologicznemu, zyskują ostatnio na znaczeniu, na co wskazują również liczne polsko- i obcojęzyczne bibliograficzne odwołania autorki. Jej zasługą stało się natomiast kompleksowe powiązanie przemian zachodzących w tym nurcie polskiej literatury z dokonującą się w ostatnim czasie medialną i kulturową rewolucją. Chodzi tu przede wszystkim o przechodzenie od książki obrazkowej do multimedialnej oraz o nowe typy semantycznych relacji w ramach wypowiedzi literackiej, łączących się z jej hipertekstowością i hipermedialnością. Skutkiem tych przekształceń staje się zastępowanie tradycyjnych form podawczych literatury: opowiadania i opisu, organizacją tekstu nielinearną i niestrukturalną, pozwalającą odbiorcy na samodzielne konfigurowanie przekazu i dołączanie doń obrazów, dźwięków i nagrań filmowych².

Dla przedstawienia zachodzących w ostatnich latach przemian kształtu ksiązek przeznaczonych dla najmłodszych odbiorców zostało w publikacji wykorzystane pojęcie dzieła integralnego, rozumianego jako całość wielotworzywowa (oddziałująca za pomocą słowa, obrazu, dźwięku, materialnej konstrukcji) i w związku z tym polisensoryczna (angażująca bodźce wzrokowe, słuchowe, a w wypadku młodszych odbiorców, także dotykowe). Dodajmy w tym miejscu, że być może pojęciem przydatnym dla opisu tego zjawiska mogłaby się stać również intermedialność rozumiana jako scalanie różnych technik i przekazników dla stworzenia „konstrukcji wyższego rzędu”, której odbiór odwołuje się do pozaintelektualnego, dziecięcego sposobu percepcji rzeczywistości³.

Autorka opracowania przygląda się sposobom łączenia zapisu tekstowego z warstwą foniczną i ikonyczną, zwracając przede wszystkim uwagę na rozmaite sposoby integrowania owych płaszczyzn. Pisząc o wiązaniu słów z obrazem, badaczka odwołuje się do podziału na książkę ilustrowaną i obrazkową (w wypadku tej pierwszej ilustracja miałyby wspomagać nadrzędny przekaz słowny, w odniesieniu do drugiej obraz czy, szerzej, warstwa ikoniczna bądź stanowiłaby integralną część semantyki przekazu, bądź nawet uniezależniałaby się od słowa, realizując odrębną, równoległą opowieść – s. 53).

Również jeśli chodzi o utwory łączące słowo z dźwiękiem zostały ukazane zróżnicowane ich odmiany, od tradycyjnych zapisów rejestratorskich (audiobooków zawierających teksty czytane przez lektora i nagrania słuchowisk radiowych), przez śpiewniki ze słowami i zapisem nutowym piosenek, często również z dołączonymi do ksiązek ich wykonaniami muzycznymi, książki wydawane z dodatkiem płyt z zarejestrowanym dźwiękowym akompaniamentem (nie tylko muzycznym, ale i zawierającym rozmaite dźwięki naturalne), aż po typ przekazu określony mianem audiotekstu, którego istotą miałyby być umożliwienie jednoczesnego odbioru utworu w wersji drukowanej i fonicznej, dzięki czemu „oba media interferują z sobą, precyzując i dopełniając wzajemnie znaczenia” (s. 34). Za jeszcze inny sposób poszerzania zakresu oddziaływania literackich treści zostały uznane „piosenniki”, wzbogacające utwory poetyckie o skupione wokół nich dodatkowe narracje (s. 40).

Jak wynika z powyższego wyliczenia, ważnym nurtem tej części rozprawy jest próba uporządkowania „formatów” edytorskich, charakteryzujących się różnorodnymi związkami łączącymi tekst, ikonografię i fonografię. Ta typologia uwzględniła funkcje owych powiązań zarówno w zakresie wprowadzanych przez nie dodatkowych znaczeń i emocjonalnego nacechowania, jak i w aspekcie relacji łączących słowa, obrazy i dźwięki jako zintegrowane całości do czytania, oglądania i słuchania.

W pracy pojawia się również refleksja nad nowym sposobem rozumienia autorstwa i współautorstwa owych dzieł nie tylko w odniesieniu do autora tekstu i twórców warstwy ilustracyjnej oraz

² Zob. też <http://techsty.art.pl/hipertekst/definicje.htm> [dostęp 20.10.2014].

³ Zob. A. Książek - Szczepanikowa, „Czytanie” obrazu czy przekład intersemiotyczny? *Dwa teksty – literacki i malarzski* [w:] *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, pod red. B. Myrdzik, I. Morawskiej, Lublin 2007, s. 401.

muzyczno-akustycznej, ale i w kontekście praw do wizerunku znanych literackich bohaterów. Warto tu jeszcze dopowiedzieć, że posiadanie przez wydawnictwo czy koncert medialny takich praw skutkuje często dziełami anonimowymi, sygnowanymi jedynie przez wydawcę, czego przykładem są choćby książki o Kubusiu Puchatku wydawane przez Egmont Polska⁴.

Również istotnym, choć przez badaczkę jedynie zasygnalizowanym problemem odnoszącym się do wieloaspektowego odbioru treści literackich i relacji zawiązujących się między przekazem słownym a innymi jego typami, jest skomercjalizowana dystrybucja oferty książkowej, poszerzona o inne powiązane z literaturą produkty. Chodzi tu między innymi o twory zekranizowane, a następnie edytowane wraz z fotografiami będącymi kadrami filmowymi, o adaptacje książkowe audycji telewizyjnych wzbogacone o płyty z ich zapisem, o gry komputerowe odwołujące się do literackich i filmowych światów, i odwrotnie, gry adaptowane literacko lub filmowo, wreszcie o szereg gadżetów wtórnie powiązanych z utworem jako obiektem ekranizacji i „egranizacji”, takich jak maskotki, gry planszowe, plecaki, plakaty itp. Ową komercjalizację zjawisk kulturowych i związaną z nią strategię „produktu totalnego”, w ramach której tekst literacki ulega standaryzacji i zostaje sprowadzony właściwie jedynie do fabuły, należałoby uznać za drugą, zdecydowanie niekorzystną i właściwie przemilczaną przez autorkę, jeśli chodzi o konsekwencje dla wartości literackich badanych tekstów, stronę opisanego przez nią procesu przemian tradycyjnej książki dziecięcej w twór intermedialny.

Ostatnia przywołana w tym fragmencie opracowania tendencja dotyczy wzmocnienia wieloadresowości owych utworów (otwierania się na odbiorców w różnym wieku) realizowana jednak, jak wskazuje badaczka, przede wszystkim na płaszczyźnie artystycznych zabiegów literackich, takich jak „metafikcyjność, intertekstualność, alegoria i parodia” (s. 93), a także przez wprowadzanie treści dotyczących „trudnych problemów współczesnego świata” (s. 94). W tym miejscu rodzi się więc pytanie o sensowność umieszczenia problematyki, związanej ze strategiami *all-ages literature* w obrębie zagadnień edytorskich. Chyba jednak bardziej naturalnym miejscem opisu strukturalnych i treściowych konsekwencji procesu poszerzania czytelniczego adresu badanych utworów byłoby kolejne fragmenty pracy. Za zagadnienie szczególnie interesujące należałoby tu uznać proces intertekstualizacji literatury dziecięcej, o czym przekonuje nas autorka wydanego ostatnio opracowania dotyczącego współczesnej baśni literackiej⁵.

Części druga i trzecia książki Krystyny Zabawy, poświęcone kolejno poezji i prozie dla dzieci, skupiają już uwagę przede wszystkim na literaturoznawczych aspektach badanej twórczości, choć widoczne są starania autorki o integrowanie ich z wskazywanymi wcześniej zagadnieniami edytorskimi. Każdą z części otwiera szkic syntetyzujący problematykę danego typu utworów w kontekście dotychczasowych badań oraz wykorzystywanych w nich narzędzi, zaś zamyka tekst o charakterze analityczno-interpretacyjnym, stanowiący rodzaj egzemplifikacji dla sformułowanych wcześniej uogólnień.

W odniesieniu do poezji dziecięcej na pierwszy plan zostały wysunięte zagadnienia liryczności, autoteliczności i autotematyzmu owych tekstów. Natomiast wiązaniu znaczeń słownych z warstwą napisową, ilustracyjną i – w mniejszym stopniu – brzmieniową, badaczka poświęca dwa, wyodrębnione jako rozdziały, „studia przypadku” (dotyczą one „poematu prozą” *Zielony i Nikt* Małgorzaty Strzałkowskiej i Piotra Fąfrowicza oraz kilku wybranych tomików poetyckich). Wydaje się jednak, że potencjał, zaproponowanego wcześniej myślenia o książce dziecięcej jako o dziele łączącym słowny i wizualno-brzmieniowy aspekt przekazu literackiego nie został tu do końca

⁴ Na konsekwencje tego zjawiska zwraca uwagę M. Zając, *Nurty i style w edytorstwie książki dziecięcej* [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, praca zbiorowa pod redakcją naukową G. Leszczyńskiego, D. Świerczyńskiej-Jelonek, M. Zająca, Warszawa 2006, s. 170–172.

⁵ W. KostECKA, *Baśń postmodernistyczna – przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014.

wykorzystany, choćby dla opisu tego nurtu twórczości poetyckiej, który został określony mianem lingwistycznego.

Jeśli chodzi o utwory fabularne, badaczka skupia uwagę na ich aspekcie komunikacyjnym, przede wszystkim w odwołaniu do sygnałów przejawiania się w tekście autora, w związku z relacjami łączącymi go z narratorem opowieści oraz w odniesieniu do eksponowanej literackości (autotematyczności). Zaledwie zasygnalizowanym problemem stała się natomiast specyfika dwu wyodrębnionych nurtów prozy dla najmłodszych: realistycznego i fantastyczno-baśniowego. Tak przy okazji, interesujące byłoby także rozważenie relacji między sprzecznymi tendencjami, które autorka pracy odnajduje we współczesnej prozie dla dzieci. Chodzi tu z jednej strony o nadawanie literaturze rangi swoistego dokumentu osobistego (m.in. w ramach narracji wspomnieniowych oraz opowieści tzw. ojcowskich), zaś z drugiej o zacieranie granic między fikcją i rzeczywistością pozatekstową przez eksponowanie kreacyjnej roli autora w świecie przedstawionym.

Specyficzną cechą opowieści kierowanych do najmłodszych odbiorców jest też, poza oddaniem narratorskiego głosu dziecięcym bohaterom, wprowadzanie narratora tzw. subdziecięcego (zwierzęcia czy ożywionej zabawki). Wreszcie jako odrębny problem badawczy zostały potraktowane w pracy wpisane w tę twórczość strategie komunikacyjne, rozpatrywane w powiązaniu ze sposobami portretowania w niej ról płciowych zarówno na poziomie narracyjnym, jak i w obrębie świata przedstawionego. Autorka podkreśla tu fakt, iż mimo przemian obyczajowych ostatnich lat i wpływu wzorów płynących z literatury zachodniej (szczególnie skandynawskiej), w polskiej książce dla dzieci nadal neutralnym i uniwersalnym ujęciem nadawczym pozostaje to, dokonywane z perspektywy męskiej czy chłopięcej, zaś perspektywa dziewczęca, jest traktowana, również przez współczesne pisarki, jako ograniczająca zasięg odbiorczy utworu.

Zamknięciem ostatniej części pracy jest przeprowadzona przy użyciu genderowych narzędzi analiza książki autorstwa Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel (pisarki) i Jony Jung (rysowniczkii) pt. *Maleńkie królestwo królowy Aurelki*. Obie płaszczyzny przekazu: słowna i plastyczna, współtworzą w tym dziele ważny, jak go ocenia badaczka, przekaz „o dojrzewaniu do władzy nad swoim życiem, do właściwie rozumianej wolności” (s. 277), realizowany przez przyjmowanie i odrzucanie ról (także płciowych) „oferowanych przez kulturę i środowisko”.

Zaletą pracy Krystyny Zabawy jest szerokie spektrum tekstów przywoływanych jako ilustracja sygnalizowanych zjawisk. Są to zarówno utwory polskich autorów, jak i tłumaczenia. Składają się one na swego rodzaju przewodnik po wartościowej literaturze dziecięcej. Poszerzeniem i dopełnieniem głównego nurtu dyskursu badawczego o rozmaite konteksty są rozbudowane przypisy. Problemem opracowania wydaje się jednak to, przed czym ostrzegła w jego wstępie sama badaczka: „Świadomość niewielkiego dystansu [...] nakazuje ostrożność w ustalaniu hierarchii i wartościowania [...]” (s. 15). Tymczasem zdarza się, że entuzjazm czasem zbyt autorkę ponosi, zarówno w ocenie poszczególnych dzieł, jak i kierunku, w którym mierza cała ta twórczość⁶.

Dyskusyjne wydaje się również, w kontekście tematu zakrojonego, jak czytamy we wstępie, jako opis przemian literatury dziecięcej na szerszym tle kulturowym (s. 14), skupienie uwagi głównie na motywacjach związanych z rewolucją medialną i z nowymi możliwościami edytorskimi. Sama badaczka wymienia przecież wśród katalizatorów owych przekształceń także „nurty i dyskusje krytyczne, estetyk[ę], poglądy filozoficzne, postawy społeczne” (s. 14). Wart rozwinięcia jest m.in. antropologiczny kontekst owych utworów, zmieniające się na naszych oczach założenia dotyczące wyobraźni i duchowości dziecka, co skutkuje m.in. poszerzeniem zakresu literackich tematów⁷. Docenić należy fakt wyeksponowania przez badaczkę problematyki egzystencjalnej, za-

⁶ Warto wsłuchać się – dla równowagi – i w te głosy badaczy literatury, które eksponują niebezpieczeństwa związane z mariażem założeń literatury dla dzieci z wymogami rynku. Takie wypowiedzi można odnaleźć m.in. w przywoływanej już pracy: *Książka dziecięca 1990–2005*.

⁷ Na zasadnicze przekształcenia w zakresie odmian tematycznych wskazuje K. H e s k a - K w a s n i e w i c z we wstępie do pracy *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 1, pod red. Krystyny Heskaj-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 9.

gadnień związanych z przemijaniem i śmiercią, które od pewnego czasu znajdują swoje miejsce w poezji kierowanej również do młodszych odbiorców. Upomnijmy się jednak – za Joanną Papuzińską – o szerszą odpowiedź na pytanie: „[...] czy podążająca w korowodzie mediów literatura dziecięca zachowuje swoje niezbywalne właściwości, czy poszukuje dla siebie jakichś specyficznych domen, obszaru «niepowtarzalności doznań», wyznaczanego nie tyle przez charakterystyczne cechy odbioru i nastawienia odbiorcy, lecz przez poszukiwanie niepodrabialnych składników stylu czy treści wypowiedzi”⁸.

W pracy eksponującej wpływ na kształt książki dla dzieci nowych mediów oraz „elektronicznych nośników dźwięku i obrazu” (s. 15–16), niezwykle istotny staje się również problem konsekwencji owych procesów dla samego statusu literatury i rozumienia pojęcia literackości. Co prawda, dla dookreślenia skutków zmian wynikających z nowej materialno-konstrukcyjnej organizacji książki badaczka wykorzystała pojęcie liberatury, nie zostało ono jednak na tyle przez nią sfunkcjonalizowane, by mogło w pełni ujawnić cechy opisywanej twórczości⁹. Warto też pamiętać o swoistym elitaryzmie zjawisk liberackich na tle specyfiki książek dziecięcych, kierowanych do czytelnika masowego, a jedynie o zawężonym wiekowo adresie.

Być może zaprezentowane w pracy bogactwo form odzwierciedlających nowy wymiar współczesnej literatury dziecięcej wymagałoby też głębszej refleksji nad jej założeniami genealogicznymi, zaledwie zasygnalizowanymi w początkowych partiach części „poetyckiej” i „prozatorskiej”. Problem ten został szerzej podjęty właściwie jedynie w odniesieniu do tzw. poematu prozą, którym autorka zajmowała się wcześniej w kontekście „dorosłej” literatury polskiego modernizmu¹⁰. Wart rozwinięcia byłby m.in. wspomniany zaledwie problem narracji niefabularnych (s. 249–251), i to nie tylko w odniesieniu do tradycyjnych ujęć pamiętnikowych czy epistolarnych, ale i w powiązaniu z szerzej postrzeganym wpływem mediów¹¹ i eklektyzmem form budujących współczesne przekazy literackie dla dzieci¹². Rodzi się też pytanie o ewentualną przydatność w kontekście tych tekstów takich koncepcji jak teoria gatunków multimedialnych Edwarda Balcerzana czy też zakorzenione już w tradycji badań literaturoznawczych kategorie sylwiczności i kolażowości.

Szukając związków utworów dziecięcych z nowymi zjawiskami kulturowymi, nie można też pominąć ich odniesień do popkultury. Proces zacierania granic między obiegami czytelniczymi, skutkującą możliwością dowartościowania literatury dla dzieci jako po prostu literatury, prowadzi przecież jednocześnie do homogenizacji i umasowienia całej twórczości literackiej. Nasuwa się więc, niepodjęte właściwie w pracy pytanie o to, na ile ewolucję literatury dziecięcej, również w kontekście edytorskim, można powiązać z jej wpisaniem się w proces komercjalizacji kultury i podporządkowywania prawom rynku¹³.

⁸ J. Papuzińska, *Wpływ świata mediów na kształt książki dziecięcej i style ich odbioru* [w:] *Książka dziecięca 1990–2005*, s. 24.

⁹ Np. w zakresie proponowanej przez twórcę tego pojęcia, Zenona Fajfera, typologii dzieł (zob. Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury* [w:] *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 62).

¹⁰ K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

¹¹ Zob. J. Papuzińska, *Wpływ...*, op. cit. [w:] *Książka dziecięca 1990–2005*, s. 13–31 oraz D. Grygowski, *Od literatury audialnej do literatury multimedialnej*, tamże, s. 192–208.

¹² Pisała o tym m.in. A. Baluch w artykule *Nowe „światoodczucie” w polskich utworach dla dzieci w XXI wieku* [w:] *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. naukowa B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013, s. 15–25.

¹³ Na komercyjny aspekt działań wydawniczych zmierzających ku multimedializacji i interaktywności utworów literackich zwraca uwagę A. Mochocka, *Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry*, „Homo Ludens” 2009, nr 1, s. 155–176.

Wszystkie przedstawione wyżej uwagi i dopowiedzenia nie przesłaniają jednak wartości tego opracowania, będącego pierwszym tak kompleksowym ujęciem zagadnień zmieniającej się na naszych oczach literatury dziecięcej w aspekcie ich strukturalnej hybrydyczności i interesującą próbą usytuowania tej odmiany twórczości w przestrzeni łączącej materialny i semantyczny wymiar przekazu. Trzy części pracy tworzą całość, której głównym nurtem myślowym jest założenie o powiązaniu badanych tekstów z szeroko rozumianą medialnością. Docenić więc należy połączenie rzetelnej lektury literackich „przypadków” z odniesieniami do tego szerszego tła.

Oczywiście, jak we wszystkich tego rodzaju całościowych projektach, formułowane przez autorkę uogólnienia wyzwalały w czytelnikach pracy chęć i potrzebę sformułowania własnych dopowiedzeń, wątpliwości czy ujęć polemicznych. Czyż jednak nie takiego również oddziaływania, jako katalizatora i punktu odniesienia dla kolejnych przemyśleń, oczekujemy od każdej działalności badawczej?

POSZUKIWANIE I SPRAWDZANIE PORZĄDKU

(Stanisław Jaworski, *Maski, gesty, słowa*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie, Tarnów 2014, ss. 156)

STANISŁAW BURKOT*

W *Dociekaniach filozoficznych* Ludwig Wittgenstein w drugiej połowie ubiegłego wieku skorygować musiał swoje wcześniejsze przekonanie z *Traktatu logiczno-filozoficznego* (1923) o nie-tożsamości rzeczy i ich nazw (pojęć) powstających w umyśle ludzkim. Nie wykluczał jednak wówczas – mówiąc językiem matematyków i geometrii – ich „przystawalności”, ogólnego podobieństwa. W *Dociekaniach filozoficznych* kategorią podstawową uczynił „wielogłosowość”, wielość w obiegu społecznym, która *implicite* zakładała rozluźnienie relacji między rzeczami a ich nazwami, między rzeczywistością a językiem: symulakry, byty wirtualne później na nowo definiowały relację między rzeczą i nazwą. Świadomość społeczną określają – zdaniem filozofa – „gry językowe”, więc wielość kodów, w których przestaje obowiązywać zasada przystawalności. Była to klęska neopozytywizmu epistemologicznego – oderwanie się nazw od rzeczy. Postmodernizm w jednym ze swoich znaczeń stał się przejawem kryzysu kultury – zamiast dochodzenia do prawdy w procesie poznawczym pojawiła się wielość nieweryfikowalnych i równorzędnych relacji. „Gry językowe” są zanegowaniem tradycyjnego poznania, „dochodzenia do prawdy”.

Zamieszczony w książce Stanisława Jaworskiego *Maski, gesty, słowa* szkic *Kryzys twórczy jako temat współczesnej literatury polskiej* dotyczy reakcji i postaw pisarzy wobec nowych zjawisk w kulturze – przede wszystkim poczucia bezradności, niemożności opisanego i zrozumienia nowych zjawisk i postaw. Rozprzestrzenianie się form popularnych w prozie („kryminały”, fantazy), dominacja mediów w upowszechnianiu pokrewnych wzorców, pogoń za zyskiem, zdefiniowały poczucie kryzysu sztuki – szerzej pojętej jej „niemocy”. To stare narzekania – z perspektywy twórców jest w nich próba samousprawiedliwień, przyznanie się do niezdolności poznania i zapanowania nad zmieniającą się rzeczywistością. Jest w tym więc klęska samej literatury jako „sztuki słowa”. Bo wszystko okazuje się możliwe w grach językowych. Ale jest w tym także kryzys refleksji teo-

* Stanisław Burkot – prof. dr hab., prof. em. UJ.

retycznej nad samą literaturą. Nie chodzi o bieżącą krytykę literacką, totalnie zsubiektywizowaną, w której dzieło literackie („sztuka słowa”) istnieje wyłącznie jako „zapis emocji”, a myślenie, refleksja intelektualna w nim przeszkadza „poczytności” – w domyśle wysokości nakładów. W telewizji to samo zjawisko nazywa się „oglądalnością”.

Maski, gesty, słowa Stanisława Jaworskiego są teoretyczną propozycją przywracania autonomicznego porządku w sztuce słowa – czytania tekstów literackich, interpretacji wielowarstwowej ich semantyki. Jest w tym próba wyjścia z kryzysu, rozróżnienia – jak u Bertranda Artura Russella – zbiorów dystrybucyjnych i pustych, przezwyciężenia ich antynomii („gier językowych”). Chodzi nie tylko o słowa, o to, co powierzchwnie wyrażają w świecie przedstawionym utworu, lecz także o formę tekstu, o poetykę, o znaczenia w nich ukryte, niekiedy celowo lub nieświadomie, trudne do nazwania. Interpretacja tekstu, sztuka interpretacji, winna odkrywać konteksty autobiograficzne, bo w każdym utworze zapisuje się podmiot mówiący, twórca, choć wiarygodność tego zapisu jest pochodną konstrukcji, zawsze poddanej artystycznej kreacji czy autokreacji. „O sobie dobrze mów” – zalecał Słowacki, ale w sztuce równoprawne jest „złe mówienie o sobie”. Książka Stanisława Jaworskiego – w warstwie refleksji nad grammi autobiograficznymi w literaturze (szkice: *Co się dzieje pod maskami*, *Gest i słowo*, *Autobiografia punktowa*, *Pisarz w nieznanym kraju*, *Spotkanie i inne*) poddaje gruntownej analizie różnorakie sposoby przetwarzania szczegółów autobiograficznych w tkankę dzieła literackiego. To w sensie teoretycznym ważne rozpoznanie chroniące przed naiwnościami uproszczonych „autobiografizmów”. W dziele literackim, w „sztuce słowa” istnieje stale teatralna, aktorska zasada udawania, zasada antycznej maski, mówienia pośredniego, więc zewnętrznej „nieprawdy” i głębiej – „ukrytej prawdy”. Ta dwoistość decyduje o istocie sztuki. Gest jako pozawerbalny sposób komunikowania się w życiu społecznym, w tekście literackim jest elementem „strategii literackiej pisarza”, towarzyszy dialogowi lub monologowi, objaśnia jakość wypowiedzi, modyfikuje znaczenie słowa (choć w tekście literackim musi być zwerbalizowany). Maski i gesty kształtują więc jakość wypowiedzi literackiej.

Hermeneutyka filologiczna, rozwijająca się u nas pod przemożnym wpływem Gadamera, preferuje interpretację jednego utworu lub twórczości jednego pisarza: niezwykłość i oryginalność propozycji Stanisława Jaworskiego polega na tym, że rozszerzył on pole obserwacji na wiele tekstów i wiele utworów. Jest w tym zapewne ślad „czytania kultury” u niektórych strukturalistów. Przedmiotem refleksji w jego ujęciu staje się właściwie zbiorowy „tekst kultury”: rozpoznawanie w nim pokrewnych ujęć (filozoficznych, tematycznych, formalnych) u wielu autorów – polskich i obcych. Współistnieją, niejako obok, nazwiska znane i mniej znane czy wręcz zapomniane, jak Jerzy Sosnowski, Włodzimierz Kowalewski, Czesław Straszewicz, Tadeusz Nowakowski, Marian Pankowski, Beata Obertyńska, Stefania Zahorska, Marian Jachimowicz i wielu innych. Bo „czytanie kultury” okazuje się bardziej docieklive i wiarygodne w utworach i autorach z „drugiego planu”. Stanisław Jaworski ma swoje preferencje: w literaturze polskiej rozpoznaje i preferuje bliskie mu konwencje awangardowe, ale interpretuje je w kontekstach – znów osobiście bliskich – literatury francuskiej. Motywy, tematy, postawy twórcze ukrywają spokrewnienia utworów, jednak znów nie na zasadzie dawnej „wpływowologii”, lecz pokrewnych idei rodzących się w kulturze danego czasu, ukształtowanych w jej warstwach symbolicznych. Przeświadczenie romantyków, poszukujących w tekście literackim „prawdy” i „szczerości”, współczesna refleksja teoretycznoliteracka odesłała do lamusa. Już wcześniej, u progu ruchów awangardowych, Karol Irzykowski, mówiąc o „szczerości” w literaturze, w sztuce, wykrzykiwał: „Co mi po szczerości głupca!”. Bo sztuka jest kreacją, a nie naiwnym wyznaniem, a dalej – bo literatura, bo sztuka wyraża prawdy osobiste i społeczne nie tylko w „słowach”, w znakach i symbolach, w maskach i gestach, lecz także w ich jakości, w kreowanych postaciach, w opowiadanych i utrwalanych fabułach. Bo jest grą (nie tylko językową) ze światem, z indywidualnym losem, z egzystencją.

To wielowarstwowe czytanie tekstu – jako postawa metodologiczna – okazuje się dominującą cechą w prawie wszystkich szkicach zamieszczonych w książce. Otwierający ją szkic o Peiperze

zapowiada nowe rozumienie literatury w kulturze XX wieku. W rozumieniu Peipera: „Dzieło sztuki jest sztuką słowa”. Więc świadomie kształtowanego, układanego, przekształcanego, „ogrywanego”, podporządkowanego konwencjom lub przeciwko nim zbuntowanego. W utworze literackim, zwłaszcza w epice, liczy się nie tyle sam „świat przedstawiony”, co sposoby jego przedstawienia. I to jest główny rys refleksji metodologicznej w książce.

Zgromadzone w niej szkice mają charakter teoretycznoliteracki, przejawia się to nie w uogólnionym pojęciowym dyskursie, lecz przez stałe przywoływanie i interpretowanie utworów literackich (i wypowiedzi krytycznych). W ten sposób dyskurs uplastycznia się, staje się przykładem postępowania badawczego bliskiego przedmiotowi badań. Chodzi o interpretację: czytanie tekstów głębokie, wielowarstwowe tworzy generalną formułę porządku. Ten efekt uzyskuje autor przez rozległe konteksty literatury francuskiej, także iberoamerykańskiej, angielskiej, niemieckiej, rosyjskiej itp. Ten rozległy kontekst powoduje, że trudno rozstrzygnąć, co jest jednostkową interpretacją w duchu heurystyki, a co w wywodzie teoretycznym rodzajem przykładu, swoistą jego egzemplifikacją. Dotyczy to podstawowej części zgromadzonych w książce szkiców, m.in. w *Co się dzieje pod maskami, Gest i słowo, Prywatne a społeczne (publiczne)*, *Józef Czechowicz: w poszukiwaniu nowych sposobów mówienia o literaturze*, *Skreślenia: gry tekstowe Tadeusza Różewicza, Dwie pointy* itp. Książka ma znaczące walory poznawcze, operuje szeroką grupą tekstów i autorów nie tylko z XX wieku, lecz także dawnych i nowszych – więc od Kochanowskiego, Peipera, Gombrowicza, Miłosza, Szymborskiej, Różewicza, do Stachury, Tokarczuk, Stasiuka i Wiśniewskiego (*Samotność w Sieci*). Osobną wartością książki jest także obszerna dokumentacja bibliograficzna dołączona do szkiców. W niej zjawiają się przywołania autorów piszących na dany temat. Stanisław Jaworski nie prowadzi polemik, częściej dopowiada, rozjaśnia cudze opinie. To znakomita stara szkoła dyskursu akademickiego, w którym liczą się argumenty, a nie zsubiektywizowane, oparte na analogiach, na związkach przypadkowych opinie, prowadzące do łatwych, często fałszywych uogólnień.

Jest i gorzka refleksja z lektury tych szkiców: od nowa musimy się uczyć nie „powierzchniowego”, lecz „głębokiego” czytania tekstów literackich. Dopóki nie zaniknie w kulturze mass medialnej, redukującej wszystko do „widzianego”, wsparta na wyobraźni trudna i wieloznaczna „sztuka słowa”. Jest „grą językową” nacechowaną odrębnymi walorami intelektualnymi.

KSIĄŻKA O INICJACJACH, KSIĄŻKA INICJACYJNA

(Zofia Zarębianka, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć – duch(owość) – wyobraźnia*, Kraków 2014)

MATEUSZ ANTONIUK*

1.

Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć – duch(owość) – wyobraźnia to najnowsza (i, uprzedzając dalszy wywód: ciekawa, ważna) książka Zofii Zarębianki. Rozprawa tak zatytułowana nosi wyrazistą autorską sygnaturę stylu, metodologii, literaturoznawczego konceptu; nietrudno w niej rozpoznać, kolejne już, spełnienie lekturowego projektu, konsekwentnie realizowanego przez

* Mateusz Antoniuk – dr, Wydział Polonistyki UJ.

krakowską badaczkę. Najkrócej rzecz ujmując: *Wtajemniczenia...* dotyczą takich tekstów literackich, które z pomocą symboli, figur i tropów wyrażają światoodczucie metafizyczno-religijne. Albo inaczej: traktują o takich utworach, w których zapisane zostały duchowe przygody podmiotu myślącego o sobie i świecie w perspektywie innej niż (tylko) ziemską, doczesną, materialną, historyczną. Książka lokuje się zatem w głównej linii naukowego pisarstwa Zofii Zarębianki, wytrwale krążącego wokół literatury doświadczenia religijnego (duchowego). Po *Poezji wymiaru sanctum* z roku 1992, po *Tropach sacrum w literaturze XX wieku* z roku 2001, wreszcie, po *Czytaniu sacrum* z roku 2008, *Wtajemniczenia...* przynoszą kolejną próbę budowania literaturoznawczego dyskursu, opisującego przedmiot tyleż ważny, co trudno uchwytyny: duchowy (religijny, teologiczny, sakralny etc.) wymiar pisanego i czytanego tekstu.

Kilka słów o kompozycji studium. Książka – pojemna, rozległa, licząca, wraz z trzema indeksami stron pięćset osiem – składa się ze szkiców po części publikowanych już na łamach prasy fachowej, po części zaś z pierwodruków. Składa się, powiedzmy od razu, w całość spójną pod względem tematycznym, myślowym. Autorka zaprowadziła w swej książce zasadniczy, binarny podział. Pierwsza (nieco obszerniejsza) część zatytułowana została *Studia o problemach*: tutaj nadrzędnym chwytem badawczym jest wyodrębnienie pewnego „zagadnienia miłoszologicznego”, poddawane następnie bacznie i wielostronnie oglądowi. Stosunek najwcześniejszej praktyki poetyckiej Czesława Miłosza do programu Żagary, symbolika pejzażu lirycznego w wierszach Noblisty, kapłan jako bohater Miłoszowej poezji, operowanie motywem światła i ciemności, relacje Miłosza z innymi ważnymi postaciami dwudziestowiecznej kultury (Herbert, Merton), inspiracje duchowością Dalekiego Wschodu – oto przykładowe „uchwyty problemowe” testowane przez Zofię Zarębiankę. Każdy z nich jest inny, każdy ustanawia swoisty, odrębny świat refleksji, analizy, interpretacji. Zarazem jednak wszystkie są konkretyzacjami naczelnego pytania o przebieg i sens duchowych, religijnych „wtajemniczeń Miłosza”. Druga część książki nosi tytuł *Studia o wierszach*. Tutaj dominantą metodologiczną pozostaje uważne skupienie na konkretnym, wybranym tekście poetyckim, sytuowanym jako główny, autonomiczny przedmiot zaciekawienia. I znów, będą to wiersze pochodzące z różnych okresów twórczości, odmienne stylistycznie i tematycznie, a równocześnie pozwalające myśleć o Miłoszu „religijnym”, „metafizycznym” czy „teologicznym”.

W tym miejscu konieczne dopowiedzenie. Zaprowadzony przez autorkę podział na *Studia o problemach* i *Studia o wierszach* nie oznacza, iż część I obywa się bez dokładnej, bliskiej lektury konkretnych Miłoszowych utworów, podczas gdy część II rezygnuje z szerszej perspektywy uogólnienia interpretacyjnych wniosków. W istocie dzieje się dokładnie przeciwnie. Rozważania prowadzone w *Studiach o problemach* opierają się na serii lekturowych zbliżeń, stawiających w momentalnym centrum uwagi wybrane utwory poetyckie – tekstowy konkret staje się zarazem inspiracją i weryfikacją dla ogólniejszych tez miłoszologicznych. I z drugiej strony: analizy i interpretacje wypełniające *Studia o wierszach* dążą zawsze do umiejętnej kontekstualizacji pojedynczego, wyodrębnionego utworu – perspektywa uogólnienia w naturalny sposób wynika z pracy bliskiego czytania. W tym sensie powiedzieć można, iż *Studia o problemach* okazują się także studiami o wierszach, *Studia o wierszach* przechodzą płynnie w studia o problemach – różnica, jaka zachodzi między dwiema częściami książki, jest różnicą proporcji, rozkładu akcentów, hierarchii celów.

Tak, w sposób lapidarny, w syntetycznym zarysie, opisać można formułę najnowszej książki Zofii Zarębianki. Opis ten pomija wszakże jedną jeszcze kwestię – istotną, bo rozstrzygającą o specyfice całego przedsięwzięcia badawczego. Jej ścisłym wykładnikiem pozostaje tytuł rozprawy. Przypomnę raz jeszcze jego pierwszy, główny człon: *Wtajemniczenia (w) Miłosza*. Co oznacza taki koncept tytułarny, co zapowiada? I jak te zapowiedzi zostają spełnione?

2.

Najkrócej rzecz ujmując, koncept ów sygnalizuje swoistą dwuwymiarowość książki, podwójny status narracji. Tytuł czytany z pominięciem wtrąconego, wziętego w nawias przyimek – *Wtajemniczenia Miłosza* – zapowiada, iż tematem rozprawy będą inicjacyjne doświadczenia poety. Miłosz, możemy się domyślać, zostanie tu przedstawiony jako czeladnik, adept tajemnej wiedzy, odkrywca. I tak też, niewątpliwie, dzieje się na kartach książki. Rozdziały poświęcone Miłoszowej twórczości z lat trzydziestych, układają się w opowieść o debiutancie poszukującym własnego języka poetyckiego. Bohaterem rozdziału traktującego o motywach senilnych w tomikach „późnych” jest Miłosz wkraczający w doświadczenie starości. Rozdział *Dialog Wschodu z Zachodem. W poszukiwaniu nowej formuły duchowości* to opis Miłoszowego odkrywania dalekowschodnich tradycji religijnych... Przykłady (i tytuły kolejnych rozdziałów) nietrudno byłoby mnożyć. Mówiąc najogólniej: książka czytana w takim kluczu otwiera się jako fragmentaryczne, świadomie selektywne, starannie profilowane studium wybranych aspektów intelektualnej i duchowej biografii Czesława Miłosza.

Ale tytułowy przyimek „w”, choć wzięty w nawias, odgrywa przecież swoją rolę. Jeśli tytuł książki odczytamy wraz z wtrąceniem – *Wtajemniczenia w Miłosza* – dostrzeżemy inną jeszcze zapowiedź. To poezja Miłosza staje się tajemnicą, wtajemniczonym okaże się czytelnik książki, przede wszystkim jednak – sama autorka. I rzeczywiście, najnowsze studium Zofii Zarębianki zostało pomyślane i skomponowane jako – w pewnej mierze i w pewnym sensie – literaturoznawcza proza inicjacyjna.

Zofia Zarębianka przedstawia w książce genealogię swej miłoszologicznej pasji. Przedstawienie to ma walor historycznego świadectwa – badaczka opowiada o pierwszych, studenckich jeszcze lekturach wierszy i esejów zakazanego poety, odbywających się na krakowskiej polonistyce pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Następnie wkomponowuje w książkę obszerne fragmenty (niepublikowanej dotąd) pracy magisterskiej, obronionej w roku 1981 i poświęconej przedwojennej twórczości Miłosza w kontekście historycznoliterackim, ściślej: środowiskowym i pokoleniowym. Od kręgu polonistycznych juveniliów przechodzimy do rozpraw dojrzałych: odnajdziemy wśród nich szkice publikowane w latach 1998–2013 oraz teksty najnowsze, pierwodruki. Dzięki takiej koncepcji i konstrukcji, wyłania się prywatna (bo przypisana indywidualnemu czytelnikowi-badaczowi) historia obcowania z dziełem Miłosza. Jest to historia stopniowego pogłębiania i poszerzania oglądu, historia kreślenia mapy badawczego terytorium, historia wytyczania własnych ścieżek lekturowych (które, co oczywiste, częściowo przecinają się, częściowo pokrywają ze ścieżkami innych czytelników-badaczy).

Oto jeden charakterystyczny przykład, pozwalający ukazać praktyczne działanie tak pomyślanego projektu. W magisterskiej rozprawie Zofii Zarębianki pojawiają się stwierdzenia dotyczące odmienności poetyk, jaka zachodzi między „publicystyczno-dyskursywnym” *Poematem o czasie zastygłym* oraz „symboliczno-wizyjnymi” *Trzema zimami*, a więc między pierwszym i drugim tomem najwybitniejszego żagarysty. Odmienności te mają charakter nader ewidentny, wielokroć też o nich pisano. Rzecz jednak w tym, iż stwierdzenia różnicujące opatrzone zostały ciekawym, niuansującym spostrzeżeniem. Jak zauważa debiutująca badaczka literatury, różnice przy uważniejszym oglądzie okazują się mniej oczywiste, niżby to wynikało z uproszczonej, schematycznej opozycji: granica dzieląca dwie wczesne książki poetyckie Miłosza to „granica kręta, przecinająca często z osobna każdy z wymienionych tomów, a nawet teksty pojedynczych utworów”. Wczesne literaturoznawcze rozpoznanie zapisane w pracy magisterskiej zostaje wznowione i spożytkowane w późniejszym o lat niemal dwadzieścia i także pomieszczonym we *Wtajemniczeniach*... szkicu *Metafizyczne znaczenia pejzaży kresowych w twórczości poetyckiej Czesława Miłosza*.

Owszem, zdarza się, iż wczesne sądy po latach opatrzone zostają autorską korektą. W pracy magisterskiej pojawiła się hipoteza na temat datowania frapującego liryku *Siostró, podaj mi wody*

– teraz badaczka unieważnia ją sama, za pomocą kategorię przypisu („Jest to trop mylny”, czytamy). Zdecydowanie częściej mamy jednak do czynienia z trybem ciągłości – opinie czy też predylekcje badawcze zarysowujące się w studium debiutanckim zostają rozwinięte, przekształcone a zarazem utwierdzone przez późniejszy dyskurs. We włączonych do książki fragmentach pracy magisterskiej zaznacza się umiejętność skupiania uwagi (własnej oraz czytelnika) na plastyce obrazu poetyckiego (np. spostrzeżenia dotyczące funkcji i semantyki barwy „żółtej” w obrazowaniu wczesnych wierszy Miłosza) – późniejsze szkice przynoszą kontynuację tego typu obserwacji literaturoznawczej. W pracy magisterskiej dukt czytania, dukt interpretacji wiedzie przez wiersz *Obłoki* – Zofia Zarębianka wraca doń w późniejszym o lat trzydzieści szkicu reinterpretacyjnym, proponującym nowy tryb lektury wileńskiego liryku.

Zresztą, rytm kontynuacji i powtórzenia nie dotyczy tylko i wyłącznie tego rodzaju repetycji. Uważne czytanie *Wtajemniczeń*... pozwala dostrzec całe sekwencje nawrotów do jednego i tego samego wiersza: bardzo wyraźna jest choćby perseweracja liryku *O księżce*, bodaj kilkunastokrotnie przywoływanego w trybie dłuższej lub krótszej refleksji, wreszcie poddanego osobnemu studium porównawczemu (ciekawe zestawienie z wierszem *Economia divina*). W wyraźną serię układają się także kolejne podejścia do wiersza *Jasności promienne*, kolejne próby opisanego trudno pochwytanego fenomenu.

„Ty wiesz, poeta żyje powtórzeniem” – pisał ongiś Czesław Miłosz w wierszu adresowanym do Mieczysława Jastruna. To ważna i piękna fraza, z której Marek Zaleski uczynił klucz do poetyckiego światopoglądu autora *Ocalenia*. Na podobnej zasadzie powiedzieć można, iż *Wtajemniczenia* (w) *Miłosza* to książka, która żyje powtórzeniem. Nie jest to w żadnej mierze powtórzenie nudne, schematyczne, przewidywalne. Jest to właśnie powtórzenie ożywcze, takie, o którym pisał ongiś wielki filozof powtórzenia Søren Kierkegaard:

Czym byłoby życie, gdyby nie było powtórzenia? Kto chciałby być tablicą, na której czas co chwila pisze inne słowa, lub nagrobkiem przeszłości? [...] Ten, kto wybrał powtórzenie, dojrzewa w powadze.

3.

W pierwszym zdaniu mojego tekstu nazwałem studium Zofii Zarębianki książką ciekawą i ważną. Teraz, kiedy zarysowałem już tematyczne spektrum *Wtajemniczeń*..., kiedy przybliżyłem swoistość, specyfikę omawianej rozprawy, mogę wrócić do początkowego sądu wartościującego. Mogę go ukonkretnić i uzasadnić. Zatem: w czym tkwi siła najnowszej literaturoznawczej książki krakowskiej badaczki? Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie zarazem krótko i wyczerpująco.

Na pewno w rozległości zakresu, w rozpiętości skali obserwacji – lekturowe szlaki Zofii Zarębianki przemierzają krainę Miłoszowej poezji od jej stref juvenilnych po strefy senilne. A także przekraczają granice dzieła stricte poetyckiego, ogarniają także prozę eseistyczną.

Na pewno w umiejętnie zaprojektowanym aspekcie historycznoliterackim, co zaznacza się w wyraźnym wyczuleniu na kwestię diachronii. Badaczka precyzyjnie kreśli rozmaite linie ewolucji, przekształceń i ciągłości, biegnące od tomu do tomu, od wiersza do wiersza.

Na pewno siłą książki jest także skupienie na wierszach, poddawanych niespiesznej i wielostronnej to znów momentalnej i selektywnej, zawsze jednak uważnej, lekturze.

Na pewno wreszcie walorem godnym wyeksponowania jest swoista inwencja w wynajdywaniu i odmienianiu narracyjnych chwytów, dzięki czemu książka unika monotonii i przewidywalności. Wielowymiarowy, wielopiętrowy opis dialogu Miłosz–Merton, pomysłowe wyprowadzenie dłuższej narracji poświęconej metaforyce luministyczno-tenebrystycznej z jednej, niepokojącej frazy poetyckiej („od światła wszystko, co żywe umiera”), poszukiwanie, jak to nazywa sama autorka, „nieoczekiwanych spotkań tekstów” – oto przykłady narracyjno-operacyjnej „inwencyjności”.

A zatem: w rozległości horyzontu lekturowego, w zmyśle historycznoliterackim, w wyważeniu między syntezą a analizą, w pomysłowości problematyzowania tkwią główne walory najnowszej książki Zofii Zarębianki. Tak mogłaby brzmieć puenta niniejszego tekstu, w tym miejscu moje sprawozdanie mogłoby się zakończyć. Miałbym jednak ochotę domknąć to sprawozdanie innym jeszcze akcentem. Chciałbym mianowicie wydobyć na plan pierwszy jeden, wybrany rozdział, który szczególnie polubiłem...

4.

Nie jest to wcale rozdział najdłuższy czy „centralny”, dotyczący szczególnie intensywnych „wtajemniczeń” poety lub wyznaczający jedną z myślowych dominant książki. Esej, który pragnę przybliżyć nosi tytuł „*Piosenka o porcelanie*”, czyli *o kulturze jako pamięci wpisanej w rzeczy* i należy do drugiej części rozprawy (*Studia o wierszach*).

Na początek – krótkie przypomnienie bibliograficzne. Wiersz *Piosenka o porcelanie* – wydrukowany w tomie *Światło dzienne*, opatrzony datą 1947 – od dawna już budził rozmaite reakcje interpretatorów. Renata Gorczyńska podkreślała, iż *Piosenka*... ukazuje moment historyczny, który „odziera cywilizację ze wszystkich zbytków, z kokonu ochronnego, ze złudzeń”, sam mówiący podmiot podlega zaś swoistemu „wykpieniu” – jest bowiem kimś, kto „nie dostrzega procesu destrukcji wszelkich wartości, nie tylko artystycznych”. Aleksander Fiut formułował twierdzenie bardziej zniuansowane: w wierszu modus ironii przenika się z modusem żalu, lament nad rozbitą porcelaną nie jest przejawem infantylnego piękno duchostwa, lecz melancholijnym zamyśleniem nad ludzką obecnością – utraconą, reprezentowaną przez słaby ślad. Marek Zaleski niejako odwracał tę proporcję składników: stwierdzał, iż w wierszu słyszeć można „żał”, ale też – w bodaj większym stopniu – „ironię”. „Lament nad światem, który wpadł w historyczny niebyt, jest gestem nazbyt literackim i skażonym teatralnością – jeśli ten świat zginął, widocznie nie był do życia”, dopowiada warszawski badacz. Tak przeczytana *Piosenka o porcelanie* miałaby wyrażać „heglowskie ukąszenie”, heglowską fascynację procesem historycznym, którą Miłosz przeżywał w okresie powstania i publikacji liryku. (Dodam jeszcze, iż całkiem niedawno, w roku 2014, Piotr Karwowski zaproponował radykalnie odmienną, bo inspirowaną przez dekonstrukcję de Mana, lekturę *Piosenki o porcelanie*).

Zofia Zarębianka już w pierwszych akapitach swego szkicu podkreśla niejednoznaczność, nieoczywistość wiersza, sygnalizuje różne możliwości jego rozumienia. Również i takie, które zbliżają się do lekturowych opcji Gorczyńskiej i Zaleskiego. Co uczyniwszy, zaczyna jednak kreślić własną linię interpretacyjną:

A gdyby tak nie przypisywać postawie lirycznego bohatera naganego materializmu? [...] Gdyby nie odbierać go ani jako oderwanego od rzeczywistości naiwnego głupka, który niestosownie rwie szaty nad serwisem w chwili, gdy spłonął cały dotychczasowy świat, ani jako utracjusza szukającego jedynie zmysłowych przyjemności i zaspokojenia w luksusowych dobrach? Gdyby tak zatem potraktować jego lament na serio, bez cennego przypieczętowania wypowiedzianych przezeń słów pejoratywnym wydzwiękiem i zapytać, co wtedy zmieni się w całościowych znaczeniach utworu?

Bardzo ciekawe i, jak się miało okazać, interpretacyjnie opłaczalne założenie! Nie będę tu streszczał w szczegółach precyzyjnie poprowadzonego wywodu, scharakteryzuję jedynie – w maksymalnym skrócie – jego punkt dojścia. Jest nim mianowicie takie odczytanie wiersza, w którym żal nad rozbitą porcelaną może zostać usłyszany jako płacz nad utraconym kształtem świata, płacz nad zerwaną ciągłością kulturową, płacz, w gruncie rzeczy, nad doświadczeniem XX wieku.

Dzięki najnowszej książce Zofii Zarębianki dyskurs interpretacyjny poświęcony *Piosence o porcelanie* stał się pełniejszy, żywszy; liryk ze *Światła dziennego* istnieje teraz w polu recepcji na sposób jeszcze ciekawszy, jeszcze bardziej wielowymiarowy, niż dotychczas. Jak zatem jest „naprawdę” z *Piosenką o porcelanie*?

Ironia artystyczna, tak jak ją rozumiem, polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się w sferze stosunku autora do postaci. Ten stosunek może się wahać od aprobaty z zastrzeżeniem negacji serdecznej, do negacji zjadliwej – możliwe są tysiące odcieni

– deklarował Miłosz w sławnym *Liście pół-prywatnym o poezji* z roku 1946. Jaki byłby stosunek „wewnętrznego autora” do osoby lamentującej nad porcelaną? Bliższy aprobaty czy negacji serdecznej lub negacji zjadliwej? A może inny jeszcze? Renata Gorczyńska nie omieszkała spytać o to poetę – i taką otrzymała odpowiedź:

To prawda, ten wiersz jest bardzo dwuznaczny. Z jednej strony precz ze wszystkimi zbytkami, odciać się od nich, ale z drugiej – właściwie gniew, że tak się stało. Bardzo ambiwalentne. Mam nadzieję, że nie jest to wiersz nihilistyczny.

Nawet zatem, gdybyśmy zechcieli – po staroświecku lub z metodologicznej przekory – uznać nadrzędność *intentio auctoris*, nie otrzymamy jednoznacznej wykładni. Poeta mówi o swym wierszu jako o czymś nie w pełni dla siebie przejrzystym, nie w pełni zrozumiałym, budzącym nadzieję, ale i niepokój. Zresztą, pamiętajmy, Miłosz napisał ten wiersz w roku 1947, na pytanie Gorczyńskiej odpowiadał przeszło trzydzieści lat później.

„Mam nadzieję, że nie jest to wiersz nihilistyczny”, powiada poeta. W lekturze zaproponowanej przez Zofię Zarębiankę nie jest taki z pewnością. „Piękny, poruszający, wielowymiarowy, mądry wiersz” – puentuje swoje rozważania na temat *Piosenki o porcelanie* autorka *Wtajemniczeń (w) Miłosa*. Czy taka interpretacja wychodzi naprzeciw autorskiej intencji, tej konkretnej, historycznej, z roku 1947? Nie wiem. Z pewnością jednak taka interpretacja wychodzi naprzeciw autorskiej nadziei – tej nadziei, o której Miłosz mówił po latach Renacie Gorczyńskiej.

Różowe moje spodeczki,
Kwieciste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki
Tam, kędy przeszły tanki.
Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni,
Nad czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni.
Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana
Bryzgami kruchej piany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

Piękne, poruszające, wielowymiarowe, mądre, dalekie od nihilizmu – takie są przytoczone wersy (w lekturze Zofii Zarębianki).

UNDERGROUND AND ACROSS THE CHANNEL.
WYDAWNICTWA I PUBLIKACJE DRUGIEGO OBIEGU
W NOWOŻYTNEJ ANGLII I POLSCE
(KRAKÓW, 24–26 WRZEŚNIA 2014)

JOLANTA RZEGOCKA*

W dniach 24–26 września 2014 r. odbyła się w Krakowie konferencja międzynarodowa poświęcona wydawnictwom i publikacjom drugiego obiegu w nowożytnej Anglii i w Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Konferencję zorganizował zespół badawczy w składzie: dr Clarinda E. Calma (kierownik projektu), prof. Teresa Bela, dr Katarzyna Gara oraz dr Jolanta Rzegocka, działająca w ramach projektu badawczego „Wydawnictwa i publikacje drugiego obiegu w nowożytnej Anglii i Polsce: studium porównawcze”¹.

Goście, zebrani w zabytkowym pałacu biskupa płockiego Erazma Ciołka w Krakowie, sekretarza króla Aleksandra Jagiellończyka i miłośnika ksiąg oraz iluminatorstwa (1474–1522), dyskutowali na temat ciągle jeszcze mało znanych i niedocenianych związków polsko-angielskich na przełomie XVI i XVII w.

Obrazy skupiły się na roli i obecności rękopisów oraz starodruków z tamtego czasu, które były zakazane w Anglii elżbietańskiej, a przekładane, kopiowane, wydawane i czytane w Rzeczypospolitej, szczególnie w latach 1580–1606. Udział w spotkaniu wzięli czołowi historycy i znawcy dawnej książki z Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Republiki Afryki Południowej oraz Polski. Wśród gości konferencji znaleźli się: prof. Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (KUL), dr Teresa Bałuk-Ulewicz (UJ), dr Magdalena Komorowska (UJ), dr Marcin Polkowski (KUL) oraz światowej sławy badaczki anglosascy: Alexandra Walsham, profesor historii nowożytnej w Trinity College, Cambridge, Thomas McCoog SJ, wybitny historyk jezuicki z Fordham University, prof. Anne Dillon, z St. Lucy Cavendish College, Cambridge, oraz Gerard Kilroy, z University College w Londynie. Większość gości zagranicznych była w Polsce i Krakowie po raz pierwszy. Niezwykle silne wrażenie wywarła na nich nie tylko kultura i literatura polska, której przejawy poznawali w tętniącym życiem Krakowie i jego zabytkach, ale przede wszystkim dzieje naszego kraju i bogata spuścizna wolnościowa i republikańska. Jak zgodnie podkreślali w podsumowaniu konferencji, wymiana myśli z badaczami polskimi skłoniła ich do przemyślenia raz jeszcze podziałów geograficznych, które funkcjonują również w ich dziedzinach badań, a wywodzą się z zachodniocentrycznej wizji dziejów cywilizacji europejskiej.

Podczas konferencji dokonano analizy porównawczej działalności wydawniczej i dystrybucji ksiąg zakazanych w Anglii i Rzeczypospolitej w omawianym okresie, z uwzględnieniem specyficznej sytuacji religijno-politycznej w obydwu krajach. Prof. Hanusiewicz-Lavallee (KUL) omówiła ślady obecności prozy rekuzanckiej w życiu religijnym i literackim Rzeczypospolitej Obojga Na-

* Jolanta Rzegocka – dr, adiunkt w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie.

¹ Projekt finansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki, a realizowany w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie (umowa nr UMO-2011/01/D/HS2/03125).

rodów, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości zarówno polemistów katolickich (Laurence Arthur Faunt), jak też innowierczych (Cyprian Bazylik). Nakreślając szeroki kontekst historyczno-literacki, w jakim dzieła pisane przez rekuantów lub o rekuantach zaistniały w Rzeczypospolitej, skupiła się na sprawie autorstwa dzieła *Okrucieństwo kacyrskie* (Kraków? 1582), będącego współczesnym zapisem prześladowań katolików angielskich.

Prof. Alexandra Walsham (Trinity College, Cambridge) analizowała dzieła dominikanina Ludwika z Granady w świetle późniejszych ich przekładów na język angielski, dokonywanych przez angielskich pisarzy tak katolickich, jak i protestanckich. Wystąpienie prof. Walsham wyraźnie pokazało, jak niektóre formy piśmiennictwa przekraczały granice wyznaniowe i jaką rolę w propagowaniu prywatnej pobożności odgrywali drukarze świeccy. Thomas McCoog SJ (Fordham University) w swoim wystąpieniu zwrócił z kolei uwagę na stosunkowo późny (po 1580 r.) rozkwit kultury książki i druku w środowisku jezuickim – był on pochodną decyzji o wyborze edukacji jako motoru apostołatu.

Dr Alison Shell (University College, Londyn) przedstawiła rękopiśmienną twórczość rekuantów angielskich więzionych w londyńskim Tower jako ważne źródło wiedzy na temat stosunków międzywyznaniowych w Anglii końca XVI w. Szczególne miejsce w wystąpieniu zajęły niewydane epigramaty Johna Ingrama z Tower. Katie McLeogh (Linacre College, Oksford) przedstawiła hipotezę dotyczącą autorstwa i funkcji niezwyklego rękopisu rekuzanckiego, tzw. Northants ms z Bodleian Library. To unikatowy przykład rękopisu, który prawdopodobnie należał do angielskiej rodziny katolickiej. Rękopis jest jednocześnie martyrologium oraz kompendium katolickiej wiedzy doktrynalnej.

Osobny nurt badawczy prezentowały wystąpienia dr. Marcina Polkowskiego (KUL) oraz prof. Anne Dillon (St. Lucy Cavendish College, Cambridge) – mieściły się one na pograniczu badań ikonograficznych, historii drukarstwa i dziejów prześladowań religijnych w Anglii, a dotyczyły działalności publicysty angielskiego, Richarda Verstegana. Verstegan nie tylko stworzył cykl drzeworytów opisujących męczeństwo pierwszych chrześcijan i katolików angielskich, ale też wydał m.in. przewodnik po Europie dla kupców, odwiedzających najważniejsze targi nowożytnej Europy, w tym m.in. Kraków. Z kolei prof. Teresa Bałuk-Ulewiczowa (UJ) omówiła wybrane wątki i przykłady przenikania się i wpływu piśmiennictwa polskiego na piśmiennictwo angielskie. Jednym z nich, najbardziej znanym, jest dzieło Wawrzyńca Goślickiego *De optimo senatore*, które doczekało się kilku tłumaczeń na język angielski (w tym przekłady rękopiśmienne), a ostatecznie jego echa trafiły do Szekspirowskiego Hamleta. Następny referent, Martin Murphy, analizował twórczość Roberta Abercrombiego, jezuitę szkockiego, który działał w kolegium jezuitów w Braniewie. W wystąpieniu podjęta też została rola basenu Morza Bałtyckiego w życiu i transakcjach rekuantów angielskich, którzy nieradko wybierali tę bezpieczniejszą i mniej pilnie strzeżoną drogę podróży i przemytu książek zakazanych z Anglii. Z kolei dr Magdalena Komorowska, w oparciu o unikatowe źródła archiwalne, omówiła spór jezuitów z Akademią Krakowską, jaki rozgorzał w latach 1622–1634 podczas próby założenia przez jezuitów uczelni wyższej w Krakowie.

Wystąpienia Gerarda Kilroya (University College, Londyn) oraz dr Clarindy Calmy i dr Jolanty Rzegockiej (WSE w Krakowie) prezentowały odkrycia i ustalenia dokonane w trakcie wspomnianego na wstępie projektu badawczego „Wydawnictwa i publikacje drugiego obiegu w nowożytnej Anglii i Polsce.

W ramach rozbudowanej kwerendy bibliotecznej udało się prześledzić obecność książek rekuantów angielskich w wybranych bibliotekach zakonnych i księgozbiorach szlacheckich dawnej Rzeczypospolitej (m.in. Kraków, Wilno, Warszawa, Lwów, Wrocław, Cieszyn). Największym odkryciem stało się tutaj zlokalizowanie rękopiśmiennego zbioru notatek z wykładów praskich Edmunda Campiona SJ, sporządzonych przez jego uczniów, wraz z fragmentami utworów dramatycznych. Udało się też odnaleźć zapisy archiwalne na temat wystawienia dramatu Campiona *Ambrosia* w jezuickim kolegium w Kaliszu (1592). W swoim wystąpieniu dr Jolanta Rzegocka zajęła się

motywami angielskimi w jezuickim teatrze szkolnym, ze szczególnym uwzględnieniem dialogu, jaki polski teatr jezuicki prowadził ze światem nie-teatralnym. Dr Clarinda Calma przeanalizowała sylwetkę Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła w świetle jego konwersji oraz mecenatu wydawniczego, który objął również polskie tłumaczenia *Rationes Decem* Edmunda Campiona: *Dziesięć dowodów*, w przekładzie Piotra Skargi (Wilno 1584) oraz *Dziesięć mocnych dowodów*, w przekładzie Kaspra Wilkowskiego (Wilno 1584). Druki te oparte są na pierwowzorach angielskich, które w czasach panowania królowej Elżbiety I weszły do drugiego obiegu wydawniczego, a dzisiaj są niezwykle rzadkie w księgozbiorach angielskich. Referenci polscy zwracali uwagę na fakt, iż dzięki sprzyjającej sytuacji społeczno-politycznej oraz dzięki swobodom religijnym panującym w Rzeczypospolitej druki te trafiły na grunt polski, doczekały się licznych przekładów z łaciny na język polski oraz zyskały szerokie grono czytelników.

Od niedawna zjawiskiem wydawnictw drugiego obiegu w szesnastowiecznej Anglii zajmuje się grupa naukowców z University College w Londynie. W Anglii odkryto rękopisy oraz starodruki, które trafiały następnie do Polski, trop polski został określony przez naukowców angielskich jako niezwykle ważny i domagający się starannej analizy. Konferencja krakowska pozwoliła uzupełnić rozpoczęte już w Anglii badania o kontekst polski i tym samym pozwoliła przeanalizować rolę środowisk intelektualnych Rzeczypospolitej w debacie polityczno-religijnej wieków XVI i XVII.

Zaprezentowane referaty wywołały gorącą dyskusję i zapoczątkowały zmianę perspektywy badawczej naukowców anglosaskich, którzy do tej pory nie znali i nie doceniali znaczenia obszaru basenu Morza Bałtyckiego i roli dawnej Rzeczypospolitej w życiu i działalności rekuantów angielskich. Było to wyjątkowe kolokwium międzynarodowe, które pozwoliło na porównanie i uzupełnienie prowadzonych badań o ważne i pomijane dotąd wątki i konteksty.

KONFERENCJA NAUKOWA „OPERA W KULTURZE” (KRAKÓW, 24–25 PAŹDZIERNIKA 2014)

ALEKSANDRA WOJDA*

W dniach 24–25 października 2014 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego odbyła się konferencja poświęcona funkcjonowaniu opery w szeroko rozumianej przestrzeni kultury, zorganizowana przez Katedrę Komparatystyki Literackiej¹. Wpisując się w logikę rozwijania badań interdyscyplinarnych skoncentrowanych na relacjach między sztukami, które krakowska komparatystyka prowadzi już od dekady, sesja „Opera w kulturze” zgromadziła badaczy z różnych ośrodków i o zróżnicowanych specjalnościach: literaturoznawców, muzykologów, teatrologów, a także filmoznawców i kulturoznawców. W krótkim wprowadzeniu otwierającym obrady pomysłodawczyni i kierowniczka projektu Małgorzata Sokalska zarysowała jego zasadniczy zamysł, uzasadniający obecność w ramach sesji znawców kilku pokrewnych dyscyplin nauk humanistycznych. Opera stanowi nie tylko synkretyczne dzieło sztuki, powstałe w wyniku współdziałania literatury, muzyki i sztuk plastycznych, ale jest także ważnym źródłem inspiracji, przetworzeń,

* Aleksandra Wojda – dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968”.

transpozycji i adaptacji artystycznych. Celem konferencji miało stać się zbadanie zróżnicowanych form jej obecności w rozmaitych dziedzinach kultury: w inscenizacjach oraz adaptacjach filmowych i teatralnych, w literaturze, muzyce, sztukach plastycznych, a także w refleksji estetycznej i krytycznej.

Pierwszym z zagadnień poruszonych w ramach sesji był problem relacji między dziełem operowym a jego współczesnymi inscenizacjami oraz – szerzej – jego funkcjonowaniem we współczesnej kulturze. Podejmując tę kwestię, Piotr Urbański sięgnął po operę Ch.W. Glucka *Alkestis*, by przyjrzeć się strategiom inscenizacyjnym wybranym przez czołowych reżyserów przełomu XX i XXI wieku, m.in. R. Wilsona (*Théâtre du Châtelet*, 2000) i J. Wielera (*Staatsoper Stuttgart*, 2006). Przywołując wątki refleksji H. Berliozą z lat 40. XIX wieku nad twórczością autora *Alcesty*, badacz zwracał uwagę, iż zagadnienie zróżnicowania tradycji interpretacyjnych dzieła Glucka sięga już pierwszego etapu recepcji jego twórczości; poddał także analizie zmieniający się sposób funkcjonowania tematyki mitologicznej we współczesnym obiegu społecznym, w którym publiczność dysponuje odmiennym zespołem kulturowych odniesień niż ten, którymi dysponowali pierwsi odbiorcy oper kompozytora. O mitotwórczym wymiarze operowych inscenizacji mówiła również Agnieszka Kosmecka (*W poszukiwaniu utraczonego mitu*). Polemizując z wypowiedziami głoszącymi śmierć gatunku, prelegentka wskazała na wzrost zainteresowania operą ze strony współczesnych odbiorców, który można postrzegać jako próbę ponownego odkrycia jej mitycznego wymiaru. Kategorii opery mitycznej oraz funkcji mitotwórczych gatunku dotyczyła też w dużej mierze dyskusja, która rozwinęła się po pierwszej sesji obrad.

W refleksji nad zagadnieniem funkcjonowania opery w kulturze istotnym wątkiem okazały się relacje między językiem dzieła operowego a kształtującą się w wieku XX estetyką nowych mediów i relacji intermedialnych. Duże zainteresowanie wzbudził referat Agnieszki Marszałek poświęcony związkom radia i opery w międzywojennej Polsce. Badaczka zwróciła uwagę na rolę medium radiowego w kształtowaniu się nieznanego dotąd odmiany gatunku operowego: powojennej opery radiowej, a także w formowaniu się wzorca odbioru dzieła operowego – jak bowiem wskazała prelegentka, praktyka transmisji radiowych przyczynia się w tym okresie do reorganizacji publiczności przedstawień operowych. Poruszony został także problem oddziaływania wzorca operowego na kształtowanie się formuły przedwojennych programów radiowych. A. Marszałek przywołała dodatkowo fragmenty wypowiedzi tych kompozytorów i muzykologów okresu dwudziestolecia, którzy na gruncie polskim umieli dostrzec rangę przemiany pejzażu medialnego, jaka dokonuje się z nastaniem epoki radia (m.in. K. Szymanowski, Z. Lissa).

Na konferencji nie mogło, rzecz jasna, zabraknąć refleksji nad zagadnieniem szeroko rozumianych filmowych nawiązań do estetyki operowej. Poruszono kwestię transpozycji w obręb medium filmu całych dzieł operowych (o czym mówił R. D. Golianek), a także wielopłaszczyznowych nawiązań reżyserów powojennych do tradycji R. Wagnera, którego koncepcja *Gesamtkunstwerk* – jak przypominała Iwona Sowińska – miała konstytutywne znaczenie dla kształtowania się języka i estetyki sztuki filmowej. R. D. Golianek, którego wystąpienie dotyczyło filmowej adaptacji *Borysa Godunowa* Musorgskiego autorstwa Andrzeja Żuławskiego (1989), zwrócił m.in. uwagę na nowe możliwości, jakie zaoferowało tej operze medium filmowe (np. mieszanie elementów narracji filmowej, teatralnej oraz reporterskiej). Wskazane zostały także estetyczne konsekwencje zastosowania właściwych mu technik: rozwinięte efekty groteski, deformacji, rysy surrealistyczne. Iwona Sowińska (UJ) dokonała z kolei interpretacji filmu *Owoce z rajskich drzew jemy* Věry Chytilovej (1969), czołowej reprezentantki czechosłowackiej Nowej Fali, w kategoriach dzieła totalnego, wskazując m.in. na jego fragmenty wykonywane przez niewidzialny chór, na choreografię ruchu aktorów w przestrzeni, na rolę warstwy muzycznej – silnie obecnej przez cały bieg narracji filmowej, wreszcie na malarskie kształtowanie obrazu. W kręgu odniesień wagnerowskich usytuowana została także komedia *Schadzka z Wenus* Istvana Szabò, oparta na autentycznym doświadczeniu reżysera jako inscenizatora *Tannhäusera*. Grażyna Stachówna (UJ) zwróciła uwagę, iż konfron-

tacja wagnerowskiej wyobraźni z wielojęzyczną i wielokulturową rzeczywistością współczesnej Europy, w której zanurzone są dzisiaj inscenizacje dzieł Wagnera, stała się w ujęciu Szabò źródłem wielopłaszczyznowych efektów komicznych. Jak dowiodła prelegentka, nie podważyło to zasadniczego przekazu dzieła: podobnie, jak w *Tannhäuserze*, w *Schadźce* z *Wenus* ideał wielkiej sztuki nieodmiennie przezwycięża wszelkie ograniczenia narzucane przez rzeczywistość.

Kontrapunktem dla prezentacji G. Stachówny okazał się referat Ewy Burzawy-Wessel (Universität Halle) poświęcony literackim adaptacjom tematyki Tannhäusera w prozie niemieckiej przełomu XIX i XX wieku. W centrum uwagi takich pisarzy, jak Th. Fontane, H. Dohm, a także J. K. Huysmans (*À rebours*) czy A. Beardsley (*The Story of Venus and Tannhäuser*), znalazła się postać tytułowa opery oraz reprezentowane przez nią zagadnienie konfliktu między ideałem nieograniczonej wolności twórczej a obowiązującymi normami społecznymi i obyczajowymi. Często adaptowany przez autorów drugorzędnych, Tannhäuser stał się jedną z ulubionych postaci literatury o profilu moralizującym, kontynuującej w tym względzie dziedzictwo kultury protestanckiej oraz formacji *Biedermeiera*. Wystąpienie skierowało uwagę uczestników konferencji ku bogatej problematyce literackich nawiązań do dzieła Wagnera, któremu to zagadnieniu poświęcony był także referat Anny Al-Araj (UJ). Referentka wskazała, iż odnaleziony rękopis nieznaney opery Wagnera, który stał się kanwą powieści P. Huellego *Śpiewaj ogrody*, stanowi dla autora m.in. punkt wyjścia do refleksji nad ekspansją ideologii faszystowskiej, jednocześnie jednak zachowuje wieloznaczność, dzięki czemu każda z postaci powieści odnajduje w dziele odmienne sensy. W proponowanej lekturze, naświetlającej również szereg innych odniesień intermedialnych do muzyki wpisanych w powieść, stanowisko Huellego okazało się swoistym głosem w dyskusji na temat interesującej uczestników konferencji relacji między operowym „oryginałem” a jego interpretacjami. Jeden z wątków poruszonych w wystąpieniu został rozwinięty w prezentowanym w dniu następnym referacie B. Kornatowskiej (UAM), poświęconym dwóm wczesnym tekstom autorstwa E.T.A. Hoffmanna o tematyce operowej, wydanym w latach 1809–1810 na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung”. W dziele Hoffmanna – pisarza, kompozytora i karykaturzysty – dochodzi do daleko idących transpozycji technik właściwych jednej sztuce w obręb drugiej. Jak wskazała badaczka, opowiadanie *Rycerz Gluck* posiada w efekcie rysy barwnego, karykaturalnego portretu, jednocześnie zaś refleksja autora *Opowiadań fantastycznych* nad twórczością Glucka stanowi instrument krytyki aktualnych w czasach poety i rozpowszechnionych w dziedzinie opery praktyk kompozytorskich i inscenizacyjnych.

Dialog z wzorcami operowymi rozgrywać się może również na gruncie niescenicznych gatunków słowno-muzycznych, które szczególnie w wieku XIX znajdują się w obszarze jej oddziaływania. Problematyce tej poświęcone były wystąpienia Aleksandry Wojdy oraz Małgorzaty Gamrat. Przyglądając się transpozycjom wątków opery *La Molinara* G. Paisiella w twórczości poetów i kompozytorów pieśni pierwszych dwóch dekad XIX stulecia, A. Wojda (UJ) zwróciła m.in. uwagę na zachodzący w nich proces transpozycji teatralnych i dialogicznych wymiarów spektaklu operowego w obręb języka liryki. Proces ten został powiązany z funkcjonowaniem omawianych utworów poetyckich i pieśni w przestrzeni salonowej oraz z kształtowaniem się XIX-wiecznego wzorca lirycznej podmiotowości. W wystąpieniu M. Gamrat (UW) dotyczącym *Elementów operowych w pieśniach Franza Liszta* ukazane zostały złożone zabiegi kompozytora zmierzające do włączenia środków właściwych operze w obręb języka słowno-muzycznego jego *Lieder*. Zastosowanie tych zabiegów, analizowanych na przykładzie utworów *Jeanne d'Arc au bûcher* i *Lieder aus Schiller's Wilhelm Tell* z 1845 roku, doprowadziło do ukształtowania nowego, hybrydycznego języka pieśni, łączącego w sobie komponenty konwencji operowych oraz wzorca klasycznego *Liedu* – i wpisującego się w lisztowski projekt „muzyki poetyckiej”. W wystąpieniu zatytułowanym *Opera w operze. „Saint Francois d'Assise” Oliviera Messiaena* Katarzyna Kucia (UJ, AM w Krakowie) zwróciła z kolei uwagę na fenomen intertekstualnych nawiązań opery XX-wiecznej do jej XIX-wiecznych wzorców, w szczególności na kontynuację i reinterpretację idei *Gesamtkunstwerk* w twórczości

O. Messiaena. W operze *Saint Francois d' Assise* należą do nich zarówno religijny, monumentalny wymiar dzieła, jak również zastosowanie w nim konkretnych rozwiązań technicznych, w szczególności wprowadzenie techniki *leitmotivów* towarzyszących postaciom oraz ich odczuciom przez cały bieg utworu.

Drugi dzień obrad (piątek, 25 października) zainauguowało wystąpienie Elżbiety Nowickiej (UAM) poświęcone różnym ujęciom postaci poetów w operze dziewiętnastowiecznej. Badaczka zwróciła uwagę m.in. na fakt, że chociaż sam gatunek opery powstaje niejako pod patronatem poety-Orfeusza, w jego późniejszym rozwoju figura trackiego śpiewaka schodzi na drugi plan, by zyskać na znaczeniu dopiero w wieku XIX. Bohaterowie opery *Cyganeria* Pucciniego zostali ukazani jako reprezentanci kolejnego pokolenia pisarzy, których Balzac czy Stendhal (a przed nimi L. S. Mercier w *Obrazie Paryża*) opisywali jako przybywających do Paryża młodzieńców z prowincji. Przywołanie figury Orfeusza pozwoliło wskazać na muzyczny komponent ich mitu, ale także na wpisane weń refleksję nad niebezpieczną potęgą obrazu i spojrzenia. E. Nowicka zwróciła uwagę na rolę tego wątku w operze *Andrea Chénier* U. Giordana oraz na jego powiązania z właściwą dla epoki rewolucji kulturą spektaklu.

Widowiskowy wymiar dzieła operowego oraz jego nieustanne oscylowanie między realnością a iluzją stały się również przedmiotem uwagi Magdaleny Siwiec (UJ), której wystąpienie poświęcone było miejscu opery w twórczości G. Nerval. Fantazmatyczny wymiar operowej cudowności, stanowiący przedmiot fascynacji pisarza, został tu zestawiony z jego fascynacją „orientem” jako swoistą, świadomie podtrzymywaną projekcją wyobraźni. Jako jeden z wyrazistych przykładów owego pokrewieństwa prelegentka przywołała nervalowskie wyobrażenie inscenizacji *Czarodziejskiego fletu* W. A. Mozarta wśród egipskich piramid, które znalazło swoje miejsce w *Podróży na Wschód*. Alina Borkowska-Rychlewska (UAM) przyglądała się wypowiedziom autorstwa dwóch innych artystów nieposiadających doświadczeń twórczych w dziedzinie opery, choć gatunkiem tym zainspirowanych: przedmiotem komentarza badaczki były fragmenty *Korespondencji* F. Chopina oraz *Dzienników* E. Delacroix poświęcone współczesnej im kulturze operowej. Prelegentka zwróciła uwagę m.in. na swoiście fragmentaryczny model odbioru opery przez E. Delacroix, który krytykował ten gatunek za nadmierne rozpraszanie uwagi odbiorców zbyt dużą ilością bodźców. W ujęciu badaczki, za kulturowanymi przez obu artystów ideałami opery (w wypadku Delacroix: opery dającej się ogarnąć „jednym spojrzeniem”) stoi w istocie wyobrażenie o doskonałym dziele sztuki, które obaj realizują we własnej twórczości – na gruncie malarstwa (Delacroix) bądź muzyki instrumentalnej (Chopin). Poruszony przez prelegentkę wątek społecznych funkcji opery rozwinęty został w wystąpieniu Olgi Płaszczewskiej (UJ). Poddając analizie cykle opowiadań *Mały światek* Giovanniego Guareschiego, publikowane od roku 1946 we włoskim tygodniku „Candido”, prelegentka zwróciła uwagę na dokonaną w nich funkcjonalizację muzyki Verdiego, która stanowi tu instrument kształtowania i umacniania włoskiej tożsamości kulturowej. Przywiązanie mieszkańców *Mondo piccolo* do opery okazuje się jednym z istotnych czynników określających społeczno-polityczne oblicze przedstawionej w opowiadaniach wspólnoty, rozbitej w planie politycznym na dwa zwaśnione obozy (chrześcijańscy demokraci: Don Camillo oraz komuniści: Peppone). *Verdi è sempre Verdi* stanowi formułę, która łączy obu antagonistów i buduje horyzont zarazem ponadpolitycznego i ponadczasowego porozumienia.

Niezależnie od swoich literackich i filmowych filiacji, opera pozostaje dziełem teatralnym; jej wymiarom dramaturgicznym i scenicznym przyglądali się w kolejnych wystąpieniach Ziemowit Wojtczak (AM, Łódź) i Anna Wypych-Gawrońska (Akademia im. J. Długosza, Częstochowa) oraz Katarzyna Fazan (UJ). Przyjmując punkt widzenia praktyka, Z. Wojtczak zwrócił uwagę na zagadnienie statusu przekładów librett operowych we współczesnych inscenizacjach. Choć dominującą aktualnie tendencją pozostaje wystawianie oper w językach oryginalnych, przedstawienia oparte na przekładach daje się zdaniem badacza potraktować jako ich szczególne parafrazy; opera w przekładzie stanowiłaby w tym ujęciu nową, odrębną jakość artystyczną. Anna Wypych-Gawrońska

zwróciła z kolei uwagę na szereg czynników natury instytucjonalnej, które w wieku XIX sprzyjały funkcjonowaniu i rozwojowi teatrów operowych w obrębie teatrów dramatycznych – a także umożliwiały ich oddziaływanie na inne gatunki teatralne (np. obecność orkiestry, chóru, zespołu tancerzy przy teatrze). Wskazała również na istotny wymiar XIX-wiecznego zainteresowania dramaturgów oraz kierowników teatrów filiacjami z operą, jakim był społeczny prestiż operowego teatru. Na rolę uwarunkowań instytucjonalnych i ekonomicznych w kształtowaniu się XVIII-wiecznej kultury operowej na gruncie angielskim zwracała także uwagę Róża Różańska (UJ) w swoim wystąpieniu poświęconym twórczości G. F. Haendla. Katarzyna Fazan poddała bliższej analizie jeden z możliwych przypadków przywoływanych filiacji: fenomen transformacji narracji powieściowej w libretto operowe, a następnie proces kształtowania się jego inscenizacji. W polu uwagi prelegentki znalazły się strategie kreowania multimedialnej inscenizacji łączącej muzykę, taniec, scenografię i projekcje filmowe, zastosowane w dwóch prapremierowych przedstawieniach: *Slow Man* N. Lensa z librettem J. M. Coetzee’go w reż. M. Kleczewskiej oraz w operze-misterium *Moby Dick* w reż. B. Wysockiej, opartej na *Moby Dicku* H. Melville’a w opracowaniu K. Koehlera.

Powracający w trakcie kolejnych sesji temat cudowności jako kategorii kluczowej dla rozumienia estetyki teatru operowego znalazł swoje rozszerzenie i zarazem podsumowanie w wystąpieniach Katarzyny Lisieckiej (UAM) i Anity Całek (UJ). Omawiając kulturowe zakorzenienie operowej kategorii cudowności w perspektywie historyczno-genetycznej, K. Lisiecka zwróciła uwagę na jej antyczne zaplecze teoretyczne, silnie oddziałujące na twórczość operową od momentu krystalizacji gatunku; prześledziła również przemiany tej kategorii w wiekach XVIII i XIX. Podejmując refleksję nad XIX-wiecznym zapleczem współczesnej fantastyki, Anita Całek rozwinęła ten wątek, sięgając m.in. po opowiadania fantastyczne E. T. A. Hoffmanna oraz *Gambarę* H. Balzaca. Referentka zwróciła także uwagę na późniejsze, XX-wieczne nawiązania pisarzy reprezentujących ten nurt prozy do kategorii cudowności oraz usytuowała ich zabiegi w kontekście form i konwencji cudowności właściwych dla gatunków operowych.

Organizatorom konferencji „Opera w kulturze” udało się skutecznie uniknąć niebezpieczeństw, jakie związane są często z realizacją projektów o tematyce interdyscyplinarnej oraz właściwą dla nich konfrontacją zróżnicowanych perspektyw badawczych uczestników. Precyzyjnie pomyślane doborz zagadnień i umiejętne kierowanie dyskusją pozwoliły na swobodną i owocną wymianę zdań, a dzięki koncentracji referentów na integrującej ich tematyce operowej odmienność specjalizacji okazała się atutem. Pozostaje mieć nadzieję, iż poruszone w ramach sesji zagadnienia oraz zarysowane w trakcie dyskusji kierunki refleksji znajdą swoje rozwinięcie w dalszych pracach badawczych nad złożoną problematyką funkcjonowania opery w przestrzeniach kultury.

LISTA RECENZENTÓW ZEWNĘTRZNYCH ARTYKUŁÓW PUBLIKOWANYCH
W „RUCHU LITERACKIM”

Alina Borkowska-Rychlewska (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)

Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Bogumiła Kaniewska (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)

Bożena Karwowska (University of British Columbia, Vancouver)

Ewa Kraskowska (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)

Michał Kuziak (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)

Tomasz Mizerkiewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)

Leonard Neuger (Stockholms Universitet, Sztokholm)

Krystyna Pietrych (Uniwersytet Łódzki, Łódź)

Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)

SPIS TREŚCI

Artykuły i rozprawy

Judyta Stępień, <i>Niesforenego wieszczka roześmiana Muza – komizm w wybranych dramatach Juliusza Słowackiego („Balladyna”, „Fantazy”)</i>	1
Katarzyna Bałżewska, „ <i>Nie powtórzy tego żadna litera wymyślona przez ludzi</i> ”. <i>Józef Mackiewicz wobec tragedii ponarskiej</i>	19
Dorota Kozicka, <i>Na obrzeżach Różewicza</i>	29
Damian Lechwar, <i>Tadeusz Nowak: pejzaże człowieka</i>	37

Interpretacje

Katarzyna Kantner, <i>Podmiotowość „mediumiczna”. „E.E.” Olgi Tokarczuk jako powieść psychologiczna</i>	47
---	----

Polemiki i dyskusje

Andrzej Pisowicz, <i>Między Herem Armeńczykiem a Kurdem (!) o imieniu Kirkor</i>	61
--	----

Pogłosy

Jan Okoń, <i>O św. Kazimierzu i jego ikonografii</i> (Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, [Šventojų Kazimiero atvaizdo istorija XVI–XVIII a.] <i>Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem. Z języka litewskiego przełożyła Katarzyna Korzeniewska, przekłady z łaciny Katarzyna Gara, Małgorzata Biernacka, przekład wtórny źródeł z języka włoskiego Katarzyna Korzeniewska</i>)	77
Aleksandra E. Banot, <i>Koronczarki</i> (Anna Pekaniec, <i>Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieta literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej</i>)	86
Aleksandra Chomiuk, <i>Stara czy nowa opowieść? Literatura dla dzieci na tle przemian współczesności</i> (Krystyna Zabawa, <i>Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej</i>)	89
Stanisław Burkot, <i>Poszukiwanie i sprawdzanie porządku</i> (Stanisław Jaworski, <i>Maski, gesty, słowa</i>)	94
Mateusz Antoniuk, <i>Książka o inicjacjach, książka inicjacyjna</i> (Zofia Zarębianka, <i>Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć – duch(owość) – wyobraźnia</i>)	96

Kronika

Jolanta Rzegocka, <i>Underground and across the Chanel. Wydawnictwa i publikacje drugiego obiegu w nowożytnej Anglii i Polsce</i> (Kraków, 24–26 września 2014)	103
Aleksandra Wojda, <i>Konferencja naukowa „Opera w kulturze”</i> (Kraków, 24–25 października 2014)	105

CONTENTS

Articles and analyses

Judyta Stępień, "The wayward bard's laughing Muse" – comic elements in Juliusz Słowacki's "Balladyna" and "Fantazy"	1
Katarzyna Bałżewska, "No letter invented by men will ever represent it": Józef Mackiewicz and the genocide at Ponary (Paneriai)	19
Dorota Kozicka, Tadeusz Różewicz's Margins	29
Damian Lechwar, Tadeusz Nowak's human landscapes	37

Interpretations

Katarzyna Kantner, Paranormal identity: Olga Tokarczuk's "E.E." as a psychological novel	47
--	----

Polemics and discussions

Andrzej Pisowicz, Between Her the Armenian and a Kurd (!) called Kirkor	61
---	----

Echoes

Jan Okoń, <i>St Casimir and his iconography</i> (Sigita Maslauskaitė–Mažyliienė, <i>Šventoto Kazimiero atvaizdo istorija XVI–XVIII a.</i> [A History of the Iconography of St Casimir in the 16 th –18 th Century], transl. into Polish from the Lithuanian by Katarzyna Korzeniewska, who also translated the Italian source material, and Katarzyna Gara and Małgorzata Biernacka, who translated the Latin texts)	77
Aleksandra E. Banot, <i>The lacemakers</i> (Anna Pekaniec, <i>Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej</i> [Is There A Woman in This Autobiography? Women's Literature of the Personal Document from the Early 19 th Century until the Outbreak of World War II])	86
Aleksandra Chomiuk, <i>An old or a new story? Children's literature in the time of change</i> (Krystyna Zabawa, <i>Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej</i> [A Story That Has Begun: Polish Children's Literature since 1989 and Contemporary Culture])	89
Stanisław Burkot, <i>A quest for and check-up of order</i> (Stanisław Jaworski, <i>Maski, gesty, słowa</i> [Masks, Gestures, Words])	94

Mateusz Antoniuk, <i>A book of initiations, an initiation book</i> (Zofia Zarębianka, <i>Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć – duch(owość) – wyobrażenia</i> [Initiations (into) Miłosz: Memory – Spirit(uality) – Imagination])	96
---	----

Chronicle

Jolanta Rzegocka, <i>Underground and Across the Channel: A Colloquium on Subversive Publishing in Early Modern England and Poland</i> (Cracow, 24–26 September 2014)	103
Aleksandra Wojda, <i>Opera in Culture</i> (Cracow, 24–25 October 2014)	105

INFORMACJE DLA AUTORÓW

Propozycje artykułów należy przysyłać w wersji drukowanej i elektronicznej. W wersji drukowanej – pod adresem redakcji: ul. św. Jana 28, 31-018 Kraków, w wersji elektronicznej – mailem: ruchliteracki@gmail.com (lub na płycie CD/DVD dołączonej do wydruku). Prosimy o podanie afiliacji, adresu korespondencyjnego, w tym elektronicznego, a także o dołączenie krótkiego streszczenia artykułu oraz słów kluczowych. Objętość artykułu nie powinna przekraczać 41 000 znaków, streszczenia – 1000 znaków. Prosimy o dostosowanie aparatu przypisów do zasad obowiązujących w „Ruchu Literackim”. Tekst nie może być wcześniej publikowany. Zgłoszenie artykułu do czasopisma jest jednoznaczne z wyrażeniem zgody na opublikowanie w wersji papierowej i elektronicznej.

Redakcja nie zwraca niezamówionych materiałów.

Redakcja „Ruchu Literackiego”

ZASADY KWALIFIKOWANIA PUBLIKACJI DO DRUKU

Wszystkie teksty zamieszczone w „Ruchu Literackim” są recenzowane. Recenzentami są wybitni specjaliści z danej dziedziny nauki o literaturze, do których zwraca się redakcja. Decyzję o publikacji recenzenci podejmują, biorąc pod uwagę: wagę merytoryczną artykułu, nowatorstwo, jego odkrywczą rolę dla badań nad danym zagadnieniem, rzetelność naukową oraz zgodność z profilem czasopisma. Recenzje mają formę pisemną i charakter niejawni; kończą się jednoznacznym wnioskiem o dopuszczeniu lub odrzuceniu artykułu (jedynie w szczególnych przypadkach, w razie wątpliwości recenzenta, jego uwagi przesyłane są autorom, po poprawkach tekst jest rozpatrywany ponownie).

Redakcja „Ruchu Literackiego”