

Numer dedykujemy Panu Profesorowi
dr. hab. Stanisławowi Jaworskiemu,
wieloletniemu Redaktorowi Naczelnemu naszego pisma,
z okazji osiemdziesiątych urodzin

*Komitet Redakcyjny i Rada Naukowa
„Ruchu Literackiego”*

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

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LV

Kraków, listopad–grudzień 2014

Zeszyt 6 (327)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

EMOCJE W ODBIORZE LITERATURY – PERSPEKTYWY KOGNITYWISTYCZNE

MAGDALENA REMBOWSKA-PŁUCIENNIK*

Inspirowane kognitywistyką studia nad odbiorem literatury¹ dość ogólnikowo traktowały dotychczas rolę emocji w doświadczeniu lekturowym², skupiając się przede wszystkim na podkreślaniu roli czytelnicznych procesów wnioskowania. Nacisk ten w konsekwencji mógł prowadzić do niezamierzonej sugestii dychotomii między emocjami i poznaniem. Sugestia taka pozostaje jednak w sprzeczności z coraz powszechniej akceptowaną wśród kognitywistów teorią ucieleśnionego umysłu, stąd też konieczność dowartościowania funkcji emocji stała się przedmiotem wewnętrznej dyskusji prowadzonej w różnych nurtach literaturoznawczego kognitywizmu. Można mu było bowiem z łatwością zarzucić

* Magdalena Rembowska-Płuciennik – dr hab., Instytut Badań Literackich PAN.

¹ O różnych najnowszych kierunkach w badaniach nad odbiorem literatury, problemach przez nie podejmowanych i rodzących się wskutek podjętych metodologicznych wyborów zob. M. Maryl, *Antropologia odbioru literatury – zagadnienia metodologiczne*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.

² Mówię o doświadczeniu lekturowym, odwołując się do tego nurtu kognitywistycznych empirycznych badań nad odbiorem literatury, który akcentuje psychocieleśne uwarunkowanie wszelkich procesów poznawczych. Lektura w tej perspektywie jest zawsze lekturą ucieleśnioną – zarówno jej przebieg, jak i efekty angażują architekturę poznawczą człowieka, jego wyposażenie percepcyjne oraz system emocjonalny. Por. R. Nycz, *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku „Wagonu” Adama Ważyka [w:] te go ż, Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 291–326.

rażące zaniechania w badaniach nad emocjonalnym wymiarem rozumienia tekstu literackiego, zwłaszcza na tle praktyk językoznawstwa korzystającego z tego samego kręgu inspiracji kognitywistyką³. Wiele wskazuje na to, że w wyniku tej debaty znacznie wkrótce dynamiczniej rozwijać się kierunek już teraz nazywany emocjonologią (ang. *emotionology*), pozostający w ścisłym związku z rozwojem empirycznie zorientowanej nauki o emocjach (*affective/ emotion science*)⁴. Ponieważ te refleksje są rozproszone i – z wyjątkiem dwóch ważnych całościowych propozycji – nie doczekały się syntetyzującego ujęcia, usystematyzuję je, by wskazać te zagadnienia, które do długiej tradycji badań nad związkami emocji i literatury⁵ wnoszą nowe wątki. Zajmę się emocjonalnym charakterem ucieleśnionej lektury oraz jego rolą w rozumieniu i interpretacji tekstu. Omówię projekt poetyki tekstu literackiego rozumianej w kategoriach rezonansu czytelniczego, dla którego reakcje emocjonalne są głównym motorem psychosomatyki odbioru literackiego. Wskażę możliwość jej sfunkcjonalizowania w ramach dalszych empirycznych badań nad przetwarzaniem informacji literackiej.

Immanentnie emocjonalny charakter aktu lekturowego rodzi się na przecięciu kilku władz poznawczych aktywowanych w czasie czytania: przede wszystkim dzięki występowaniu ścisłej zależności między emocjami i percepcją, emocjami a pracą pamięci krótko- i długoterminowej, emocjami a napięciem uwagi. Samą percepcję w procesie czytania emocje warunkują na różnych poziomach – od wzrokowego rozpoznawania znaków graficznych⁶, po wielozmysłowe obrazowanie mentalne towarzyszące przetwarzaniu informacji językowej⁷. Dzieje

³ Reprezentatywną gałąź lingwistyki kognitywnej tworzą badania nad językowymi sposobami konceptualizowania emocji. Z bogatej literatury na ten temat wymienię jedynie przykładowe: Z. K ó v e c s e s, *Metaphor and Emotion*, Cambridge 2000; I. N o w a k o w s k a - K e m p n a, *Konceptualizacje uczuć w języku polskim*, Warszawa 2000. To również stały wątek studiów nad językowym obrazem świata: por. *Uczucia w języku i teście*, pod red. I. Nowakowskiej-Kempnej, A. Dąbrowskiej, J. Anusiewicza, Seria „Język a kultura”, t. 14, Wrocław 2000. Rolą emocji jako czynnika modyfikującego mechanizm integracji pojęciowej (opisany przez G. Fauconniera i M. Turnera) zajęła się A. L i b u r a, *Rola emocji w tworzeniu amalgamatów kognitywnych* [w:] *Przestrzenie kognitywnych poszukiwań*, pod red. A. Kwiatkowskiej, Łódź 2011, s. 77–96.

⁴ Por. periodyk „Cognition and Emotion” wydawany od 1987. W jęz. polskim najnowsze tendencje w tej dziedzinie prezentuje tom *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, pod red. A. Klawitera, Warszawa 2008. Por. *Emocje w kulturze*, pod red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.

⁵ Tradycyjne kręgi zagadnień teoretycznoliterackich związanych z emocjami to: natura emocji wzbudzanych przez teksty artystyczne (np. relacja tych emocji do emocji doświadczanych w tzw. życiu codziennym), relacja między emocjami twórcy a odbiorcy oraz sposoby ich transmisji, formalne wyznaczniki językowo-tekstowe sprzyjające reakcjom emocjonalnym czytelnika, rodzaje emocji wyzwalanych przez różne elementy tekstu literackiego. Por. tematyczny numer „Poetics” 1994, vol. 23: „Emotion in Literature and Arts”.

⁶ Por. J. P ł u c i e n n i k, *Procesy kognitywne a czytanie i zmysły*, <http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/procesy-kognitywne-a-czytanie-i-zmysly-656/> (dostęp z dn. 5 III 2014).

⁷ E. E s r o c k, *The Reader's Eye*, Baltimore–London 1994; M. R e m b o w s k a - P ł u c i e n n i k, *Wizualne efekty i afekty*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.

się tak, gdyż myślenie angażujące obrazy pobudza tzw. markery somatyczne, czyli trzewne reakcje o podłożu emocjonalnym skojarzone z projektowanymi scenariuszami wydarzeń i ich konsekwencji⁸. Czytanie dostarcza obu wskazywanych zwykle przyczyn powstawania emocji – poznawczych (związanych z użyciem pojęć, z dokonywaniem osądów i klasyfikacji np. moralnych) i pozapoznawczych (pierwotniejszych, wynikłych z fizjologicznych stanów organizmu i percepcji ich zmian)⁹.

Dla badań kognitywistycznych przedmiot zainteresowania to przede wszystkim tekst artystyczny czytany na bieżąco i rozumiany przez realnego, pozatekstowego odbiorcy¹⁰. Dla literaturoznawcy z kolei taka lektura nader szybko zamienia się w interpretację jako jedyną „pełnowartościową” wersję czytelniczego spotkania z literaturą. Różne projekty manifestacyjnie zwracały się „przeciw interpretacji”, co nie oznaczało jednak zainteresowania trybem lektury czytelnika realnie istniejącego, lecz jedynie aktywnościami przypisanymi jego kolejnym tekstowym wcieleniom¹¹. Tymczasem interpretacja i lektura to dwie odrębne fazy czasowe czytania i dwa style oddźwięku czytelniczego, wyodrębniane wyraziście dzięki innemu przebiegowi reakcji emocjonalno-zmysłowych. Ich wyrazista autonomizacja w pierwszej lekturze tekstu bywa utożsamiana przez wielu czytelników realnych ze specyfiką oddziaływania literatury. Nie oznacza to, że emocjonalność lektury ma jedynie charakter ludyczny i nie pełni funkcji poznawczych¹². Emocje lekturowe ukierunkowują wartościowanie i procedury wnioskowania, współtowarzyszą gromadzeniu i przetwarzaniu każdej porcji informacji tekstowej, jaką

⁸ Por. A. Damasio, *Błąd Kartezjusza: emocje, rozum i mózg ludzki*, przeł. T. Karpiński, Poznań 2000.

⁹ J. Prinz, *Emotion* [w:] *The Cambridge Handbook of Cognitive Science*, ed. by K. Frankish, W. M. Ramsey, Cambridge 2012, pp. 193–211.

¹⁰ Różliczne spory dotyczą zasad jego wyłaniania, znaczenia i możliwości weryfikacji kompetencji czytelniczych, wpływu edukacji, stopnia generalizacji wniosków płynących z badań przeprowadzonych na różnych gremiach respondentów. Umiarkowanie zdroworozsądkowe założenie pozwala jednak w realnym odbiorcy dostrzec uczestnika kultury o zróżnicowanym (ale nie zawsze najwyższym) poziomie wiedzy na temat tego, czym jest literatura zarazem jako instytucja i jako specyficzna forma informacji do aktywnego przetworzenia. To ponadto ktoś, kto wybiera czytanie literatury jako jedną z preferowanych form aktywności umysłowej. Trudno wyobrazić sobie, by w grono realnych odbiorców trzeba było zaliczać osoby czytające jedynie instrukcje obsługi urządzeń elektronicznych czy też bieżące regulacje prawne.

¹¹ Najlepiej widać to na przykładzie projektu stylistyki afektywnej S. Fisha. Pytanie, „co robi tekst z czytelnikiem/ jak działa tekst” wydaje się tożsame z zainteresowaniami empirystów. Drobiazgowo analizy Fisha (dotyczące poszczególnych fragmentów zdaniowych czy wyrazów w ich potencjale afektywnym) nie mają jednak nic wspólnego z badaniem ponadindywidualnych procesów warunkujących rozumienie tego samego materiału przez szersze grono odbiorców – choćby jego studentów.

¹² Por. V. Nell, *Lost in a Book, The Psychology of Reading for Pleasure*, New Haven–London 1988; R. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, New Haven–London 1993.

właśnie napotyka czy też przywołuje z pamięci czytający. Interpretacja jako efekt czytania zadaniowego¹³, autorefleksyjnego i autoreferencjalnego różni się od np. bieżącej i jednokrotnej lektury, pobieżnego przeglądania, czytania tematycznego, czy skokowego, alinearnego, dystrakcyjnego przeglądania hipertekstu, skojarzonego z czytaniem-pisaniem¹⁴. Interpretacja angażuje wielokrotną lekturę, lektura jednokrotna często pozostaje doznaniem o niezapomnianej intensywności, choć nie musi ono wynikać z ekscytacji rekonstrukcją całej skomplikowanej struktury semantycznej tekstu. Są one związane ścisłą zależnością czasową – interpretacja bez lektury obyć się nie może. Lektury i interpretacji nie można więc przypisać arbitralnie grupom czytelniczym (czytelnikom profesjonalnym i nieprofesjonalnym), ale należy je również umieścić w ramach czasowości każdego czytania.

Poznawczy charakter emocji widać dobrze w odbiorze narracji. Rozpoznanie przez czytelnika wewnętrznej motywacji działań i zachowań werbalnych bohatera literackiego stanowi elementarny warunek uspołnienienia opowiadania i przebiega w dużej mierze podświadomie, bez konieczności skomplikowanego wnioskowania¹⁵. Odbywa się ono zarówno na podstawie danych językowo-tekstowych (literackich emotikonów, bezpośrednich klasyfikacji narratorskich, konwencjonalnych wykładników wglądu w doświadczenie wewnętrzne postaci), jak i dzięki podstawowemu procesowi, jaki uruchamia w czytelniku narracja – dzięki przyjmowaniu cudzej perspektywy. Ta operacja mentalna należy do najważniejszych regulatorów natężenia czytelniczych emocji towarzyszących lekturze. Wzmaga lub blokuje empatię¹⁶, czyli dyspozycję uznawaną za konstytutywną dla odbioru

¹³ Do tych kognitywnych atrybutów interpretacji należy oczywiście dodać jej znaczenia kulturowe: jako praktyki zawodowej wąskiego grona eksperckiego, jako gatunku ich wypowiedzi, jako narzędzia instytucji kulturowych i politycznych, jako pochodnej systemu edukacji. Powszechność edukacji i kulturowy trening interpretacyjny, w jakim wzrastamy od najmłodszych lat, negują potrzebę radykalnego przeciwstawienia lektury i interpretacji oraz możliwość znalezienia czytelników pozbawionych zupełnie wiedzy okołoliterackiej.

¹⁴ Na temat rodzajów czytania i ich charakterystyki poznawczej istnieje bardzo bogata literatura, zwłaszcza z zakresu kognitywistyki czytania. Por. M. J. Snowling, Ch. Hulme (eds.), *The Science of Reading*, Malden, MA 2005; M. Wolf, *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*, New York 2007; D. Tracey, L. Mandel Morrow, *Lenses on Reading. An Introduction to Theories and Models*, London–New York 2012. Por. J. Płuciennik, *Sylwiczność nasza powszednia*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

¹⁵ D. Herman podkreśla znaczenie, jakie dla czytelniczych klasyfikacji tekstu jako opowiadania ma możliwość rozpoznania stanów wewnętrznych podmiotów, których historia dotyczy. Wśród tych stanów wewnętrznych emocje doczekały się odrębnego omówienia jako istotny element rekonstrukcji „fikcyjnego umysłu”, lokowany w triadzie „kognicja – emocja – świadomość”. Por. tegoż, *Basic Elements of Narrative*, Chichester 2009. Według M. L. Ryan, mentalny wymiar opowiadania oznacza, że działające w nim podmioty obdarzone są życiem wewnętrznym i reagują emocjonalnie na zmiany stanów rzeczy w ich otoczeniu. Por. także, *Toward a Definition of Narrative* [w:] *Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge 2007, pp. 22–35.

¹⁶ Por. J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddziaływania. Poetyka i empatia*, Łódź 2002; A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.

narracji (lub nawet wężej – powieści jako gatunku¹⁷), warunkuje więc jednocześnie nie tylko to, co czytelnik wie o bohaterze, ale i jak go ocenia, nie tylko to, co czytelnik o nim myśli, ale i *jak* o nim myśli¹⁸.

Rola emocji w rozumieniu narracji zaznacza się jednak nie tylko w motywowaniu reakcji odbiorcy względem postaci. W szczególnym układzie trzech emocji (ciekawości, zaskoczenia, zdziwienia) Meir Sternberg dostrzegł jedno z uniwersaliów narracyjnych¹⁹. Ponieważ narracja przedstawia: naruszenie początkowego stanu rzeczy, przyczynowo-skutkowe zmiany w obrębie świata opowieści oraz dynamikę ich następowania w czasie²⁰, ciekawość, zaskoczenie (suspens) oraz zdziwienie towarzyszą od początku samemu aktowi narracyjnemu. Sternberg uważa tę triadę za transmedialną, transsemiotyczną, transgatunkową motywację każdej opowieści, stymulującą myślenie prospektywne, retrospekcję i rozpoznanie, czyli główne operacje mentalne sterujące rozumieniem narracji. Dopełnieniem tej teorii jest koncepcja afektywnej narratologii przedstawiona w dwóch książkach Patrica C. Hogana²¹. To jeden z tych badaczy, który zaproponował modyfikację własnych propozycji analitycznych ze względu na konieczność uwzględnienia roli emocji w przyszłych badaniach kognitywistycznych. W pracach najnowszych skupia się więc nie tylko na ponadkulturowych prototypach fabularnych, ale uznaje ich obecność za pochodną systemu emocjonalnego człowieka; systemu, który umożliwił powstanie w różnych kulturach podobnych scenariuszy zdarzeń wywołujących podobne podstawowe emocje. Nie są one jedynie efektem perypetii postaci czy rozmaicie konceptualizowanym transferem emocji twórcy, ale wynikają również z uniwersalnych scenariuszy fabularno-emocjonalnych, w których: rozłąka wzmagą smutek, utrata rozpacz, zaś połączeniu rozdzielonych bliskich towarzyszy radość²².

Zabarwienie emocjonalne towarzyszące czytaniu stanowi więc jego stałą cechę jakościową, nie zaś efekt uboczny czy niekonieczny²³. Emocje czytelnika

¹⁷ J. Robinson, *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music and Art*, Oxford 2005; S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford 2007.

¹⁸ Por. W. van Peer, M. Pander, *Narrative Perspective and the Interpretations of Characters' Motives*, „Language and Literature” 2001 vol. 10, no 3.

¹⁹ Pomijam w tym miejscu wątek dyskusji nad ich istnieniem lub nieistnieniem – ważniejszy dla mnie jest sam fakt potraktowania emocji lub scenariuszy emocjonalnych jako czynnika konstytuującego każdą narrację.

²⁰ M. Sternberg, *Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (I–II)* „Poetics Today” 2003, vol. 24 i 25.

²¹ P. C. Hogan, *Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge 2003; tenże, *Affective Narratology*, Lincoln–London 2011.

²² Oddzielną kwestią żywo dyskutowaną w nauce o emocjach jest spór o to, czy są one uniwersalne i ogólnogatunkowe, które z nich można uznać za podstawowe (najbardziej znane typologie różnią się liczbą), do jakiego stopnia są one uwikłane w kontekst kulturowo-społeczny i modyfikowane przez niego, na ile są efektem edukacji.

²³ Ten wątek obecny jest również w pracach H. Ulricha Gumbrechta poświęconych znaczeniu, jakie dla czytelnika ma sprzężony z czytaniem literatury *nastrój, klimat, atmosfera, czucie* o wyra-

nie są „spazmami umysłu”, ale odpowiadają w sposób systemowy, do pewnego stopnia przewidywalny i intersubiektywny na różne bodźce generowane przez językowo-tekstowe, tematyczne właściwości utworu – są typem myśli. Pozostają też w tym kontekście niezależne od wielu zagadnień, na jakie tradycyjnie wskazuje się w badaniach literaturoznawczych: np. od językowych konceptualizacji emocji, literackich sposobów reprezentowania emocji²⁴ czy też statusu afektów w różnych kulturowych nurtach czy poetykach²⁵.

Emocje regulują również podstawowe mechanizmy lektury. Wpływają na jej szybkość i zmienność ogniskowania uwagi czytającego. Jedną z emocji towarzyszących lekturze, z której często nie zdajemy sobie sprawy, jest szybsza akceptacja zmienności w obrębie czytanego tekstu (na różnych poziomach: od heterogeniczności stylistycznej, przez nieuzasadnione zwroty akcji, zaburzone związki logiczne, deformacje postaci)²⁶, której nie spotyka się np. w tekstach informacyjnych. Czytelnicza gotowość a nawet pożądanie, by odczuć zaskoczenie, by przekroczyć schematy poznawcze (a więc przyzwolenie na modyfikację różnych scenariuszy czy skryptów) uruchamia natomiast antycypację jako kolejny istotny mechanizm regulujący bieżącą lekturę. Przewidywanie wydarzeń (oraz towarzysząca mu satysfakcja, rozczarowanie, zaskoczenie) i symultaniczne tworzenie ich potencjalnych scenariuszy na podstawie własnego doświadczenia²⁷ pełnią funkcję ważnego komponentu gromadzenia i przetwarzania informacji narracyjnej. Doznaniowe nacechowanie lektury to czynnik realnie sprzyjający kontynuacji czytania, który w efekcie zwiększa szansę na podjęcie zrjonalizowanego namysłu nad utworem. Brak takiego pobudzenia, owocujący nudą, odmowa dalszego czytania są także rodzajem oddźwięku, realnie straszącym nauczycieli i uczniów na lekcjach literatury.

Emocje zwiększają także efekt realności zaangażowania w świat literacki, określany mianem transportacji czy immersji²⁸. Specyfika immersji literackiej

zistym cielesnym nacechowaniu, oddziałujące na czytelnika jak muzyka lub pogoda. Gumbrecht umieszcza go nawet w planie ontologii literatury, postulując niesprowadzalność doświadczenia literackiego do takich kategorii jak „interpretacja”, „znaczenie”, „reprezentacja”. Por. tegoż, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, transl. by E. Butler, Stanford 2011 oraz tegoż, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004. Por. H.U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, przeł. A. Żychliński [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej i R. Nycza, Warszawa 2012, s. 151–171.

²⁴ Do celów analizy historycznoliterackiej wykorzystała je np. K. Sidorowska w pracy *Reprezentacja emocji w liryce ekspresjonistycznej. Analiza kognitywistyczna*, Łódź 2012.

²⁵ Kulturowy status emocji i uczuć oraz możliwe dyskursy emocjonalne prezentują dwa numery „Tekstów Drugich” 2013, nr 6 oraz 2014, nr 1.

²⁶ G. Cook, *Discourse and Literature*, Oxford 1994; W. J. Harker, *Toward a Defensible Psychology of Literary Interpretation* [w:] R. J. Kreuz, M. S. MacNealy (eds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, New York 1996, pp. 645–658.

²⁷ D. Miall, *Anticipation and Feeling in Literary Response: A Neuropsychological Perspective*, „Poetics” 1995, no 23.

²⁸ Charakteryzuje go R. Gerrig, por. tegoż, *Perspective as Participation* [w:] W. van Peer, S. Chatman (eds.) *New Perspectives on Narrative Perspective*, New York 2001, pp. 303–323.

może być jednym z argumentów za uznaniem odrębności doświadczeniowej odbioru literackiego – przy minimalnej ilości bodźców percepcyjnych, efekt absorpcji czytelniczej porównywalny może być do mediów wykorzystujących zaawansowane technologie oparte na interaktywności. Lektura izoluje bowiem czytelnika od otoczenia²⁹, ma intensywność doświadczenia wewnętrznego nieosiągalną w przypadku odbioru telewizji, seansu filmowego, wirtualnej rzeczywistości w formie gry komputerowej³⁰. Stymuluje obrazowanie mentalne, hamowane przez media audiowizualne lub angażujące interaktywne reakcje z urządzeniem (np. ekranem dotykowym, konsolą), wzmacnia kreatywność indywidualnej wyobraźni poprzez niemożliwe do wyrugowania Ingardenowskie miejsca niedookreślenia. Aktywizuje także równocześnie te same procesy wewnętrznej ucieleśnionej symulacji, dzięki którym przełamywana jest opozycja trzecioosobowej perspektywy obserwatora i pierwszoosobowej perspektywy wykonawcy czynności. Umysł czytającego literaturę to nadal umysł społeczny – przede wszystkim dlatego, że większość tego, co czytamy, dotyczy ludzkich interakcji w całym ich skomplikowaniu³¹.

Rozpoznanie to koresponduje z innym wątkiem kognitywistycznych badań nad lekturą literacką. Może wyjaśniać zjawisko częstszego odnoszenia tego, o czym się właśnie aktualnie czyta, do systemu wartości czy wcześniejszych doświadczeń czytelnika (szybciej przywołujemy szerszy zakres wspomnień autobiograficznych i wspomnień emocjonalnych). Znaczy to, że w czasie lektury tekstu literackiego wiedza ogólna o świecie realnym nie odgrywa tak dużej roli, jak w przypadku np. tekstów informacyjnych. Lekturę literacką można więc uznać za aktywność szybciej wyzwalającą odruch autorefleksji³², dzięki językowemu tworzywemu głębiej osadzoną w ludzkiej zdolności do metakognicji: *do myślenia o moim/ cudzym myśleniu*³³. Właśnie ten podstawowy akt mentalny – możliwość wyobrażenia sobie co myśli/ czuje/ widzi ktoś, kto nie jest mną/ ktoś, kto nie istnieje – wyzwała typ emocji szczególnie interesujących dla zwolenników

²⁹ Lektury indywidualnej nie traktuję jako praktyki samotniczej czy aspołecznej, ale jako wyspecjalizowane, kulturowe narzędzie do indywidualnego „ćwiczenia” zachowań o dużej wartości społecznej. Por. E. Long, *O społecznej naturze czytania*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

³⁰ O różnych formach immersji i gatunkach immersywnych pisze M. L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore–London 2001.

³¹ Propagatorem idei czytania jako symulacji właśnie jest K. Oatley; por. tegoż, *Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation*, „Review of General Psychology” 1999, vol. 3 oraz jego książkę, w której najpełniej sformułował tę koncepcję *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*, Chichester 2011.

³² U. Seilman, S. F. Larsen, *Personal Resonance to Literature: A Study of Reminders while Reading*, „Poetics” 1989, no 18; L. Halász, *General and Personal Meaning in Literary Reading* [w:] R. J. Kreuz, M. S. MacNealy (eds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, New York 1996, pp. 379–396.

³³ Por. M. Donald, *Art And Cognitive Evolution* [w:] M. Turner (ed.), *The Artful Mind*, Oxford 2006, pp. 3–20.

tezy o niepowtarzalnej jakości czytania literackiego³⁴: emocje automodyfikujące postawy i przekonania czytającego³⁵. Aspekt ten ma niebagatelne znaczenie dla edukacji i metodyki nauczania. Wśród argumentów na rzecz autonomicznej i społecznej wartości czytania literackiego akcentuje się bowiem ideę literatury jako formującej podmiot przestrzeni wymiany znaczeń i ich negocjacji z figurami inności – bohaterem, narratorem, autorem, kontekstem historycznym powstania utworu i realiami świata fikcyjnego³⁶.

Kolejnym elementem, który ma istotny wpływ na regulowanie emocji odbiorcy literatury jest fakt, że wyzwała je także poziom autoreferencji, autorefleksyjności, a więc i deziluzji, którym nie wszystkie media dysponują w tak szerokim zakresie, jak literatura. Zaangażowanie w świat literacki może zostać zastąpione lub zrekomensowane przekierowaniem uwagi na przyrastające wraz z lekturą sygnały dystansu do różnych składników świata literackiego lub opowieści i opowiadającego³⁷.

³⁴ D. S. Miall, D. Kuiken, *The Form of Reading: Empirical Studies of Literariness*, "Poetics" 1998, vol. 25 oraz tychże: *What is Literariness? Three Components of Literary Reading*, "Discourse Processes" 1999, vol. 28; D. S. Miall, *On the Necessity of Empirical Studies of Literary Reading*, "Frame" 2000, vol. 14 oraz tenże, *Literary Discourse* [w:] A. C. Graesser, M. A. Gernsbacher, S. R. Goldman (eds.), *Handbook of Discourse Processes*, Mahwah 2003, pp. 321–355. Ten wątek powraca również np. w ramach dyskusji nad tekstowo-językowymi wyznacznikami fikcji. Por. J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wyznaczniki fikcji*, Warszawa 2012. Część z takich markerów fikcji, według badaczy propagujących ich istnienie, reguluje procesy identyfikacyjno-empatyczne u czytelnika, a nie pojawia się w tekstach niefikcyjnych: konwencje wglądu w cudze stany wewnętrzne, cytowania mowy myśli i doświadczenia pozawerbalne. Innym powracającym elementem dyskusji na temat związku między fikcją a emocjami odbiorcy są rozliczne próby uchwycenia natury owych emocji czy też quasi-emocji. Pomijam go jednak, gdyż dotyczy on nieco innego aspektu afektywności odbioru. Por. A. Lebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 221–252.

³⁵ D. Kuiken, D. S. Miall, *A Feeling for Fiction*, "Poetics" 2002, vol. 30, iss. 4. Por. tychże et. al. *Locating Self-Modifying Feelings Within Literary Reading*, "Discourse Processes" 2004, vol. 38, iss. 2. Zob. także J. Hakemulder, *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-knowledge*, Amsterdam 2000; M. Djikic, K. Oatley Zoeterman, *On "Being Moved" by Art: How Reading Fiction Transforms the Self*, "Creativity Research Journal" 2009, vol. 21, iss. 1; M. Djikic, K. Oatley, M. Carland, *Genre or Artistic Merit? The Effect of Literature on Personality*, "Scientific Study of Literature" 2012, vol. 2, no 1.

³⁶ Z tej perspektywy analizuje wartość czytania literatury i jego funkcje C. Visser Bruns, *Why Literature? The Value of Literary Reading and What it Means for Teaching*, New York 2011. Podobne koncepcje, w jeszcze szerszym kontekście, można zestawić z argumentami na rzecz roli wykształcenia humanistycznego w ogóle, którego kształcenie literackie jest podstawowym elementem. Używana przez M. Nussbaum kategoria „wyobraźni narracyjnej” jako kompetencji społecznej niezbędnej w realiach globalizacji, wiąże się bezpośrednio z przekonaniem o wartości empatycznego czytania literatury. Por. *The Narrative Imagination* [w:] te j z e, *Cultivating Humanity: A Classical Defence of Reform in Liberal Education*, Cambridge MA 1997, pp. 85–112.

³⁷ Pisze na ten temat K. Oatley, *Taxonomy of Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative*, "Poetics" 1994, vol. 23.

Najciekawszą teorię dotyczącą roli emocji w bieżącej lekturze przedstawił Keith Opdahl, przypisując im funkcję trzeciego kodu mentalnego, w jakim rodzą się znaczenia tekstu literackiego – obok semantyki języka oraz informacji kodowanej w obrazowaniu wewnętrznym³⁸. Dowód na coraz większą świadomość teoretyczną tego, jak potężnym czynnikiem regulatywnym są emocje lekturowe, może stanowić również spektakularna autokorekta metodologiczna, jakiej dokonał Peter Stockwell, autor *Cognitive Poetics: An Introduction* (2002). W najnowszej pracy *Texture – A Cognitive Aesthetics of Reading*³⁹ proponuje on sposoby badania *gęstości* (ang. *density*) odbioru literackiego. W ten sposób następuje kolejne znaczące przeprofilowanie w obrębie długiej i heterogenicznej tradycji spod znaku *reader response studies*: od poetyki recepcji, poetyki odbioru literackiego, oddźwięku literackiego, empirycznych badań nad tymże oddźwiękiem po poetykę *rezonansu*, którą proponuje Stockwell. Ten wybór terminologiczny podkreśla namacalne wręcz, wyraziste reakcje emocjonalno-zmysłowe, jakie mogą towarzyszyć samemu *czytaniu* literatury, już wstępnej fazie obcowania z tekstem artystycznym. *Literackość*, zdaniem Stockwella, to *intensywność i drżenie*, które wielu miłośników literatury utożsamia z wyrazistym doświadczeniowym efektem towarzyszącym czytaniu⁴⁰:

Niektóre doświadczenia lekturowe powodują rzeczywistą reakcję fizyczną: śmiech, uśmiech, chichot czy pogardliwy uśmieszek, drżenie, jeżenie się włosów, łapanie oddechu, przyspieszenie akcji serca, cofnięcie ze wstydu, odsuwanie książki, ściskanie w gardle, podniecenie, płacz. To są wyraziste fizyczne manifestacje emocji i uczuć – bezpośrednio i nagle⁴¹.

To one w dużym stopniu wywołują interesujący Stockwella efekt rezonansu:

Rezonans w znaczeniu silnego oddziaływania literatury, zdolny do utrzymywania się w umyśle czytelnika długo po zakończeniu czytania. Rezonans taki jest ściśle połączony z poczuciem intensywności czytania, które wiąże się z czytelniczymi dyspozycjami⁴².

Owe dyspozycje czytelnicze wpływają na to, jakimi jesteśmy czytelnikami – czego i dlaczego poszukujemy w literaturze. Do takich wniosków doszli Don Kuiken i David Miall, autorzy pierwszego kwestionariusza oddźwięku literackiego skonstruowanego na postawie badań empirycznych. Dążyli oni do wyodrębnienia rzeczywiście istniejących stylów czytelniczych, by odpowiedzieć na pytanie, czego w lekturze szuka realnie istniejący czytelnik, jakie potrzeby emocjonal-

³⁸ K. Opdahl, *Emotion as Meaning. The Literary Case for How We Imagine*, London 2002.

³⁹ P. Stockwell, *Texture – A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh 2009.

⁴⁰ Zob. opis tego projektu podjętego przez literaturoznawcę i psychologa, opis przeprowadzonych eksperymentów oraz wyniki dostępne na stronie <http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/> (dostęp z 14 IV 2014).

⁴¹ P. Stockwell, dz. cyt., s. 56 [tłumaczenie moje M. R. P.].

⁴² Tamże, s. 10 i 14 [tłumaczenie moje M. R. P.].

ne czytanie literatury zaspokaja, jakie procesy psychiczne są mu właściwe. Na podstawie ankiet i eksperymentów z użyciem fragmentów konkretnych tekstów literackich wskazano 7 takich preferencji. Aż 5 z nich wyróżniało się ze względu na wyrazistość doznań emocjonalno-zmysłowych towarzyszących bieżącej lekturze: czytanie empatyzujące, czytanie stymulujące u czytelnika wgląd w siebie i autorefleksję, czytanie dla wielozmysłowego wyobrażenia świata fikcyjnego, czytanie jako sprawiająca największą przyjemność aktywność poznawcza oraz czytanie dla ciekawej fabuły i wartkiej akcji. Można więc uogólnić, że to tryb emocji, w którym czytelnik najczęściej operuje w trakcie lektury, ma decydujące znaczenie dla ukierunkowania jego uwagi na dany aspekt tekstu literackiego: postaci, zdarzenia, jakości świata przedstawionego itp.

Tu pojawia się znacząca luka w dotychczasowych badaniach kognitywistycznych nad emocjonalnością odbioru literatury. Istniejący wzorzec kwestionariusza odbioru nie doczekał się uszczegółowienia i ponownego użycia w oparciu o przypisane każdemu stylowi czytania jakości językowo-tekstowe, które ów styl miałyby wzmacniać. Kwestionariuszowi w wersji pierwotnej brakuje ponadto precyzji w zakresie literaturoznawczej terminologii, zwłaszcza genologii, dlatego też szereg pytań należałoby przeformułować/ doprecyzować, uwzględniając potencjalne konsekwencje tego kroku dla wyrazistości badanych stylów odbioru. Brakuje więc pomostu przerzuconego między badaniami Kuikena i Mialla a projektem Stockwella, który traktuje rozmaite cechy języka artystycznego (a skupia się przede wszystkim na języku poezji) jako punkty kontrolne dla uwagi czytającego i swoiste „pasy transmisyjne” dla żywego psychocieleśnego pobudzenia czytelnika. Mamy więc zarys poetyki ucieleśnionej, w której fizyczne zmysłowo-emocjonalne odczucie stanowi niezbywalną część doświadczenia literackiego w reakcji na konkretne formy językowo-tekstowe, nie ma dotychczas jego aplikacji w badaniach nad rzeczywistymi odpowiedziami psychosomatycznymi realnych czytelników. Za przedmiot takich potencjalnych badań należałoby więc uznać *tekst literacki jako stymulator intersubiektywnie podzielanych reakcji psychocieleśnych*⁴³, które stanowią dla szerokiego grona czytelników o wyjątkowości doświadczenia literackiego. Co warto podkreślić, taka eksperymentalnie testowana poetyka nie jest sferą studiów wyłącznie psychologicznych – to kategorie poetologiczne postrzegane są jako swoisty rezerwuar dających się zaobserwować powtarzalnych wzorców reakcji psychocieleśnych. Ten projekt łatwo byłoby przetestować na zagadnieniach genologii, analizując swoistą ekonomię emocji wpisaną np. w formę takich odmian powieściowych, jak romans, powieść grozy,

⁴³ Należy zaznaczyć, że antecedencje podobnych tez można odnaleźć dużo wcześniej, choćby w pracach psychologiczno-estetycznych L. Wygotskiego. Jego prace stanowią jednak dobrze przyswojone zaplecze współczesnych badań psychologicznych, do których odwołuje się kognitywizm literaturoznawczy, więc rekapitulacja dróg nawiązań wydaje się w tym miejscu zbędna. Zob. choćby D. Hermań, *Genette Meets Vygotsky: Narrative Embedding and Distributed Intelligence*, „Language and Literature” 2001, vol. 15, no 4.

przygodowa, sensacyjna czy szpiegowska, które odpowiadałyby stylowi czytania dla wartkiej akcji, wyodrębnionemu przez badaczy z Alberty. Namysł nad specyfiką ukształtowania narracji jako bodźcem stymulującym reakcje czytelnicze dopiero się pojawia. Wyniki dotychczasowych badań zachęcają jednak psychologów, zainteresowanych rozumieniem narracji czy jej efektami poznawczymi, do ściślejszej współpracy z narratologami lub też do coraz bardziej świadomego posługiwania się literaturoznawczymi narzędziami do opisu poetyki narracji⁴⁴.

Podatności na tak rozumiany rezonans nie należy przypisywać czytelnikom mniej wyrobionym lub preferującym literaturę popularną (sensację, horror, romans, fantasy). Zależność między konstrukcją narracji a jakościową wyrazistością emocjonalnego jej odbioru łatwo zilustrować jednym przykładem historyczno- i krytycznoliterackim: recepcją prozy Włodzimierza Odojewskiego, zwłaszcza jego cyklu podolskiego⁴⁵. W licznych recenzjach powtarza się wątek kłopotów z nazwaniem specyficznej jakości, jaka zamienia czytelniczy kontakt z tą prozą w doświadczenie transowe czy wręcz traumatyczne. Oto kilka najbardziej charakterystycznych etykiet: „strumień czystego arcyzmu”, „pejzaż i nastrój działa jak narkotyk”, „szczególny klimat jemu tylko właściwy”, „ostry, drażniący koloryt”, „niezwykły efekt »naelektryzowania« ekspresją”, „dziwny czar, zniewalający »zły urok«”⁴⁶. Intensywności tego czytelniczego doznania i jego ściśłego związku z językową organizacją narracji Odojewskiego nie da się podważyć. Można jednakże spróbować opisać tę „mechanikę” emocji w kategoriach poetyki rezonansu: rozpoznając fluktuacje emocji i uwagi jako odpowiedź na konkretne cechy języka, intensyfikujące czytelniczy dyskomfort. Nasuwa się podejrzenie, że taka przewrotna strategia urągania czytelniczej „przyjemności” lekturowej przyświeca np. wielu autorom modernistycznym, choćby Kafce, który zresztą pisał wprost:

Uważam, że powinno się w ogóle czytać tylko takie książki, które człowieka gryzą i dżgają. Gdy książka, którą czytamy, nie budzi nas uderzeniem pięści w łeb, to po cóż ją czytamy? Żeby nas uszczęśliwiła, jak piszesz? Mój Boże, szczęśliwi bylibyśmy właśnie, w ogóle nie mając książek, a takie książki, które nas uszczęśliwiają, moglibyśmy od biedy pisać sami. Potrzebujemy jednak książek działających na nas jak bardzo bolesne nieszczęście, jak śmierć kogoś, kto był nam droższy

⁴⁴ D. Miall, *Episode Structures in Literary Narratives*, „Journal of Literary Semantics” 2004, vol. 33. Por. J. Trzebiński, J. Smolińska, *Wpływ dynamiki epizodów historii na zaangażowanie w jej treść*, „Studia Psychologiczne” 2011, t. 49, z. 4.

⁴⁵ Można ten typ lektury rozpoznać również w przypadku recepcji prozy np. J. Conrada, W. Faulknera, F. Kafki, J. M. Coetzeeo, L. Buczkowskiego, T. Parnickiego, J. Dukaja.

⁴⁶ Przywołane formuły pochodzą z następujących artykułów: T. Burek, *Estetyczny koniec świata*, „Więź” 1964, nr 3; A. Jasińska, *Zasypie wszystko, zawieje. Wielkie obsesje Włodzimierza Odojewskiego*, „Tydzień Polski” 1974, nr 25; B. Wojdowski, *Birnamski Las*, „Potop” 1991, nr 1; A. Szymańska, *Siła bezsilności*, „Przegląd Powszechny” 1990, nr 10; D. Krzywicka, *„Samotność – coś po ludziach”*?, „Tydzień Polski” 1993, nr 35; M. Janion, *Cierń i róża Ukrainy* [w:] te jże, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 173–209.

niż my sami, jak gdybyśmy zostali porzuceni głęboko w lesie, z dala od ludzi, jak samobójstwo. Książka musi być siekierą na zamarznięte morze w naszym wnętrzu. Tak myślę⁴⁷.

Wizja lektury jako *gryzienia, dżgania i samobójczej desperacji* może nie być zachęcająca, a jednak trafnie rozpoznaje ambiwalentną naturę emocji lekturowych. „Przyjemność”⁴⁸ czytania wypływa również z zetknięcia z treściami negatywnymi, więc to nie *jakość*, ale *natężenie* emocji okazuje się łączyć doświadczenie czytelnicze Kafki z zaspokojonymi pragnieniami pożeraczy fabuł łatwych i stereotypowych. Zrealizowany projekt poetyki rezonansu w połączeniu z badaniami nad empirycznie potwierdzonymi stylami czytelniczymi może w przyszłości pomóc zrozumieć, jak emocje lekturowe współgrają z kategoriami poetologicznymi, którym nie można przypisać oczywistego nacechowania afektywnego – w odróżnieniu od wysokiej wartości retorycznej (np. strumień świadomości, oko kamery, zabiegi fonostylistyczne, narracja w 2 osobie). Pozwoli to dodatkowo powiązać wzorce reakcji emocjonalnych z podzielanymi społecznie wzorcami zachowań⁴⁹, co może zdjąć z lektury bieżącej, przebiegającej online odium samotniczego i idiosynkratycznego eskapizmu⁵⁰.

Magdalena Rembowska-Phuciennik

EMOTIONS IN LITERARY RESPONSE: THE COGNITIVIST APPROACHES

Summary

This article reviews the main points of the cognitivist debate about the role of emotion in literary response. At first the cognitivist discussions of literature focused primarily on the ways in which the reader arrives at an understanding of a literary text and is able to reason about it. Soon, however, the reader's emotional engagement in the processing of the literary text has come to the fore in cognitive narratology, cultural studies and theory of mind (eg. the contributions of Meir Sternberg, Patrick Colm Hogan, and Keith M. Opdahl). The argument that emotions play a regulative role in the process of understanding literary works is not new; it has been backed up by a numerous em-

⁴⁷ F. K a f k a, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, wybór, przekład i komentarze R. Urbański przy współpracy A. Urbańskiej, Warszawa 2012, s. 26–27.

⁴⁸ O różnych wymiarach zmysłowo-emocjonalnej przyjemności, której doznaje odbiorca sztuki, pisze Ch. Butler w książce *Pleasures and the Arts. Enjoying Literature, Painting, and Music*, Oxford 2004. Butler podkreśla ponadindywidualny i systemowy charakter typu oddźwięku względem sztuki, który utożsamiamy z poczuciem zadowolenia cielesnego i estetycznego. Podkreśla także, że *nastrój* (rozumiany tak, jak chciałby Gumbrecht) jest kategorią zbyt słabą, by objąć nią somatyczną wyrazistość doznaniową odbiorcy.

⁴⁹ P. Griffiths, *What Emotions Really Are*, Chicago 1997.

⁵⁰ O takim wymiarze czytania, wbrew tradycyjnie wspieranej kulturowo pozytywnej ocenie tej aktywności, pisze M. B r o t t m a n, analizując upodobanie do lektury jako czynność antyspołeczną, izolującą od świata i społeczności. Por. też e, *The Solitary Vice: Against Reading*, Berkeley 2008.

pirical studies. The data suggest that the reader's emotional response, accompanying the successive phases of reading and correlated with various levels of the text structure, may be a distinctive factor in distinguishing the reception of literature from the reception of non-literary texts. Furthermore, the various types of emotional engagement while reading may be regarded as a form of training in the handling of basic pro-social skills, empathy, communication and co-operation.

PROTESTANTYZM – BIZANCJUM – ISLAM. UWAGI NA MARGINESIE LEKTURY TRZECH NOTATEK NORWIDA

PIOTR CHLEBOWSKI*

Wśród nielicznych odkryć nowych tekstów Norwida, już po wydaniu *Pism wszystkich* pod redakcją Juliusza Wiktora Gomulickiego, zwracają uwagę osobne notatki poświęcone pozakatolickim formacjom chrześcijańskim: protestantyzmowi i Bizancjum oraz pozachrześcijańskiej religii – islamowi. Tytuły zapisek, kolejno: *Protestantyzm*, *Bizancjum* oraz *Mahomet – Koran*, są oczywiście umowne, choć stanowią wyróżnione graficznie i usytuowane w pozycjach inicjalnych tekstów rękopiśmiennych. Wszystkie zapiski pojawiły się w przestrzeni badawczej za sprawą edytora *Pism wszystkich*. Przy czym dwie pierwsze opublikował sam Gomulicki, trzecią – dotyczącą islamu – wydałem (wraz z Edytą Chlebowską), wydobywając ją z archiwum Muzeum Historycznego Miasta Łodzi, gdzie znalazła się razem z papierami Mariana Piechala, który stał się jej posiadaczem dzięki wspomnianemu wyżej wydawcy Norwida¹. Losy edytorskie tych dokumentów

* Piotr Chlebowski – dr hab., Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida KUL.

¹ Zapiska dotycząca protestantyzmu została opublikowana przez J. W. Gomulickiego wraz z fotografią karty autografu jako: *Z ineditów Cypriana Norwida – z archiwum JWG*, „Nowe Książki” 2001, nr 1, s. 4 (tu także krótka edytorska uwaga wydawcy); dalej przy cytatach jako NW 4 – cyfra arabska oznacza numer strony. Zapiska *Bizancjum* w oprac. J. W. Gomulickiego została z kolei opublikowana w „Twórczości” 2001, nr 9, s. 3–6 (s. 5–6: nota edytorska oraz przypisy); dalej przy cytatach jako T (arabska cyfra po tym zapisie oznacza numer strony). Natomiast notatka dotycząca islamu: P. i E. Chlebowski, *O kilku notatkach i jednym rysunku, czyli Norwid w Łodzi i w Elblągu*, „Studia Norwidiana” 26: 2005, s. 115–126; dalej przy cytatach jako SN 115 (cyfra arabska oznacza numer strony). Autograf pierwszej z wyżej wymienionych zapisek znajduje się w Bibliotece Narodowej, gdzie trafił z domowego Archiwum Juliusza Wiktora Gomulickiego. Notatka została sporządzona atramentem na pierwszej stronie dwu sklejonych ze sobą kartek gładkiego pap., każda o wym.: 11,2 x 9 cm. Na odwrocie inna zapiska: *Wiedza jako cel (uwaga ogólna)*, którą wspomniany Gomulicki opublikował [w:] C. Norwid, *Inedita. Trzy teksty filozoficzne i przekład z Platona*, Warszawa 1999, s. 5. Autograf zapiski dotyczącej Bizancjum trafił do zbiorów Biblioteki Narodowej (nr akcesji 16 760) w ten sam sposób: tekst zapisano brązowym (niegdyś zapewne czarnym), obecnie miejscami wyblakłym atramentem, na dwu kartkach gładkiego papieru o wym.: 12,5 x 8,3 cm. Pod zapiską sygn.: „Cyprian Kamil Norwid”. W poprzek na jednej ze stron zapis niebieską kredką. Tekst trzeciego z dokumentów: *Mahomet – Koran*, zapisany został czarnym atramentem na niewielkiej pojedynczej kartce gładkiego papieru o nieregularnych kształtach o wym.: ok. 12,6 x 7,7 cm. Całość sprawia wrażenie kartki wyrwanej z jakiegoś notesu,

nie są oczywiście pretekstem, aby je porównywać i zestawiać. Sens takich porównań wiąże się z zawartą w notatkach refleksją dotyczącą religii i kultury.

Trudno orzec, z jakiego okresu pochodzą zapiski poety. Nawet jeśli uznamy, że powstały one w tym samym czasie, trudno byłoby udowodnić, że kiedykolwiek stanowiły trzy składniki jednego tekstu, choć formalne podobieństwo, rysujące się między nimi, nie pozostaje bez znaczenia. Myślę tu przede wszystkim o specyficznej formie podawczej, czyli notatce. Norwid wykorzystywał różnorodne jej postacie: od typowo użytkowych skrótowców myślowych, pozbawionych często syntaktycznego oddechu, do zapisów rozbudowanych, w pełni czytelnych, odznaczających się pełną syntaksą i znacznym stopniem wykończenia, operującym większymi niż zdanie jednostkami strukturalnymi. Do tej drugiej formy zbliżają się – chociaż nie we wszystkich partiach – trzy interesujące nas zapiski. Większe znaczenie ma jednakże zawartość tematyczna i przebieg myśli.

*

Przed wszystkim zapiski te dotyczą problematyki religijnej, ujmowanej głównie w aspekcie kulturowym i historycznym. Religijna formacja zostaje przedstawiona w sumarycznych i ostrych pociągnięciach, punktujących zasadnicze wydarzenia i problemy. Cecha lub cechy zjawiska włączono w tryb procesu diachronicznego. Z jednej zatem strony Norwid dąży do radykalnej i nierzadko upraszczającej syntezy, z drugiej zaś – stara się umieszczać rzecz całą na tle złożonego procesu rozciągniętego w czasie. Na kartkach *Protestantyzmu* czytamy:

Historia protestantyzmu jest jedynie historią negacji, jak powiada Bossuet (*l'Histoire des variations*), jednym słowem, protestantyzm jest ciągłą krytyką błędów, zaniedbań, braków, niemożności lub słabości katolicyzmu, przemienioną w pozytywną istotność [NW 4].

A zatem punktem odniesienia staje się negacja i krytyka katolicyzmu. Jego słabość buduje przestrzeń dla wyznawców i zarazem zwolenników Lutra, Zwingliego i Kalwina, których nazwiska są zresztą wymieniane w innym miejscu notatki. Protestantkie zdecydowanie i jednoznaczność w *Bizancjum* zastępuje aksjologiczna niestabilność i brak zdecydowania. Obecność przy tym różnorodnych elementów i zjawisk, zaczerpnięta z wielu kulturowych tradycji, nie staje się bynajmniej probierzem nowych wartości, wręcz odwrotnie – jeszcze silniej rozmywa dość słabo zaznaczone ich kontury. Dwuznaczność postaw, sytuacji,

wielkością przypominającą kartki Norwidowskiego *Notatnika mitologicznego*. Tekst zasadniczej notatki znajduje się po stronie recto, po stronie verso: luźne zapiski, przywołujące i opisujące niektóre fragmenty ewangeliczne, niezwiązane z zasadniczą notą, dotyczącą islamu. Autograf notatki znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Łodzi (nr inwentarza: MHMŁ / III / L-914; numer księgi wpływu: MHMŁ 8472), gdzie znalazł się po śmierci Mariana Piechała, który z kolei otrzymał go w 1987 r. od Juliusza W. Gomulickiego.

także sztuki określa dwuznaczność samych wyznawców wobec rzeczywistości sacrum:

Jest to coś, co nie jest, a przecie jest [*Apocalipsis*].

Z greckiego elementu – subtylizacja, która roz-subtelnia i roz-wietrza rządność chrześcijańską, nic jak przedchrystusowi greccy filozofowie nie przynosząc.

Z rzymskich tryumfatorów – tryumfalność bez zwycięstw przyszłość mających: pompa tylko.

Z chrześcijańskiej cywilizacji – wiele nanośnych herezjarchii: ariańskich itp. kwasów.

Są to Rzymianie, ale nie Rzymianie, Grecy, ale nie Grecy. Chrześcijanie, ale nie Chrystusowi [NW 4].

W przypadku islamu Norwid podkreśla wtórność religii wobec judaizmu oraz chrześcijaństwa; zarówno na płaszczyźnie dogmatycznej, jak i etyki poeta nie dostrzega oryginalności twórczego horyzontu. W tym sensie islam pozostaje w warstwie zewnętrznych gestów, narzuconych przepisów oraz praktyk, inny w stosunku do wielkich religii monoteistycznych, ale, skupiając uwagę na potrzebie odróżniania się, zatracą swoje oblicze tam, gdzie to najważniejsze: w strukturze głębokich i istotnych sensów, które tkwią w doktrynie oraz etyce.

W Koranie nic nowego ani jako dogma – bo z żydowskich i chrzci-hereziackich wzięte – ani jako reforma moralna – wprowadzie poligamię do 4 kobiet ograniczył Mahomet, ale sam w dostojności swoim proroka nieograniczoną liczbę ich posiadać mógł i każdą za żonę swą uważać. Absolutyzm wreszcie nawet pierwotne, proste tradycje arabskie pochłonał. Gościnność i jałmużna nie żywotną miłośnią podsypane nic społecznie nie rozwinęły [SN 115].

W końcowej partii zapiski *Mahomet – Koran* poeta podważa wartość jednego z najważniejszych elementów doktryny islamu:

Nieśmiertelności dogmat – apostołstwem i męczeństwem nie okupiony pierwej – zamienił się w obietnice-sensualne, nareszcie fatalność przeznaczenia ku zbawieniu. [Tamże].

Jeśli chodzi o zapiski dotyczące protestantyzmu oraz Bizancjum, Norwid wysuwa na pierwszy plan doktrynalne odrębności oraz różnice, starając się skupić przede wszystkim na ukazaniu istoty lub swoistej formuły ontologicznej, która pozwala zrozumieć wielowymiarowe zjawisko, jakim jest inna religia. Dominantą staje się tu brak przenikający istotę kulturowej odrębności. Zarówno w opisie dziedzictwa reformacyjnego, jak i bizantyjskiego, którego spadkobiercą jest przecież prawosławie (choć to daleko idące uproszczenie, to w tym kierunku przecież swoją refleksję prowadzi poeta) widać próbę uwypuklenia cech negatywnych i ostatecznie destrukcyjnych: schematycznych, skostniałych, ograniczonych, co niemal zawsze – jak będziemy mieli w pamięci wszechobecny u Norwida sprzeciw wobec formy² – prowadzić musi ku upadkowi. W przypadku *Bizancjum*

² Zob. S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 9–23.

będzie miał on wyraz niemal całkowitej kulturowej destrukcji i zewnętrznego popozoru. Stąd pojawi się refleksja na temat żywiołu sofistycznych jałowych filozoficzno-teologicznych sporów, które w zewnętrznym ceremoniale znajdują ujście w postaci zbędnej „pompy”, zaś w przypadku protestantyzmu będzie to „teoria justyfikacji”, czyli niemal zupełne oderwanie wiary od uczynków, od relacji do drugiej osoby. Konsekwencją tych założeń będzie wyjaskrawiona myśl o tym, że wprawdzie sam protestantyzm daleki jest od XVIII-wiecznego ateizmu, ale zbliża się „do panteizmu, który jest ateizmem dodatnim” poprzez swoisty redukcjonizm i negatywną reakcję wobec katolickiej doktryny i jej zasad: od fundamentalnej sprawy eucharystii, poprzez zniesienie czci dla Matki Najświętszej i świętych, aż po małżeństwa księży.

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na dwa wątki, które stale pojawiają się w interesujących nas zapiskach. Pierwszy – mniej istotny – dotyczy wpływu i znaczenia herezji w historii opisywanych formacji religijnych. We wszystkich przypadkach ten wpływ staje się czymś w rodzaju fundacyjnego mitu. Przy protestantyzmie pojawia się radykalny odłam arian, czyli socynianie, podważający bóstwo Chrystusa i dogmat o Trójcy Świętej (tu ciekawe, że Norwid zupełnie pomija kwestię ważnego dla siebie dogmatu o zmartwychwstaniu ciał, który podważali przedstawiciele tego nurtu reformacji). Wątek ariański – w postaci pośredniej aluzji – będzie także towarzyszył refleksji na temat Bizancjum. Z kolei w zapisce o islamie poeta wyraźnie łączy religijną formację Mahometa z heretyckimi ruchami wczesnych wieków chrześcijaństwa. Uderzające jest tu zwłaszcza zestawienie z takimi postaciami, jak Szymon Mag czy Manes. Ten pierwszy uchodzi przecież za nestora chrześcijańskiej gnozy, drugi – należy do jednego z twórców jej radykalnej odmiany, zwanej manicheizmem. Bezspornie wśród Arabów w tamtym czasie i wcześniej (w pierwszych wiekach naszej ery) pracę misyjną prowadzili przede wszystkim przedstawiciele heretyckich ruchów chrześcijańskich, a nie ortodoksyjnego Kościoła bizantyjskiego, głównie różnych odmian monofizytyzmu, a zwłaszcza nestorian. Według poety źródłem misji Muhammad ibn Abd Allaha (zw. Mahometem) były przeniesione z owych heretyckich ruchów rozmaite pomysły doktrynalne, przede wszystkim kontestujące bóstwo Chrystusa³.

Jednakże obok wątku innowierczo-heretyckiego, mamy jeszcze wątek inny, jak się wydaje istotniejszy dla Norwidowych rozważań: apologetyczny. Jako pozytywny kontekst i właściwy punkt odniesienia pojawia się bowiem we wszystkich zapiskach chrześcijaństwo w ujęciu i w perspektywie katolickiej. Wobec niej dochodzi do formułowania myśli, zaś konstrukcja zapisek wyraźnie ciąży ku podkreślaniu różnic i odmienności, jakie rysują się między Bizancjum (prawosławiem) a katolicyzmem, między protestantyzmem a katolicyzmem oraz

³ Zob. J. Bielawski, *Komentarz [w:] Koran. Z arabskiego przełożył i komentarzem opatrzył J. Bielawski*. Wyd. II, Warszawa 1997, s. 762 i nast. Seria: „Biblioteka Mundi”. Zob. także: M. Gaudetroy-Demombynesa, *Narodziny islamu*. Tłum. H. Olędzka, Warszawa 1988. A nadto: J. i D. Sourdel, *Cywilizacja islamu*. Tłum. M. Skuratowicz, Warszawa 1980.

między islamem a chrześcijaństwem (v. katolicyzmem). W ten sposób tradycja rzymskiego apostołatu – najczęściej przywołana pośrednio – ciąży wyraźnie nad aksjologicznym profilem zapisek. Najmniej nad oceną protestantyzmu, silniej – przy Bizancjum oraz islamie. W przypadku drugim mamy na karcie rękopisu, w poprzek zasadniczej noty atramentowej, zapiskę sporządzoną niebieską kredką o dość znamiennej wymowie (formułowanej ponadto w sposób bezpośredni, ujawniającej w postaci formy osobowej wprost instancję autora):

Ale Kościół Chrześcijański, przyjąwszy krzyż Historii, został w najprościejszej tradycji katolickim. – Klucz Dawidowy – Chrystus: Klucze Piotrowi dane. – Widziałem to na monumencie z pierwszych wieków [SN 115].

Najczęściej jednak Norwid stosuje zestawienie: negatywnemu opisowi jakiejś rzeczywistości innowierczej towarzyszy pozytywna wykładnia tradycji Kościoła katolickiego. Znamienne jest pod tym względem zdanie wieńczące notatkę *Protestantyzm*, gdzie podana w wielkim skrócie historia reformacji kończy wystąpienie i działalność Ignacego Loyoli. Oczywiście całe to zdanie:

Następnie jeden oficer hiszpański, Ignacy Lojola, cały ten ustęp [?] doktrynacji oblega i ima z góry [NW 4]

– należałoby odczytywać w trybie historycznych następstw opisanych wcześniej w postaci hasłowych skrótowców:

Calvin dołącza *non ne quem sit* [?] predestynacji zbawienia – fatalizm – despotyzm – kwestia eucharystii – małżeństwa księży – hierarchii – to wszystko zniósłszy, Kościół sprężyną tronu; następnie cześć Matki Najświętszej, świętych – obrazy – neobaptyści – socynianie (kwestia bóstwa Zbawiciela, a następnie tajemnicy Trójcy). [Tamże].

Ale zdanie dotyczące Loyoli ma swój – by tak rzec – tryb diachroniczny, motywowany potrzebą podkreślenia zasady negacji i wydobycia w postaci silnego akcentu istotnego kontrapunktu dla kolejnych etapów historii reformacji.

Jeszcze silniej poeta akcentuje różnice w przypadku zapiski *Mahomet – Koran*, odsłaniając przy tym wyraźnie motywację aksjologiczną. Stąd wspominając o zalecanej przez proroka jałmużnie, uzna jej społeczny charakter za wyraźnie regresywny w zestawieniu z chrześcijańską *caritas*. Uwypuklając reformatorski wymiar działalności Mahometa, wskaże zarazem na utratę wymiaru apostołskiego. W podobnym tonie ocenia „dogmat o nieśmiertelności”, a ściślej naukę o zmartwychwstaniu ciał po śmierci, tak silnie zaznaczającą się w systemie Muhammada. I tu przecież mowa o tym, iż ów „dogmat”, nieokupiony „apostolstwem i męczeństwem”, zamienić się musiał tylko w rodzaj obietnic, odwołujących się do doświadczeń zmysłowych (faktem jest, że prorok stale argumentował, odnośząc się do przyrody i odradzania się w niej życia) i przekonania o fatalnym prze-

znaczeniu człowieka. Niewykluczone, że to przekonanie miało swe bezpośrednie źródło w krytycznej lekturze *Koranu*, zwłaszcza Sury LXXV [Al-Kijama]. Podobnie rzecz ma się z reformą życia małżeńskiego: chodzi o ograniczenie liczby żon. Czytamy w IV Surze [An-Nisa’]: „lękaj się być niesłusznym względem niewiast twoich, nie miej więcej, nad dwie, trzy lub cztery żony, wybieraj takie, jakie się tobie podobały. Jeżeli ich uczciwie utrzymać nie możesz, poprzestań na jednej tylko lub ogranicz się niewolnicami twojemi [...]”⁴.

Norwid skrzętnie konfrontuje ten przepis z życiem proroka, który zawierał liczne małżeństwa, nie ograniczając się do wskazanej przez siebie liczby czterech żon. Rozbieżność między zaleceniem a praktyką poeta wykorzystuje jako istotny argument na linii wzbudzonego przez siebie napięcia religijnego: islam – chrześcijaństwo. Jeśli nawet twórca *Vade-mecum* z góry odrzucał – jako mało wiarygodny – tzw. przywilej proroczy, jakim tłumaczyli muzułmańscy tradycjoniści tę niezgodność, musiał znać – wówczas już przecież podnoszony – inny argument: sytuacyjno-historyczny. Komentatorzy dopatrywali się bowiem w działaniu Mahometa przesłanek politycznych. Więzy rodowo-plemienne w tamtym rejonie odgrywały bowiem ważną rolę – prorok musiał się zatem z nimi bardzo liczyć, organizując podstawy nowego państwa. Stąd też najczęściej brał za żony córki wybitnych wodzów i kalifów, naczelników plemiennych albo wdowy sławnych wojowników, którzy polegli w obronie nowej wiary.

Że Norwidowi zależało przede wszystkim na wyostreniu stanowisk oraz ocen, a nie o poszukiwanie „miejsc” wspólnych, świadczy zapiska *Bizancjum*, gdzie mamy zastosowany bardzo podobny mechanizm, przy czym wątek konfrontacji zostaje obudowany zapisami, przynoszącymi sądy o charakterze uogólniającym: poprzedzają one i zamykają zasadniczą część noty, tworząc jej kompozycyjną ramę. Partia tekstu otwierająca dotyczy relacji władzy świeckiej do duchowej, tiary do korony, stałego napięcia, jakie jej towarzyszy, oraz poszukiwania balansu między obu sferami władzy. Wprawdzie autor *Vade-mecum* uznaje wyższość „duchowego” nad „świeckim”, dopuszcza jednak możliwość – choćby czasową – odwrócenia relacji:

Kiedy w radykalnym wstrząśnieniu zachwieją się aż posady kamienia węgielnego moralności, a nie wstaje dość prędko pustelnik wielki, biskup, męczennik... tedy Cezar czasowo zagarnia w siebie i Papieża [T 4].

Część zamykająca zapiskę skupia się z kolei na wewnętrznej strukturze Kościoła, zasadach jego organizacji i sposobach sprawowania władzy, którą – jak poeta silnie podkreśla – „Kościół od Zbawiciela zyskał”.

⁴ *Koran (Al-Koran)*. Z arabskiego przekład polski Jana Murzy Tarak Buczackiego [...] T. II, Warszawa 1858, s. 64. Por. także: J. Nosowski, *Teologia Koranu. Wykład systematyczny*, Warszawa 1971 oraz tenże, *Przepisy prawa Koranu. Wykład systematyczny*, Warszawa 1971.

*

Zanim przejdę do zasadniczych wniosków, jakie płyną z lektury trzech notatek Norwida, poświęconych protestantyzmowi, Bizancjum oraz islamowi, odwołam się do cytatów:

Postawa religijna, jaką ujawniają liryki Norwida, jest postawą autentycznie chrześcijańską, wyraźnie wybiegającą ku czasom dzisiejszym [...]. Jest to postawa szeroka, dla której „głob jest Kościołem”, wyraźnie przy tym przekraczająca granice romantyzmu⁵.

[...] samo pojęcie Kościoła rozszerza się poza zakres, przeciętnie w owej epoce temu pojęciu wyznaczony. Przyszły słownik poety dostarczy tu nieodpartych argumentów: pokaże, jakie jest semantyczne pole hasła Kościół w pismach Norwida. Obejmuje to hasło nie tylko hierarchię i cały lud boży, lecz i wszystkich ludzi dobrej woli, którym „łzy sieroty, łzy kaleki” zabłysnąć mogą „niby chrzest”. Cytat pochodzi z wiersza, niosącego hołd bohaterskiej postawie emira Abd-el-Kadera w czasie rzezi chrześcijan w 1860 r. w Syrii⁶.

Należą – kolejno – do Stefana Sawickiego oraz do Ireny Sławińskiej konstatacje są bardzo znaczące i ważne dla poruszanej tu problematyki. Określają bowiem dominujący w badaniach nad Norwidem (przynajmniej od lat 60. ub. wieku) – uwzględniający oczywiście wyrazisty i jednoznacznie chrześcijański wymiar jego twórczości – pogląd o otwartym i szerokim ujmowaniu problematyki sacrum i religii, afirmującym przy tym kulturowe i religijne wymiary inności, przekraczającym nie tylko granice katolicyzmu, ale i samego chrześcijaństwa. Mówi się wręcz o „ekumenicznym” charakterze dzieła Norwida, przywołując rozlicznie pojawiające się w nim chrześcijańskie prefiguracje i figuracje zdarzeń, sytuacji oraz osób. Chętnie wówczas sięga się po takie utwory, jak *Do Emira Abd el Kadera w Damaszku*, *Żydowie polscy* czy *Do Wielmożnej Pani I*. Przy okazji warto wspomnieć o malowanych przez artystę z atencją i czcią wizerunkach świętych Kościoła Wschodniego w *Albumie Orbis*.

Jak zatem pogodzić tę postawę poety, wypływającą z przekonania o równości i godności wszystkich ludzi, eksponującą to, co łączy, a nie to, co dzieli, z bardzo zdecydowanymi ocenami wyrażonymi w interesujących nas zapiskach? Warto przy tym zauważyć, że przed ich publikacją krytyczne spojrzenie na duchowy wymiar wspólnot religijnych usytuowanych poza Kościołem katolickim czy też poza chrześcijaństwem, nie przybierało w tekstach poety formuł tak zdecydowanych i ostrych. Nawet pojawiające się tu i ówdzie określenia: „sekt y protestanckie” (z drugiego tomu *Notatek z mitologii*, w wydaniu *Pism wszystkich* zatytułowanego *Notatki z historii*)⁷ czy „herezje bizanckie” (z listu do Józefa Zaleskiego

⁵ S. Sawicki, *Religijność liryki Norwida* [w:] tegoż: *Norwida walka...*, op. cit., s. 75.

⁶ I. Sławińska, *Chrześcijaństwo w przemyśleniach Norwida*, „Znak” 1966, nr 6, s. 723.

⁷ C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 7: *Proza. Część druga*. Warszawa 1973, s. 357.

z ok. 20 czerwca 1856 oraz *Notatek etno-lingwistycznych*)⁸, jak też wyraźnie sprofilowane oceny i opisy kulturowych zjawisk (choćby w notesach i albumach), trudno porównać do sądów wyrażonych w analizowanych tu trzech notatkach: do ich ostrości, zdecydowania oraz deskryptywnej intensywności. Poza tym nie są to – mimo zapiskowego i notatkowego charakteru – teksty zdawkowe, zaś ich aksjologiczny wymiar został wysunięty wyraźnie ku pozycjom frontowym, a nie odległym szeregom zasadniczego przekazu. Sytuacja ta tłumaczy negatywne zaskoczenie, jakie towarzyszyło Jarosławowi Ławskiemu przy lekturze Norwidowych zapisków, dotyczących Bizancjum (w tym także interesującej nas noty), czemu badacz dał wyraz w artykule *O Norwidowskim rozumieniu Bizantyzmu*⁹. Lekturze zresztą dość znamiennej i specyficznej, bo nieuwzględniającej zupełnie historycznej perspektywy, pozbawionej choćby próby rekonstrukcji ówczesnej świadomości religijnej z katolickiego punktu widzenia, a zarazem zawężającej horyzont badawczego oglądu wyłącznie do perspektywy Wschodu. Przyjmującej równie wyraźnie jak Norwid określoną i zdecydowaną postawę w kulturowo-religijnym sporze na linii: Zachód–Wschód (Rzym–Bizancjum), przy czym sytuującego się na przeciwległym biegunie od przedmiotu epistemologicznego opisu. Mimo to z emocjonalnej lektury Ławskiego – bardziej krytyka niż filologa, reagującego z nadmierną emfazą na niesprawiedliwość sądów i ocen Norwida – płyną dla naszych rozważań istotne pożytki. Warto przecież zwrócić uwagę na historyczne uwarunkowania wyrażonych w notach poglądów.

Na początku podkreślałem, że trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy powstały interesujące nas trzy notatki. Nie dysponujemy bowiem żadną dokumentacją na ten temat. Wiele wskazuje jednak na to, że pochodzą one mniej więcej

⁸ Zob. tamże, T. 8: *Listy 1839–1861*, Warszawa 1971, s. 264 oraz T. 7, s. 379. Na krytykę innych niż katolicyzm odłamów chrześcijaństwa oraz innych religii zwracał już uwagę Ryszard Zajaczkowski, zob. tegoż: „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*, Wrocław 1998, s. 103 i in.

⁹ Publikacja w książce: *Bizancjum – prawosławie – romantyzm. Tradycja Wschodnia w kulturze XIX wieku*. Red. naukowa J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 258–266. Lektura Ławskiego ma charakter emocjonalny, sytuujący wyraźnie badacza po określonej linii sporu. Tytułem przykładu kilka cytatów: „Nad całym ujęciem ciąży dyskwalifikująca ocena bezkształtności kulturowej i duchowej Bizancjum: »Są to Rzymianie, ale nie Rzymianie, Grecy, ale nie Grecy, Chrześcijanie, ale nie Chrystusowi«”. Te ostatnie, niezwykle niesprawiedliwe stwierdzenia odnosi się być może do sposobu sprawowania władzy w Cesarstwie, podporządkowania patriarchy Cesarstwu, do okrucieństw bizantyjskich i moralnego upadku elit bizantyjskich (tak to pewno widział Norwid, który kształtował swe wyobrażenia w odwołaniu do XIX-wiecznego stereotypu Cesarstwa). Jeszcze straszniejsza jest ta wizja dalej. Bizancjum bowiem „eksportuje” w epoce kształtowania się kościołów, narodów i państw taki model, który jest „larwą państwa”, jego imitacją nieudolną czy spotworniałą, fasadą/maską i upiorem/duchem różnym od prawdziwego państwa chrześcijańskiego [...]. (Tamże, s. 555). „Lecz to jeszcze nie koniec »męczeństwa Bizancjum« w notatkach Norwida”. (Tamże, s. 556). „Niewątpliwie – to, co traci Bizancjum, zachowa (w myśleniu Norwida) i rozwinie Kościół Zachodu, dzierżący »Klucze Piotrowe«”. (Tamże, s. 557).

z tego samego okresu – na podobieństwa i zbieżności w zakresie tematyki, konstrukcji oraz przebiegu myśli zwracałem uwagę właściwie w całym wywodzie. Ale należy przy tej okazji odwołać się również do argumentów materiałowych: charakteru pisma, rodzaju atramentu, rodzaju papieru. Kluczowego znaczenia nabiera także zastosowana metoda zestawień różnych religii i kultur z chrześcijaństwem, będąca przecież jedną z dystynktywnych cech *Notatnika mitologicznego*. Po jego stronie sytuuje się inny, drobny element: niebieska kredka wykorzystana w *Bizancjum* do zapisu drobnej uwagi. Sięgał po nią poeta nader często właśnie w latach 60. i 70., choćby we wskazanym portfelu oraz w *Vade-mecum* i *Rzeczy o wolności słowa*.

Jeśli zatem w ten sposób określimy najbliższy Norwidowski genetyczny kontekst zapisów, związany z nimi szerszy układ odniesienia wydaje się wiele tłumaczyć. Myślę tu przede wszystkim o antyliberalnym nurcie działań i refleksji, który pojawił się w Kościele pod wpływem wydarzeń związanych z Wiosną Ludów i atmosferą społeczno-kulturową, jaka zaczęła dominować od połowy XIX w. w Europie. Nacisk rozmaitych nurtów liberalnych prowadził z punktu widzenia katolicyzmu do rozmycia zasad i wartości na różnych płaszczyznach życia społecznego¹⁰. Dotyczył także problematyki religii i etyki. W pewnym sensie momentem przełomowym było wydanie przez Piusa IX w grudniu 1864 encykliki *Quanta cura*, której towarzyszyła lista osiemdziesięciu stwierdzeń określanych jako niemożliwe do przyjęcia przez Kościół, zatytułowana *Syllabus errorum*¹¹. W kontekście silnych i zdecydowanie negatywnych ocen, jakie zawierają notatki Norwida, szczególnego znaczenia nabiera ta część obu dokumentów, która wymierzona była bezpośrednio w liberalną koncepcję religii i społeczeństwa¹². Niektóre zapisy z *Syllabusa* mogą wręcz uchodzić za aksjologiczne źródło interesujących nas zapisek. Dla przykładu podaję niżej kilka z listy owych „błędów”, wszystkie pochodzą z paragrafu III:

¹⁰ Zob. np. R. Aubert, P. E. Crunican, J. Tracy Ellis, F. B. Pike, J. Bruls, J. Hajjar, *Historia Kościoła*. Przeł. T. Szafranski. T. 5: *1848 do czasów współczesnych*, Warszawa 1985, s. 29–34.

¹¹ Zob. np. P. Della Torre, *L'Opera riformatrice e amministrativa di Pio IX fra il 1850*, Roma 1945. Na temat przygotowania tekstu *Syllabusa* zob. G. Martina, *Osservazioni sulle varie redazioni del „Syllabus”, Chiesa e Stato nell'Ottocento. Miscellanea in onore di P. Pirri*, Padova 1962, T. II, s. 419–523. Uzupełnienia tegoż samego autora w artykule o tym samym tytule opublikowanym w „Archivum Historiae Pontificiae” T. VI: 1968, s. 319–369. Z nowszych publikacji warto wymienić książkę Rino Cammilleri: *L'ultima difesa del papa re. Elogio del „Sillabo” di Pio IX*, wyd. I, Milano 1994. Wyd. II, Milano–Piemme 2001; P. Christophe, R. Minnerath, *Le „Syllabus” de Pie IX*, [b.m.w.] 2000.

¹² Norwidowa ocena wpisywałaby się w ogólny ton ówczesnych opinii na wydanie *Syllabusa*, który silnie polaryzował ówczesną opinię publiczną; w kołach liberalnych prowadził do zasadniczej i ostrej reakcji negatywnej, zaś w katolickich – do których oczywiście należy zaliczyć twórcę *Pro-methodiona* – wzmacniał przesłanie papieża. Na temat ocen dotyczących dokumentu papieskiego zob. książkę E. P. a. Il „Sillabo” di Pio IX e la Stampa Francesa, inglese e Italiano, Roma 1968.

XVI. Ludzie, oddając cześć Bogu w jakiegokolwiek religii, mogą odnaleźć drogę wiecznego zbawienia i je osiągnąć.

XVIII. Protestantyzm nie jest niczym innym, jak tylko odmienną formą tej samej religii chrześcijańskiej i wyznając jego zasady, można tak samo podobać się Bogu, jak należąc do Kościoła katolickiego¹³.

Obok tego wyjaśnienia historycznego, można mówić o wyjaśnieniu innym, silnie zresztą związanym z tym pierwszym datą wspomnianej encykliki. Gdyby bowiem trzymać się połowy lat 60. jako czasu powstania trzech notatek, bardzo ważny staje się cały kontekst polityczny, który mógłby w dużym stopniu wpływać na ocenę przede wszystkim kultury i tradycji Bizancjum oraz protestantyzmu. Nie tylko chodziłoby w tym przypadku o Rosję i Prusy, jako o głównych zaborców Polski – choć to przecież kontekst jak najbardziej żywy i niemal bezpośredni – ale o znaczenie, jakie wywierały oba mocarstwa w drugiej połowie XIX w., a zwłaszcza od lat 60., na kulturowe oblicze Europy. Droga do przekształcenia Prus i księstw niemieckich w wielkie państwo prowadziła – zwłaszcza po bitwie pod Sadową (1866) – drogą kurczenia się tolerancji wobec katolików na rzecz wyraźnej dominacji protestantów¹⁴, w końcu też Bismarck zerwał stosunki dyplomatyczne z Watykanem (1873), co poprzedzało wydanie szeregu aktów prawnych, na mocy których poddawano Kościół na terenie Niemiec kontroli państwa¹⁵. W przypadku Rosji – odwołującej się w sposób jawny i czytelny do tradycji Bizancjum – mamy do czynienia nie tylko z wprowadzaniem niekorzystnych praw i przepisów, ale z prześladowaniami unitów (o czym zresztą pisał Norwid)¹⁶ oraz katolików, w przypadku terenów Polski przybrały one na sile po upadku Powstania Styczniowego w 1864 r. Pomimo że zapiski autora *Vade-mecum* nie odwołują nas wprost do aktualności społeczno-politycznej, nie możemy odrzucić tej perspektywy interpretacyjnej. W tym sensie np. Norwidowe ujęcie *Bizancjum* byłoby – podobnie zresztą jak u Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego – profilowane przez zjawiska o charakterze geopolityczno-historiozoficznym.

Wreszcie wyjaśnienie trzecie – obok owego historycznego i politycznego – łączyć należy z wielowymiarową postawą poety. Oto jeśli mówimy, że Norwida należy ujmować poprzez antynomię i paradoks, to dlaczego należałoby

¹³ Pius IX, *Syllabus. Zbiór obejmujący ważniejsze błędne poglądy rozpowszechniane w naszych czasach, które zostały napiętnowane w encyklikach i innych dokumentach papieskich* [dołączony do encykliki *Quanta Cura*]. Cytat za: <http://www.tradycja.koc.pl/Syllabus.htm>

¹⁴ Zob. M. Życzewski, *Historia powszechna 1789–1870*, Warszawa 1979, s. 518–529; P. Ayçoberry, *L'Unité allemande, 1800–1871*, [b. m. w.] 1968; T. Nipperday, *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Vol. 2: *Machtstaat vor der Demokratie*, Munich 1992.

¹⁵ Zob. J. E. Groh, *Nineteenth century German Protestantism: the church as social model*, Washington 1982 oraz R. Aubert, P. E. Crunican, J. Tracy Ellis, F. B. Pike, J. Bruls, J. Hajjar, *Historia Kościoła*, s. 67–70.

¹⁶ Zob. C. Norwid, [W sprawie uczczenia prześladowanych unitów]. *Do Wielmożnego Prezydenta i Dostojnych Członków Kolegów* [w] tegoż, *Pisma wszystkie*, T. 7, s. 176–178.

z tej zasady rezygnować w przypadku jego poglądów i postaw dotyczących usytuowanych poza chrześcijaństwem religii czy też poza katolicyzmem wyznań. Obok zatem ujęć pojednawczych i afirmujących odmienność religijną innych, musimy dopuścić do głosu u poety i takie, które waloryzują silnie katolicyzm i zarazem sprzeciwiają się przyznawaniu wszystkiemu poza jego przestrzenią roli twórczej i inspirującej dla dziejów oraz rozwoju kultury. Na podobnej przeciwieź zasadzie dopuszczamy do głosu i w pełni respektujemy ambiwalentny stosunek autora *Vade-mecum* do powstań i zrywu zbrojnego, problematyki narodowej. Bez wątplenia wskazujemy (i podkreślamy) jego niezwykle dojrzałą i autentycznie chrześcijańską postawę, wierną – w odróżnieniu od romantyków – w stosunku do myśli Kościoła i uwolnioną od mistycyzujących dewiacji, np. w duchu Towiańskiego. Ale zarazem pamiętamy o krytyce – żywej krytyce – negatywnych zjawisk w Kościele: o słynnych słowach o Irlandii¹⁷ czy fraszce o Michelecie [*Dewocja krzyczy...*]. Stąd też zachowawczy i ostry w ocenach ton zapisek dotyczących protestantyzmu, Bizancjum oraz islamu – w kontekście aktywnej i żywej postawy szerokiej i otwartej – doskonale wzbogaca obraz twórcy i myśliciela wielowymiarowego, pełnego sprzeczności i napięć, wrażliwego na rzeczywistość antynomii i paradoksu, także w kwestiach takich jak religia. Waga i znaczenie interesujących nas not polega na tym, że w sposób tak zdecydowany i wyraźny odślania się przed nami Norwid zanurzony w doraźnej rzeczywistości, bardzo silnie podkreślający swoje przywiązanie do chrześcijaństwa i katolicyzmu oraz w pełni ortodoksyjny historycznie i wierny już nie wobec *Vaticanum Secundum* (jak podkreślają na ogół badacze), ale przede wszystkim *Vaticanum Primum*.

Piotr Chlebowski

PROTESTANTISM – BYZANTIUM – ISLAM:
THE NOTES ON THE MARGINS OF THE THREE NOTES OF NORWID

Summary

This article deals with three notes, lately published, by Norwid on Protestantism, Byzantium and Muhammad (the Quran). They all seem to come from the same period of the poet's life. ie. most probably the 1860s or the 1870s, and can be treated jointly as another of his reflections on religion and culture. Each of the three notes takes a disparaging view of the spirituality of religious communities beyond the pale of Catholicism, or, more broadly, outside Christianity. His critical comments are sharp, scathing and often grossly exaggerated. The article outlines the com-

¹⁷ Chodzi mi o fragment listu Norwida do Augusta Cieszkowskiego (pisanego przed 13 listopada 1850 r.); czytamy tam m.in.: „A Kościół, który na Anglię nie przez boleść irlandzką – a na Rosję nie przez boleść polską działa – nie obowiązuje mię w swej akcji. I o ile jest w tej akcji, zginie za niewiele już czasów, bo apostołstwo nie jest dyplomacją i kuglarstwem, i kabalistyką, ale proctwem szczerym (C. Norwid, *Listy I: 1839–1854*. Oprac. J. Rudnicka, *Dzieła wszystkie*, T. X. Red. S. Sawicki i in., Lublin 2008, s. 272.

mon ground of Norwid's negative descriptions and axiological critique of the three religions, and, at the same time, tries to contextualize and understand his position. Norwid's determination to see the relationship of Christianity and non-Christian religions (cultures) in terms of a stark antithesis seems to be conditioned by history, current political concerns and last not least his adversarial way of thinking, which seems to shape the whole of his work.

RZEŻBA I RUINA JAKO METAFORY FORMY ARTYSTYCZNEJ U GAUTIERA I NORWIDA¹

KATARZYNA TRZECIAK*

„Nie symbolizm jednak, lecz parnasizm – pisał Maciej Żurowski – jest w literaturze francuskiej kierunkiem, który przed innymi kojarzy się z twórczością Norwida”². Skojarzenie to Żurowski tłumaczył przede wszystkim pierwszoplanową rolą rzeźby, jako ulubionego motywu poetyckiego Gautiera i Norwida. Również według Kazimierza Wyki w rzeźbie właśnie widoczna jest najpełniej parnasistowska dążność Norwida, wyrażająca się w poszukiwaniu możliwości ucieczki od nieopanowanych uczuć w stronę precyzji poetyckich kształtów³. Rzeźbiarski ideał przez obu badaczy traktowany był jako parnasistowski wzór doskonałego dzieła, respektującego zasadę poetyckiej „nieruchomości” (*immobilité*), osiąganą poprzez zamknięcie wiersza w karby „kamienno” poematu dzięki rymom i odpowiedniej prozodii⁴. Precyzja formalna, traktowana przez parnasistów jako istotna właściwość dzieła poetyckiego, przyczyniła się do spoistości i „nieruchomości” utworów Teodora de Banville’a czy Gautiera.

Intencją niniejszego szkicu będzie jednak nie tyle analiza formalna „rzeźbiarkości” utworów Norwida i Gautiera, lecz przede wszystkim obecność rzeźby i kojarzonych z nią właściwości na poziomie świata przedstawionego, jako odgrywających rolę wzorców idealnej – w rozumieniu heglowskim – formy artystycznej⁵, stanowiącej utopię estetyczną opartą na połączeniu materii i formy. Reverssem tak rozumianej utopii będzie w wybranych utworach Norwida i Gautiera figura ruiny, rozmontowująca ambicje i możliwości stworzenia uniwersalnego ideału formy.

* Katarzyna Trzeciak – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02707.

² M. Żurowski, *Norwid i Gautier* [w:] *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 168.

³ K. Wyka, *Cyprian Norwid: poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 59.

⁴ „Asonanse i aliteracje, wielosylabowe słowa i wersy, wolny rytm o wyrazistej kadencji, leksyka nazywająca materię” – zob. A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej*, dz. cyt., s. 29.

⁵ Hegel wielokrotnie podkreślał, że rzeźba jest sztuką klasycznego ideału, bo kształtowana jest zgodnie z zasadami niezmiennych idei, właściwych działaniu bogów – G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 465.

RZEŹBIARSKI IDEAŁ CAŁOŚCI

W utworze kończącym tom poetycki *Émaux et camées* Gautiera pojawia się metafora posągu, w którym będzie trwało nieprzemijające życie, wolne od zmienności i przypadkowości:

Tak, dzieło więcej jest wytworne,
Gdy bierzesz formy dłoniom twym
Oporne
Emalię, marmur-li czy rym.

Fałszywe, muzo, rzuć wymogi,
Lecz, by nie chwiejnym krok był twój,
Na nogi
Obcisły koturn lekko wzuj!

Precz rytm wygodny, jak zbyt duży
Trep, co go każdy wziąć by mógł,
Co służy
Dla rozmaitej miary nóg.

Rzeźbiarzu! zniszcz jak pleśń zakalców
Gips, który gnie bezwiedny ruch
Twych palców,
Gdy inną stroną płynie duch.

Przemija wszystko w wieków ciągu,
Jedyna sztuka wiecznie trwa:
W posągu
Zamarłych stolic życie drga⁶.

Sztuka rzeźbiarska przetrwa, bo jest wycyzelowana w twardym bloku, który stawia opór upływowi czasu. „Surowy metal nieforemny” ma w dłoniach rzeźbiarza przybrać kształt posągu – metafory dzieła doskonałego, uformowanego w „niepokonany rym czy spiż”⁷. Wiersz cyzelowany jest na wzór materiału rzeźbiarskiego i właśnie za sprawą swojej odpornej materii pozwala ukształtować

⁶ T. Gautier, *Sztuka*, przeł. A. Lange [w:] *Antologia poezji francuskiej*, red. J. Lisowski, Warszawa 2000, t. 3, s. 353. Warto nadmienić, że sam Antoni Lange jest autorem jedyne polskiego manifestu o wymowie zbliżonej do *Sztuki* Gautiera. *Sztuka alcejska* Langego jest pochwałą twórczości artystycznej, niezmiennej pośród zmiennych dziejów – zob. A. Lange, *Sztuka alcejska* [w:] tenże, *Poezje*, Kraków 1898, s. 179. W swoim manifestie Lange rezygnuje jednak z metaforyki rzeźbiarskiej, charakterystycznej dla utworu Gautiera i akcentuje bardziej duchowy wymiar i metafizyczną trwałość słowa poetyckiego, przekraczającą poziom cyzelowania materii.

⁷ Podobny typ myślenia o formowaniu dzieła sztuki poprzez walkę z bezforemną materią przedstawia Norwid w utworze *Na przyjazd T. Lenartowicza do Fontainebleau*, wskazując, że o wartości twórcy świadczy efekt trudu, włożonego w zmagania ze stawiającym opór materiałem. Kwestia ta zostanie rozwinięta w dalszej części szkicu.

wiecznotrwałą formę doskonałą, w której będzie trwało życie tego wszystkiego, co poza materialem marmuru byłoby skazane na przemijalność. Język, podobnie jak dłuto rzeźbiarza, dokonuje aktu utrwalenia; zamienia to, co bezkształtne i pozabawione formy w artefakt. Zadaniem twórcy (posługującego się tak materiałem rzeźbiarskim, jak i słownym) jest artystyczne uformowanie opornego materiału w kształt idealny i w nim dopiero będzie mogło trwać życie, polegające na oparciu się śmierci. W wierszach z tomu *Émaux et camées* Gautier nie pisze o doskonałości inaczej, niż poprzez odniesienie do istniejących form artystycznych, także rzeźby, która służy w tym zbiorze za metaforę dzieła idealnego, uwolnionego od jakiegokolwiek zależności od rzeczywistości świata nieartystycznego, którego funkcjonowanie opiera się na zasadzie użyteczności⁸. Rzeźbiarska metaforyka (wykuwanie, tworzenie odlewów) buduje rzeczywistość formalnie doskonałą i niezmienną; rzeczywistość artefaktu, który jest całkowicie niezależny od świata organicznego. Co więcej, jak sugeruje *Le poème de la femme*, samo piękno jest uchwytnie jedynie w zapośredniczeniu poprzez dzieła artystyczne (np. porównania piękna kobiecego ciała do antycznych posągów⁹); tak jakby realnie istniejący model rzeźby był możliwy do rozpoznania dopiero jako wtórny wobec artefaktu. Tego rodzaju sformułowanie, zadłużone w heglowskim myśleniu o rzeźbie jako sztuce niepodległej żadnemu „momentowi nieorganicznemu” ani wpływom zmiennej rzeczywistości¹⁰, wpisuje się w podstawowe założenia Gautierowskiej doktryny o koniecznym współistnieniu piękna materii i idei oraz ich autonomii wobec utylitarnego porządku rzeczywistości:

Sztuka jest dla nas nie środkiem, ale celem. Każdy artysta, który proponuje inną wartość dzieła, aniżeli piękno, nie jest w naszych oczach artystą. Nigdy nie zrozumiemy zasadności rozdzielania idei i formy... Piękna forma to zawsze piękna idea¹¹.

Kiedy więc Gautier pisze poemat o pięknie kobiety, doskonała forma posągu zastępuje rzeczywiste ciało, bo dla spojrzenia artysty nie ma innej rzeczywistości aniżeli ta, którą ono samo kształtuje. Postaci, które rodzą się pod takim spojrzeniem nie mają związku z otaczającą je przestrzenią, są z niej wyrwane i ustanowione w nowym, artystycznym położeniu. Są wolne od zmienności, przypadkowości i niepewności:

Z perspektywy doktryny „sztuki dla sztuki” autonomia i immanencja formy jest esencją dzieła sztuki; może być ono formą iluzji totalnej i stać się wiarygodnym obrazem rzeczywistości tyl-

⁸ *Émaux et camées* to zbiór miniatur, wierszy poświęconych drobiazgom (jak uśmiech kobiety, chmury, kwiaty, fontanny), stanowiącym małe, autonomiczne całości, tworzące swoje uniwersum znaków-artefaktów.

⁹ *Émaux et camées*, Paris 1852, s. 33.

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, dz. cyt., s. 649.

¹¹ Cyt. za: A. Schaffer, *Théophile Gautier and "L'Art Pour L'Art"*, "The Sewanee Review", Vol. 36, No. 4 (Oct., 1928), s. 409 [przekład – K.T.].

ko wówczas, gdy wyemancypuje się od tego wszystkiego, co znajduje się poza nią samą. [...] Sztuka istnieje tylko, gdy różnicuje się od rzeczywistości i z drugiej strony – jest w nią uwikłana. Sztuka nie tylko odbija, ale przede wszystkim odmawia rzeczywistości istnienia, bo zastępuje ją¹².

W twórczości Norwida sformułowanie o tożsamości piękna formy i materii w odniesieniu do rzeźby pojawia się w *Quidamie*, w którym klasyczna sztuka grecka traktowana jest jako wzorzec harmonijnego połączenia formy i materii, dającej dziełu ponadpartykularny wymiar:

[...] Fidas-bóg używał dłuta,
Tudzież marmuru, złota, kości, drewna –
Dalej – że pono za cel nie brał owej
Natury – albo z drugiej ją połowy
Zachodził, która że jest idealna,
Więc nieskończona jest i niewyczerpalna –
I stąd mógł robić wieki – do dziś może!¹³

Jeśli jednak dla Gautiera rzeźbiarska autonomia wiązała się z uniezależnieniem dzieła od rzeczywistości, o tyle Norwidowskie uwolnienie od „Natury” nie jest tożsame z antyspołecznymi postulatami doktryny „sztuki dla sztuki”. Społeczna użyteczność sztuki stanowiła warunek zaistnienia prawdziwego dzieła, które obok harmonii materii i idei, powinno jeszcze zawierać „pewną porcję użyteczności, która jest warunkiem piękna”¹⁴. Dopiero te trzy elementy pozwalają ukształtować idealne dzieło artystyczne, które w odniesieniu do współczesnych sobie rzeźbiarzy Norwid przypisywał np. Bartoliniemu, przekazującemu w swoich alegorycznych artefaktach „wielkie prawdy” dotyczące ludzkiego losu¹⁵.

Kazimierz Wyka, tworząc syntetyczne ujęcie motywu rzeźbiarskiego u Norwida, uznał rzeźbę za kluczową figurę, wiążącą się z uwzniośleniem i wyeksponowaniem dodatniej etycznie i społecznie funkcji sztuki:

Wywyższająca funkcja rzeźby pozostaje w zgodzie z najwyższym społecznie miejscem rzeźby w norwidowskim kręgu sztuki. Według poglądów estetycznych tego poety rzeźba zawsze gra rolę nosicieli historycznego patosu¹⁶.

¹² A. Hausner, K. Northcott, *The “l’art pour l’art” Problem*, “Critical Inquiry”, Vol. 5, No. 3 (Spring, 1979), s. 429 [przekład – K.T.].

¹³ C. K. Norwid, *Quidam* [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, wybór, wstęp i uwagi krytyczne W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. III, s. 172.

¹⁴ C. K. Norwid, *Salon paryski 1881* [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, wybór, wstęp i uwagi krytyczne W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. VI, s. 358.

¹⁵ C. K. Norwid, *O rzeźbiarzach florenckich* [w:] *Cypriana Norwida myśli o sztuce i literaturze*, wybór i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1960, s. 24.

¹⁶ K. Wyka, dz. cyt., s. 17.

Teza ta, za którą podążył m.in. Dariusz Pniewski¹⁷, zmierza do stworzenia uniwersalnego, całościowego sposobu odczytania motywu rzeźbiarskiego w twórczości autora *Białych kwiatów*. W głosach obu badaczy pobrzmiewa pewna uniwersalizująca tendencja, myślenie o całości dzieła Norwida, wykorzystującym we wskazany sposób rzeźbiarską metaforykę. Tendencja ta jest jednak – co na nieco innym poziomie diagnozował Wiesław Rzońca – dość problematyczna. Abstrahując bowiem od samej rzeźbiarskiej tematyki i metaforyki, w krytycznej recepcji twórczości Norwida „dążono do scalania, „uzgadniania” elementów, wyznaczania głównej myśli; mówiąc krótko – dążono do całości”¹⁸. Cały projekt interpretacyjny Rzońcy polega natomiast na dekonstrukcji kategorii całości, rozmontowaniu jej w procesie analizy i wskazaniu na punkty oporu, miejsca, w których idea totalności ulega demontażowi. Tym, co w niniejszym szkicu pozwoli na demontaż zarysowanej poprzez rzeźbę figury totalności (także interpretacyjnej), zarówno w odniesieniu do Norwida, jak i Gautiera, jest figura ruiny, stanowiącej – jak postaram się dowieść – również metaforę formy artystycznej.

CAŁOŚĆ ZRUJNOWANA

Jeśli w przypadku kreacji artefaktu rzeźbiarskiego celem była zamiana tego co naturalne w artefakt, o tyle w figurze ruiny zachodzi ruch odwrotny, polegający na ponownej intruzji natury w porządek kulturowego przedstawienia. Jak zauważa Florence M. Hetzler w swoim szkicu na temat estetyki ruinicznej:

Estetyka ruin pociąga za sobą nową jakość, związaną z połączeniem twórczej działalności człowieka i skutków natury, przy czym postać oglądającego ruinę odgrywa tu kluczową rolę z uwagi na jego wrażliwość i odczucia. W Delfach np. oglądamy ruiny teatru, ale przecież to spacer oglądającego po ruinach teatru jest częścią tego dzieła i częścią estetycznego doświadczenia go. Estetyka ruin jest o tyle znacząca, że stanowi nieuniknione współgranie natury i dzieła człowieka. Ruina może być zdefiniowana jako produkt intruzji natury bez straty jedności, którą stworzył człowiek. Produkt ten musi być semiotycznie inny od tego, który w pierwotnym zamierzeniu był dziełem ludzkich rąk¹⁹.

¹⁷ Pniewski, wykorzystując ustalenia Wyki, wskazywał, że uwznioślająca etycznie i moralnie funkcja rzeźby przejawia się w Norwidowskim *Quidamie* poprzez przyrównanie niektórych postaci do antycznych posągów, jak choćby postać Jazona Maga – mądrego starca, który „został ujęty w bezruchu”. Ponadto autor sugerował wykorzystanie w interpretacji innej właściwości rzeźby – jej martwoty, która w przypadku postaci Jazona i reprezentowanych przez niego idei, może wskazywać na zamieranie tych wartości, których był przedstawicielem – zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 243.

¹⁸ W. Rzońca, *Norwid, poeta pisma*, Warszawa 1995, s. 23.

¹⁹ F. M. Hetzler, *The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being*, „Journal of Aesthetics Education”, vol. 16, No. 2 (Summer 1982), s. 105 [przekład – K.T.].

Tak rozumiana ruina problematyzuje dwie kategorie lektury tekstu literackiego – status dzieła oraz pojęcie podmiotu. Jako wprzęgnięta w działanie natury, ruina jest uwikłana w czasową nieciągłość – to artefakt, który swoim zrujnowaniem sygnalizuje nietrwałość materii. To również przedmiot oglądany przez podmiot, który swoim spojrzeniem konstytuuje ponowną wartość ruiny jako artefaktu już przekształconego. U Norwida ta dialektyka pojawia się wyraźnie w ostatniej części *Rzeczy o wolności słowa*²⁰. Podmiot podsumowuje w niej swoje dokonania pisarskie w tworzeniu poematu, przedstawiając jednocześnie swoją kondycję, jako twórcy, który tuż przed chwilą zakończył dzieło. Twórca udaje się na spoczynek na pustynię. Pustynia jest miejscem absolutnej odrębności podmiotu (jak sam wskazuje „niebu odrębny i ziemi”), w którym jedynym obserwowanym obiektem okazują się starożytne ruiny Palmyry. W tej obserwacji ważny jest gest wintegrowania oglądanych przedmiotów w myśl tego, kto obserwuje:

Kolumn tysiąca więcej widząc, których chóry
Szły tam i owdzie kiedyś w myśl architektury,
Co gdzieś albo istnieje, lub stała się siłą
Myśli ludzkiej i widzi, w niczem jak coś było.
I było cicho pośród ruiny ogromnej,
Wkładającej na niebo profil wiekopomny,
Cały szczytby swojemi, jakby się o ramię
Boga oparło czołem miasto, gdy się złamie.
Patrzyłem i wydziwić się nie mogłem onej
Całości rzeczy, w całość ruiny zmienionej²¹.

Ten silnie zmetaforyzowany obraz, zapośredniczony przez intelektualne spojrzenie podmiotu, jest wizją dawnej potęgi miasta obróconego w ruinę. Sformułowanie „widzieć w niczym, jak coś było” jest tu wyrazem dążenia do swoistej intelektualnej re-kreacji, bez której spojrzenie padające na ruinę dostrzegałoby jedynie jej materialny rozpad. Ruina byłaby niemożliwa bez tego kreacyjnego spojrzenia podmiotu. Również to spojrzenie dynamizuje artefakt, idące kolumny są produktem myśli patrzącego, dzięki której statyczny obraz ruiny zyskuje mobilność.

Rzeźbiarska *immobilité*, będąca właściwością poezji parnasistowskiej i widziana również jako właściwość pisarstwa Norwida (np. Wyka) zostaje w tym miejscu zawieszona właśnie za sprawą aktywności podmiotu, jednak zawiesz-

²⁰ O romantycznej estetyce ruin, także z uwzględnieniem jej obecności u Norwida, pisze obszernie Grażyna Królikiewicz – zob. *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993. Autorka opracowania zwraca przede wszystkim uwagę na głęboką podbudowę religijną, jaką norwidowski obraz ruin znajduje w ontologii augustiańskiej. Przedmiotem mojego zainteresowania jest natomiast związek teje estetyki z parnasistowską refleksją nad statusem materialności zrujnowanego artefaktu.

²¹ C. K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa* [w:] *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. III, s. 270.

nie to odbywa się w samym centrum bezruchu – w oglądanym obrazie zrujnowanego miasta. Nawiązanie do parnasistowskiej statyki nie jest jednak zupełnie dosłowne, bowiem Norwid przekształca zasadę nieruchomości, właściwą liryce wspomnianego już Gautiera.

Autor *Panny de Maupin* w jednym z utworów z cyklu *Nostalgies d'Obélisques*, czyli *L'obélisque de Luxor*, przedstawił sytuację podobną tej, zarysowanej przez Norwida. Obelisk luksorski stoi na straży ruin, jest częścią strawionego przez czas pałacu, znajdującego się na tle egipskiej pustyni. To krajobraz sterylny, milczący i nieskończony. Obelisk stojący na Place de la Concorde jest oderwany od swojego pierwotnego miejsca i za sprawą tego oderwania jest dla podmiotu patrzącego syntezą całej swojej historii, którą uobecnia właśnie w tym nowym miejscu, na paryskim placu²². Samotny monument to twarz egipskiej wieczności, której nie narusza żadna przypadkowość, zmieniającego się dynamicznie Paryża:

Żaden przypadek nie zakłóca
Twarzy wieczności;
Egipt, w tym świecie, w którym wszystko się zmienia
Tron bezruchu²³

Odłączony od swojej historii, swojego krajobrazu, obelisk staje się ich nośnikiem, jego materialność wywołuje pustynną martwość, śmiejące się hieny, monotennie i powoli płynący czas. W tak zdefiniowanym monumencie można dostrzec nową jakość estetyczną, nowy typ piękna, opartego na połączeniu tego, co naturalne i sztuczności właściwej artefaktowi. Obelisk ewokuje zrujnowany pałac Ramzesa, co więcej – przeniesiony na paryski plac sam staje się monumentem – ruiną, obiektem, który nie pełni już swojej pierwotnej funkcji symbolicznej (miejsca obecności boga Re), lecz działa jako pusty ornament, dekoracja umieszczona w nowym miejscu. Dla podmiotu patrzącego jednak jego monumentalna materialność pozwala unaocznic pierwotny kontekst, obelisk „stary kolos bez profilu” sam jest swoją historią, wraz z nim pojawia się więc martwa pustynia i egipska egzotyka. Jest więc zarówno dziełem zamkniętym, skończonym, niczym kolumna Kantowska²⁴, jak i monumentem otwartym, wywiedzionym z większej

²² Obelisk z Luksoru znalazł się na paryskim Place de la Concorde w 1836, kiedy to został przywieziony ze swojego pierwotnego położenia, świątyni luksorskiej w Egipcie.

²³ T. Gautier, *Émaux et camées*, dz. cyt., s. 72 [przekład – K.T.].

²⁴ Louis Marin, komentując *Analitykę wzniosłości* Kanta, wskazuje przykład kolumny i czegoś kolosalnego, jako dwóch porządków, mających semantyczne i formalne powinowactwo, a jednak ewokujących odmienne doświadczenia. Kolumna ma określoną wielkość, jest mierzalna, tymczasem to, co kolosalne, może być źródłem wzniosłości właśnie poprzez wykroczenie ponad właściwą miarę i ustalone proporcje. Wyprowadzenie poza miarę wyzwala nadmiar, uwolniony od proporcji dostosowanych do człowieka i jego określeń – zob. L. Marin, *Granice interpretacji lub przenikanie spojrzeniem wzniosłości burzy*, przeł. J. Bodzińska [w:] tenże, *O przedstawieniu*, przeł. P. Pieniążek [et al.], Gdańsk 2012, s. 213.

całości, którą podmiot postrzegający projektuje na jego materialność. Estetyka ruiny to piękno niezmiennej trwałości wobec upływającego czasu; trwałości, która przekracza ludzką śmiertelność, dlatego w końcowym wersie podmiot wyznaje, że obelisk jest wciąż żywy. Tymczasem on, człowiek, jest już martwy (*Il est vivant et je suis mort!*). Materialność monumentu odgrywa jeszcze jedną, istotną rolę. Powierzchnia obelisku pokryta jest pismem hieratycznym, nieczytelnym dla paryskich oglądających. Pismo zatrzymuje wzrok, skupia na sobie, a jednak nie przyczynia się do pogłębienia widzialności monumentu, stanowi raczej barierę dla rozumienia. Ostentacyjna widzialność nie jest więc tożsama z czytelnością. Materia obelisku jest widoczna, ale nie da się jej zrozumieć. Żyje niezależnie od tych spojrzeń, które sama prowokuje. Również w tym sensie posąg jest nośnikiem nieskończoności – nie jest możliwy do odczytania i jednoznacznego zrozumienia, a jako taki będzie trwał wciąż żywy i niezniszczalny. Ruina, fragment historycznej całości istnieje poprzez swoją materialność, na którą podmiot projektuje swoją fantazję o jej pochodzeniu. Jednak to niemożliwość ostatecznego odczytania sensu materialności stanowi poręczenie jej życia, rozumianego tu jako ciągłe opieranie się czytelności.

Tymczasem podmiot w utworze Norwida dokonuje odwrócenia właściwości – aktywność zostaje przypisana właśnie poruszającym się kolumnom. Co więcej, w dalszej części tego fragmentu zmieniają się również jakości kinetyczne innych elementów krajobrazu: oto bluszcz, który spowija elementy architektoniczne, staje się artefaktem „jakby dłutem ryty”. To bardzo znamienne przemiana, ukazująca niestabilność binarnych opozycji natury i kultury; tego, co prawdziwe i autentyczne oraz sztuczności. Podobnie jak w wierszu Gautiera, w którym samotny obelisk ewokuje podmiotowi swoje pierwotne otoczenie – pustynną martwość i śmiejące się hieny – tak i w *Rzeczy o wolności słowa* granica porządków natury i kultury podlega demontażowi w dialektycznej figurze ruiny. Bluszcz jako element świata natury rujnującej architekturę miasta, jest zarazem jego trwałym elementem, o czym będzie wiedział każdy, kto tylko nie jest barbarzyńcą. Architektura zniszczona działaniem natury nie traci bowiem, jak dowodziła cytowana już Florence Hetzler, swojej jedności, jednak by to zrozumieć, trzeba zająć się redefinicją tego pojęcia. Jedność dzieła zrujnowanego nie ma nic wspólnego z jakościową spójnością artefaktu wykonanego w całości przez człowieka. To raczej jedność w konflikcie, agonie i swoistej dysharmonii porządków, które może dostrzec dopiero oglądający je podmiot. Jeśli, jak już wskazywałam, estetyka ruiny jest efektem intruzji, nie może być mowy o harmonii dzieła sztuki. Na czym więc polega ta szczególna jedność? Jak odpowiada Norwid w dalszej części poematu, jest to całość „taka!... że jej nie wypowiem całej...”. Ta skonfliktowana całość natury i kultury jest przez podmiot percypowana jako coś, co pozostaje pozasłowne i czego człowiek nie może rozdzielić. Chcąc bowiem podnieść z ziemi drobny kamień, doświadcza momentu zawahania, związanego z poczuciem naruszenia jakiejś donioślejszej od siebie całości. To zarazem moment doświadczenia, że nie

jest to jednak całość ostateczna, bo człowiek ma zdolność zniszczyć ją właśnie tym jednym gestem podniesienia kamienia. „Można Ruinę zepsować” – jak sam zauważa – a zatem zarówno ona, jako pewna całość, jak też działanie podmiotu, nie mają charakteru ostatecznego, ale pozostają ze sobą w relacji nieustannej potencjalności, ufundowanej na ścierających się poziomach podmiotu i przedmiotu. Zrujnowana architektura warunkuje istnienie podmiotu, który dopiero dzięki niej może wypowiedzieć ontologiczne „jestem”²⁵. Zarazem jednak podmiot ciągle zagraża jej paradoksalnej spójności, bo może przecież wykonać destrukcyjny gest podniesienia kamienia. Jest jeszcze jedna niezwykle istotna sprawa, zarysowująca się pod koniec poematu; oto podmiot zauważa:

[...] Zaprawdę — ruina
Jest całością!... I nową twórczość odpoczyła!

Ruina zostaje w tym fragmencie utożsamiona z nową twórczością, która konstytuuje się wraz ze swoim twórcą, który jej nie poprzedza, bo dopiero dzięki niej zyskuje swoją twórczą podmiotowość. Jednak i sam twórca pozostaje ściśle od swego dzieła uzależniony i może w każdej chwili je zniszczyć, jeśli będzie rościć sobie zbyt wysoką pozycję poznawczą wobec niego. Dzieło stwarza twórcę, ale równocześnie może go anihilować, wciąż pozostając od niego zależne. Zrujnowane miasto starożytne powoduje zatem, że problematyzacji ulega nie tylko relacja natura–kultura, lecz również hierarchia twórcy i stworzonego przezeń dzieła.

Gdyby zatem zatrzymać się tylko na ujęciu syntetycznym, wskazującym, że rzeźba i związane z nią właściwości w pismach Norwida pełnią jedynie funkcję uwznioślającą, ten fragment *Rzeczy o wolności słowa* pozostałby być może podporządkowany temu stwierdzeniu. Tymczasem zdaje się on uruchamiać nieco inny tryb interpretacyjny, akcentujący raczej pewną płynność ustalonych hierarchii i brak jednoznacznego określenia tak kondycji człowieka–twórcy, jak i jego zależności od powstałego dzieła. Ruina starożytnego miasta może być interpretowana także jako metafora formy artystycznej, którą to intuicję potwierdzałyby ostatnie wersy poematu, ujawniające naukę, jaką podmiot przyjął w kontakcie z architekturą:

Odtąd już, w jakąkolwiek się przeniosłem sferę,
Zrozumiałem Całość–SŁOWA I LITERĘ.

²⁵ Dopowiadając za Derridą, można byłoby wskazać, że podmiot może stworzyć autoportret tylko jako ruinę i tylko ruina, poprzez swoją skończoność może łączyć się z doświadczeniem miłości. Żadna skończona i monumentalna architektura, która stwarza iluzję całości i wiecznotrwałości, nie może zostać pokochana tak, jak kruchość ruiny – J. Derrida, *The Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, transl. P.-A. Brault, M. Naas, London–Chicago 1990, s. 127. W *Rzeczy o wolności słowa* to właśnie szczególna etyka ruiny będzie warunkowała istnienie podmiotu, który musi ją respektować, jeśli chce ocalić swoje dzieło przed uroszczeniami własnej podmiotowości.

Ta idea całości wypracowana w toku obserwacji zniszczonego miasta odnosi się do idealnego dzieła sztuki. Jego spójność można byłoby określić jako agonalną harmonię, rozgrywającą się zarówno pomiędzy twórcą i dziełem, jak też wewnątrz samego dzieła, w którym ścierają się różne jego porządki. Paul Zucker, analizujący obecność ruin w malarstwie XVIII i XIX wieku, zauważył, że ruinę można traktować wyłącznie jako dzieło architektoniczne, swego rodzaju *totum divisum*, jeśliby rozmontować poszczególne jej elementy (kolumny, krypty, przypory). Wówczas jednak dokonuje się rozłączenia tej transgranicznej jedności tego, co pozornie zewnętrzne (działanie przyrody) z wnętrzem samego dzieła sztuki. Natomiast uchwycenie tej całości może się dokonać na drodze akceptacji metamorfozy pierwotnego artefaktu, który – choć przekształcony działaniem czasu – prezentuje swoje trwanie mimo jego upływu²⁶. Upływ czasu, jego niszczące działanie tworzą ponadto (jak widać to w tekście Norwida) nową jakość, otwierają pole dla nowego typu twórczości. Podmiot, który tę twórczość podejmuje musi być świadom jej paradoksalnej niestabilności (skoro sam zauważa, że tak łatwo zepsuć ruinę), lecz właśnie za sprawą tej potencjalnej kruchości i fragmentaryczności pozwala ona na chwilę chociaż skonfrontować twórcę z całością dzieła. Choć całość ta zawsze będzie rozszczępiona.

W tym miejscu warto jeszcze powrócić do ustaleń Rzońcy. Wskazał on, że systemowe próby wskazania na znaczenia danych figur i metafor stosowanych przez Norwida są skazane na porażkę w konfrontacji z wewnętrznym rozproszeniem jego pism, ich myślową niespójnością i fragmentarycznością sensów. W ramach analizowanego fragmentu *Rzeczy o wolności słowa* zaproponowana została interpretacja ruiny jako sposobu konstruowania dzieła sztuki, rozpiętego pomiędzy pozornie antynomicznymi porządkami. Czy jednak ten tryb lektury mógłby mieć charakter uniwersalny?²⁷ Negatywnej odpowiedzi na to pytanie dostarcza choćby poemat *Ruiny* z cyklu *Pięć zarysów*. W poemacie tym artefakty (np. greckie kolumny) są złamane i przez swoje zniszczenie jednoznacznie skojarzone ze śmiercią. Jeden z podmiotów dialogu, Wiesław, przedstawiając swoje stanowisko w kwestii pośmiertnego i wiecznego życia ducha, z rozpaczą wykrzykuje, że nie istnieje żadna harmonia ruin, a unoszący się nad nimi duch nigdy nie zdoła złożyć rozproszonych kamieni i odbudować świątyni. W gruzach cmentarzy nie istnieje żaden duch, nie ma nadziei na zmartwychwstanie w ob-

²⁶ P. Zucker, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, s. 130 [przekład – K.T.].

²⁷ Kazimierz Wyka sugerował, że Norwid nie jest poetą ruin w sensie opiewania ich malowniczości, bo każdorazowo pojawiający się u niego element ruiny – kolumna, ark – stanowi „wyrazisty symbol o niezmiennym znaczeniu”. Wyka wskazywał, że traktowanie Norwida jako „poety ruin” ma charakter legendy, bowiem poszukiwanie przez poetę nowego sensu ekspresyjnego ruiny przypominało świadomą dążność klasycyzmu i preromantyzmu do artystycznego przetworzenia realnego wyglądu antycznych zjawisk, nie romantyczną fantazję – K. Wyka, dz. cyt., s. 106. Można jednak wskazać, że metafora ruiny aktualizuje różne znaczenia, na które wpływa znacząco relacja ruiny jako formy artystycznej i podmiotu twórczego, który się wobec niej określa, o czym pisze w dalszej części szkicu.

liczu pustej materialności zniszczenia²⁸. Co więcej, ta naruszona przez czas materialność jest tym bardziej przerażająca, że stwarza iluzję obecności ducha (np. na cmentarzach chrześcijańskich), złudnie uprawomocnioną wyznaniem wiary w zmartwychwstanie. W dialogu tym ruina uruchamia inny modus interpretacyjny – skojarzona zostaje z pewną iluzorycznością ludzkiej egzystencji dzięki uruchomieniu poziomu duchowości i zestawieniu go przez kontrast z dojmującą materią zrujnowanych artefaktów, będących jedynie pustymi znaczącymi jakiegś dawnej obecności. Punktem odniesienia dla Wiesława są przede wszystkim chrześcijańskie groby, pogrążające oglądających w smutku, który w istocie jest jedynie smutkiem żyjących, zbyt zafiksowanych na swoim poczuciu straty:

Nieraz gorzki mię uśmiech brał na tych smętarzach
 Gdzie płaczące niewiasty, w batystach z marmuru
 Martwią się — nie widziałem w tych posągów twarzach
 Różnic życia a śmierci — wszystkie jak z albumu
 Portrety, które mało obchodzą nas w domu.
 — Widziałeś grób człowieka co umarł szczęśliwie
 Grób, prawie że radosny? — grób, co tobie mówi
 Ciesz się — bo oto ludzie kończą już godziwie
 I śmierć podobną bywa łagodnemu snowi. —
 Krokiem zwyczajstwa nowym nie pogardzaj bracie!
 Nie — oni ci postawią płaczącą figurę
 Siebie żałując — w trzy dni, ani wiesz o stracie.
 Skoro ci ząb wypadnie, czujesz miejsce próżne,
 Lecz często mniej gdy duchy odchodzą podróżne,
 A figury kamienne płaczą — płaczą z rana
 I wieczór — jak najęte²⁹.

Przeniesienie znaczenia ruiny, które dokonuje się w *Pięciu zarysach* powoduje, że trudno byłoby rozpatrywać ją według kategorii wypracowanych w toku analizy poprzedniego tekstu. Ruina nie jest tu jednoznacznie tożsama z autentycznością dialektycznego dzieła, ale raczej sytuuje się po stronie egzystencjalnej iluzji, zaszczepiającej się w materialnej pustce gruzów, odłamów i fragmentów dawnych artefaktów. Zrujnowane groby, obserwowane przez żyjących są miejscem opuszczonym przez metafizyczną pełnię; posągów nie przenika Winckel-

²⁸ Grażyna Królikiewicz wskazywała na Norwidową koncepcję ruiny, jako „prześwitującej skorupy”, z za której przeziiera świat wyższy; „sprawy Boże” – zob. G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 126. Wydaje się jednak, że w przypadku ruin grobów z *Pięciu zarysów* zniszczone groby tracą swój metafizyczny naddatek, stając się jedynie pustymi znakami, wtórnie napełnianymi znaczeniem przez żyjących, o czym piszę w dalszej części tekstu.

²⁹ We fragmencie tym obecne są również komentowane wcześniej metafory rzeźbiarskie, które tym razem ewokują zupełnie inne znaczenia. Porównanie kobiet żyjących do marmurowych posągów nie wiąże się z dowartościowaniem ich roli, ale pozwala na usytuowanie ich po stronie śmierci. Metafora skamienienia, spetryfikowania tego co wcześniej żywe, stwarza sposobność naruszenia ontologii postaci i ich negatywnej oceny.

mannowska wzniosłość i boskość³⁰. Tak rozumiana figura ruiny zbliża się do Benjaminowskiej definicji alegorii, jako przedmiotu niezdolnego do emanowania znaczeniem; przedmiotu, z którego uszło życie i który jest wtórnie napełniany znaczeniem poprzez osobę alegoryka³¹. Norwidowskie ruiny grobów to alegorie właśnie w sensie tej znaczeniowej wtórności, której można przeciwstawić totalności symbolu. Fragmenty dawnych artefaktów, przykłady Benjaminowskiego „rozdrobienia alegorycznego”³², rozmontowują świat, podporządkowując go pragnieniom żyjących – tych, którzy napełniają je iluzorycznymi sensami.

Zaproponowana w tym krótkim szkicu lektura dwóch figur poetyckich – rzeźby i ruiny w wybranych lirykach Gautiera i Norwida, pozwala sformułować dwa zasadnicze wnioski, dotyczące strategii konceptualizowania formy artystycznej u obu twórców. Po pierwsze więc metafora rzeźby, określająca formę doskonałą i skończoną, w parnasistowskiej estetyce Gautiera łączy się z uwzniośleniem roli podmiotu twórcy, przekształcającego bierną materię w idealny kształt formy. Norwid we wspomnianym utworze *Na przyjazd T. Lenartowicza do Fontainebleau*, w podobny sposób mówi o rzeczywistości, która stawia opór działaniu rzeźbiarza. Jednocześnie dla obu twórców działanie artysty, mające charakter nieustającego agonu, może być oceniane tylko poprzez efekty tych zmagania z rzeczywistością, przejawiające się w formie, w jaką uda się ukształtować oporny materiał.

Metafora ruiny, określająca drugi typ konceptualizowania formy artystycznej, w poezji Gautiera wiąże się przede wszystkim z wyalienowaniem dzieła z rzeczywistości (przeniesienie obelisku luksorskiego na paryski plac), dzięki czemu tworzy ono nową, właściwą tylko sobie jakość, uwolnioną od zewnętrznych reguł. Na tym tle figury ruin u Norwida wydają się bardziej skomplikowane znaczeniowo. Przede wszystkim nie są one spetryfikowanymi symbolami, lecz aktualizują sensory fragmentaryczne, rozpięte pomiędzy kreacją nowego typu twórczości a stwarzaniem iluzji duchowości na gruzach dawnych artefaktów. W tym drugim przypadku ruina jest traktowana jako negatywny punkt odniesienia dla dzieła ducha, który nie przenika materialnych resztek, pozostających bez niego jedynie pustymi znakami jakiejś utraconej obecności. Jednakże w tej resztkowości, będącej w *Rzeczy o wolności słowa* pewnym etycznym imperatywem wobec podmiotu twórczego, uwidacznia się inny typ ontologii dzieła sztuki, słabej³³, zdolnej do

³⁰ Jak wskazywał Walter Benjamin, według Winckelmanna pełnia istoty znalazła swą najdoskonalszą postać w rzeźbie greckiej. W klasycyzmie rzeźba właśnie uchodziła za doskonały symbol, w którym samo pojęcie zstępowało do świata cielesnego i było widoczne bezpośrednio w posągu – W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013, s. 215.

³¹ Tamże, s. 243.

³² Alegoria dla Benjaminina zawsze sytuuje się po stronie tego, co szczątkowe i fragmentaryczne, w odróżnieniu od symbolicznej całości. Tamże, s. 249.

³³ O słabej ontologii w dziele Norwida pisał (odnosząc się do katolickiej potulności poznawczej) Rzońca, przywołujący główne rozpoznania ontologicznej słabości, poczynione przez Andrzeja Zawadzkiego – zob. *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 96.

uszkodzenia i domagającej się troski podmiotu, który je tworzy, a zarazem jest przez nie tworzony właśnie na skutek tej ruinicznej słabości. Zestawienie obu metafor, rzeźbiarskiej i ruinicznej, pozwoliło zatem na przedstawienie innego od dotychczasowych podejścia do Norwidowskiego parnasizmu, lecz również na wskazanie wewnętrznych różnic w tekstach obu komentowanych twórców.

Katarzyna Trzeciak

SCULPTURES AND RUINS AS METAPHORS OF THE ARTISTIC FORM
IN GAUTIER AND NORWID

Summary

This article examines the presence of sculpture and its peculiar characteristics in selected poetic texts by Gautier and Norwid. Sculptures, which belong to the world represented in their poetry, can also be regarded as metaphors of the perfect artistic form (in the Hegelian sense). The obverse of this embodiment of the aesthetic idea of perfection is the ruin as a metaphor of the futility of all ambitions to create universal perfection. While for both Gautier and Norwid sculpture functions as a figure elevating and ennobling the creative endeavour, ruins are treated an antithesis of a work's spirit, a reminder of its inability to penetrate and transform matter. The article argues that this polarity, and especially its constitutive negativity, opens the way for the construction of a new type of ontology of the work of art, based on an acknowledgement of a weak, residual presence which faces the creative artist with a demand of ethical care.

INTER ARMA RIDENT MUSAE.
O PODOBIENSTWACH PROZY HENRYKA SIENKIEWICZA
I ANDRZEJA SAPKOWSKIEGO*

WOJCIECH ŁAPIŃSKI**

*Odpowiedniejszą rzeczą jest śmiać
się z życia, niż lamentować.*

Seneka Młodszy

Między ukazującą się w latach osiemdziesiątych XIX wieku *Trylogią* Henryka Sienkiewicza a zestawianym z nią cyklem Andrzeja Sapkowskiego – *Trylogią husycką* – mieści się cały wiek XX, obfitujący nie tylko w potężne przewartościowania historyczne (totalitaryzmy, wojny światowe itd.), ale przynoszący też zmierzch „pozytywistycznego” modelu historiografii oraz zmiany w literaturze, zachwianie się tradycyjnego modelu poezji¹, wizję „zagłady gatunków”, czy też wszelkie teoretycznoliterackie łamigłówki intelektualne, na przemian wyrzucające z tekstu autora i czytelnika – by zostawić w końcu obu „na zer” nieubłaganego języka. Okres pozornie krótki w historii literatury jest więc w istocie epokową „przepaścią”. Tym niemniej proza Andrzeja Sapkowskiego wykazuje daleko idące związki ze swoim XIX-wiecznym antenatem. Autor *Wiedźmina* nie ukrywa wcale, że twórczość Litwosa jest dla niego ważnym punktem odniesienia, przyznaje się do „poprawiania Sienkiewicza”, ale również do stylizacji². Ambicją moją nie jest więc po prostu stwierdzenie „długiego trwania” w kulturze spuścizny Henryka Sienkiewicza, gdyż w takiej konstatacji nie ma przecież nic

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

Wykaz skrótów: [OiM], [OiM, II] – Henryk Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, wedle tomów, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998; [P], [PII], [PIII] – Henryk Sienkiewicz, *Potop*, wedle tomów, PIW, Warszawa 1956; [N] – Andrzej Sapkowski, *Narrenturm*, Warszawa 2002; [BB] – Andrzej Sapkowski, *Boży bojownicy*, Warszawa 2004.

** Wojciech Łapiński – doktorant, Wydział Artes Liberales UW.

¹ Przykładowo mówię tu o pytaniu postawionym przez Teodora Adorno o możliwość poezji w drugiej połowie XX wieku w ogóle!

² Zob. interesujący wywiad: *Historia i fantastyka*, Stanisław Bereś i Andrzej Sapkowski, Warszawa 2005.

odkrywczego³, przyjmuję to jako oczywistość. Jeśli zestawiam go z Sapkowskim to dlatego, że interesuje mnie, co ciekawego wynika dla samego Sienkiewicza (sic!) z takiego zestawienia.

Asumptem do porównania tych właśnie pisarzy, poza kwestiami czysto literackimi, jest paradoksalne zjawisko – zarówno Sienkiewicz, jak i Sapkowski, stali się w pewnym sensie zakładnikami własnego sukcesu czytelniczego – wiele zarzutów pod ich adresem ma źródło w popularności, zupełnie tak, jakby entuzjazm czytelników był ze swej natury odwrotnie proporcjonalny do literackich walorów dzieła. Sapkowskiemu wiele czasu zajęło wydobycie się z „getta” literatury *fantasy*, co sprawiło, że został dostrzeżony przez profesjonalnych badaczy, Sienkiewicz z kolei jest często spychany do roli „czytadła”⁴.

* * *

Już pobieżna lektura ukazuje pewne podobieństwa między autorami. Należałoby wskazać w pierwszej kolejności na wspólną oś fabularną, w której dominantami są *eros* i *thanatos*, a może lepiej *Wenus* i *Mars*, w tej właśnie kolejności⁵. Awanturnicza fabuła, skupienie soczewki narracyjnej na grupie przyjaciół, z których jeden musi być zakochany, dziewczyna-heroina znajdująca się w opałach, a pomoc wiernych przyjaciół jest niezbędna do jej ratowania. Wokół rozgrywa się wielka wojna, ale dzieje się tak jakoś z boku, „pożar nie dość płonie, ogień nie dość parzy”. Takie wnioski można by wyciągnąć po pobieżnej lekturze tekstów Sienkiewicza i Sapkowskiego. Sądzę jednak, że przedstawienie prawdziwego, marsowego (i masowego!) oblicza wojny było jednym z ważniejszych zadań obu autorów. Wyłania się ono z kart powieści już od początku, a bohaterowie w toku fabuły zostają w wojnę uwikłani po jednej ze stron. Jan Skrzetuski czy Michał Wołodyjowski to zawodowi żołnierze, jednak nie brakuje też bohaterów-cywilów, których obecność wydaje się przypadkowa; tak jest z Zagłobą, wciągniętym w wir walk bez jego woli, tak się dzieje z Reynevanem, głównym bohaterem cyklu Sapkowskiego. Ten osobliwy splot żołnierz-cywil pozwoli w każdym przypadku pokazać dwa oblicza wojny – widzianej oczami zawodowca, odtwarzanej mechanicznie, przyrównywanej częstokroć do pracy gospodarskiej⁶, a także pełnej niezgody na okrucieństwo i przemoc z perspektywy świadka. Znamienna

³ Bezpodstawne wydaje mi się poświęcanie czasu na wykazywanie wszelkich bezpośrednich cytowań, paralelizmów składniowych czy aluzji fabularnych. U Sapkowskiego znaleźć ich można dostatek, ale ich egzemplifikacja nie jest celem tego szkicu.

⁴ Wedle słynnego już określenia Grażyny Borkowskiej.

⁵ Zob. T. Bujnicki, *Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych”*. *Studia*, Warszawa 1996, ss. 112–144.

⁶ Wyzyskiwał te związki na płaszczyźnie języka R. Koziołek [w:] *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemoc*, Katowice 2009, s. 303–304, 310.

jest tu scena z *Ogniem i mieczem*, podczas której Zagłoba wraz z Skrzetuskim szykują się do bitwy – spokój namiestnika husarskiego, który patrzy na bitwę „jakby na *theatrum* w mięsopust” [OiM, I, 409] skontrastowany jest z pełnymi obawy inwektywami rzuconymi przez Zagłobę. Ten przykład jest tym bardziej wymowny, gdy uświadomimy sobie, że w *Trylogiach* zostają zestawione dwa modele widzenia wojny. Za Marią Janion można by nazwać je odpowiednio ujęciem westernowym i ekspresjonistycznym⁷. Pierwsze z nich nie wymaga specjalnego komentarza, dość powiedzieć, że Sienkiewicz jest uznawany za jego głównego twórcę⁸. Romantyczne powinowactwa modelu, liczne wątki tyrtejskie, wizja „radosnej wojny” – w której czytelnik z rozkoszą przyjmuje wizję hekatomb, a wyciekająca krew ze zdehumanizowanych manekinów zamiast przerażać – cieszy. Makabryczny ślub Podbiپیęty, dekapitacja trzech ludzi wydaje się w sienkiewiczowskim opisie niemalże sportowym tryumfem⁹. Przemoc bywa estetyzowana, a liczni bohaterowie *Trylogii* nauczyli się zabijać, jak pisze Koziółek, elegancko¹⁰. Kultura współczesna, przesączona obrazami „krwawych jatek” rodem z filmów Quentina Tarantino, nie tylko przesunęła naszą granicę wrażliwości na przemoc, lecz także pokazała jak z przesadnej przemocy uczynić groteskę.

Choć okrucieństwo jest koniecznym czynnikiem zachowania historycznych realiów, a i nie sposób pisać o wojnie bez epatowania przemocą, gdyż ta jest przecież wpisana w nią samoistnie – możliwe są różne filtry, które są w stanie katalizować czytelnicze emocje. Jednym z nich jest patos, retoryczna przesada, absolutyzowana przez romantyków i w konsekwencji rzucająca cień na całą naszą literaturę¹¹. Katalizatorem może być też równie dobrze komizm, oswajający wojenne okrucieństwa, szukający dystansu wobec zjawisk, co do których o dystans najciężej. Ale jest też zjawisko, któremu w kontekście prozy sienkiewiczowskiej przyglądano się stosunkowo najmniej, a które jest trzecim możliwym sposobem eksploatacji tematu: ekspresjonistyczna wizja wojny¹², która za cel nie stawiała bynajmniej „oswojenia” wojny, lecz znajdując swe korzenie w romantycznym frenetyzmie i naturalizmie¹³ zajmowała się budowaniem efektu „obcości, trwogi, przerażenia, grozy i przekonania, że wojny nie można oswoić, że jest ona w sposób najbardziej elementarny sprzeczna z istotą człowieka”¹⁴. W obu

⁷ M. Janion, *Wojna i forma* [w:] e a d e m: *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

⁸ *Ibidem*, s. 33.

⁹ R. Koziółek powiada, że głowy nie należą właściwie do ludzi, są tylko figurami. *Op. cit.*, s. 277.

¹⁰ *Ibidem*, s. 280.

¹¹ Próżno by zresztą chyba szukać literatury jakiegokolwiek kraju nieznającej tyrtejskiego ducha.

¹² Znów za M. Janion, *op. cit.*, s. 39.

¹³ *Ibidem*, s. 40.

¹⁴ *Ibidem*.

interesujących mnie tekstach nie brakuje obrazów wojennego zniszczenia, które dotyka głównie niewinnych (cywilów, kobiety, dzieci), a mimo ekspansywnego wątku awanturniczo-przygodowego, który traktuje wojnę zwykle na sposób westernowy – nie można zanegować siły tych scen. Uważna lektura może budzić zdumienie.

Między ogniami obejmującymi kołły z kaszą leżały tu i ówdzie ciała pomordowanych kobiet, nad którymi odbywała się w nocy orgia, lub sterczały piramidki z głów uciętych po bitwie zabitym i rannym żołnierzom. Ciała owe i głowy poczynały się już psuć i wydawać zgniły zapach, który jednakże nie zdawał się być wcale przykrym dla zgromadzonych tłumów. Miasto nosiło na sobie ślady spustoszeń i dzikiej swawoli Zaporozców; okna i drzwi były powyrywane; zdruzgotane szczątki tysiącznych przedmiotów pomieszane z kwapiem i słomą zawałały rynek. Okapy domów przybrane były wisielcami, po większej części z żydostwa, a tłuszcz baawiła się tu i ówdzie, czepiając się nóg wisielców i huśtając się na nich [OİM, I, 216–217].

Następujący dalej opis traktowania jeńców (zdehumanizowanych, zbydlęconych) dopełnia obraz „zaplecza” wojny. Zabawa odbywająca się na zgłiszczach, wśród ciał pomordowanych jest jednym z wymowniejszych przykładów wojennego kontrastu – gdzie makabra sąsiaduje z groteską, a *sacrum* z *profanum*. Podkreślić też należy, że ciała poległych tracą wymiar ludzki¹⁵, ofiary wojenne tracą nie tylko życie, lecz także szansę na godziwy pochówek¹⁶:

Przeszło dwieście trupów szwedzkich i polskich leżało mostem, jeden tuż koło drugiego; często jeden na drugim... Niektórzy trzymali się za włosy, niektórzy poumierali gryząc się wzajemnie zębami lub szarpiąc się pazurami. A znów inni dzierżyli się jakoby w braterskim objęciu lub leżeli wsparci głowami na piersiach nieprzyjaciół. Wiele twarzy było tak stratowanych, że nie pozostało w nich nic człowieczego; te zaś, których nie zdruzgotały kopyta, oczy miały otwarte, pełne przerażenia, grozy bojowej, wściekłości... [P, III, 71].

Widziano wiele trupów przewieszonych przez działa i obejmujących je rękoma, jakby ci żołnierze chcieli je jeszcze po śmierci osłaniać. Spiż, poplamiony krwią i mózgiem, połyskiwał złowrogo w promieniach zachodzącego słońca. Żłote blaski odbijały się w zakrzepłej krwi, która tu i ówdzie utworzyła małe jeziora. Ckliwe jej zapach mieszał się na całym pobojo wisku z wonią prochu, z wzywami ciał i końskim potem [P, III, 108].

Wojna zbiera żniwa, pozostawiając na placu boju swe krwawe pamiątki. Ważne podobieństwo Sienkiewicza i Sapkowskiego tkwi w zestawianiu podobnych obrazków z elementami religijnymi; powyższy opis pobojo wiska z *Potopu* jest dopełniony obrazem żarliwej modlitwy:

¹⁵ O tym też Koziołek, *op. cit.*, s. 273–276.

¹⁶ Roger Caillois pisze, że w czasie wojny człowiek: „może bezkarnie pomiatać obiektem najwyższego kultu – doczesnymi szczątkami człowieka”; „Kopie te nieszczęsne szczątki nogą, drwi się z nich słowem lub gestem, byle tylko wyzwolić się z obawy przed nimi lub otrząsnąć z obsesji. Śmiech chroni przed dreszczem trwogi. Człowiek czuje się wyzwolony z zakazów” [w:] *te go ż, Człowiek i sacrum*, Warszawa 1995, s. 194.

Anioł Pański zwiastował Najświętszej Pannie Marii!..., a tysiąc żelaznych piersi odpowiedziało mu natychmiast potężnymi głosami: ...i poczęła z Ducha Świętego!... Wszystkie oczy podniosły się ku niebu, które zarumieniło się całe zorzą wieczorną, i z owego krwawego pobojoziska poczęła lecieć ku grającym w górze blaskom przedwieczornym pieśń pobożna [P, III, 108].

Bardzo podobną scenę znajdujemy w *Bożych bojownikach*. Husycka armia dokonuje przemarszu, pałac i mordując okoliczne wsie i miasteczka. Obrazy wojennej pożogi są skontrastowane z pieśniami religijnymi intonowanymi z okazji trwającego właśnie święta Wielkiej Nocy:

Armia Prokopa Gołego maszerowała na północ. Kurzawa ognia i słupy dymu wzbity się nad wsi, palonych przez podjazdy Salawy i Fedka z Ostroga. Jasnoczerwonym ogniem eksplodowały strzechy Uciechowa. Zapłonęły Praus, Harthau i Rudelsdorf. Wkrótce cały niemal horyzont stał w ogniu. Była Wielkanoc. Boży bojownicy maszerowali na północ. Ze śpiewem na ustach. *Vsichni sveit, proste, nam toho spomozte, bychom s vami bydlili, Jezukrista chvalili! Kyrieleison!* Była Wielkanoc. Chrystus prawdziwie zmartwychwstał. Pożoga ogarniała kraj [BB, 462].

Zestawienia te z pewnością nie są przypadkowe. Nie wydaje się też, żeby była to tylko próba pokazania „marsowego chrześcijaństwa” charakterystycznego dla epok dawnych, zdystansowany i pełen ironii opis hipokryzji bogobojnych wojowników, którzy z pieśnią pobożną na ustach łamią piąte przykazanie. Kryje się w tym pewna historiozoficzna refleksja, pytanie o Boga, którego chwałą rycerze, składając do modlitwy nie obeschłe jeszcze z krwi ręce. Żołnierze charakteryzowani są często u Sienkiewicza poprzez porównania animalistyczne: Wołodziejowski wiedzie kozaka jak wilk kozę [OiM, 411], tropi jak ogar w chaszczach [OiM, II, 222]. Częstokroć starcia harcowników wyglądają na chłopiące zabawy. Opisy bitew, zwłaszcza wtedy, gdy „kamera” skupiona jest na Zagłobie, przyjmują obraz humorystyczny. Niejednokrotnie sceny wyraźnie komiczne są s i a d u j ą z prawdziwymi makabreskami. Sami walczący nie są winni wszechobecnemu cierpieniu. Szarlej mówi:

To nie Węgrzy Luksemburczyka, lecz historia gwałciła i zarzynała baby w zdobytych Lonach. To nie Żizka, lecz historia mordowała i paliła żywcem ludzi w Chomutowie, Beruniu i Czeskim Brodzie. To również historia zabiła Hynka z Kolsztejna. Szukać zemsty? Na historii? Być jak król Kserkses, batożący morze?

Retoryczne chwytły bohatera może nie usprawiedliwiają zbrodni, ale z pewnością wskazują na ich nieuchronność. Historia jest ślepa, a wojna jest „czasem bez Boga”. Brak oparcia w religii staje się jeszcze bardziej wymowny, gdy przyrzemy się postaciom kapłanów. Co prawda, ksiądz Kordecki ukazany jest w *Potopie* nieomal jak święty, jednak jego działania są zupełnie racjonalne i przedstawione z dużym realizmem. Pełni on rolę postaci-symbolu, białowłosego

mędrca, którego przyrównać można do Tolkienowskiego Gandalfa¹⁷. Służy przede wszystkim zarysowaniu baśniowej opozycji dobra i zła. Co jednak z pozostałymi duchownymi? Nie brak przecież u Sienkiewicza postaci kapłanów-wojowników. U Sapkowskiego księża nawołują rycerstwo do wojen w imię religii; manipulują nim za pomocą retoryki, odwołują się do tego co „wielkie i małe”:

Śmierć tedy, śmierć czeskim odszczepieńcom, ogień i zagłada kacerskiej zarazie! Dlatego powiadam i proszę, imieniem jego dostojności biskupa Konrada, oblecicie, bracia rycerze, na zbroje znak krzyża, stańcie się anielską milicją! A będą wam grzechy i winy odpuszczone, tak na tym padole, jak i na Sądzie Bozym. A co który zarobi, to jego.

Nie stronią także od polityki [N, 380–381], przedstawieni są często jako chciwi, pazerni megalomani, (jeden z księży trawestuje słowa Ludwika XIV, mówiąc, że „Kościoł to ja” [BB, 429]), dość powiedzieć, że najczarniejszym charakterem w *Trylogii husyckiej* jest biskup Konrad Oleśnicki, wyrachowany i cyniczny, który nie waha się dla odpowiedniego efektu wrzucać swoich wiernych w ogień. Znamienne jest zresztą podejście biskupa, który przed wykonaniem egzekucji poprzez spalenie na stosie, mówi: „Za chwilę uradujemy tu Chrystusa i Matkę Boską” [BB, 145]; a jego sentencja, że Bóg „tak się rozpędza w miłosierdziu, że nie wie, co robi”, jest powtarzana jako prawda Kościoła. Takiej postaci próżno szukać u Sienkiewicza, jej zło i bezwzględność są przerażające nie dlatego, że zarysowana jest w demonicznych rysach, nie jest to bowiem baśniowy odpowiednik czarnego charakteru w stylu Suarona z *Władcy pierścieni*, który miałby siły ciemności swą osobą utożsamiać – Konrad z Oleśnicy jest tak ludzki, jak tylko może być człowiek, a odrażający dlatego, że wyrachowany i bezczelny. Skrojony po mistrzowsku pozwala czytelnikowi niejako utożsamić się z nim, a przynajmniej zobaczyć odbicie własnych słabości. Biskup wrocławski wydaje mi się tym ważniejszy, jeśli uznamy, że tworzy parę z Bohdanem Chmielnickim (Jan Ziębicki tworzy analogiczną z księciem Bogusławem z *Potopu*); inicjator powstania na Ukrainie rzeźbiony jest w podobnych rysach, prywatny interes popycha go do uruchomienia maszyny wojennej, jednakże wydaje mi się, że pomimo wielu głosów krytycznych wobec tej postaci, jako przesadnie demonicznej, przedstawionej w złym świetle – wypada on znacznie korzystniej, niż to się wielu krytykom wydaje, a jego polemika ze Skrzetuskim i sam fakt, że zostaje w powieści dopuszczony do głosu i możliwości usprawiedliwienia swych działań

¹⁷ Związki Sienkiewicza z Tolkienem, które nie mogą tutaj być poruszane z powodu ograniczonej objętości – są także interesujące. Opisywana przez Andrzeja Mencwela „pogarda dla dzikich” (rozdział *Arcydziało pęknięte. Antropologia „Ogniem i mieczem”* [w:] A. M e n c w e l, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006) traci na sile, jeśli zestawimy czerń i Zaporozców z orkami i *Uruk-hai*. W świecie fikcyjnym trudno by mówić o rasizmie i nacjonalizmie, rysuje się nam raczej baśniowa opozycja dobra i zła. Jeśli uznamy, że Sienkiewicz wprowadza nas w świat baśni – to takimi kategoriami trzeba na to patrzeć.

– jest elementem polifoniczności. Pragnę zwrócić przy tym uwagę, że u Sapkowskiego za zło odpowiedzialni są przede wszystkim sami ludzie, u Sienkiewicza obraz jest bardziej rozmyty i niejednoznaczny. Sądzę że autora *Quo vadis* interesował raczej dziejowy fatalizm, ślepa konieczność¹⁸ losu, przeto jego ocena poszczególnych bohaterów jest wartościowana w obrębie świata przedstawionego, a nie w narracji. Znakomitym tego przykładem jest modlitwa – tym razem pozytywnego (w obrębie aksjologii świata utworu, ale pamiętajmy, że mówimy tylko o stronie Rzeczypospolitej, tej, z którą jako czytelnicy się utożsamiamy!) bohatera utworu, księcia Jeremiego Wiśniowieckiego, którego wizja przyszłej chwały – psychomachia toczonej względem wojny domowej – zestawiona jest z obrazem i to po trzykroć powtórzonym – cierpiącego Chrystusa:

Ale Chrystus głowę na piersi zwiesił i milczał taki bolesny, jakby go dopiero przed chwilą rozpięto [O*i*M, 452].

Jest-li to znów obraz milczącego Boga? A może, w kontekście tej sceny, należałoby przewartościować sądy o Sienkiewiczowskiej afirmacji wojny?

Na marginesie tych rozważań chciałbym podnieść kwestię religijności bohaterów *Trylogii*. Sienkiewicz nie mógł, jak XXI-wieczny kolega po piórze, pozwolić sobie na pełną swobodę wypowiedzi, to jednak jest w tym dziele zastanawiająco wiele niedopowiedzeń. Sam obraz katolickiej Polski, której najpierwsi rycerze epatują brakiem akceptacji względem wyznań protestanckich (mit tolerancyjnej Rzeczypospolitej?), jest chyba w części tylko podyktowany humorystycznym prezentowaniem dawnej mentalności¹⁹. Jeśli bowiem zależało Sienkiewiczowi, jak chciał Tarnowski²⁰, na stworzeniu wzorów osobowościowych²¹ – to wiele ich cech kłóciło się mocno z pozytywistycznymi ideałami (choć naturalnie w mocy pozostaje pytanie: czy rzeczywiście te ideały Sienkiewicz wyznawał?). Kluczowa

¹⁸ T. Parnicki pisze, że Sienkiewicz jest rzetelnym, uczciwym mistyfikatorem, bo demaskuje swoje sztuczki w *Bez dogmatu* [w:] T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 370–371. Zdania, że teksty Sienkiewicza należy czytać wspólnie, nie izolując ich wymowy od siebie, jest zarówno Gloger, jak i Koziółek. Ten pierwszy wykazuje, że temat współczesny był dla autora *Niewoli tatarskiej* najważniejszy, „chodził mu po głowie” cały czas przy pisaniu *Trylogii* (M. Gloger, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010, s. 112); drugi podkreśla w rozdziale „Ja Sienkiewicz” cytowanej pracy wspólnotę ideową jego tekstów.

¹⁹ W tym kontekście zastanawiająca jest konstatacja J. M. Bocheńskiego, który w swojej pracy o religijności *Trylogii* (*Religia w Trylogii*, Kraków 1993), w rozdziale pt. „innowiercy” konsekwentnie i rzeczowo przedstawia stosunek sarmackich bohaterów do wyznań protestanckich i mużmańskich – by w finale orzec, iż „innowiercy [...] cieszą się w Rzplitej Sienkiewicza pełną wolnością prawną i faktyczną”. Liczne przykłady w tekście zmuszają mnie do wzięcia w nawias tej tezy.

²⁰ S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. II: Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*, cyt. za: S. Tarnowski, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i opracowanie H. Markiewicz, Warszawa 1977.

²¹ Kmicic, wszelako już po „przemianie” uważa, że zabijając lutrów „miłą rzecz Bogu czyni” [P III, 267]. Jest to, jak pisze Tadeusz Bujnicki, przejaw sarkastycznego stosunku narratora.

dla *Potopu* scena oblężenia klasztoru Jasnogórskiego powinna być moim zdaniem przeczytana dokładnie pod kątem pojawiającej się tam ironii narratora, zakamuflowanej jednak tak głęboko, żeby pozwolić się wpasować w apologetyczny model²². Oczywiście pojawia się pewna wątpliwość – co zrobić z aktami żywej wiary, obecnymi licznie na kartach *Trylogii*, czy wolno uznać je tylko za przedstawienie „sarmackiego kosmosu”, wyraz XVII-wiecznej uczuciowości religijnej, autonomicznej względem narratora? Naturalnie nie sposób ostatecznie rozstrzygnąć, czy (lub na ile?) sam autor utożsamiał się z mentalnością owych czasów, pytanie o proporcje akceptacji i dystansu ciągle dzieli badaczy; pewne jest tylko to, że stosunek ten nie jest jednoznaczny, odznacza się pewną ambiwalencją.²³ Byłby to zatem Sienkiewicz rozdarty, który – jak w odczycie *O powieści historycznej* – rozpoczyna od stwierdzenia, że pisarstwo jest „służbą publiczną”²⁴, a kończy na passusie o „pszczołach z Hymettu”²⁵, która zbiera miód skąd chce? A może autor *Bez dogmatu* cały czas żartuje sobie z czytelnika, ostatecznie prowadzi z nim grę?

Autorzy *Trylogii* poświęcają wiele miejsca, by zdeheroizować obraz ówczesnych rycerzy. Choć szcycą się służbą „na Chrystusowym ordynansie”, zjeżdżają „jak na kulig”, organizują pijatyki, w których rej wodzi Zagłoba. U Sapkow-

²² Nie tylko o Jasną Górę, rzecz jasna, tu idzie, w *Trylogii* odnajdujemy wiele problematycznych fragmentów. O grach z perspektywą religijną, będącą odtworzeniem przekonań „ludzi dawnych”, a zabarwioną jednocześnie lekką ironią, komizmem i narratorskim dystansem – pisze przekonująco Tadeusz Bujnicki w rozdziale pt. *Barokowe wątki religijne w Trylogii*, w cytowanej pozycji *Powieści z lat dawnych*. (ss. 144–157.) Co do wątku „jasnogórskiego” to pewnym tropem wydaje mi się tekst pt. *Kordecki*, włączony przez Juliana Krzyżanowskiego do zbioru nowel, będący autorską manifestacją poglądów na temat kluczowej dla tego momentu *Potopu* postaci. Uderzające jest w tym krótkim tekście to, że Sienkiewicz nie posługuje się w ogóle perspektywą religijną, podkreśla natomiast symboliczne znaczenie obrony Jasnej Góry dla dziejów walki ze szwedzkiem najeźdźcą. Autorska interpretacja postaci (autentycznej, nie powieściowej!) księdza Kordeckiego, z uwzględnieniem przede wszystkim kontekstu patriotyczno-militarnego, każe mi sądzić, że religijny wymiar tych scen miał znaczenie wtórne, podporządkowane realiom „barokowego” świata kontrreformacji – słowem, wierności historii.

²³ Maciej Gloger, w cytowanej pracy *Sienkiewicz nowoczesny*, poświęca cały rozdział kwestii religijności autora *Trylogii*. Stosunek ten nazywa „głębokim sceptycyzmem” (*op. cit.*, s. 166), wskazuje na uczuciowe i intelektualne przesłanki tej postawy, wpisuje ją w język filozofii drugiej połowy XIX wieku, wreszcie – podkreśla estetyczne zacięcie Sienkiewicza, które według Glogera jest decydującym czynnikiem wyzyskiwania wątków religijnych (przykład opisu katedry w Kolonii, z *Listów z podróży do Ameryki*). Co dla mnie najważniejsze – przyznaje badacz, że o religijności Sienkiewicza więcej dowiemy się z jego powieści współczesnych (Płoszowski, Groński, nawet Połaniecki), niż z dzieł historycznych (s. 185.). Zalecenie, by rozdzielać poglądy religijne autora *Potopu* od wiary jego bohaterów wydaje mi się słuszne i zdroworozsądkowe; tymczasem istnieje w badaniach „sienkiewiczologicznych” nurt, który doszukuje się zbieżności w powyższych relacjach (przykładem może być cytowana wyżej pozycja J. M. Bocheńskiego, a także najnowsza praca – wpisująca Sienkiewicza do grona apologetów chrześcijaństwa – Andrzeja Bielata, pt. *Ocalić Europę – Henryk Sienkiewicz – apologeta chrześcijaństwa i obrońca cywilizacji łańskiejskiej*).

²⁴ H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej* [w:] *Henryk Sienkiewicz. Życie i twórczość*, red. J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1966, s. 96.

²⁵ *Ibidem*, s. 115.

skiego żołnierze najchętniej „chleją, rzną w karty i łajdaczą się z dziewczkami” [BB, 170]. Sama postać Zagłoby dyskredytuje etos rycerski – ten jedyny, prawdziwy z krwi i kości bohater *Trylogii*, tchórzliwy samochwała, sympatyczny piniacz i pijanica jest modelowym przykładem sarmackiego wojownika. Zestawianie z nim zabijającej maszyny – Wołodyjowskiego, czy karykaturalnego Don Kichota – Podbipięty mija się z celem. O ile szlachcic herbu Wczele każe nam przyjmować z przymrużeniem oka wojenne wyczyny bohaterów, to postać Szarleja, pragmatycznego obywatela świata, areligijnego demeryta, cynicznego do granic możliwości, pozwala na wyciągnięcie zbiorczego wniosku o dekonstrukcyjnym charakterze tych postaci. Są to dekonstrukcje innego rodzaju, Zagłoba jest raczej lustrem, krzywym zwierciadłem realizmu, w którym przejrzyć się mogą wyidealizowane typy spod pancерnej chorągwi, bohater *Trylogii husyckiej* jest raczej demaskatorem, uczestniczącym w *rite de passage* głównego bohatera w roli mentora. Sapkowski prowadzi z czytelnikiem grę: o ile Kmicic w *Potopie* przechodził rytuał dojrzałości do stania się regalistą, patriotą, wiernym sługą Rzeczypospolitej, słowem dążył do ideału, tak Reynevan na kartach powieści swoich ideałów stopniowo się wyzybywa.

* * *

Wojna jest głównym tematem *Trylogii*²⁶. Za każdym razem jest to wojna o zabarwieniu religijnym – może najmniej w *Ogniem i mieczem*, ale pamiętajmy, że konflikt katolicyzm–prawosławie jest tam głęboko wpisany²⁷, Szwedzi są nie tylko najeźdźcami, ale także protestantami, antagoniści w *Panu Wołodyjowskim* to wyznawcy islamu, których zabijanie jest obowiązkiem rycerza z „przedmurza chrześcijaństwa”. Oś konfliktu u Sapkowskiego jest oparta przede wszystkim na kwestiach wyznania, choć równie istotne są wątki etniczne, niemiecko-śląskoczeskie. Istotnym składnikiem obu tekstów jest transponowanie XIX-wiecznego pojęcia narodu w czasy dawniejsze. W momencie Sienkiewiczowskiego *akme* dopiero kiełkowało poczucie tożsamości wspólnotowej poszczególnych warstw mieszkańców ziem Polski; Sapkowski konsekwentnie i z dużą celowością modeluje ponadczasowe antagonizmy etniczne. W tym eklektycznym historycznie świecie nie wydaje mi się bezzasadne mówić o zjawisku „wojny totalnej”. Posługuję się tym terminem w oparciu o tekst Rogera Caillois’a *Wojna i sacrum*²⁸, w którym francuski filozof dostarcza wielu ciekawych porównań, przede wszystkim zestawiając zjawisko wojny ze świętem. Nie ulega wątpliwości, że takie widzenie sprawy bliskie jest modelom obu *Trylogii*, wszystkie powieści

²⁶ T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 114.

²⁷ Jacek Kaczmarek, tworzący niewątpliwie pod wpływem *Trylogii*, w piosence „Kniazia Jaremy nawrócenie” eksponował motyw przejścia bohatera na katolicyzm, którego ważkie znaczenie dla dalszych losów Ukrainy widzimy pośrednio w dziele Sienkiewicza.

²⁸ [W:] te goż, *Człowiek i sacrum*, *op. cit.*

dzieją się w czasach przeciwstawnych stabilizacji i umiarowi, kiedy jednostka zostaje wyrwana z kręgu swojej wolności²⁹, zawłaszczona przez wojnę, która przynosi nowe normy³⁰, odwraca świat wartości³¹ (kłamstwo i podstęp zyskują rangę cnót – pamiętajmy o Zagłobie, Szarleju!), wyzwala długo powstrzymywaną radość niszczenia (Podbięta oczekuje wojny niczym panna na wydaniu balu, ale przede wszystkim – wojna w rozumieniu totalnym – znosi rycerski kodeks, który zastąpiony jest pierwotnym instynktem. W wojnie wreszcie, co ważne dla powyższych rozważań:

[...] znajduje wyraz prawo rodzenia się narodów [...] staje się [...] czynnikiem określającym naród: naród to ludzie, którzy walczą po tej samej stronie; wojna zaś to najwyższy wyraz narodowej woli istnienia [...] imperatyw moralny³².

Czy *Trylogie* krzepią serca? Czy mamy do czynienia z wzorami? Przerysowany Don Kichot skrzyżowany z Herkulesem, „Litwin, który głowy swojej nie ma, ale trzech szuka” [OiM, II, 56], mały rycerzyk, który świetnie Tatarów podchodzi, lecz żadnej niewiasty nie może, oficer jazdy, którego Zagłoba podejrzewa, że woli „krwie niż łożnice” [OiM, 424], wreszcie sam „Ulisses i Achilles, ten, co najwięcej dokazywał” [OiM, 420] a w rzeczywistości tchórz, warchoła i sybaryta? Czy wojna to miejsce na budowanie ideałów? Czy bezmyślna, krwawa rzeźnia, w której prym wiodą fizyczna witalność, krzepa, a niekoniecznie przymioty ducha? „Na nic fortele, głupi wygrywa” [OiM, 415] – mówi pan Zagłoba, najinteligentniejszy bohater *Trylogii*, regimentarz z przypadku. Teodor Parnicki wykazywał, że choć Skrzetuski rysowany jest jako rycerz bez skazy, prawdziwy rzymianin³³, to jednak łamie on podstawowe reguły żołnierskiego etosu – czyniąc afront posługującym do Chmielnickiego przedstawicielom Rzeczypospolitej. Zachowanie niegodne oficera husarskiego, choć podyktowane skrajnymi emocjami, musi być odczytane jako przejaw buty i braku karności. Jest w tym, ukochana przez Polaków, ułańska fantazja, jest też przeciwstawiona niemieckiej wierności zasadom – samowola, która miała doprowadzić do upadku państwa. Teodor Parnicki pokazał³⁴, że jego poświęcenie w Zbarażu może zostać wzięte w nawias, jeśli będziemy pamiętać o tym, że nie miał nic do stracenia, uważając Helenę za straconą. Niejednokrotnie na kartach *Ogniem i mieczem* motywacje wojenne

²⁹ *Ibidem*, s. 190.

³⁰ *Ibidem*, s. 192.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 197.

³³ To, że „chrześcijański” pisarz określa najbardziej świetlaną postać cyklu wywiedzionym z antycznego (pogańskiego) świata porównaniem jest także interesujące i doprasza się osobnej analizy. Wiadomo jest, że Sienkiewicz był wielkim miłośnikiem świata starożytnego, jednak jego nawiązania do najdawniejszych kanonów można by próbować wyjaśnić czymś głębszym, niż tylko klasycystycznymi kalkami pojęciowymi.

³⁴ T. Parnicki, *op. cit.*, s. 331–332.

Skrzetuskiego przyrównane są do postawy straceńca. Dziwny to wzór. Z kolei Podbipięta (mający przedrzeć się ze Zbaraża) zostaje oskarżony przez Zagłobę o niskie, egoistyczne pobudki, charakteryzując go jako „mającego cnotę na sprzedaż”. Wołodyjowski, wprowadzając najprzedniejszy żołnierz, to jednak doświadczający nieustannych afrontów, wzięty za własnego pachofka, dyskredytowany z powodu niedużego wzrostu. Można próbować bronić autora, tłumacząc, że chodziło o ukazanie ludzi – jak napisałem wyżej – „z krwi i kości”, odmalowanie rycerzy przy użyciu pełnej palety barw. Jeśli taki był zamiar, to już pierwsze recenzje powieści pokazują, że się nie udał. Bardziej przekonuje teza, że Sienkiewicz bawi się z czytelniczymi oczekiwaniami, tworząc niejednorodny obraz, przepełniony sprzecznościami – niekoniecznie wynikającymi z błędów w sztuce. Przyłgnął zresztą do *Trylogii* obraz „pękniętego arcydzieła”³⁵, być może jednak pęknięcie pojawia się na styku wspomnianych oczekiwań właśnie z autorską wizją, zadłużoną więcej u autora *Grobu Agamemnona* niż u ojczystego *heroicum*? Widzę dwa potencjalne wyjaśnienia tego stanu rzeczy:

1) Autor prowadzi z czytelnikiem subtelną grę, odmalowując allotopijny świat, realniejszy niż prawdziwy, wiedzie go na pełne rozkoszy i samouwielbienia (dla polskiej historii) manowce – pokazując jednocześnie, z całą ironiczną dosadnością – po pierwsze, że całkowicie zawładnął masową wyobraźnią, po drugie – kształtowanie się legendy *in statu nascendi*.

2) Drugą możliwością jest zgodzenie się z tezą, że dzieło faktycznie jest niespójne, a niespójność ta wynikałaby przede wszystkim z różnicy między prywatnymi, autorskimi poglądami, a rozmachem dzieła kształtowanego wraz z sygnałami o czytelniczej percepcji (powieść odcinkowa, o czym pisał Lech Ludorowski, daje możliwość mierzenia temperatury odbioru „na bieżąco”); mógł więc autor *Hani* dać się skusić popularności, stopniowo odchodząc od własnych założeń, a hołdując popularnym gustom, zadość czyniąc oczekiwaniom. Zasygnalizowawszy te możliwości przejdźmy teraz do Sapkowskiego.

Z pewnością cieszy się on większą autonomią pisarską – nie tylko przyszło mu tworzyć w liberalnych czasach, pozbawionych cenzury (zarówno obyczajowej, jak i politycznej), w których moda na dyskredytowanie dawnych wzorców, dekonstrukcję, odbrażawanie nie tyle stała się dominująca, co obowiązująca. Nie dziwi więc specjalnie, że zamiast rycerzy w lśniących zbrojach – na kartach powieści dziejącej się u schyłku średniowiecza znajdujemy bandy łotrów, co „wisieć winny”, wszelkiej maści recydywistów (raubritterzy są tu sztandarowym przykładem) i antywzorców. Za takich mogą być uznani Parsifal[!], Rachenau i Henryk Baruth zwany Szpaczkem, młodzi adeptci stanu rycerskiego. Ci, skądinąd sympatyczni młodzieńcy ukazani są jako tchórzliwi i niezbyt profesjonalni przedstawiciele swojego fachu. Znamienna jest scena, w której jeden z przyjaciół

³⁵ Określenie Andrzeja Mencwela [w:] *te go ż, op. cit.*

zostaje ranny w bitwie; mimo strasznego lamentu cierpiącego bohatera obrażenia okazują się niezbyt groźne – pechowo rykoszetująca kula trafia rycerzyka w pośladek [BB, 466]. Ważnym motywem dekonstruującym rycerski etos jest u Sapkowskiego wierność przysięgom. Bohaterowie nie tylko niewiele sobie robią z raz danego słowa – propozycja Reynevana, by zawierzyć jego słowom na podstawie przysięgi „na krzyż i wszystkie świętości” – wywołuje śmiech i politowanie u innych [BB, 290]. Tradycja podważania rycerskiej legendy jest w literaturze dość stara – rozpoczyna się *Don Kichotem*, a w XX wieku objawia się u Italo Calvino z jego *Rycerzem nieistniejącym*. Sceną o znaczeniu symbolicznym jest w *Trylogii husyckiej* informacja o śmierci Zawiszy Czarnego (*sic transit gloria*) – przedstawiona jako koniec nie tylko rycerstwa z jego ideałami i zasadami, lecz także *la bella guerra* [BB, 531].

Główny bohater cyklu Sapkowskiego, Reinmar z Bielawy, ma się ostatecznie przekonać, odnajdując na bitewnym polu ciała dawnych przyjaciół, że „wojna to rzecz bez przyszłości” [BB, 474]. Samson Miodek, który udał się na nią z ciekawości „natury ludzkiej”, kończy, kopiąc groby [BB, 477]. Wojna okazuje się kiepskim materiałem do szukania ideałów. Padające w powieści pytanie: „dlaczego ziemia musi się zmieniać zawsze obmywając we krwi” [BB, 463], trącając historiozofią, wskazuje na uniwersalny aspekt wojennego tematu – destrukcję zastanych struktur. *Ogniem i mieczem* kończy się „kiepskim pokojem”, ale epilog uświadamia nas, że dziejowa katastrofa, która „zatrula serca pobratymcze” będzie miała daleko idące konsekwencje.

Jeśli więc przesłanie *Trylogii* miało być pozytywne, krzepiące serca, to ich epilog budzi nas ze „snu o potędze”. Całość koncepcji Sienkiewiczowskiej porównałbym do Tukidydesowej wizji historii, której zamiary tak charakteryzują Ewa Wipszycka i Benedetto Bravo:

Całość jego dzieła, zwłaszcza jeśli zważyć na stosunki między narracją a mowami, zmierza do tego, by zaniepokoić czytelnika, by zmusić go do zastanowienia się, na przykładzie losów imperium ateńskiego, nad ambiwalencją władzy. Przed czytelnikiem rozgrywa się jakby tragedia Aten. Państwo ateńskie rosło przez kilkadziesiąt lat i zdobywało władzę nad większością państw greckich; rozmiary tej władzy zapewniły mu taką pozycję w świecie *poleis*, jakiej żadna *polis* wcześniej nie osiągnęła. Potęga stanowi źródło chwały, która nie przemienia, jest ona jednak zarazem straszliwym niebezpieczeństwem. Po śmierci Peryklesa państwo ateńskie daje się zaślepić sukcesem, traci miarę, a przez to popełnia fatalne błędy, które doprowadzają je do upadku³⁶.

Te ambiwalencje i meandry „wielkości” i „małości” są wpisane w obie *Trylogie*. Sapkowski ukazuje Czechy, które dominują militarnie w Europie środkowo-wschodniej, pokonują sprzymierzonych przeciwników i wyznaczają nowe trendy w sztuce wojskowej, by ostatecznie – w rezultacie bitwy pod Białą Górą (1620)

³⁶ B. Bravo, E. Wipszycka, *Historiografia antyczna* [w:] *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu. Źródłoznawstwo starożytności klasycznej*. Tom I/II, pod red. Ewy Wipszyckiej, Warszawa 2001, s. 22.

– utracić niepodległość na ponad 300 lat. Jakie były dalsze losy odmalowywanej przez Sienkiewicza I Rzeczypospolitej, pisać nie trzeba.

* * *

Jeśli więc *Trylogia* nie *krzepi serc* poprzez budowanie parenetycznych wzorów i wychwalanie chwały oręża polskiego, jak tedy należy dziś rozumieć tę Sienkiewiczowską formułę? Czy naprawdę musimy traktować ją absolutnie serio, myśleć o niej w wielkich, narodowych kategoriach, słowem – oglądać w matejkowskich ramach, w których umieściła ją przede wszystkim droga jej percepcji? Nie zawahałbym się proponować traktowania pokaźnych ustępów dzieła Sienkiewicza w kategoriach pastiszu³⁷, a nawet powrócić do nieco zapomnianego w sienkiewiczologii tematu humoru, jako kategorii światopoglądowej oraz postawić pytanie o jego realizację i znaczenie. A wydaje mi się ono jednym z pierwszorzędnych przy stawianiu wniosków ogólnych tak dla Sienkiewicza, jak i dla jego późnego kontynuatora – Andrzeja Sapkowskiego.

Jedną z najważniejszych postaci w *Trylogii* jest Zagłoba, kreacja na wskroś komiczna i to na wielu płaszczyznach. Przewaga w zakresie ilości wypowiedzianych słów jest niepodważalna, zauważyć można także jego dominującą funkcję w kreowaniu świata³⁸, gdyż jest on nosicielem przeważającej liczby cech powiązanych z sarmatyzmem, istotnych dla oddania kolorytu epoki. Co prawda, ostatnio nawet to, czy Zagłoba jest postacią komiczną przestało być pewne (Ryszard Koziołek uważa, że jest to postać tak naprawdę poważna; śmiech przezeń wywoływany ma charakter histeryczny³⁹) to jednak nie w samej ocenie postaci rzecz leży. Faktem jest, że dokładne przyjrzenie się funkcjom, jakie ta postać spełnia, przynosi paradoksalne wnioski: historia zostaje niejako wzięta w nawias, buduje się wobec niej dystans. Wszędzie tam, gdzie w centrum akcji zjawia się szlachcic herbu Wczele wydarzenia tracą swą pierwotną powagę. Nie trzeba też przypominać, że prawie wszystkie wątki przygodowo-romansowe, na których oparta jest akcja *Trylogii* wężlują się w panu Zagłobie.

Już samo wprowadzenie postaci na karty powieści ma aspekt humorystyczny, jest parodią szlacheckiej prezentacji – nasz Zagłoba, *notabene* swoisty Nowhere Man, bo przedstawia się tylko godnością i herbem, wykazuje się poczuciem humoru i dystansem, mówiąc:

Jan Zagłoba herbu Wczele, co każdy snadno poznać może choćby po onej dziurze, którą w czelu kula rozbójnicka mi zrobiła, gdym się do Ziemi Świętej za grzechy młodości ofiarował.

³⁷ Pastisz w anglosaskiej terminologii teoretycznoliterackiej ma nieco inny odcień – to już nie ośmieszające kopiowanie stylu, znacznie więcej niż stylizacja; to przyznanie się do twórczego przepracowania mitu – w tym wypadku sarmackiego.

³⁸ T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 163.

³⁹ R. Koziołek, *op. cit.*

Nie trzeba tłumaczyć, jak ważną instytucją dla herbowych był ich rodowy znak⁴⁰ rozpoznawczy, toteż „arcypies – nie szlachcic” już swą pierwszą wypowiedzią wprowadza ton jowialny i dowcipny. Konsekwencją tej sceny jest niechybnie prezentacja dużo skromniejszego Litwina (Zagłoba wszak nikogo do prezentacji nie potrzebował). Komizm w tym wypadku jest oparty przede wszystkim na tym, że bohater nie używa wyrazów odległych semantycznie, jednak jego przekręcenia mają charakter degradujący. Bogactwo określeń, jakimi posłuży się wobec Podbięty w całej powieści będzie stałym motorem napędowym dla scen humorystycznych. „Długi jak tyka chmielowa, pogańska włócznia, serpens, na którym można zbójów wieszać, sukno na barwę mierzyć” – te wszystkie chwytły mające uprzedmiotowić pana Longina, skontrastowane zresztą z dobrotliwą cierpliwością rycerza, muszą wywoływać uśmiech czytelnika. Momentami trudno nie odnieść wrażenia, że cała postać Podbięty, tego Sienkiewiczowskiego Don Kichota, została wprowadzona po to, by mógł sobie z niego dworować Zagłoba. „Nie zaglądam waćpan do studni, bo mądrego na dnie nie obaczysz” [OiM, 404] – przestrzega przyjaciela, nie dopuszcza go do wyprawy po Helenę, mówiąc: „jak pojedziemy gniazda z drzew wybierać, to i waćpana weźmiemy” – czyniąc ciągłe uwagi do jego ogromnego wzrostu. Nawet w stosunku do jego ślubu pozostaje bezwzględny: „od czasu jak ściał największych trzech kpów między Turkami, sam czwartym zostałem...” [OiM, II, 357]. Jakże bohaterską propozycję wyjścia ze Zbaraża Zagłoba kwituje: „To lepiej każ sobie od razu głowę uciąć i z armaty na tabor wystrzelić” [OiM, II, 356]. Zagłoba jest w powieści uosobieniem zdrowego rozsądku. Jest też najlepiej wykształconym bohaterem *Trylogii*, biele posługuje się językami i cytuje klasyków. Jego mocą jest dowcip (rozumiany jak niemiecki *der Witz*, wzięty zresztą od czasownika *wissen* – wiedzieć), konceptualny, pasujący do okazji, przemyślany, wynikający z błyskotliwości i elokwencji.

Jednak rewersem komizmu Zagłoby jest jego śmieszność – wszystko to, co dzieje się z bohaterem w sposób przezeń niezamierzony, nieświadomy lub wręcz niechciany, momenty, w których ukazują się jego braki. Jedną z bitew stoczonych przez Wiśniowieckiego jest ukazana całkowicie komicznie właśnie dlatego, że „kamera” skupiona jest na Zagłobie. Zestresowany bohater, który dopytuje się Skrzetuskiego „czyli kawaleria pierwsza uderzy”, wpada w wir wypadków i przypadkowo zdobywa chorągiew. Mamy tu jednak sytuację odwróconą – kreatorem komizmu nie jest pan Zagłoba, wymienia się on swoją funkcją (częste zjawisko, o czym pisze Koziółek, nazywając go kontr-narratorem⁴¹) z narratorem. Ironiczny stosunek tego drugiego sprawia, że właściwie w orbicie naszych zainteresowań nie znajduje się sama bitwa a nieszczęsne szamotanie się bohatera z okrywającym go płótnem. Finalnym dopełnieniem motywu będą przechwałki

⁴⁰ Zob.: T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 163.

⁴¹ R. Koziółek, *op. cit.*, s. 248 *passim*.

Zagłoby, okrzykniętego bohaterem i nurzającego się w glorii zdobywcy sztandar. Co do przechwałek, to są one oczywiście stałym elementem słów Zagłoby, największą zaś przyjemność sprawiają czytelnikowi te momenty, gdy słyszy opisy sytuacji przedstawionych uprzednio na kartach powieści – w wersji żołnierza-samochwały.

Oprócz dowcipności i śmieszności Zagłoby godna uwagi jest także warstwa językowa jego wypowiedzi. Jest on chodzącą księgą przysłów i aforyzmów („kot powinien być łowny a chłop mowny”), niewyczerpaną skarbnicą wyszukanych określeń i metafor. Tadeusz Bujnicki zwraca uwagę, że właściwie cała warstwa sarmacko-barokowa skupia się w tym bohaterze⁴². Zagłoba jest dysponentem stylów – od retorycznych wysokich przemówień z *Potopu* po najbardziej kolokwialne wypowiedzi – z psem (arcypies, psom szył buty, psi żyją w lepszych warunkach, psia wiara) jako ulubionym chyba porównaniem. Jest też jedyną postacią, do której żaden styl nie jest przypisany na stałe – wręcz przeciwnie, posiada on umiejętność lawirowania, zmieniania, a czasem nawet przeplatania:

A prawda, dziś niedziela, lepiej by o Bogu pomyśleć... Pater noster qui es in coelis... Żadnego respektu od tych łajdaków spodziewać się nie można... Sanctificetur nomen Tuum... co to się będzie działo na tej grobli !... Adveniat regnum Tuum... Już we mnie dech zapało... Fiat voluntas Tua... Bodajeście wyzdychali, hamany mężobójcze!

Znamienne, że bohater nie traci sympatii czytelnika. To nic, że próbuje wmówić, że to on jest słynnym pogromcą Gustawa II Adolfa, że zrównuje się z Jarema, chwala swe zasługi ponad miarę. Bawią jego opowieści o utraconej gładkości, grożenie już to Bohunowi, to znów Skrzetuskiemu rogami, i zapewnienia, że Helena jest doń „kubek w kubek podobna”. Paradoksalnie postać ta „puszcza oko” do czytelnika i każe bezkrytycznym miłośnikom historii oręza polskiego zastanowić się nie tylko nad zjawiskiem dziejowej megalomanii Polaków, ale szerzej – nad rozumieniem prawdy w ogóle. Albowiem zgodnie z teoriami Michaiła Bachtina zawartymi w *Eposie i dziele* śmiech Zagłoby ma charakter głęboko filozoficzny.

Nie tylko zresztą Zagłoba jest w *Trylogii* śmieszny. Zabawny jest pan Michał, ze swoimi miłosnymi rozterkami, przypominający trochę bohatera *Ślubów panińskich*. Przekomiczny jest Rzędzian, frant na cztery nogi kuty, ale owdanięty nieprzemogłą chciwością. Zabawna jest Anusia Borzobohata-Krasieńska, za którą przepadali na zamku w Łubniach wszyscy, a ona za nikim. Śmieszna jest ich przesada. Pan Zagłoba opowiada po raz tysięczny (określenie narratora) o zabiciu Bułaja, a pan Longinus o przodku Stowiejce, Zerwikapturze i trzech głowach. Niepozabawiony poczucia humoru jest także narrator, który dokonuje tego typu zestawień:

⁴² T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 176.

Wyszli. Pan Skrzetuski poszedł do kościoła, pan Zaćwilichowski do cerkwi, a pan Zagłoba do Dopuła w Dzwoniecki Kąt.

Jaką rolę pełni więc komizm u Sienkiewicza? Józef Kremer pisał:

Komiczność bynajmniej nie na tym stoi, by zgnębić, zetrzeć złośliwość i brudy moralne, lecz raczej na tym, by wykryć sprzeczność w jakiej się niekiedy stawia indywidualność człowieka z prawdą ogólną lub rzeczywistością⁴³.

Wydaje mi się, że autor *Trylogii* był świadomy nonsensu stawiania pytań o prawdę historyczną, gdyż na kartach swej powieści ukazał w humorystyczny sposób jej manipulację. Nie tworzył jednak satyry, nie naśmiewał się z przeszłości. Jak sam pisał:

Satyra na przeszłość nie ma racji bytu, właśnie dlatego, że przeszłość minęła i poprawić jej niepodobna⁴⁴.

Wiedział jednak, że śmiech ma „cudowną siłę przybliżania przedmiotu”, „usuwa strach”, tworzy poufale kontakty, umożliwia – jak pisał Bachtin – jego badanie. Gogol pisał:

Dużo rzeczy oburzyłyoby człowieka, gdyby zostały mu pokazane w całej swej nagości, lecz promienione siłą śmiechu wnoszą spokój do duszy⁴⁵

W powieści niewolnej od przemocy, pełnej krwi i okrucieństwa, śmiech jest zwyczajnie potrzebny jako katalizator. Litwos chciał, jeśli wierzyć jego słowom, „krzepić życie, nie zaś podkopywać”. Tadeusz Bujnicki zauważa, że epilog *Ogniem i mieczem* jest głęboko pesymistyczny⁴⁶, sprowadza czytelnika pokrzepionego pozornym happy-endem na ziemię. Ale jest to pesymizm Słowackiego. Odajmy głos autorowi:

Dusza szlachetna, żywo czująca, która na widok złego wpada w rozpacz, targa się, gorzknienie i sztydzi właśnie dlatego, że w jej głębi leży pragnienie dobra, piękności, światła – to przejaw szlachetnego pesymizmu, który gdy padnie na poetę to mówi on jak Słowacki. Ale jest i drugi pesymizm, który widzi jasno zło i podłość, ale godzi się na ich konieczność [...] – bo jednakże trzeba żyć⁴⁷.

Paralela z twórcą *Beniowskiego* jest oczywiście nieprzypadkowa, jeśli rozpatrujemy humor w kategoriach szerszych, filozoficznych. Obłaskawianie rze-

⁴³ Cyt. za: S. Papee, *Henryk Sienkiewicz jako humorysta*, Lwów 1939.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 94.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Zob.: T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 46.

⁴⁷ Cyt. za: S. Papee, *op. cit.*, s. 96.

czywistości nie traci na znaczeniu w szatach historycznych, czy nawet fantastycznych, bo zyskuje wymiar uniwersalny. Zagłoba, najważniejszy bohater, ma więc dwie funkcje. Jest błaznem i wpisuje się w Bachtinowską koncepcję świata skarnawalizowanego, świata na opak, umożliwia połączenie przeciwieństw, łączy narodziny („Już waćpanna będzie miała co nosić, Skrzetuski się o to postara” – żartuje z Heleny) ze śmiercią. Ponieważ Bachtinowskie światoodczucie karnawałowe nie zna pointy, jest wrogiem wszelkiego zakończenia, wciąż się na nowo odradza – pozwala włączyć się w nurt witalistyczny, pełen optymizmu. Obraz Ukrainy, jaki zapamiętujemy, rozstając się z *Ogniem i mieczem* to zgłiszcza i ruiny, jednakże przywrócona jest nam nadzieja, której nie otrzymaliśmy w *Zamku kaniowskim*. Zagłoba to nie tylko błazen, lecz także mędrzec, uczy nas łagodnego dystansu, wyrozumiałości, spokoju i racjonalizmu. Stara się słowem dokonywać tego, co inni mieczem, bo humor ma wreszcie funkcję rozbrajającą. Dlatego właśnie tak ważna jest postać Zagłoby dla całej *Trylogii* – tylko przez zdystansowanie i śmieszność można złagodzić inny dystans, ten dziejowy – i mądrze patrzeć na naszą historię. Dlatego też na kartach *Trylogii* obok bohaterstwa i poświęcenia, okrucieństwa i bezwzględności, naturalnie musiało być miejsce dla humoru.

Z podobnego założenia musiał wychodzić autor *Trylogii husyckiej*. Tutaj sytuacja jest jednak paradoksalna – o ile Sienkiewicz bywa często uważany za zbyt poważnego piewcę chwały polskiego oręża, bezkrytycznego apologety szlachetczyzny, to Sapkowski bywa kwalifikowany jako postmodernistyczny żartowniś, którego książki są tylko intertekstualną zabawą. W obu przypadkach są to twierdzenia krzywdzące. Jestem przekonany, że komizm powieści Sapkowskiego oparty jest na podobnych przesłankach – jest konieczną przeciwwagą dla ogromnej dawki okrucieństwa i przemocy, lekiem na bezecność bohaterów, remedium na bankructwo ideałów. Ale perspektywy autora XXI wieku i XIX-wiecznego nie są identyczne. Inaczej więc też manifestował się będzie humor.

Przede wszystkim w *Trylogii husyckiej* mamy do czynienia z ironią na gruncie narracji. Nie jest to obce i Sienkiewiczowi, ale zasadniczą różnicą jest tu skala. Już pierwsze ustępy pokazują, że narrator⁴⁸ cyklu husyckiego jest ironiczny nie tylko wobec opisywanych zdarzeń, lecz także względem własnego słowa, sensowności wypowiedzi, wprowadzanych informacji. To on dysponuje elementami humorystycznymi. Całość stylizowana jest na staropolską gawędę. Opisuje autor pokutę Gelfrada Sterczy (znamienne, bo i Zagłoba rozpoczyna swą przygodę z powieścią od słów o pielgrzymce pokutnej), pokpiwając zarówno ze słomianego zapału, jak i nieoczekiwanych rezultatów. Czytelnik jest bawiony stwierdzeniami, że wg braci Adeli, Śląsk leży „gdzieś między Tygrysem a Eufratem”, a nieszczęsny rycerz stał się ofiarą wojny bez walk – spadając z konia

⁴⁸ A żeby było ciekawiej narrator jest, jak wiemy z kontekstu całego utworu, jednym z kluczowych bohaterów!

(pamiętajmy o ważnym wątku deheroizacji etosu rycerskiego!). Narrator tworzy też mistrzowskie kontrasty: w ten sposób bawił się będzie, wprowadzając na karty swej powieści postać na poły historyczną na poły symboliczną – Zawiszę Czarnego – każąc mu cierpieć na problemy natury gastrycznej. Albowiem tutaj właśnie zasadza się podstawowa różnica między Sienkiewiczem a Sapkowskim – współczesnemu autorowi znacznie więcej wolno, wprowadzanie do powieści wulgaryzmów, wszelkiego rodzaju rubaszości, nieprzyzwoitości, seksu, dowcipów powiązanych z ekskrecją, słowem tego wszystkiego, co króluje w niewyszukanych żartach zapewne od zawsze, ale dopiero od niedawna w literaturze – jest podstawową i chyba tak naprawdę jedyną różnicą, bo rola tego śmiechu jest w mojej ocenie identyczna⁴⁹. Niemniej jednak jeśli szczytem kontrastu Sienkiewicza było zestawianie kolokwializmów i słownictwa wyszukanego, nie rzadko religijnego, tutaj uzyskujemy kontrasty znacznie wyrazistsze, i być może z perspektywy dzisiejszego czytelnika nawet bardziej śmieszne.

Ale sposób znajdę, nie bójcie się. Choćbym w przebraniu, jak Tristan właśnie. Miłość zawsze zwycięży. Amor vincit omnia. Zawisza uniósł się w kulbace i pierdnął. Trudno było ocenić, czy był to komentarz, czy tylko kapusta⁵⁰.

Dysponentem humoru jest tu sam narrator. Nie boi się on gry z konwencją, chętnie zaskakuje czytelnika mieszaninami stylu, które można by nazwać umownie sentymentalno-naturalistycznym:

Cudnie śpiewały wśród drzew drozdy, jeszcze cudniej żuki i końskie muchy. Wiejący od wzgórz zefirek przynosił upojne wonie – już to jaśminu, już to czeremchy. Już to gówna – były widać w okolicy ludzkie sadyby.

Kontrast jest zresztą wszechobecny. Jadący raubritterzy śpiewają na przemian pieśni Tomasza z Akwinu z wulgarnymi kawałkami rodem z gwary góralskiej rejonu Suchej Beskidzkiej – o czym informuje nas w przypisie sam autor. Niektóre sceny wydają się wręcz żywą reminiscencją *Trylogii*, ot chociażby bójka na dziedzińcu u augustynianów i rozsierzony staruszek przeor, bijący oponentów palisandrowym krzyżem (co samo w sobie jest komiczne), który niemal jak Załłoba łączy łacińskie sentencje z wulgarnymi epitetami:

Pax! – wrzeszczał, bijąc. – Pax! Vobiscum! Miłuj bliźniego swego! Proximum tuum! Sicut te ipsum! Skurwysyny!

Przykłady można by mnożyć. Innym sposobem wyzyskiwania efektów komicznych jest czynienie rozmaitych aluzji. Tu właśnie objawia się intertekstual-

⁴⁹ Warto wspomnieć, że jest to tradycja Rabelais'owska, opisana przez Bachtina [w:] *te go ż, Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1975.

⁵⁰ Wszystkie cytaty za: A. Sapkowski, *Narrenturm*, Warszawa 2002.

ność Sapkowskiego – lubuje się on w nawiązywaniu do powszechnie znanych czytelnikowi motywów – mamy więc w powieści młodego Gutenberga (choć zasadniczym problemem powieści nie jest rozwój druku) i jego problemy ze znalezieniem sponsora dla swojego wynalazku. Pojawia się krewny Kopernika zamknięty w wieży za zbyt radykalne teorie. Aluzje te zresztą, wkładane często w wypowiedzi bohaterów, bywają błyskotliwe: „Nawet ten najmłodszy, małuśki Mikołajek, co to się ludziska śmieją, że pierwsze jego słowo było „mama”, drugie „papu”, a trzecie „heliocentryzm”. „A bo to też i czasy takie – że nic tylko wziąć, spisać jakieś tezy i przybić je, kurważ jego mać, na drzwiach jakiegoś kościoła. Psik, Luter, psik ze stołu, bezczelny kocie”.

Niekiedy są to aluzje zrozumiałe właściwie tylko polskiemu czytelnikowi, szczególnie uwrażliwionego na perspektywę historyczną:

W imieniu i z upoważnienia Jego Świątobliwości wręczyłem królowi polskiemu nie byle jaką relikwię... jeden z gwoździ, którymi nasz Zbawiciel przybity był do krzyża. Vero, jeśli taka relikwia nie jest w stanie chrześcijańskiego monarchy natchnąć do antyheretyckiej krucjaty, to...

– to nie jest to chrześcijański monarcha – dokończył za legata biskup Konrad.

– Zauważyliście? – sztywnie wykrzywił się Krzyżak – Lepiej późno niż wcale!

Jest to poniekąd intertekstualne nawiązanie do Sienkiewicza, który w *Krzyżakach* poddawał już ironicznej ocenie rolę relikwii w polityce. Czasem Sienkiewicz przywoływany jest zresztą wprost, poprzez cytat. Zawisza Czarny ostrzega Reynevana: „Nie umrzesz ty chłopaczkę naturalną śmiercią” – dokładnie te same słowa słyszy przecież w *Ogniem i mieczem* Rzędzian. Aluzje intertekstualne są zresztą częste, bohaterowie trafiają między innymi na uroczysko do trzech wiedźm, które przepowiadają przyszłość. Sapkowski nie mógł powstrzymać się od aluzji: „Witaj thanie Glamis!” wita ich jedna z wiedźm – „Przestań bredzić Jagna znowu się cholera spiłsaś” – kontrpunktuje druga. Chętnie sięga też autor *Wiedźmina* po nawiązania do współczesności.

Postacie u Sapkowskiego bywają także dowcipne, nierzadko sarkastyczne. „Przyjemny kraj – ocenił Samson Miodek. – Pracowita, dostatnia dziedzina. – I praworządna – Szarlej wskazał na szubienice uginające się pod ciężarem wisielców”. Bohaterowie obdarzeni są dużą dozą ironicznego krytycyzmu i dystansu. Komizm sytuacyjny niejednokrotnie miesza się z komizmem słownym. W *Narrenturmie* śmiejemy się nie tylko z dowcipów postaci, lecz także z ich mentalności: („O świnią. Może zarżniem i zabierzem?”), braku poszanowania dla prawa własności („niegościnnie chamy nie dały się ograbić”). Raubritterzy, rycerze-rabusie, których ktoś uprzedził w napadzie popadają w prawdziwe oburzenie:

Boże! Widzisz i nie grzmisz? Do czego to doszło! Upadły, kurwa, obyczaj, zginęła cnota, umarła poczciwość! Wszystko, wszystko zagrabią, ukradną. Złodziej na złodzieju i złodziejem pogania! Łobuzy! Szelmy! Łajdaki!⁵¹

⁵¹ W tym zresztą też kryje się cytat Sienkiewiczowski!

Nie brak tu oczywiście też komizmu słownego (choćby bogactwo inwektyw, jakimi obrzuca Hayn von Czirne swoich oponentów – Zagłoba by się nie powstydział), komizmu postaci – w osobie Księżnej Formozy, niewiasty leciwej acz pełnej temperamentu, wreszcie samej kpiny z konwencji. W ciągu pierwszego tomu *Trylogii husyckiej* mamy do czynienia wielokrotnie z sytuacją, w której z beznadziejnego położenia udaje się bohaterom uratować dzięki zupełnie nieoczekiwanej pomocy – słowem motyw *deus ex machina*, czasami nawet kilkakrotny w jednej scenie i rozciągnięty do przesady, jest tu sparodiowany przez częstotliwość, absurdalną, użycia. Tym samym autor nie boi się, jak widać, żartować z konwencji, w której pisze. Na koniec stwierdzić należy, że *Narrenturm* dostarcza, podobnie jak dzieło Sienkiewicza, szeregu ciekawych powiedzonek i mądrości w typie: „Judasza największą zbrodnią było to, że zdradził tanio” lub „Nigdy nie należy odwracać się od człowieka ubogiego plecami, głównie dlatego, że człowiek ubogi może wtedy zniecka wałnąć kosturem w tył głowy”.

* * *

Obaj autorzy wyzyskują sceny humorystyczne na różne sposoby. Mimo wielu różnic w dopuszczalnej gamie rejestrów językowych i perspektywie światopoglądowej posługują się oni wspólnymi metodami, korzystają z kontrastu, parodii, stylizacji, sięgają nierzadko po ironię i groteskę. Co innego oczywiście śmieszyło czytelnika XIX-wiecznego i co innego śmieszy nas dziś, pierwiastek komizmu ma jednak według mnie podobną właściwość jak Baudelaire'owskie piękno – czynnik stały i zmienny w zależności od epoki. Humor można też potraktować jako swoiste spoiwo, łączące romansowo-awanturniczy wątek przygodowy z historyczną, albo wręcz historiozoficzną wizją o charakterze uniwersalnym. Jest klejem łączącym przyjemne z poważnym, którego podstawowym składnikiem jest dystans.

Postawą zakładającą *ex definitione*⁵² ów dystans jest oczywiście ironia, kategoria która zdaje się na wskroś przenikać opisywane w tym studium allotopijne⁵³ światy. Różne są proporcje tego dystansu. Można się spierać o granice, zastanawiać jak daleko zapuszcza się Sienkiewicz w roli ironisty, czy w *Trylogii* obserwujemy jedynie jej akty, czy też ma ona może decydujące znaczenie dla wymowy dzieła. Sprawa ta nie jest łatwa, gdyż powraca ciągle pytanie o stosunek Sienkiewicza do opisywanego przezeń świata. Czy akceptował „sarmacki kosmos”? Jeśli tak, to dlaczego tak mocno przesycił ironią swój XVII-wieczny świat? Jako pewne rozwiązanie widzę kategorię „ironii serdecznej”, którą ce-

⁵² Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Warszawa 2013, s. 355.

⁵³ Używam tego terminu za Umberto Eco, patrz: U. Eco, *Nauka i fantastyka [w:] Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*. Teksty wybrali Ryszard Handke, Lech Jęczynek, Barbara Okólska, Poznań 1989.

chuje: „dobroduszość, pełna tkliwość dla tego co małe, napięcie między ośmieszeniem a sympatią”⁵⁴. Z pewnością nie odgrywa ona tak spektakularnej roli, jak to ma miejsce choćby u Sapkowskiego – gdzie zaczyna się już od narratora i pozostaje ciągle wszechobecna, wypełniając w każdym calu kreowany przezeń świat. Te proporcje jednak nie mogą być inne! Weźmy pod uwagę, że autora *Trylogii husyckiej* dzieli od opisywanych wydarzeń prawie 600 lat, autor *Niewoli tatarskiej* opisuje świat, który jest o prawie 400 lat bliżej i którego relikty znajdują się w środowisku Sienkiewicza. Wiele się także zmieniło w kwestii literackiego warsztatu od czasów pozytywistów, „choroba na ironię” jaka zaplanowała w postmodernizmie poniekąd odpowiada za taki stan rzeczy, wykopana przepaść między terażniejszością a historią pogłębia poczucie dystansu, skłaniając do pełnej pobłażliwości tekstualnej zabawy. Nie ulegajmy jednak poczuciu, że tylko o zabawę tu chodzi!

Sapkowski, podobnie jak Sienkiewicz, nakłania nas do refleksji. Pozwalają nam się śmiać, bo wypełniona wojenną pożogą, inkwizycją i stosami, napadami i rozbojem (czyli krucjatami) powieść byłaby nawet dzisiejszemu, odpornemu i gotowemu na wiele czytelnikowi, niestrawna. Komiczna perspektywa daje nam potrzebną rozrywkę, ale jednocześnie wyjaskrawia problemy, z którymi czytelnik zmuszony jest się mierzyć nie tylko na kartach historyczno-fantastycznej powieści, lecz także w życiu codziennym, albowiem ich aktualizacja jest ciągle sprawą otwartą. I choć przypomnieć należy, że XIX-wieczna perspektywa Sienkiewicza nie mogła być tożsama współczesnym nam postmodernistom, gdyż cechowały ją zupełnie inne poglądy co do zadań literatury, a mówiąc wprost – musiał on bardziej „serio” traktować swój fach, to jednak rola pierwiastka humorystycznego, przy pełnej świadomości różnicy w metodach jego wyzyskiwania – pozostaje ze wszech miar uniwersalna. Pamiętajmy bowiem, że największą klęską był moment, w którym „Zapomnieli już ludzie śmiać się w tej Rzeczypospolitej, jeno jęczą jak ten wicher w kominie” [OiM, II, 188].

⁵⁴ Z. Mitosek, *op. cit.*, s. 358.

Wojciech Łapiński

INTER ARMA RIDENT MUSAE: SIMILARITIES BETWEEN
HENRYK SIENKIEWICZ'S TRILOGY AND THE FICTION OF ANDRZEJ SAPKOWSKI

Summary

This article examines the similarities between Henryk Sienkiewicz's *Trilogy* and the *Hussite Trilogy* by Andrzej Sapkowski in three key areas, i.e. theme (representation of war), plot (foregrounding of adventure and exciting action), and ideas (laughter with some philosophical depth). As both authors repeatedly contrast poignant battle pieces with a variety of comic scenes, it is only natural to ask questions about the role of the comic in their work and, more specifically, about the relative balance between scandalizing cruelty and ludic entertainment. In this context the article examines the interrelated issues of Sienkiewicz's characters as role models and his declared intention of 'lifting up the [nation's] hearts'. This is followed by a reassessment of the techniques used by either author to show the horrifying ('martial') face of war and to enliven the narrative with various comic elements. Finally, the article compares the techniques available to the 19th-century writer and those that are at the disposal of his contemporary heirs.

DLACZEGO SKWERY SĄ IDEALNIE KWADRATOWE? PRZYPISY DO *DLA JANA POLKOWSKIEGO* PO ĆWIERĆWIECZU

ANDRZEJ NIEWIADOMSKI*

„Patrzę w oko smoka i wzruszam ramionami”, zanotował ćwierć wieku temu, w wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, Marcin Świetlicki i ów gest obojętności stał się również gestem patronackim nowego świata, a na pewno – tak sugerowała krytyka literacka i tak wciąż, mimo zastrzeżeń, sugerują badacze – stał się założycielskim aktem nowej poezji „po przełomie”. Jeżeli będziemy postrzegali ów utwór jako *pars pro toto* zmiany i poprzez naszą lekturę wiersza narzucali rozumienie istoty tej zmiany, to należałoby raz jeszcze do niego powrócić, pozwalwszy sobie na pewien dystans, by na marginesie licznych oczywistości wyartykułować to, co nieoczywiste i problematyczne, a co być może pozwoli widzieć zmianę nieco inaczej, w kontekście procesów, jakie zostały uruchomione znacznie wcześniej i jakich rezultaty wciąż nie są ani pewne, ani dobrze zdefiniowane.

Na pierwszy rzut oka wiersz wydaje się znakomitą ilustracją „przełomu” i choć autor wielokrotnie odżegnywał się od podobnych intencji¹, znakomicie wpasowuje się w schemat odcięcia od tego, co przeszłe na rzecz budowania nowego, niezbyt precyzyjnie określonego, ale – z założenia – lepszego i bardziej odpowiadającego wyzwaniom współczesności wzorca poezjowania. Jest niewątpliwie pożywką, na której wyrasta kanoniczne rozumienie, funkcjonujące w obrębie – według Dariusza Pawelca – trzech strategii interpretacyjnych: odczytania go jako relacji antytetycznej (wyłącznie polemicznej), w kontekście metapoetyckim i w kontekście socjologicznym; strategii ułomnych, ale ekspansywnych, bo utrwalających założenie „przełomu” i potrzebę porządkowania. Nie tylko więc komentarze autora, ale i rewizje badawcze nie sprawiły, że w sposób zasadni-

* Andrzej Niewiadomski – dr hab., Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

¹ Zob. choćby – poza deklaracjami w wywiadach i innych wypowiedziach – wiersz *Nie dla Jana Polkowskiego* z tomu *Zimne kraje 2*, osłabiający impet deklaracji poetyckich z omawianego wiersza, ale jednocześnie podtrzymujący kierunek rozumowania i eksponujący prawo do sprzeciwu wobec pewnego typu poezji, sprzeciwu, który jest często opacznie interpretowany w kategoriach manifestu konstytuującego jakąś nową zbiorowość i „konsumowany” przez historię literatury.

czy zmieniło się funkcjonowanie tego utworu². Spróbujmy zarysować tu wstępny szkic przypisów, jakimi historycy literatury winni opatrzyć go w ewentualnych przyszłych wydaniach krytycznych, tak by na powrót czytelne stały się okoliczności jego powstania, dialogi intertekstualne i manipulacje autorskie. Wychodźmy bowiem z minimalistycznego założenia, że taki zestaw przypisów otwiera perspektywy niedostrzegane, najpierw w ferworze sporów krytycznych czasu „przełomu” i zachłyśnięcia się świeżością nowych propozycji poetyckich, później niknące za parawanem prawd oczywistych i podręcznikowych lub rewizji koncentrujących się wyłącznie na obronie poetyckich działań autora *Zimnych krajów* przed jednoznacznością czy uproszczeniem i pozornie zdystansowanych.

Wydaje się, że Świetlicki posługując się przykładem poezji Polkowskiego, próbował użyć jej we wspomnianym wierszu, czyniąc tę twórczość swoistą kompilacją motywów charakterystycznych dla całej literatury „walczącej” w okresie stanu wojennego, jako pewnego rodzaju tarana, który – z jednej strony – burzył mozolnie budowany gmach wspólnych odwołań i użytych konwencji, i – z drugiej strony – otwierał szeroką perspektywę wolności poza tym gmachem. Problem polega na tym, że tylko przy założeniu dość prostodusznej lektury można było taki cel osiągnąć. Świetlicki zapewne doskonale znał wiersze Polkowskiego z lat osiemdziesiątych, co więcej – zdarzało mu się, że posługiwał się podobną konwencją³ – i znajomość ta nie tylko pomagała w jednoznacznym klasyfikowaniu działań poetyckich głośnego wówczas, na miarę drugiego obiegu, autora, ale również – jak można konstatować z dzisiejszej perspektywy – przeszkadzała w formułowaniu wyrazistej polemiki, zmuszając niejako do manipulacji i zafałszowań. Być może dlatego Świetlicki tę polemikę otwiera dość bezceremonialnie, a jednocześnie dość... ostrożnie. Pierwsza strofa nie przynosi nam bowiem konkretów, jakie mogłyby uświadomić publiczności literackiej, co właściwie (lub kto, poza rzezonym Janem Polkowskim, a i to jest niepewne przy wierszu „dla”, nie „do”) jest przedmiotem daleko idącego potępienia. Zatem strofa pierwsza:

Trzeba zatrzaskać drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.

² Rezygnuję tu z referowania sporów wokół wiersza Świetlickiego oraz historii recepcji i wszystkich nieporozumień z tym związanych. Uczynił to Dariusz Pawelec, nazywając i porządkując zarówno style odbioru, jak i wskazując wszystkich „winowajców” odpowiadających za ów schematyczny stan rzeczy, sprowadzający się do traktowania *Dla Jana Polkowskiego* jako manifestu nowej poezji w nowym państwie. Zob. D. P a w e l e c, *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”* [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, pod red. A. Nawareckiego, przy współudziale D. Pawelca, Katowice 1999. Zob. też późniejszą interpretację wraz z kontekstowym podsumowaniem innych takich prób i przywołaniem autokomentarza poety (T. C i e ś l a k, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011, s. 60–68).

³ Pierwszy zwrócił na to uwagę bodaj Tadeusz N y c z e k w recenzji z *Zimnych krajów*, pisząc o „frazach jakby z Polkowskiego”, zob. t e g o z *Rewolucja i ranka*, „Kresy” 1994, nr 2, s. 179.

Zawsze się udawało, ale teraz się nie
udaje. Jedyny przypadek,
kiedy po wierszach
pozostaje smród

[W, s. 61]⁴

domaga się pierwszego w serii przypisu. Oczywiście, „smród” zostaje po – jak można wnioskować przyglądając się strofom następnym, gdzie określenie to zostało powtórzone aż pięć razy – „poezji niewolników”. Ale kto właściwie wietrzy pokój lub dom „zainfekowany” owym niewolniczym zaduchem? Czy to, że „trzeba” coś zrobić, jest imperatywem skierowanym do któregoś z niewolników, do samego siebie, czy może do jakiejś grupy, co jest najmniej prawdopodobne, bo w myśl słów uprzywilejowanych w dalszych partiach utworu „czworo” – to największy zespół osób akceptowany przez „nową” poezję? I dlaczego mamy do czynienia z „jedynym przypadkiem”? Świetlicki jest tu bardzo tajemniczy, bo nie daje szansy czytelnikowi na rozstrzygnięcie domysłów, kto już w przeszłości „wietrzył” pokój lub dom poezji. Jeżeli te porządki odbywają się w obrębie rodzimej sztuki słowa, to można śmiało wskazywać wszystkich autorów, którzy na przestrzeni bez mała dwustu lat deklarowali porzucenie języka narodowego obowiązku i patriotycznej agitacji na rzecz wolności, jaką daje sama poezja pojmowana jako manifestacja niepowtarzalnego „ja”. Czy coś więc zacięło się w owym mechanizmie funkcjonujących naprzemiennie: narodowych ekspiacji, suplikacji i antynarodowego buntu? Jeszcze jedna kwestia domaga się wyjaśnienia: czy poeta w ogóle pragnie „wietrzyć” pokój, czy też woli pozostać na zewnątrz, w pobliżu „smoka” i „kwadratowych skwerów”? Bo przecież ostatnie partie *Dla Jana Polkowskiego* nie pozostawiają wątpliwości, że to ktoś, kto rzuca poezji zaangażowanej wyzwanie obojętności w zupełnie innych okolicznościach niż ciasna klitka niepoważnie traktowanego pomieszczenia.

Tu zaczynają się niekonsekwencje warte wspomnianego przypisu, choć pozornie wszystko jest w porządku. Jeżeli „nie udaje się” przewietrzyć pokoju, należy wyjść na zewnątrz, znieść bariery i ograniczenia, „wzruszyć ramionami” i skierować się ku wolnej przestrzeni. Tym samym można uratować własny wysiłek, siebie samego jako „reformatora” poezji: jeżeli wzorzec utrwalony w mijającej dekadzie jest już tak zmurszały, że wszelkie próby jego rewitalizacji zawodzą, to ja nie zamierzam brać w nich udziału, choć przecież „trzeba” – zdaje się mówić Świetlicki, wykonując podobny gest jeszcze nie raz w latach dziewięćdziesiątych. Ale wyliczając w strofie czwartej leksemę otwierającą świat wolności, Świetlicki jednocześnie ją znacznie ogranicza. Przypomnijmy: „ząb mnie boli, jestem głodny, samotny, my dwoje, nas czworo, nasza ulica”. Jediną kwalifikacją przestrzenną jest „ulica – nasza”, zatem obcujemy z rzeczywistością pokrewną

⁴ Wszystkie cytaty wierszy Marcina Świetlickiego przywołuję za wydaniem: M. Świetlicki, *Wiersze*, Kraków 2011, oznaczając je skrótem W i numerem strony.

domowi, oswojoną, lecz to co „ulicę” wypełnia, jest światem ewokującym innego rodzaju „smród”: nie ideowy (idee to wszak „wodniste substytuty krwi”), lecz fizjologiczny, a raczej – nie zmierzam tu w stronę wartościowania gestu Świetlickiego – „smrodek” czy „ciepełko” choroby lub intymnych relacji dwojga lub czworga osób. (Można oczywiście nazwać to inaczej, bardziej elegancko niż poeta w wierszu, na przykład „odmową uczestnictwa w świecie wykraczającym poza przeżycia jednostkowe i międzyosobowe. Nie są ważne idee, ani wspólnoty, nieistotna jest polityka, etyka, metafizyka. Naprawdę jest tylko własny, odrębny, osobny świat. Tylko on gwarantuje wolność, tylko on jest wolnością, nie jako idea, broń Boże, tylko jako konkretna jednostkowa egzystencja”⁵). Problem polega wszakże na tym, że także Polkowski był poetą znakomicie potrafiącym wprzęgać elementy intymności w rzeczywistość niepokojów politycznych epoki, godzić je z deklaracjami i ideami⁶. Zaś Świetlicki i tak stawał przed problemem „rozegrania” w wierszu antynomii prywatnego i publicznego, nie znajdując zresztą innego rozwiązania (co Polkowski, choćby incydentalnie, próbował uczynić) niż wyostrzenie obrazu obu stron konfliktu.

Co więcej, wydaje się, że obaj poeci w jednej kwestii zajmowali bardzo podobne stanowisko. Bez względu na to, czy Świetlicki porzuca „wietrzenie” czy też wciąż się nim zajmuje (albo wkracza w inny klimat „zaduchu”), traktuje swoją woltę śmiertelnie poważnie. Te wszystkie zabawy w poezję – powiada – to były niepoważne gry chłopiące (czy może dziecięce, w końcu w wierszu czytamy o „drzwiczkach z tektury”, nie drzwiach, więc dom poezji staje się domkiem dla lalek, zabawką, miniaturą poważnego siedliska), teraz zaś przyszedł czas na zasadnicze zmiany, stąd zapewne dezynwoltura i nonszalancja, z jaką obwieszcza się absmak i atmosferę nieświeżych zapachów⁷. Ale przecież w wierszach Polkowskiego też nieustannie natrafiamy na różne reprimendy pod adresem poetów i pewnego typu poezji. „Bawiliście się poeci, zapominając, że z czułością / i bólem trzeba stwarzać świat” [ETG, s. 83]⁸. Czułość i – szczególnie – ból (przede wszystkim w kontekście słynnego „zab mnie boli”), to nie są stany obce poezji Świetlickiego, różnica zaczyna się na poziomie celów, do jakich ma doprowadzić „wietrzenie”, sprzątanie i wymiatanie pokoju poezji lub przeniesienie się

⁵ M. Stala, *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1. Cyt. za: te go o z, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 158.

⁶ Doskonałym przykładem jest chociażby wiersz *Tenebrae* z tomu *Oddychaj głęboko* (1981).

⁷ Można byłoby również kierować się sugestią związku „drzwiczek z tektury” z realnymi przedmiotami – tandetnie wykonani elementami budownictwa z lat PRL, co mocniej wiązałyby ów konkretny wiersz Świetlickiego z deklarowanym przez niego (i praktykowanym) reizmem. Konflikt formy zdobniej ze spodziewaną formą „drzwi” byłby tu świadectwem zderzenia postawy preferującej konkret i konieczności prowadzenia sporu światopoglądowego, który wymaga wprowadzenia kategorii abstrakcyjnych, posługiwania się kalkami myślowymi czy językiem symboli, co znów zbliża poetów-rywali.

⁸ Wszystkie cytaty wierszy Polkowskiego podaję za wydaniem J. Polkowskiego, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990, opatrując je skrótem ETG i numerem strony.

„z poezją” na inne miejsca. Tak jak nieobce tej poezji byłyby inne frazy Polkowskiego: „Jakże małe, małe wasze sprawy, synowie węża i głupca: / znana z Poe-matu i więzienia niema Ojczyzna i gadatliwy los / myślący pojęcia, słowa, twarze, kości, rzeki, groby” [ETG, s. 86]. To co autor *Drzew* gdzie indziej gloryfikuje, w wielu jego wierszach staje się też przedmiotem niechęci, dystansu, zmęczenia, niezrozumienia – aż do konstatacji niemożności samej egzystencji [„Boże, czy naprawdę przydarzyło mi się to / co niemożliwe: życie?” ETG, s. 86].

Te stany są wyjściowymi sytuacjami poezji Świetlickiego, i – jeśli mowa o „synach węża” (a motyw ten pojawia się w otwierającym *Zimne kraje* wierszu *Wstęp* i w głośnym *Le gusta este jardin?*) – to być może poeta sugeruje, że smród nieprzewietrzonego pokoju jest smrodem siarki. Świetlicki również gromi „małe sprawy”, choć „małymi sprawami”, przynajmniej deklaratywnie w wierszach się zajmuje. I także – jak Polkowski – bywa zapiekłym konserwatystą, nie w sensie deklaracji ideowej, lecz głębokiej, fizjologicznej wręcz, niezgody na gwałtowne zmiany przestrzeni i klimatu, jaki go otacza, wydając wojnę wszelkiej dynamice rujnującej wewnętrzną stabilność. Musi więc wydać wojnę także działaniom podejmowanym pod presją zbiorowości – i tu w dziwny sposób spotykają się światy poetyckie obu autorów. Są bowiem w drugiej połowie lat osiemdziesiątych niemal w takim samym stopniu rezultatem zmęczenia, czy wręcz wyczerpania, a także ciągłych ponowień wątpliwości, jak ocalić w sobie, mówiąc tym razem językiem Świetlickiego, „ten strzęp, ten skrzep”⁹. Może więc dyskusyjna „endemiczność” religijnych utworów tego poety ma swoje źródła w rozpaczliwym poszukiwaniu sensu przez bohaterów wierszy Polkowskiego – także w doświadczeniu zagrożonej niebytem cielesności, w doświadczeniu domu, choroby, zaduchu, piwnicy, stanów elementarnych prze-czuć śmierci, „piosenek umarłego”, takich choćby, jak ta: „Przykryty chorobą / leżę przy tobie. / Ty, woda, woda, ciemno, ty – dach, / dom, / kim jest kurz, szept, papier, strach? / świat? / My? / (Nie istniejący?)” [ETG, s. 41]¹⁰.

Czy zatem szalonym pomysłem interpretacyjnym byłby ten, który zakłada, że Świetlicki w swoim wierszu „dla” Polkowskiego projektuje pewną wspólnotę opartą na płaszczyźnie sprzeciwu? Smród pozostaje po wierszach zaangażowanych, bo obaj poeci – mimo własnego zaangażowania – nie potrafią zaprowadzić innego porządku. Czy to związanego z wiecznością „światlistego dystychu”, czy to z pewnością i stabilnością cielesnego doświadczenia egzystencji. W końcu Świetlicki, nie mówiąc po czyich wierszach ten smród jest odczuwalny, próbuje też zakomunikować starszemu koledze w poetyckim rzemiośle, że ten mógłby

⁹ Z wiersza *Piosenka chorego* [W, s. 128].

¹⁰ Cytowany wiersz Polkowskiego jest dość mocno zakorzeniony w manierze niestabilności i poezji, i ciała, tak bardzo wyrazistej w utworach Wojaczka. Sugestia, że Wojacek jest obecny w wierszach Świetlickiego „przez” lekturę Polkowskiego byłaby dużym nadużyciem interpretacyjnym, raczej należałoby mówić o incydentalnie podobnym stylu lektury Wojaczka u obu poetów. Szerzej na ten temat zob. T. Cieślak, *Wojacek i Świetlicki. Uwagi wstępne* [w:] *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Łódź 2010.

ocalić to i owo z własnego dorobku, „wietrząc” pokój nieco bardziej energicznie i odrzucając w sobie odruchy współuczestnictwa, zawsze jednak lepiej poetycko opracowane niż w przypadku wierszowanej publicystyki głośnych wówczas autorów.

Bowiem, i wypada się tu – częściowo – zgodzić z badaczem, „[w]iersz Świetlickiego nie jest wierszem przeciwko Polkowskiemu czy przeciwko klasykom, ale jest wierszem przeciwko etyce. Na tym też, jak sądzę, polega jego dramatyzm i jego »przełomowy« w poezji polskiej charakter, zapowiedź jej przejścia na »ciemną stronę«”¹¹. Częściowo dlatego, że dalsze przygody poetyckie Świetlickiego wcale nie przekreślają etycznego wymiaru poezji i jest to dość oczywiste nie tylko w przypadku autora, który pielęgnuje „strzęp” i „skrżep”, ale też poety, któremu „złe się śni” [W, s. 72]. Można by tę kwestię ująć jeszcze inaczej: w przypadku Świetlickiego nie tyle mamy do czynienia z „poezją bez etyki”, ile z „etyką bez autorytetu”, i aluzja do tytułu książki Chwina i Rośka wcale nie jest przypadkowa. Dopowiadając dalej: wiersze Świetlickiego od początku były w pewnym sensie po „ciemnej stronie” i w tym sensie są „przełomowe”, bo stanowiły częśćkę przełomu rozłożonego na etapy, od lat siedemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych. W ten dyskurs „przełomowy” wpisują się również wiersze Polkowskiego, choćby dlatego, że – jak słusznie zauważył Pawelec – autor ów swoim zamknięciem w ostatniej dekadzie XX wieku poświadczył kryzys pewnej stylistyki i wrażliwości poetyckiej¹². Co nie znaczy, że także utwory z pierwszych tomów Polkowskiego (wydanych w drugim obiegu w tym czasie, kiedy powstawały wczesne poezje Świetlickiego, jakie po latach zdecydował się opublikować premierowo lub przedrukować w tomie *Wiersze*) nie zawierały w sobie spojrzenia z „ciemnej strony”. Próbując deszyfrować to (prawda, mało precyzyjne) określenie, należałoby zauważyć, że właściwie obaj poeci funkcjonowali w cieniu dawnych dylematów Nowej Fali i jej – wykreowanego zresztą w dużej mierze przez krytykę – sporu z Nową Prywatnością. Pesymistyczny ogląd wynika w tym kontekście zarówno z ograniczonej wiary Polkowskiego w sens sprzeciwu wobec totalitaryzmu (o czym jeszcze wspomnimy), choć idea tego sprzeciwu wydaje się – wbrew własnemu samopoczuciu – obowiązująca, i stanowi (w nieco innym sztafażu i palecie skrajności: od całkowitego zwątpienia do publicystycznego zaangażowania) powtórzenie gestu czołowych poetów nowofalowych, jak też z rozpoznania Świetlickiego, którego oparcie w chybotliwej tożsamości outsidera stanowi pole rozlicznych wątpliwości i samounieważniających się deklaracji. Ale też – spośród wymienianych w książce Chwina i Rośka języków, jakimi posiłkują się poeci debiutujący poza główną grupą pokoleniową

¹¹ D. Pawelec, *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”* [w:] *Kanonada*, dz. cyt., s. 182.

¹² Zob tamże. Ale też powrót Polkowskiego do poezji, powrót niebędący jednak zasadniczą zmianą punktu widzenia, świadczy o trwałości (jak w wierszach Świetlickiego) zarysowanej w latach osiemdziesiątych perspektywy, światopoglądu poetyckiego.

Nowej Fali – przyjmującego jako „użyteczne” nie tylko rozwiązania z wczesnych ich wierszy, nie tylko sprawdzającego rozpaczliwe gesty Wojaczka stojącego przed problemem wyczerpania się tradycyjnych konwencji nowoczesności, ale na przykład żyjącego mitem ściśle lokalnych i prywatnych doświadczeń poetyckich Białoszewskiego¹³.

Trzeba byłoby więc przyjąć założenie, że *Dla Jana Polkowskiego* jest nie manifestem nowej poezji, lecz przejawem sporu o możliwość praktykowania równie problematycznych rozwiązań, choć Świetlickiemu zależało oczywiście na wywołaniu wrażenia, że tylko te alternatywne wobec postawy Polkowskiego mają rację bytu. A może też przejawem sporu o to, bądźmy przez moment małostkowi, kto wyznacza normy dysput w jednym z najważniejszych wówczas środowisk literackich – i jak w ich obrębie definiowane są kwestie kluczowe? Jeśli tak, to autor interesującego nas wiersza, próbował określać je wciąż podobnie, jak w czasie sprzed „przełomu” i z dzisiejszej perspektywy wydaje się dziwne, że krytyka literacka uznawała je na ogół (i uznaje do chwili obecnej) za pojedynek „nowego” ze „starym”. Przeglądając się dalszym losom poezji Świetlickiego (i Polkowskiego), możemy wszakże przyjąć, że obserwujemy też ciąg dalszy „sporu w rodzinie”, to znaczy wszystkich wątpliwości, jakie wiązały się z niemożliwością przejścia bez zastrzeżeń przez następców Nowej Fali wymienionych tu (i niewymienionych) języków. Nakładających się na siebie i często czyniących spory, takie jak ten wokół *Dla Jana Polkowskiego* (opisany w kategoriach wyrazistego starcia), jałowymi. Pisał Edward Balcerzan: „W połowie lat siedemdziesiątych można było sądzić, iż twórczość debiutantów ówczesnych stanie się zapisem przeżyć intymnych – suwerennych wobec historii. Rysował się nieciekawy podział na Nową Falę, unoszącą się rzekomo tylko ponad emocjami społecznymi, i Nową Prywatność, która to miała oddać głos jednostce w jej biografii pozaspołecznej. „Manifestujemy indywidualizm i indywidualność”, głosił program grupy Wspólność (1976). Lecz najpierw Sierpień 1980, potem Grudzień 1981, stan wojenny i kolejne stany rzeczy w Polsce skomplikowały podział ról. Poezja generacji '76 zachowała pamięć Nowej Prywatności, ale i bardzo głęboko wchłonęła historię”¹⁴. Nie wiem, czy istniała w ogóle jakaś wspólnota pokoleniowa 76, ale jeśli będziemy mówili o następcach Nowej Fali w ogólności, to forsowana przez badacza kategoria „samopoczucia” może okazać się przydatna w próbach zrozumienia istoty postaw zarysowanych w wierszu. Bowiem i historia i „prywatność” obecne są w twórczości obu autorów w zindywidualizowanej postaci. Dałoby się też wskazać taki wspólny obszar „wycofania” wynikającego z różnego rodzaju zniecierpliwień i odrzucenia propozycji wspólnotowych

¹³ Zob. S. Chwin, S. Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, rozdz. *Jakimi językami dzisiaj mówimy?* Zob. też jeden z wczesnych wierszy-zapisków Świetlickiego (1982) bez tytułu. „To dlatego, że umarł / Białoszewski Miron / dziś nie wychodzę z domu” [W, s. 510].

¹⁴ E. Balcerzan, *Przygoda piąta: samopoczucie pokolenia '76* [w:] tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 77–78.

(w przypadku Polkowskiego wynikającego z przyjęcia, nie zawsze na serio, perspektywy „wieszczej”, w przypadku Świetlickiego wynikającego z odrzucenia, nie zawsze na serio, takiej perspektywy)¹⁵. Sprawia to, że „psychosfera” obu twórców może wydawać się podobna: bohaterowie ich wierszy czują się źle zarówno w Polsce lat osiemdziesiątych, jak i w Polsce najbardziej współczesnej, przy czym różne są przyczyny i stopnie intensywności nieakceptacji otaczającej ich przestrzeni społecznej. Czują się źle również z powodu dyskomfortu rywalizacji w przestrzeni własnego doświadczenia skrajnych sposobów postrzegania świata – i za ten dyskomfort skłonni byliby obwiniać także rywali w poetyckim rzemiośle: tych, którzy postawili na wyostrenie jednej z perspektyw, na jej kondensację; wtedy właśnie mamy do czynienia z przypadkiem (jedynym), kiedy „po wierszach pozostaje smród”.

Jak się okazuje, pomysł z przeniesieniem przypisów do tekstu głównego, jest założeniem koniecznym, bo jeden przypis rozrósł się nam do bardzo pokaźnych rozmiarów. Czas więc na przypis drugi: warto przyjrzeć się, jak Świetlicki w kolejnych strofach buduje obraz poezji, od jakiej należałoby się odciąć. Co jest rzeczywistą jej treścią, co kreacją mieszczącą się w ramach rzeczowej polemiki, co zaś nadużyciem bądź rozbudowaną fantazją autora *Zimnych krajów* w stosunku do twórczości Polkowskiego.

Przejdźmy na moment do strofy czwartej, by następnie powrócić do dwóch poprzednich. Strofa ta zawiera dwa słynne wyliczenia, w zamyśle autora sytuujące się na przeciwnych biegunach rozumienia sztuki poetyckiej. Naprzeciwko „dozwolonych” leksemów sygnalizujących pozostawanie w kręgu przestrzeni własnej intymności pojawia się ciąg nazw, jakich użycie charakteryzować ma odrzucaną „poezję niewolników”. Jeśli to Polkowski miałby być jej głównym reprezentantem, to ciąg ów nosi znamiona dyskretnej manipulacji. Frazy „mówią cicho: Wanda / Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid, / Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa, / Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś / w jidysz” [W, s. 61] zawierają elementy, po pierwsze, nie wszystkie wyjęte z wierszy Polkowskiego (tylko niejako mu narzucone, po to, by dopełniały obraz twórcy bez reszty zaangażowanego), po drugie (i tu manipulacja nabiera bardziej wyrafinowanego charakteru) elementy te są nazwami zestawionymi w sposób nieoczekiwanie dysharmonijny, choć na pozór wyglądają na konsekwentnie skonstruowany ciąg postaci, miejsc, dzieł i języków składających się na patriotyczny kanon. Jednakowoż nie do końca wiadomo, jakiego rodzaju miałby to być patriotyzm, wzięwszy pod uwagę obecność na przykład Norwida – poety branego często na sztandary przez narodowców, z drugiej zaś strony postacie reprezentujące „otwarty” typ polskości, sięgającej do dziedzictwa wielonarodowej Rzeczypospolitej i dialogu międzykulturowego

¹⁵ Doskonałym przykładem mogłoby być potraktowanie „ciążenia” historii i przestrzeni Krakowa naznaczonej zbiorowymi obowiązkami i literackimi hierarchiami w wierszach *Pragnąłem cię, chociaż byłem śmiertelny* Polkowskiego i *Listopad, niemal koniec świata* Świetlickiego. Na temat tego zestawienia zob. dalszy ciąg wywodu.

(do tego mamy Wandę Wasilewską, której obecność w jednym z utworów autora *Drzew* sygnalizuje „twarde” stanowisko wobec wszelkich form narodowej zdrady). To ciekawe: Wasilewska, negatywna bohaterka utworu *Etap* [ETG, s. 71] ma pełne prawo obywatelstwa w polemicznym wierszu Świetlickiego, ale już ani sam Norwid, ani też cytaty lub kryptocytaty z Norwida nie pojawiają się nigdzie w twórczości Polkowskiego. Podobnie zresztą sprawy mają się w przypadku przywołania postaci Piłsudskiego. Ukraina i Litwa pojawiają się w wierszach Polkowskiego sprzed 1988 roku (razem) czterokrotnie, w kontekście wspomnianej wielonarodowej i wieloreligijnej tradycji¹⁶. Ale zaraz potem Świetlicki umieszcza w tym szeregu Tomasza Manna, znów zupełnie nieobecnego w tomach poetyckich adwersarza. Jeśli Polkowski przywołuje postaci z kręgu kultury niemieckiej, to są nimi Bach (dwukrotnie) i Hölderlin¹⁷, a takie odniesienia zupełnie nie przystają do wzorca poezji zdominowanej przez dyskurs polityki. Obecność biblijnych fraz nie wymaga komentarza, te rzeczywiście są łatwo zauważalne i odgrywają kluczową rolę w wielu wierszach Polkowskiego, zaś złośliwy chyba jednak komentarz „koniecznie coś w jidysz” znajduje potwierdzenie w jednym tylko wierszu, otwierającym tom *Drzewa* (***) *Nie było nic...*.

To zestawienie nie jest prostą buchalterią motywów. Wskazuje raczej na to, że Świetlicki „uzupełnia” obraz poezji, po której „pozostaje smród”. Poezja ta musi bowiem posiadać „duchowych ojców”, a tu Piłsudski i Norwid nadają się znakomicie. Podobnie jak Tomasz Mann, zastępujący doskonale nie tylko wspomnianych Hölderlina i Bacha, ale też na przykład Picassa, Pounda, poetów Dalekiego Wschodu i Rosjan. Nastawienie polemiczne względem zaangażowania jest tu znacznie intensywniejsze niż względem tendencji „klasycyzujących”. Nie tradycja jest na celowniku Świetlickiego, ale jej „użycie”. W tym sensie, to co w jidysz i cytaty biblijne są koherentne z aluzjami „politycznymi”, bo sugerują stałe zderzenie zakodowane w – zmodyfikowanym o ekumeniczne potrzeby chwili – stereotypie Polaka-katolika.

Można zatem Polkowskiemu (wszakże nie przeprowadzamy tu ani apologii, ani „obrony” poety) włożyć w usta kwestie nigdy niewypowiedziane i można przy tym skorzystać z jego – ujawnionych w tekstach literackich – wątpliwości. Czyż bowiem pomysł, by zestawić alternatywne szeregi słów jako wystarczające charakterystyki „kodów” poetyckich nie jest prostym przeniesieniem chwytu zastosowanego przez poprzednika? Zniecierpliwionego i własnym, i cudzym powtarzaniem schematów? Alternatywą dla Polkowskiego jest milczenie i w wierszach z lat osiemdziesiątych niejako przygotowuje grunt pod nie, wyprzedzając w zasadzie „atak” Świetlickiego. Albo też inaczej: „atak” ten można było

¹⁶ Zob. utwory: *Wysoko nad niebem żurawie leciały* [ETG, s. 10], *Moja słodka ojczyzna* [ETG, s. 58], *Tylko u ciebie nie szukam pocieszenia* [ETG, s. 81], *** *Dobrze jest, jeśli jest...* [ETG, s. 90].

¹⁷ Zob. wiersze *** *Łagodne doliny...* [ETG, s. 9], *Plecami do światła* [ETG, s. 40], *Europa* [ETG, s. 75].

uznać na początku lat dziewięćdziesiątych za udany, pod warunkiem założenia powierzchownej tylko znajomości przez czytelników poezji Polkowskiego, piszącego już w tomie *Ogień*: „Po trzykroć / niech wyschną wasze słowa. / Morderco i Panie. / Kurwo i Wolności. / Brudzie i Ucieczko” [*Nie pamiętam, nie znam, nie rozumiem*, ETG, s. 54], i powtarzającego w zamknięciu tej książki: „Nie pisz nic. Niech mówią inni, / i choćby nigdy nie używali słów: / rewolucja, wolność, godność, poniżenie, / choćby ich języki były tylko mięsem, / a nie cytrami, freskami lub mieczami, pozwól, / niech mówią [****Nie pisz nic. Niech mówią inni...*, ETG, s. 65]. Echo tych zestawień znajdziemy przecież nie tylko w *Dla Jana Polkowskiego*, ale również w wierszu ****Dlaczego twój niepokój...* [W, s. 17]. Świetlicki nie zakłada jednak perspektywy dowolności, deklaruje: „zamiast powiedzieć, [...], mówią cicho”. Na tyle cicho – i tu zachowuje się rzetelnie – by można było w kontekście nowego czasu, zamieszania przełomu, wykreować obraz tej poezji jako anachroniczny, choć – bywało – wydawał się taki często także głównemu twórcy nurtu „poezji niewolników”. Wiersz „dla” staje się polemiką, wydaje się, że w pewnych partiach wręcz napastliwą, ale też formą mocno ukrywanego hołdu, w końcu struktura alternatywnych zestawień została tu niemal wprost przeniesiona z wierszy Polkowskiego, co więcej – i nie zostało to w zasadzie podkreślone w tekstach krytycznych (raczej tego nie chciało zauważyć niż nie zważono, bo nawet niezbyt wnikliwy czytelnik tomów obu poetów byłby to w stanie bez trudu skonstatować) – sam termin „poezja niewolników” nie jest oryginalnym „konceptem” Świetlickiego, lecz... Polkowskiego.

Określenie to pojawia się w jednym z wierszy z tomu *Drzewa* i to głównie reminiscencje lekturowe najświeższej wówczas książki Polkowskiego (choć nie wyłącznie), zdominowały polemiczne wycieczki. Aby dobrze zrozumieć frazy ze strofy drugiej: „W poezji niewolników drzewa mają krzyże / wewnątrz – pod korą – z kolczastego drutu” nie należy wszakże szukać w tym tomie obrazu, który mógłby bezpośrednio sprowokować Świetlickiego do wyartykułowania takiej „tezy”. Drzewa są bowiem w książce z roku 1987 znakiem wolności – nie tylko od totalitarnego reżimu, ale również od różnego rodzaju konspiracyjnych i patriotycznych zapętleń, ucieczką i świadectwem obecności sfery metafizycznej, one łączą ziemię z niebem [„Obejmij nas korzeniami, Panie, / szumem szubujących gałęzi”, ETG, s. 89] i one odkrywają „jasność losu” [ETG, s. 69]. „Kolczasty drut” został tu wprowadzony jako motyw z innych utworów Polkowskiego, tych z tomów *Oddychaj głęboko* i *Ogień*, gdzie pojawia się w różnych wariantach: „igłiwia drutów” [****Ciemny, a jednak świecisz...*, ETG, s. 28], flagi „z biało-czarnego drutu” [*Przestanie Pana X*, ETG, s. 30], „kolczastego drutu przymrozku [„*Tak nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono*”, ETG, s. 45], „drutu kolczastego” otaczającego więzienny plac [*Hymn*, ETG, s. 47], „drutu nieba” – w podobnych okolicznościach [*Cela 209*, ETG, s. 56]. Jeśli więc drzewa – w myśl metafory Świetlickiego „podszyte są” symboliką zniewolenia, czy też sprzeciwu wobec zniewolenia, to przestają być wiarygodnymi symbolami obecności zupełnie in-

nej sfery. Tym samym autor *Zimnych krajów* sugeruje, że zwrot, jaki dokonał się w twórczości Polkowskiego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, jest czymś pozorowanym, bo stanowi wyłącznie formę ucieczki od zbyt intensywnych doświadczeń związanych z zaangażowaniem politycznym („Jakże łatwo niewolnik przebywa upiornie / długą i prawie niemożliwą drogę / od litery do Boga, co trwa krótko, niby / splunięcie – w poezji niewolników”). Obcesowość podobnych stwierdzeń nie powinna pozostawić wątpliwości, że jest to manewr nieudany, nie da się bowiem przejść bezpośrednio od rzeczywistości manipulacji do przestrzeni sacrum („Bohaterowie siedzieli w więzieniach, / a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco / użyteczny – w poezji niewolników”¹⁸). Poezja Polkowskiego, w zamyśle polemicznym osadzona jest więc w elementarnym fałszu, brakuje jej autentyczności.

Argumentacja rozwijana w drugiej, trzeciej i czwartej strofie wiersza sprawia wrażenie bardzo dobrze przeprowadzonego ataku na pozycję tak zwanej poezji stanu wojennego, ale nie tylko wysunięte już przez nas wątpliwości osłabiają ten tryb rozumowania. Wymaga to oddzielnego, trzeciego z kolei przypisu, wskazującego na konkretne źródło inspiracji. Otóż określenie „poezja niewolników” pochodzi z wiersza Polkowskiego *Zmierzch* i pojawia się w takim oto kontekście:

W tym dniu żółknących kasztanowców, czerniejących jesionów,
bolesnego słońca: poeci niewolnicy będą nadal twierdzić,
że nie są działaczami politycznymi,
więźniowie polityczni, że nie chcą być niewolnikami,
a mordercy, że są zestani przez Opatrzność

[ETG, s. 82]

Z dzisiejszego punktu widzenia utwór ten lapidarnie i celnie „opisuje” rzeczywistość schyłkowego PRL. Problem polega na tym, że Polkowski właściwie zdystansował się w nim od zjawiska, jakie Świetlicki, podchwytując hasło, nazwał później „poezją niewolników”. To znaczy, że obaj poeci znajdowali się niemal w takiej samej sytuacji, tyle że – jak podkreślał to autor *Dla Jana Polkowskiego* – jego adwersarz nie mógłby jej nazwać pozycją wyjściową. Powracamy więc do dyskusyjnej kategorii „samopoczucia” i do sporu o pierwszeństwo. Tym bardziej że – jeśli przyjrzymy się całemu wierszowi Polkowskiego – odnajdziemy w nim znacznie więcej sygnałów dystansu i zniechęcenia. „Nie pragniemy już niczego” wypowiedziane w kontekście „miłosnej mgły” i „samotny ogień”, który poszukuje „doskonałej ciemności”, to frazy i wyobrażenia, jakich wiele możemy znaleźć w tomach Świetlickiego... A i w *Zmierzchu* Polkowski nie używa żadnego ze słów „zabronionych”, punktem odniesienia stają się tu nie fragmenty z To-

¹⁸ Inspiracją dla tego fragmentu wiersza Świetlickiego stał się zapewne utwór Polkowskiego *Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się* [ETG, s. 16]. Robotnik pojawia się także w utworze *O Nowej to Hucie piosenka* [ETG, s. 63] i *Prześlaniu pana X* [ETG, s. 29–30].

masza Manna, Norwida czy Piłsudskiego, nie muzyczne motywy z Bacha, ale *Lonely fire* – jazzowa wariacja Milesa Davisa. Mógłby też powtórzyć, tym razem za Świetlickim, że chodzi o „nas dwoje”, zaś „niewolnicza” poezja stanowi wyłączenie tło... Wprawdzie Świetlicki dopowie w strofie piątej swojego polemicznego wiersza, nawiasowo, jak zresztą często zwykł to czynić Polkowski: „nawet miłosne wiersze pisane by były / smoczymi literami...”, jednakowoż wiemy, że starszy z poetów pisywał takie wiersze zarówno smoczymi literami [na przykład *Tenebrae*, ETG, s. 15], jak i uciekał od takiej perspektywy, czyniąc ją całkiem nieobecna [na przykład ****Ogień chodzi po tobie...*, ETG, s. 14], ale też – tak jak w *Zmierzchu* – potrafił wprowadzić ją jako uciążliwy kontekst odpowiedzialny za „ciemność” i „samotność”, choć zapewne, kontekst niejedyny. Świetlicki, mimo że w jego wierszach „świat” także dzieli kochanków i ich „rozprasza” [jak na przykład w *Korespondencji pośmiertnej*, gdzie „wszystko” staje się „niczym”, W, s. 107], wymagał po prostu od Polkowskiego, by z obrębu „świata” wyrugować jakiegokolwiek polityczne odniesienia, tak jakby były one „gorszym” elementem rzeczywistości lub przekreślały autentyczność traumy.

Bez znajomości *Zmierzchu* polemiczne zapętlenie staje się słabo zrozumiałe. Świetlicki mówi o „poezji niewolników” – „ich”, obcej sobie poezji, tako samo rzecz Polkowski: „poeci niewolnicy”, to jacyś „oni”, podczas gdy „my”, to „dwoje”, zamknięci w domu, z widokiem „naszej”, jesiennej ulicy, pozbawieni złudzeń, bez bolesnego zęba co prawda, lecz w objęciach mgły i „bolesnego słońca”. To słońce rozjaśnia równie bolesne prawdy, lecz – zdaniem Świetlickiego – obrazy i stwierdzenia Polkowskiego oparte są (wszystkie) na fałszywych przesłankach. Istotą przywołania konkretnego wiersza wydaje się być rywalizacja o kształt takiego deziluzyjnego odświeżenia i prawo do niego. Bo cokolwiek uczyniłby autor *Drzew*, próbując uciekać od wizerunku „niewolnika”, zaatakowany zostałby za sposób i styl tej ucieczki. Świetlicki nie dopuszczał takiego obrazu „wyczerpania”, jaki skażony byłby nawet resztką wspólnotowych złudzeń, sugerując, że jest to forma zawężenia i tym samym... zawężając również własną perspektywę.

Pozostaje nam przypis ostatni, czwarty, jakiego domagają się końcowe partie wiersza i jego pointa. Pomijam tu rozważania o pojawianym się w utworze smoku (totalitaryzmu) i wyrażających mu poetach-niewolnikach. To wszak dalszy ciąg argumentacji ze strof poprzednich, komentowany wielokrotnie, w pewnym sensie „odpowiedzialny” za interpretacje w duchu „przełomu”¹⁹. Bardziej interesują mnie ostatnie cztery wersy:

¹⁹ Kontekst tego obrazu nakreślił szczegółowo Pawelec w cytowanym wyżej tekście. Zupełnie chybiona wydaje mi się próba E. Antoniaka, wskazania na wiersz Sławomira Matusza z tomu *Mistyka zimą* jako na inspirację dla utworu Świetlickiego. To raczej odległe skojarzenie i jeśli autorka „odkrycia” stawia tezę, że jest to „ogromne przeoczenie rzeszy krytyków dyskutujących w latach dziewięćdziesiątych” i że ów fragment Matusza „właściwie unieważnia polemiki wokół wiersza Świetlickiego”, to ja raczej twierdziłbym, że takim przeoczeniem był brak przywołań

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
na idealnie kwadratowych skwerach

[W, s. 62]

To już wiemy: postawa obojętności tryumfuje. „Wzruszam ramionami”, inaczej niż poeci-niewolnicy (Polkowski mógłby powiedzieć: patrzę i nie wzruszam ramionami, ale współczuję czy próbuję współczuć także poetom-niewolnikom) i widzę świat jaśniej, ostrzej. Październik z wiersza *Zmierzch* został tu zastąpiony przez początek lata, zamiast mgły (stąd „wyraźność”) mamy oczyszczone po burzy powietrze, ale nie wiemy, dlaczego zmierzch zapada wprawdzie właśnie na „idealnie kwadratowych skwerach”. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy powstawał wiersz Świetlickiego, Magdalena Lubelska na łamach „bruLionu”, recenzując emigracyjne wznowienie *Trzech zim*, pytała w tytule swojej recenzji, za Zbyszewskim, dlaczego w wierszu Miłosza smoła ścieka po filarach mostu²⁰, i jest to pytanie z gatunku tych, jakich nie należy stawiać wierszom. Zatrzymajmy się jednak przez chwilę przy poincie Świetlickiego, do której nie daje on żadnego komentarza. Jeżeli przyjmiemy, że ów „zmierzch” jest w dalszym ciągu elementem aluzji do konkretnego utworu Polkowskiego, to obaj poeci stają w obliczu pory będącej metonimią schyłku. W kontekście tego końca rywalizują również różne „schyłkowe” warianty poezji. Walka idzie o to, by ze sceny zejść nieco później niż ci, którzy uwierzyli w koniec nieodwołalny i ostateczny. Ci, którzy całkiem serio go traktują, w kategoriach idealnego schematu historii. Którzy – skoro pokoju przewietrzyć się nie udało – wychodzą lub patrzą na „kwadratowe skwery”. A zatem w każdej sytuacji, nawet ostatecznej, potrzebują stabilnej przestrzeni, regularności i stałości: motywów, obrazów, symboli. I mogą zwrócić się na przykład ku biblijnej Apokalipsie, i mogą przywołać Jeruzalem albo plany idealnych miast, idee pitagorejczyków i Platona, podczas gdy Świetlicki widzi miasto – w tym samym czasie – jako „nieregularne rozlewisko” [30 kwietnia 1988, W, s. 59]. Mogą się zwrócić ku wszystkiemu, co konstytuuje porządek i wspólnotę.

Być może dlatego poeta zdecydował się jednak po latach na formę autokomentarza, zamieszczając na końcu wyboru wierszy utwór *Idealnie kwadratowe skwery*, opatrzony znamieną datą 2010. To przecież dalszy ciąg polemiki, próba uzasadnienia istnienia nie do końca jasnego i pewnie niezbyt dobrego wiersza, zawłaszczzonego przez „historię literatury”. Ciąg dalszy, bo Polkowski, choć nie pada tu już żadna aluzja, umieszczony byłby zapewne w tym tekście po stronie

Zmierzchu Polkowskiego, zaś dzięki temu właśnie przywołaniu znajdujemy miejsce na polemikę. Zob. E. Antoniak, *Zapomniany depozyt. Inaczej o wierszu „Dla Jana Polkowskiego”*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.

²⁰ M. Lubelska, *Dlaczego smoła ścieka po filarach mostu*, „bruLion” 1988, nr 7.

„prawomyślnych” i „w Polsce”, podczas gdy lepiej było być „poza Polską” i zajmować się nie „pogrzebem”, lecz „stypą”, bo stypa ma bardziej – mimo wszystko – spontaniczny wymiar [W, s. 608]. Świetlicki ironizuje zapewne na temat katastrofy smoleńskiej (a raczej uroczystości pogrzebowych z nią związanych), ale ironizowałby tak w związku z wieloma innymi, także politycznie alternatywnymi wydarzeniami, jak wielokrotnie dowiódł. Być poza, to być na zewnątrz idealnie (idee to w końcu „wodniste substytuty krwi”) zakreślonych granic. Albo inaczej: samotnie praktykować wolność w czasach ostatecznych. Trochę igrzać z końcem, obmyślać na własną rękę i w sytuacjach „prywatnych” warianty tego końca, zaklinać go, nie używając znanych hasła, a jeśli już, to włączając je w karnawałowo-pogrzebową rzeczywistość stypy.

Innymi słowy, Świetlickiemu po latach wierszowe dopełnienie pointy *Dla Jana Polkowskiego* „potrzebne” jest, by upewnić siebie i nas w przekonaniu, że zmierzch zawsze zapada najpierw na wskazanym miejscu, to znaczy koniec dokonuje się „mniej atrakcyjnie” tam, gdzie wkraczają znane klucze i powszechnie praktykowane schematy. To ja decyduję o końcu – oczywiście mowa o płaszczyźnie poezji – a nie okoliczności zewnętrzne decydują za mnie, zdaje się mówić Świetlicki. I to chyba było (jest) istotą jego nie dla wszystkich czytelnego sporu z Polkowskim. Bo przecież rozpoznanie poczynione przez obu poetów w drugiej połowie lat osiemdziesiątych było podobne. Ale zmęczenie Polkowskiego nigdy nie prowokuje (choć czasem je projektuje) porzucenia, podobny stan sprawia w wierszach Świetlickiego, że mamy do czynienia z całą serią porzuceń. Ja zrobię to inaczej – takie hasło przyświeca działaniom twórczym autora *Schizmy*. W obliczu zmierzchu nie chcę się posługiwać ani starymi chwytami, ani też udawać, że jakakolwiek ucieczka do przodu jest możliwa, wypowiadam wojnę „niewolnikom” i wypowiadam wojnę tym, którzy zmyślają „te wszystkie nagłe zmiany, nagłe światy” [*Od dzisiaj wojna*, W, s. 15]. Dlatego najważniejszy jest sam gest, „bezzprzymiotnikowy”, pozbawiony kontekstu ideologicznego, jakkolwiek tę ideologię moglibyśmy przyporządkować konkretnym stronom konkretnych konfliktów. Czy istnieje inny zmierzch niż ten zapadający „na idealnie kwadratowych skwerach”? Oczywiście, odpowiada Świetlicki już w następnym po *Zimnych krajach* tomie, umieszczając w nim wiersz *Listopad, niemal koniec świata*. Nie ucieka więc przed quasi-apokaliptyczną, jesienną aurą z Polkowskiego, i to zarówno tego z wiersza *Zmierzch*, jak i tego z wiersza *Pragnąłem cię, chociaż byłem śmiertelny*²¹. Ale zaznacza, że liczy się moment wyboru, wyboru zresztą nie ucieczki od poetów-niewolników, „prochów królów”, „kamiennych masek żebraków i szpicli” [ETG, s. 79], lecz od „kurzu” i „tłuszczu miasta”²².

²¹ Zob. przypis 14.

²² Jeszcze innym przykładem różnicy między tymi poetami mógłby być fragment z wiersza Polkowskiego pochodzącego z tomu *Ogień*: „I poczułem się pusty i nieczysty / jak plac po manifestacji” [****Powiedziałem wszystko...*, ETG, s. 46]. Mamy tu do czynienia z konkretnym wcieleniem „idealnie kwadratowego skweru”: przestrzenia, w jakiej poeci-niewolnicy wypowiadają

Liczy się gest „ja”, to, kiedy zdecyduje się ono, dając sobie wolność, zostawić też wolne miejsce po sobie: to nie historia „mnie” usuwa, to ja mówię „koniec”, tak jak mówiłbym „stań się”. „Wolne? Już, już za chwilę będzie wolne – odpowiadam. Zmierzch” [W, s. 96]. Tak pointuje Świetlicki i ani przed ani po „zmierzchu” nie następuje już nic, żadna idea, która mogłaby go określać. To różni ów gest od wierszy Polkowskiego, ale czyż te drobne przypisy, jakich domaga się wczesny utwór Świetlickiego, nie wskazują na to, że w swojej konsekwencji jest ów poeta – choć trudno mówić o prostym podobieństwie do idei starego typu – niezwykle konserwatywny?

Andrzej Niewiadomski

‘WHY ARE SQUARES PERFECTLY SQUARE?’
REVISITING MARCIN ŚWIETLICKI’S *TO JAN POLKOWSKI*

Summary

Twenty-five years ago Marcin Świetlicki’s poem *To Jan Polkowski* was hailed by Polish critics as a breakthrough and a manifesto of a new Polish poetry responding to the rising tide of political and social change. It seems that this poem, written in 1989, is worth another reading, attentive to all the nuances that were missed by its original audience. Seen within a perspective which reaches from the nineteen-seventies until now, it seems to indicate that Polish poetry has been remarkably free from any radical change. And there was certainly no dramatic turnabout in the late nineteen-eighties or early nineties. A careful look at the text of the poem suggests that Świetlicki subjected Polkowski’s poetry of the nineteen-eighties to a subtle manipulation, and despite the highly polemical tone, did not throw off the latter’s inspiring influence. The article argues that even if all the differences are duly weighed that inspiration remains an important element of Świetlicki’s poetic worldview.

swoje postulaty i idee, światem publicznych debat i walk, w wierszach Świetlickiego postrzeganą z dystansem: już sam „kurz” i „tłuszcz” miasta wystarczą, by nie prowokować przywołań innych miejskich „osobliwości” związanych z symboliką wspólnoty.

LEKSJA JAKO ELEMENTARNE NARZĘDZIE HIPERTEKSTU

EDYTA KILIAN*

Pojęcie poezji hipertekstowej łączy się z definicją stworzoną w 1965 r. przez Theodora Holma Nelsona. Badacz nazwał hipertekstem niesekwencyjną organizację danych, formę tekstu rozbitego na fragmenty, które w rozmaity sposób są ze sobą połączone odsyłaczami. Te odnośniki to leksje, czyli najmniejsze części hipertekstu, niepodzielne, autonomiczne jednostki, spójne pod względem znaczeniowym, które mogą być nie tylko tekstem, ale grafiką, muzyką bądź filmem.

Termin leksja wywodzi się z *S/Z* Rolanda Barthesa z roku 1970, który tekstronem (leksją) nazywał „jednostkę lektury”¹, składającą się z wielorakich sensów i złożonych konotacji. Szczególną właściwością permanentnie nieokreślonych cząstek jest ich tekstowe zorganizowanie, które pozwala na logiczny odbiór informacji przekazywanych za pomocą języka pisanego. Celem czytania, odszyfrowywania poszczególnych leksji jest ukazanie wariantów tekstu, a nie zaprezentowanie go jako hermetycznie zamkniętego modelu. Wieloskładnikowy, niejednorodny, synkretyczny charakter wypowiedzi zawdzięcza tekstronowi. Jednostka mogąca być szeregiem krótkich, przylegających do siebie fragmentów, bądź obejmująca parę słów lub kilka zdań powoduje podczas analizowania dekonstrukcję, rozkład, pęknięcie pierwotnego tekstu: „[...] bez uwzględnienia jego naturalnych podziałów (składniowych, retorycznych, anegdotycznych)”². Książka Barthesa opisuje idealną wypowiedź, która dziś nosząc nazwę hipertekstu, składa się z dwóch rodzajów twórczości: tekstu pisanego, którego leksja jest podstawową jednostką i stanowi twór rozgałęziający się, otwarty oraz tekstu czytelnego powiązanego z tradycją realistyczną. W kontekście powyższego leksja dąży do ujawnienia fragmentaryczności, wielogłosowości wypowiedzi, a zatem mechanizm dekonstrukcji wbudowany jest w samą jej zasadę.

* Edyta Kilian – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ R. Barthes, *S/Z* [w:] *Teoria literatury XX wieku*, pod red. Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego; *Antologia*, przeł. Michał Paweł Markowski, Maria Gołębiowska, Kraków 2006, s. 367–369.

² P. Potrykus-Woźniak, *Leksja w hipertekście. Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Toruń 2011, s. 74–76.

Istotnym dopełnieniem koncepcji Rolanda Barthesa jest teoria George'a Landowa, wypowiadającego się o leksji w kontekście elektronicznych linków, które:

[...] są także praktycznym ucieleśnieniem pojęcia intertekstualności w ujęciu Julii Kristewej, zainteresowań Bachtina wielogłosowością, koncepcji struktur władzy rozproszonej Michela Foucaulta czy idei myśli rizometrycznej i nomadycznej Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego³.

O hipertekście i jego zlinkowanych fragmentach jako analogiach do intertekstu wypowiadał się także Michael Riffaterre, który podkreślił wagę postrzegania przez czytelnika podobieństw, jakie zachodzą między utworami powstającymi w najrozmaitszych okresach⁴. Leksja stanowi kontekst, który tworzy sens, zaś intertekstualny charakter leksji jest niczym innym, jak spiętrzeniem owych perspektyw.

Podobnego zdania jest Gerard Genette, który w swojej koncepcji transtekstualności podkreśla, iż hipertekst powstaje ze swoistej gry intertekstualnej⁵. Stąd wniosek, iż leksja jest medium rejestrującym parantele, konstrukcje, refleksje istniejące poza obszarem zwerbalizowania.

Wart uwagi jest także komentarz Christiana Vandendorpe'a, który w książce *Od papirusu do hipertekstu* podkreśla istotę leksji jako węzła informacyjnego, cyklicznie rejestrującego, analizującego i modelującego działania zmysłów, mózgu oraz umysłu. W toku badań zostały wyróżnione dwie podstawowe leksje informacyjne, są nimi: „linki endosemiczne – pogłębiające wiedzę i drążące ten sam problem, oraz linki egzosemiczne – odnoszące się do problemu na zasadzie różnych skojarzeń”⁶.

Ważną cechą leksji wyłaniającą się z powyższej właściwości jest jej dążność do stawiania czytelnika w pozycji ciągłej alternacji, decyzji, wyborów. Tekst może stanowić podstawową formę interaktywności, pobudzając odbiorcę do kreowania wydarzeń, które noszą znamiona epizodów wizualnych. Leksja łączy się z niewiadomą, tajemnicą, wymuszającą równocześnie na użytkowniku wycofanie się z powstałego w toku analitycznego procesu, wiadomego kontekstu.

Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich podkreśla znaczącą rolę ergodyczności (wielostrukturalności) hipertekstu, który z racji swojej właściwości rozpatruje kategorię leksji w kontekście: „pola zdarzeń”⁷, wokół jakiego istnieją warianty wydarzeń, o których ważności decyduje czynny odbiorca. Leksja jest źródłem stopnia dynamiczności, zaangażowania uczestnika, który bierze udział w współtworzeniu fabuły. Paul Valéry sytuację tę porównuje do dziecięcej skłonności reagowania na płynące z otoczenia pokusy – wybór jednej pociąga za sobą

³ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. Anna Sawisz, Warszawa 1999, s. 109.

⁴ *Ibidem*, s. 101.

⁵ P. Potrykus-Woźniak, *op. cit.*, s. 75.

⁶ *Ibidem*, s. 177.

⁷ *Ibidem*, s. 74–76.

wyłonienie drugiej. Niniejszy aspekt struktury hipertekstu przybliża go do mapowania myśli jako rodzaju notowania, wykorzystującego osobliwą wyobraźnię, wyrazistość obrazów, kolorów i dźwięków do celu stworzenia ogólnej struktury pamięci, a raczej jej efektu, czyli zapamiętania. O idei dziecięcego myślenia wypowiedziała się także Alicja Baluch, która w tekście pt. *Ceremonie literackie a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, porównała koncyptowanie z wieku młodzieńczego do halucynacji, stanu między wrażeniami a wyobrażeniami⁸. Stąd wniosek, że graficzna leksja przypomina wizualny charakter omamu, który przyjmuje niekiedy formę nieobjętej przepisami i regułami, swobodnej zabawy.

Abstrahując od naukowych koncepcji definiujących termin leksji, należy także wyróżnić segmenty analogii, jakie zachodzą między tekstonem a innymi teoretycznoliterackimi kategoriami.

Z leksykalnych środków stylistycznych, takich jak np. synonim, leksja będzie czerpać właściwość bliskości występujących wyrazów, które dodatkowo wyróżnia różna skala nacechowania ekspresywnego. Co ciekawe, leksje często będą przypominać synonimie składniowe, które charakteryzują się możliwością wyrażenia tej samej treści w różnych konstrukcjach składniowych.

Prócz tego leksja identyfikuje się z cechami właściwymi dla kategorii symbolu i alegorii. Z tego pierwszego powźmie atrybut zaistnienia, gdyż za symbol uznaje się: znak, obiekt, ikonę, topos, termin, które prócz dosłownego znaczenia posiadają treści wieloznaczne, złożone. Kategorii tej towarzyszy aura tajemniczości i zagadkowości. Zaś alegoria z leksją będzie łączyć się w obrazowym przedstawieniu myśli za pomocą: znaku, motywu, które posiada dualne znaczenie: fundamentalne i konfidencjonalne. Ich odczytanie polega na odwołaniach do literackiej i artystycznej tradycji.

Przewodnim zestawieniem okazuje się podobieństwo, jakie zachodzi między metaforą a tekstonem. Leksję, podobnie jak przenośnię, tworzy połączenie słów o obcym sobie znaczeniu w celu nadania nowej wartości i pozyskania oryginalnego sensu. Tekston będzie wykorzystywał oba popularne rodzaje metafor, czyli poetycką, stanowiącą jednorazowe, zindywidualizowane zestawienie słów, wymagające wysiłku intelektualnego, oraz potoczną, polegającą na utartym i znanym zestawieniu wyrazowym⁹.

Analogię leksja–przenośnia można także przetransponować na tło tendencji oraz kierunków w sztuce i literaturze XX wieku, których głównymi reprezentantami w Polsce były Awangarda Krakowska i Druga Awangarda. Obie grupy literackie traktowały metaforę, jako: „środek przekazu niekontrolowanych, podświadomych stanów psychicznych”¹⁰, czego nośnikiem jest także leksja. Ważną dla środowi-

⁸ A. Baluch, *Ceremonie literackie a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1996, s. 8.

⁹ *Encyklopedia humanisty*, Teresa Łozowska, Łódź 2008, s. 293.

¹⁰ *Ibidem*.

ska awangardzistów postacią jest Tadeusz Peiper, który stworzył pojęcie metafory rozkwitającej, układu rozkwitania jako techniki konstrukcji tekstu, który:

[...] będąc jakością autonomiczną, odzwierciedla elementy rzeczywistości obiektywnej, włączone w obręb poetyckiego świata przedstawionego, tak jak są one poznawane i przeżywane przez podmiot twórczy¹¹.

Leksja, podobnie jak metafora rozkwitająca, rozwija się z obrazu do całego tekstu. Formuły uzupełniały się wzajemnie i były ze sobą na tyle mocno zerwane, że poza kontekstem całości stanowiły część niezrozumiałą¹². Leksja przejmuje także właściwości z zakresu dziedziny językoznawstwa. Związek tekstronu z tautologią jako konstrukcją językową będzie opierać się na powtarzalności znaczenia wyrazów. Leksja utożsamiana jest także z zagadką, pojmowaną jako:

[...] literacki gatunek epigramatyczny, pisany wierszem lub prozą [...]. Składa się z pytania i pozostawionej w domyśle odpowiedzi. [...] zagadka jest usamodzielnioną figurą retoryczną – człon rozbudowany jest w niej zastępnikiem zwrotu pozostawionego do odgadnięcia¹³.

W związku z powyższym to parametr dwuczłonowości: punkt i replika będzie scalać tekstron z literacką łamigłówką. Dodatkowo omawiane pojęcie hipertekstu kojarzone jest z odmianą zagadki ludowej, wymagającej wiedzy z zakresu warunków, zwyczajów powiązanych z okresem i terytorium jej powstania. Takie ujęcie leksji nakłada na nią wypełnianie kulturowej, religijnej i rozrywkowej roli. Zgadywanie stanowi formę zabawy umysłowej, którą współcześnie wypełnia krzyżówka, stąd kolejne podobieństwo właściwości tekstronu, tym razem z jednym z podtypów szaradziarstwa. Leksja przyswaja cechy krzyżówki, która polega na odgadywaniu haseł na podstawie podanych objaśnień, słów-kluczy. Jednak powyższą parę dzieli ilość dostarczonych danych zażądanych poprzez zapytanie. Rozwiązywanie krzyżówki wiąże się z podaniem jednej, poprawnej odpowiedzi. Algorytm leksji jest złożony, żywy i chroniczny,

Leksja, najmniejsza jednostka hipertekstu, jest pojemnym semantycznie pojęciem. Tekstron należy traktować jako specyficzny rodzaj słowa-klucza, podstawowego, najważniejszego, a zarazem szyfrującego zapis niejednorodnych danych. Spróbujmy prześledzić to na konkretnych przykładach poetyckich.

Twórczość Romana Bromboszcza jest sprecyzowaną egzemplifikacją liryki cybernetycznej, którego to terminu jest twórcą. Polski poeta, kulturoznawca, filozof, artysta i muzyk, jest twórcą między innymi takich tomików, jak: *U-man i masa*, *Hz*, *digital.prayer*, czy *918–578*. Studia nad poezją hipertekstową Romana

¹¹ T. Peiper, *Nowe usta* [w:] S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992.

¹² J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010, s. 19

¹³ *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 799.

Bromboszcza należałoby przede wszystkim oprzeć na analizie tekstronu (słów-kluczy), przyczyn ich powstawania, sposobu użycia, formy występowania (litera, słowo, znak, grafika). U poety leksja związana jest z ruchem, z przełamywaniem skostniałych form wyrazu, co wpływa na świadomość, pozwala na odkrywanie i czerpanie przyjemności z lektury. Przesunięcia, dynamizm i energia uwidacznia się przede wszystkim w tomiku *digital.prayer*, gdzie autor posługuje się rozmaitymi szeregami wskaźników typograficznych. Począwszy od znaków graficznych charakterystycznych dla pism fonetycznych, przechodząc przez układy graficzne stosowane przez język programowania, skryptów, zakończywszy na *écriture automatique*, który wyraża się zarówno w piśmie, jak i w obrazie czy dźwięku:

Bezwładnie osuwa się na ziemię. Bułgocze.
„Co es z m.” „o CO.” „CHHHHHH.” „KR...”¹⁴

Sens powyższego cytatu pozwala również na myślenie o leksji w kategoriach składniowego potoku, charakteryzującego się osłabioną spójnością, nagromadzeniem znaków werbalnych, emocjonalnych, w skład których wchodzi refleksje i doznania. Fenomen twórczości Romana Bromboszcza polega na używaniu całego repertuaru wariantów leksji. W *digital.prayer* stosuje (w odautorskiej nomenklaturze) rodzaj tekstronu prefiksowego i sufiksowego. Pierwszy typ leksji stanowi wyraz bądź zespół wyrazów językowych dodawanych z lewej strony słowa lub zbioru wyrazów podstawowych, które tworzą rdzeń składający się z podmiotowej i orzeczeniowej części. Zasadniczą funkcją leksji prefiksowej jest dookreślenie podmiotowej podstawy członu z jednoczesnym tworzeniem jej nowego sensu. Tekstron sufiksowy to wyraz bądź jego grupa dodawana po orzeczeniowej części rdzenia. Pełni rolę przyrostka semantycznego. W przeciwieństwie do tekstronu prefiksowego często pełniącego funkcję dekoratywną, leksja sufiksowa korzysta z wyszukanych konstrukcji dla wyrażenia statyki bądź dynamiki sytuacji.

sierść ziemi usypia elektryczne ulice. Szczelne
źdźbła. Szczepione poszczególne ziarna¹⁵.

Powyższa leksja polega na przedrostkowym, albo przyrostkowym zestawieniu ze sobą słów, ciągu wyrazów tworzących semantyczny abstrakt. I tak powszechnie akceptowaną metaforę: „ziemia usypia” poprzedza wyrazowy prefiks: „sierść”. Elementem kończącym główny rdzeń metaforyczny jest sufiks: „elektryczne ulice”. Niniejsze połączenie służy nie tylko osiągnięciu artystycznego efektu w utworze poetyckim, ale przede wszystkim ma za zadanie nazwać nowe obiekty i wyobrażenia, powstające wraz ze zmianami w kulturze materialnej i duchowej społeczeństwa. Budowanie myśli poprzez język jest formą odda-

¹⁴ R. Bromboszcz, *digital.prayer*, Warszawa 2008, s. 16.

¹⁵ *Ibidem*, *Organizm szczelinowa*, s. 18

nia wyjątkowości i niepowtarzalności, zarazem jednak prezentuje też możliwości typologiczne i fakultatywne systemu znaków. Kwestię progresu narzędzia mowy Bromboszcz porusza w wierszu: *Nieprawdopodobny rozwój języka polskiego*, w którym używa szeregów wyrazów wychodzących poza uzus językowy, często należących do kolokwialnej, potocznej mowy. Analiza zapisu wykazuje, że nosi on także cechy glosolali, będącej zjawiskiem ekstatycznego uniesienia, polegającego na nieświadomym wymawianiu dźwięków podobnych do języka rodzimego, bądź pokrewnego z systemem znaków aktualnie znanych nadawcy komunikatu. Te nieposiadające wyrażnej istoty układy głoskowe formułujące – w momencie wewnętrznego podekscytowania – niby-wyraży pełnią rolę osobistą, sporadycznie komunikacyjną. W głównej mierze forma zapisu i esencja zwerbalizowanych myśli Bromboszcza odnosi się do dadaistycznego modelu wiersza autorstwa Tristana Tzary, który receptę na napisanie poetyckiego utworu zawarł w niniejszych słowach:

Weź gazetę. Weź też nożyczki. Wybierz artykuł, który odpowiadałby długości twojego wiersza. Wytnij artykuł. Następnie powycinaj z artykułu poszczególne słowa i włóż je do torby. Potrząśnij delikatnie torbą. Następnie po kolei wyciągaj z torby słowa. Zapisz wszystko na kartce. Wiersz będzie podobny do ciebie¹⁶.

Przytoczona recepta francuskiego inspiratora zasada się na przypadkowości doboru liter, zabawie, dowcipie w zestawieniu znaków i celowym absurdzie ich sensu. Tekst staje się montażem, zespoleniem technik, których efektem jest przekaz oscylujący na granicy płynnej formy i szumu, bądź zakłócenia będącego nadal odmianą komunikatu. Wyostrzoną formą działań Tzary jest aktywność Cabaretu Voltaire, dla którego dzieło nie posiada żadnych przyczyn, ani teoretycznych koncepcji. Wytworem grupy, podobnie jak we fragmencie wiersza Bromboszcza, jest zapis niedającej skontrolować się wiązki asocjacji, które jednocześnie sugerują istnienie sekretnej części bytu.

Ćo łębe n̄arum n̄aswzo, uz żąmanąm fmónoę,
Węń z óckióą rszakaćoum, bęhńakeć soi, rąfą,
Ćo nółfe soi rszef tnoęsóe, ąca tnoęsdóf, ąca tnoęsd ófęhńąd¹⁷.

Powyżej autor dokonał fonetycznej rejestracji znaków, stworzył zapis wyartykułowanych dźwięków, które wychodzą poza zgodną konwencję. Tego rodzaju doświadczenie to próba sporządzenia systemu tworzenia znaków, który przekracza granicę sformułowania wypowiedzi posługującej się jedynie znaczeniem. Twórca do naukowej definicji języka, który służy opisowi czynności, rzeczy lub abstrakcyjnych pojęć przy pomocy znaków, dodał możliwość tworzenia nieskończonej

¹⁶ S. Jaworski, *op. cit.*, s. 40.

¹⁷ *Ibidem*, *Nieprawdopodobny rozwój języka polskiego*, s. 26.

liczby nowych znaków, z którymi kreator nie miał wcześniej styczności. W oparciu o język formowany jest nowy tekst zbliżony, bądź zupełnie odbiegający od powszechnego znaczenia znaku. Powyższa egzemplifikacja to także rodzaj leksji słowotwórczej, która polega na oddaniu specyfiki mowy słyszalnej w kontraście do brzmienia i zasad ortograficznych, stylistycznych obowiązujących te wyrazy w mentalnej świadomości użytkownika. Przedstawiony zapis może budzić obiekcje wywołane jego nobilitacją do rangi języka. Pozbawiając wiersza ukształtowanego społecznie systemu budowania wypowiedzi, jednocześnie nadajemy mu status wygenerowanego losowo pasma znaków. Przypadkowość symbolu wiąże się z jego nieograniczonością, przez co *signifiant* w najrozmaitszy sposób łączy się, zapętla i zmienia kolejność. Zaś budulcem aleatorycznego zapisu jest wymagany parametr długości sekwencji znaków wraz z opcjonalnym identyfikatorem, wzorem zdolnym do wygenerowania losowego ciągu symboli. Z tej przyczyny drugi element odpowiedzialny jest za przekonanie o lingwistycznym charakterze powyższej egzemplifikacji, która by istnieć korzysta z wyznaczników swoistych dla języka. Generator losowych symboli łączy się naraz z odautorską deklaracją tablicy znaków, ich repertuaru, gamy, która mieści się w indywidualnym zakresie doświadczenia i wiedzy twórcy. Podświadoma i racjonalna jakość egzystencji jednostki wpływa na rozmiar znaków oraz jego wartość. Zatem znak: „ć”, „o”, „t”, czy „a” w zespoleniu tworzą nielogiczną całość, zaś po dekonstrukcji frazy, każdy z jej elementów dźwiga językowy, historyczny, kulturowy i jednostkowy komunikat. Jednocześnie konstrukcja posiada segmentacyjny charakter, który zgodnie z ideą hipertekstu polega na rozmnożeniu odnośników, linków i łączy od punktu macierzystego, głównego.

Ogół informacji zawartych w leksji przekazywany jest także za pomocą stylizacji, jak w poniższej cytacji fragmentów wierszy: „,ořňě”¹⁸, „(((*)”¹⁹, „WoooHoooW”²⁰, które najwyraźniej uwypuklają naturę wszelkich zjawisk międzytekstowych i międzystylowych. Przykład ukazuje także leksję w kontekście modelu, schematu, w skład którego wchodzi elementy aktualne oraz potencjalne. Pierwsze charakteryzuje dosłowność znaczenia funkcjonującego i dającego się odczytać poza kontekstem, zaś drugie aktualizują się poprzez dane tło i perspektywę.

Niezależnie od szeregu zabiegów w obrębie pojedynczego wyrażenia językowego, autor dokonuje także leksyjnych transformacji w ramach wieloskładnikowego wypowiedzenia. Są to tak zwane tekstrony kubistyczne, zaznaczające ruch, dynamikę przemieszczającego się sensu. W wierszu pt. *Literatura elektroniczna* opisane jest następujące zdarzenie:

¹⁸ R. Bromboszcz, *U-man i masa*, Kraków 2010, *Orne*, s. 24.

¹⁹ *Ibidem*, 5, s. 44.

²⁰ *Ibidem*.

Schodzi się po schodach w dół schodami
 Schodzę po schodach w dół schodami
 Zabiera się urzędnienia i instrumenty
 Zabieram urzędnienia i urzędnienia
 Na dole te urzędnienia i instrumenty
 Zostają wypakowane z toreb
 Na dole urzędnienia wypakowuję
 z toreb
 Umieszcza się je później za pomocą kabli
 Tak, umieszczam je później za pomocą
 kabli
 [...] ²¹

Semantyczna analiza wersów wykazuje powtarzalność schematu leksji, która opiera się na dodawaniu informacji wraz z kolejną linijką tekstu przy jednoczesnej kopii elementu z wersu głównego. I tak oto zdanie: „zabiera się urzędnienia i instrumenty” w kolejnej linijce uzupełnione jest o osobową formę czasownika: „zabieram urzędnienia i urzędnienia”. Tego rodzaju wypowiedzenia odsłaniają problem podmiotu oscylującego na granicy świadomościowego „ja” oraz bezosobowej, anonimowej figury. Bezmiennność, nieznanomość, cudzość i obcość wyjawia nie tylko brak wykonawcy czynności, ale wskazuje na „samo-działalność”, autarkizm aktu działania. Niniejsza figura zobrazowuje matnię i potrzask powstały wskutek braku refleksji, przeżyć, wrażeń oraz zapartywań podmiotu. W części jego żywej obecności następuje koherencja wszystkich elementów świata przedstawionego wraz z ekspresją językową i lirycznym monologiem. Zatem przejście od czynności bezosobowej do osobowej stanowi nie tylko wyraz dystansu podmiotu do działania przez niego wykonywanego, ale przede wszystkim rejestruje stan jednoczesnej hipertrofii i atrofii jego uczuć.

Praktyką Bromboszcza jest także tworzenie, poszukiwanie oraz zastosowanie języka alternatywnego względem mowy poetyckiej bądź literackiej. Autor czerpiąc ze zbiorów znaków, u źródeł których tkwi technologia, Internet, kreuje język kodu i systemu, niosącego ze sobą element tajemniczości i wielopłaszczyznowości przekazu. Cyfrowy język to rodzaj komunikacji, który w zestawieniu z systemem znaków znajomych uatrakcyjnia odbiór podobnych treści i sensów za pomocą nowej formy. W tym przypadku leksja zawiera przestarzały, tradycyjny trzon uzupełniony o abstrakcyjny, mający inne miejsce zastosowania, budzący poczucie innowacji komponent. Wizualną egzemplifikacją języka cyfrowego Romana Bromboszcza jest tomik pt. 978–578, w którym autor funduje odbiorcy całe szeregi wierszy zbudowanych z kombinatoryki liter, cyfr i kodów systemowych. Twórca rejestruje poetycką eksplorację w głąb języka,

²¹ R. Bromboszcz, *digital.prayer, Literatura elektroniczna*, s. 33.

w którym ekwiwalentem wyrażenia „wolność”, pochodzącego z naturalnej polszczyzny, jest słowo „W0ln0ść”²², wyraz „kochankowie” w zapisie Bromboszcza to: „k0ch8nk0w13”²³, a „nietoperze” przyjmują zapis: „n13top3rz3”²⁴. Zapis ten stanowi próbę zespolenia i unaocznienia odbiorcy całego możliwego repertuaru wiedzy, jaką jednostka posiada na temat języka. Zacytowana egzemplifikacja to werbalny dokument zerwania, odstąpienia od tradycji znaku z jednoczesną afirmacją jego ikony.

Motywy powielanym w twórczości Bromboszcza na płaszczyźnie tekstowej, wizualnej i sonornej jest topos labiryntu. W wierszu, pt.: *Obrys szyi* z tomiku *digital.prayer* przyjął on formę labiryntu treści, polegającego na powieleniu słowa: „szyja” w tytule i treści tekstu w postaci pisanego wyrazu, po drugie w formie tautologicznego werbalizowania myśli o „szyi”: „[...] Głowa dobiega słuchu zaciśniętym wokół szyi niebem”²⁵, zakończony graficznym odwzorowaniem w konstrukcji wiersza wyglądu części ciała łączącego głowę od tułowia. Tego rodzaju zabieg powołuje do życia kategorię leksji szkatułkowej opartej na regułach labiryntu. Materialna płątana jest treningiem dla umysłu, intelektualną szaradą, budzącą strach, przechodzący w podziw w chwili, kiedy czytelnik spojrzy na konstrukcję tekstu jak na dekoracyjny detal. Bromboszcz motyw tekstowej pułapki przenosi na sferę wizualną, odnosząc się do często apodyktycznego i bezceremonialnego okulocentryzmu. Bowiem zwrotem ku naoczności, pogładowości i wzrokowości należy nazwać nietradycyjny, wykształcony przez Bromboszcza typ obrazu poetyckiego, mającego za podstawę wyrażenie językowe oraz grafikę komputerową. Sporny jest fakt uznania obrazu za formę poetycką. Tymczasem jedną z przyczyn prekursorskiego charakteru twórczości Bromboszcza jest właśnie przełamanie ostrej granicy między materialną wizją a wypowiedzią, zdaniem, słowem, bądź znakiem. Śmiały byłoby myślenie o pojedynczej grafice autora w kontekście jednostkowego wersu graficznego, który w kontaminacji z innymi wizualizacjami tworzy wypowiedź poetycką, z jednoczesnym przesłaniem sensu wynikającego z niego samego. Stąd wspomniane komponenty, obraz i wyrażenie językowe tworzą podłoże dla zewnętrznego i wewnętrznego znaczenia. Ten ostatni objawia się w przytoczonej powyżej egzemplifikacji motywu labiryntu, który szczegółowo nakreśla główny szkielet obrazu poetyckiego twórcy. Na obrazowy utwór poetycki składa się swoboda budowy, w której nie obowiązują żadne schematy. Bezrozmiarowość, nienumeryczność, brak określonych porządków rytmicznych oraz semantyczna kondensacja, czy pierwszorzędna władza poety nad układem graficznym, stanowią podstawowe punkty tekstowej wizualizacji.

²² R. Bromboszcz, 978–578, Kraków 2012, W!ać, s. 5.

²³ *Ibidem*, m35k1 k13jn07, s. 21.

²⁴ *Ibidem*, W3rg1nu5, s. 28.

²⁵ R. Bromboszcz, *digital.prayer, Obrys szyi*, s. 14.



Grafika *Połączony*²⁶ to przykład zespolenia znaku z obrazem, z jednoczesną prezentacją funkcjonowania wspomnianego powyżej wątku labiryntu, błędnego koła. Figura odczytywana jest jako aluzja do wieloetapowego tworzenia poezji hipertekstowej, w następnej kolejności symbolizuje skomplikowany wzór, wydania także swój charakter obronny lub utrudniający dostęp; labirynt stanowi także symbol tropienia duchowego centrum, dążności jednostki do samopoznania. Obecność figury przede wszystkim komunikuje, że jest on obrazem, alegorią, symbolem i metaforą stosowaną dla opowiedzenia o tułaczce człowieka w życiu doczesnym. Stąd wniosek, że grafika Bromboszcza bazuje na minimalizmie obrazu poetyckiego, na umiarze znaków, wyrazów i efektów sztuki plastycznej, których oszczędność przyczynia się do uruchomienia w odbiorcy procesu niezwerbalizowanego tworzenia utworu poetyckiego o charakterze hipertekstowym. Wywikłanie skojarzeń, budowanie asocjacji, formułowanie sądów to obszary aktywności liryki cybernetycznej, którą można powiązać z nieobligatoryjną, autochtoniczną, czystą potrzebą tworzenia poezji, bądź modelowania przez jednostkę wypowiedzi o charakterze wiersza.

Podsumowując, wielopłaszczyznowy charakter leksji w poezji Romana Bromboszcza powstaje z narzędzi logiczno-ekspresywnych, wykorzystywanych do konstrukcji liryki hipertekstowej. Racjonalny aspekt zastępuje złożone zaplecze cyfrowe, zaś za psychologiczny przejaw twórczości uznaje się dążność Bromboszcza do estetyzmu, barokowego konceptualizmu, kunsztowności poezji i uwznioślającej antytetyczności.

²⁶ R. Bromboszcz, *Połączony* [w:] *U-man...*, *op. cit.*, s. 73.

Nurt poezji hipertekstowej wywodzi się z rozwoju cyfrowej technologii oraz z fiaska przestarzałej i tradycyjnej formuły obcowania z poezją, która zamknięta szczelnie w ryzach materialnego tomiku przestała pełnić badawczą funkcję²⁷. O ile klasycznie rozumiana liryka wydaje się nie podlegać progresowi, o tyle poezja cybernetyczna stanowi nowy obszar artystycznego działania i terytorium merytorycznego, wersyfikacyjnego, intelektualnego i emocjonalnego poznania. Bowiem fundamentalną maksymą liryki hipertekstowej jest zwrot ku odkrywaniu przedmiotu, istoty, zagadnienia. W dodatku główną determinantą zainicjowania odkrywczego procesu jest powołanie, posiadające rangę na kształt gnostycznej wartości życia. Estyma poznania wynika z jej skutków, do których należy wiedza na temat otaczającego świata i samego siebie, czy sprecyzowanie zależności między bytami, zjawiskami oraz umiejscowienie jednostki względem zewnętrznych przejawów życia. Aktywizacja pragmatycznej i konstruktywnej działalności stanowi równie ważny skutek procesu poznania. Niemniej jednak należy podkreślić, że to postępowanie demaskujące wiedzę posiada segmentacyjną budowę i zgodnie z ideą poezji hipertekstowej jej „produkt” również będzie posiadał konstrukcję złożoną. Stąd powyższej identyfikacji treści będzie wtórować wiedza na temat struktury liryki, czy też orientacja z zakresu wyrównania różnic dotyczących zaangażowania nadawcy i odbiorcy względem tworzenia, postrzegania, odczytywania i odsłuchiwania tekstu cybernetycznego. Mnogość wtajemniczeń to wielość podłoży, tła, otoczki wokół hipertekstowego dzieła. Wobec tego odwracalność i zmienność kontekstów czyni z hipertekstowego poznania wiedzę jednorazową, wielokierunkową i antynomiczną. Pierwsza właściwość wynika z kubistycznej (dynamicznej, ruchomej) formy leksji, która jest niepowtarzalna i wyjątkowa przez wzgląd na kształt, umiejscowienie lub sens. Wielostronność wynika z alternacji, kombinatoryki możliwości wypływających z podstawy i fundamentu. Co ciekawe, należy zaznaczyć, że warianty stanowić mogą kompozycję idei, układ konkretnych działań, czynów, bądź pusty profil. Natomiast wewnętrzna sprzeczność poznania zaczyna się w części odpowiadającej za zaskoczenie, zdziwienie, szok, którego kolejnym ogniwem jest ekspresja uczuć, pociągających za sobą obrazotwórczy, reakcjonistyczny element poezji hipertekstowej.

²⁷ Tekstura opolska: *Czy poezja w dzisiejszych czasach jest popularna?* [online] [dostęp 10 października 2013]. Dostępny w Internecie: <http://www.teksturaopolska.pl/przeglad-mediow/2739-czy-poezja-w-dzisiejszych-czasach-jest-popularna.html>

Edyta Kilian

LEXIA AS AN ELEMENTARY UNIT OF THE HYPERTEXT

Summary

As the development of digital technology has created a global interactivity, the internet lifted the word, or a graphic sign, into virtual space. This article is concerned with Polish cyber lyrics, a new branch of Polish contemporary literature. This new type of poetry is based on non-sequential organization of data, ie. texts that are broken up into fragments connected by various links and cross-references. This article examines the writing space (or lexis), smallest, indivisible portion of hypertext, in the context of the theories and concepts of Roman Bromboszcz, a leading Polish cyber poet.

STANISŁAW BORTNOWSKI (1935–2014)

JADWIGA KOWALIKOWA*



W dniu 24 maja 2014 roku zmarł dr Stanisław Bortnowski, wieloletni pracownik Instytutu Filologii Polskiej, a następnie Wydziału Polonistyki UJ, członek najpierw Zakładu Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej, a po zmianach organizacyjno-programowych jednostki – Katedry Polonistycznej Edukacji Nauczycielskiej. Choroba, z którą przegrał po rocznej walce, zaskoczyła go w momencie, gdy znajdował się w pełni sił twórczych jako autor tekstów i aktywny uczestnik sesji, konferencji, spotkań poświęconych problematyce edukacyjnej. Nikt się nie spodziewał, ani on sam, ani jego otoczenie, że właśnie zamyka się przed nim przyszłość. Był wciąż potrzebny zarówno uniwersytetowi, jak i szkole. Wiedział o tym i chciał być aktywny w obu środowiskach. Wygłaszał referaty, jeżdżąc po całej Polsce, przygotowywał kolejne wystąpienia, ciesząc się wytrzymałością i energią. Nawet wtedy, gdy w sposób widoczny wyczerpały się siły jego organizmu robił plany, w nadziei, że jeszcze zdoła je zrealizować. Nie zdążył.

Stanisław Bortnowski był jednym z najwybitniejszych współczesnych dydaktyków literatury, a pod względem kreatywności oraz oryginalności myślenia o polonistyce tak szkolnej, jak i uniwersyteckiej – najwybitniejszym. Twórczej umysłowości towarzyszyła rozległa wiedza specjalistyczna i ogólnohumanistyczna, wciąż poszerzana i aktualizowana poprzez konfrontację z najnowszymi badaniami i poglądami naukowymi, osadzana w coraz bogatszych i rozleglejszych kontekstach. Warto podkreślić, iż odznaczał się ogromną znajomością literatury zarówno dawniejszej, jak i współczesnej. Był jej czytelnikiem oraz badaczem. Patrzył na nią zarówno z perspektywy dydaktyka, jak i literaturoznawcy, dając przykład możliwości łączenia nauki z nauczaniem i ukazując wynikające z tego związku korzyści. Uprawiał dydaktykę polonistyczną nowoczesną, opartą na mocnych podstawach naukowych, otwartą na sygnały, że istnieje potrzeba wpro-

* Jadwiga Kowalikowa – prof. dr hab., em. prof. Wydziału Polonistyki UJ.

dziania koniecznych zmian. Na nowe zjawiska i idee reagował niezwłocznie i bez zastrzeżeń. Miał bowiem naturę entuzjasty, a nie sceptyka – ale entuzjasty, który patrzy i analizuje nowe wnikliwie, a ocenia krytycznie. Teorie i poglądy zawsze konfrontował z możliwościami ich przekładania na dydaktykę szkolną i uniwersytecką. Stawiał sobie pytanie: jakie niosą one korzyści edukacji oraz kształceniu przyszłych nauczycieli polonistów.

Po raz pierwszy pojawił się Stanisław Bortnowski na Uniwersytecie Jagiellońskim jako student polonistyki, którą ukończył w roku 1955. Na uczelnię powrócił po 20 latach, w roku 1975, tym razem jako jej pracownik. Pozostał nim formalnie aż do przejścia na emeryturę, a faktycznie do końca. Miał za sobą bogate doświadczenie nauczycielskie oraz ugruntowaną opinię wybitnego i twórczego polonisty szkolnego, a zarazem popularnego publicyście oświatowego, dzielącego się swym doświadczeniem i przemyśleniami z czytelnikami zainteresowanymi sprawami szkoły i edukacji. Jego nazwisko stało się znane w szeroko rozumianym środowisku polonistycznym. O jego pozytywnej reakcji na propozycję przejścia do pracy na uniwersytecie zdecydował nie tylko oczywisty czynnik natury ambicjonalnej. Z pewnością poczuł się doceniony i dowartościowany. Ale nie bez znaczenia okazał się również fakt, iż działając w obu wymienionych obszarach Stanisław Bortnowski coraz częściej, można nawet dodać w sposób nieunikniony, wchodził w rolę badacza. Nic dziwnego, iż w tej sytuacji mając odpowiednie predyspozycje, rozwinął w sobie zainteresowania naukowe, czemu dawał dowód w publikowanych tekstach.

Władze ówczesnego Instytutu Filologii Polskiej wiązały z jego pozyskaniem nadzieje na wzmocnienie kadry wspomnianego Zakładu Dydaktyki Języka Polskiego i Literatury Polskiej, a w konsekwencji na intensyfikację pracy całego zespołu. Odtąd służył mu przez prawie 40 lat. Nie tylko włączył się od pierwszego dnia we wszystkie wspólne przedsięwzięcia, angażując w nie swe doświadczenie i pomysłowość, lecz także stał się inicjatorem i animatorem nowych przedsięwzięć. Wniósł istotny wkład w przekształcenie zakładu, który swą działalność skupiał na metodyce nauczania języka i literatury, w jednostkę traktującą przygotowywanie studentów do zawodu nauczyciela polonisty całościowo i kompleksowo. Taki właśnie charakter ma obecna Katedra Polonistycznej Edukacji Nauczycielskiej dzięki włączeniu do grona swych członków obok literaturoznawców i językoznawców również pedagogów i psychologów. Stanisław Bortnowski deklarował się jako gorący zwolennik tej transformacji, czynnie uczestniczył w jej realizacji. Pośrednio i bezpośrednio budował wysoką pozycję katedry tak na macierzystym uniwersytecie, jak i w krajowym środowisku dydaktyków literatury i języka. Stał się jej najbardziej rozpoznawalnym przedstawicielem. Do końca pozostał też jej sztandarową postacią. W pełni się z nią utożsamiał. Czuł się jej zobligowanym do aktywności członkiem, mimo formalnego przejścia na emeryturę. Brał udział we wszystkich zebraniach pracowników, uczestniczył we wszystkich wspólnych projektach, często jako pomysłodawca.

Nie ulega wątpliwości, iż spełnił wszystkie oczekiwania ze strony tak przełożonych, jak i kolegów. Zarówno te, które towarzyszyły jego przejściu do grona nauczycieli akademickich, jak i pojawiające się później. Uniwersytetowi Jagiellońskiemu odwdzieczył się za otrzymane wykształcenie, szkole za uformowanie jego osobowości jako dydaktyka, obu instytucjom za to, kim stał się jako nauczyciel, badacz, autor tekstów.

Kapitał, jaki przyniósł ze sobą Stanisław Bortnowski, podejmując pracę na uczelni, pozwolił mu niejako z marszu wejść w nową rolę i z powodzeniem realizować nowe zadania. Jego kompetencję uwiarygodniały wobec studentów publikowane artykuły problemowe, do których mógł ich odesłać dla egzemplifikacji oraz poszerzenia wypowiedianych w czasie zajęć z metodyki stwierdzeń i wskazań. Drukował je przez lata przede wszystkim w „Polonistyce” jako ściśle i systematycznie współpracujący z czasopismem autor, a także członek oceniający i rekomendujący do druku przychodzące materiały. Jego coraz bardziej popularne nazwisko pojawiało się na łamach równie wówczas prestiżowego „Życia Literackiego”. Pisał też dla „Dziennika Polskiego”, komentując jako specjalista i znawca problematyki oświatowej najważniejsze wydarzenia oraz decyzje mające bezpośredni wpływ na edukację. Wielokrotnie podejmował tematy wynikające z jej kolejnych reform, takie, jak np. sytuacja języka polskiego na poszczególnych szczeblach kształcenia, czy tzw. nowa matura. Wypowiadał się polemicznie, a zarazem konstruktywnie o kolejnych podstawach programowych. Zabierając kompetentnie głos w wielu sprawach szczegółowych, czynił to, nie tracąc nigdy z pola widzenia fundamentalnej dla szkolnego kształcenia literackiego relacji uczeń–lektura. Traktował ją jako płaszczyznę odniesienia, gdy poszukiwał optymalnych we współczesnych warunkach sposobów rozwijania zainteresowań czytelniczych u dzieci i młodzieży, i gdy podpowiadał nauczycielom polonistom konkretne rozwiązania praktyczne. Dzieląc się swymi pomysłami, nie zaniedbywał odsyłania ich również do najwartościowszych jego zdaniem pod względem naukowym i metodycznym prac innych autorów. Pisał ze swadą, łączył niewątpliwy talent literacki i temperament dziennikarski z gruntowną wiedzą oraz z naukową rzetelnością w korzystaniu z niej w celach dydaktycznych. Mając osobowość charyzmatyczną silnie wpływał na swych odbiorców. Był dla nich przekonujący, gdy opisywał, wyjaśniał, analizował, komentował, oceniał, przekonywał, proponował, postulował. Łączył ostrość widzenia spraw wymagających pilnego załatwienia oraz bólaćzek, którym trzeba niezwłocznie zaradzić, z humorem, taktem i optymizmem. Wierząc w słuszność swych konstatacji, sądów i pomysłów metodycznych, bez wahania przyznawał rację innym osobom, gdy nabył przekonania, iż na to zasługują. Umiał autentycznie cieszyć się sukcesami swych kolegów oraz studentów. Sam odnosząc sukcesy, nie zazdrościł ich innym.

Polonistom szkolnym dał przykazanie: „nie nudź”. Sam stosował się do niego zarówno w okresie pracy w liceum, jak i na uniwersytecie. Deklarował się jako

wróg gombrowiczowskiego profesora Bładaczki oraz przeciwnik „upupiania” uczniów na lekcjach języka polskiego. Pokazywał studentom za pośrednictwem oryginalnych, niebanalnych metod nauczania, jak przełamywać tradycyjne schematy mówienia o literaturze oraz interpretacji dzieł. Potrafił nie tylko budzić zainteresowanie studentów, ale rozbudziwszy w nich ciekawość poznawczą, zaspokajał ją za pośrednictwem rzeczowej wiedzy. Wspaniale prowadził ćwiczenia i seminaria, pisał niezwykle pogłębione i instruktywne recenzje prac magisterskich.

Przekonując przyszłych oraz czynnych nauczycieli do nieustającego doskonalenia i odświeżania osiągniętej kompetencji, osobiście wciąż się rozwijał. Poruszając się w obszarze, gdzie nauka styka się z nauczaniem, stawał się coraz sprawniejszym badaczem, coraz wytrawniejszym znawcą zagadnień wchodzących w zakres dydaktyki polonistycznej na wszystkich szczeblach systemu edukacyjnego. Jego wiedza, nie tylko ściśle specjalistyczna, lecz również humanistyczna stawała się coraz bogatsza i rozleglejsza, a warsztat metodologiczny coraz dojrzalszy. Poszerzało się też spektrum spraw, które poruszał w swoich tekstach. O sprawach tych wypowiadał się odważnie, akcentując osobisty do nich stosunek. Nie obawiał się poruszania zagadnień trudnych, drażliwych, wstydlivych, kompromitujących. Bez zahamowania wytykał błędy i zaniedbania obciążające ludzi i instytucje, wchodził w konstruktywne spory. Miał prawo, by krytykować, gdyż nigdy nie ograniczał się do wytykania i piętnowania. Zawsze starał się docierać do źródła i przyczyny określonej nieprawidłowości, analizował je, stawiał diagnozę, poszukiwał skutecznych sposobów przezwyciężenia kłopotliwych sytuacji. A gdy je znalazł, a następnie osobiście zweryfikował, często angażując w to studentów, prowokując ich do tzw. burzy mózgów i czyniąc z własnych zajęć swoisty poligon doświadczalny, zarówno pokazywał gotowe rozwiązania, jak i udzielał konkretnych wskazówek dla tych, którzy chcieliby i potrafiliby uruchomić własną kreatywność.

Popularności, jaką cieszył się S. Bortnowski, towarzyszył autorytet tak w środowisku uniwersyteckim, jak i szkolnym. Budował go w ciągu wielu lat jako nauczyciel licealny i akademicki, jako publicysta, badacz, doradca, popularyzator. Stał się wychowawcą licznych roczników studentów, których przygotowywał do pracy pedagogicznej. Czynił to zarówno bezpośrednio w czasie prowadzonych zajęć oraz pośrednio jako autor tekstów. Przekazywał im swój entuzjazm, pomagał w nabywaniu i rozwijaniu warsztatu metodycznego, wyzwalał ich pomysłowość i kreatywność, sam będąc przykładem godnym naśladowania oraz naśladowanym. Ogromna liczba nauczycieli polonistów uczących na terenie całego kraju uznaje go za swego mistrza.

Drukowana spuścizna Stanisława Bortnowskiego jest bogata i wartościowa. Poza 18 książkami opublikował ponad sto artykułów problemowych, bardzo dużo tekstów publicystycznych, a ponadto tzw. głosy w dyskusji, recenzje oraz pomniejsze teksty. Ogromna większość tych pozycji nie tylko weszła do kanonu

literatury metodycznej, ale zachowała swą aktualność, często mimo upływu lat. Wciąż są one lekturą zalecaną studentom sposobiącym się do zawodu nauczyciela polonisty i pożądaną przez osoby, które już ów zawód wykonują. Któż spośród nich nie czytał takich książek, jak *Ścisłość i emocja* (1977), *Spór ze szkołą* (1982), *Spór z polonistyką szkolną* (1988), *Konteksty dzieła literackiego* (1991), *Scenariusze półwariackie* (1997), *Warsztaty dziennikarskie* (1999), *Zdziwienia polonistyczne* (2003), *Przewodnik po sztuce nauczania literatury* (2005). Niektórzy z czytelników znających twórczość Stanisława Bortnowskiego i śledzący jej rozwój, sądzili, iż ostatnia praca jako synteza poglądów i suma doświadczeń autora będzie naturalnym zwieńczeniem jego dokonań. Nie docenili jego energii i inwencji. Obdarował ich bowiem w roku 2009 książką pt. *Jak zmieniać polonistykę szkolną*, a w roku 2013 ukazały się *Scenariusze szalone i prawie niemożliwe*.

Wśród zagadnień stanowiących problematykę zainteresowań polonistycznych i naukowych naczelnie miejsce zajmuje recepcja literatury pięknej. Doskonałe przykłady, które pokazują, jak wzięwszy je na warsztat badacza potrafi poprawnie i skutecznie łączyć na płaszczyźnie metodologicznej naukę z edukacją to prace poświęcone sposobowi istnienia twórczości pisarza w szkole. Należy do nich m.in. rozprawa doktorska: *Recepcja „Trylogii” Henryka Sienkiewicza w liceum* oraz dwa rozdzielone w czasie, a połączone ze sobą dowcipnie tytułami studia: *Ferdydurkizm czyli Gombrowicz w szkole* oraz *Gombrowicz w szkole czyli ferdydurkizm*.

Będąc utalentowanym nauczycielem akademickim, dysponując wiedzą polonistyczną oraz metodologicznym warszatem badacza, świadomie zrezygnował z habilitacji, zamykając sobie tym samym możliwość zrobienia kariery uniwersyteckiej. Pozostał przy stopniu doktora, który uzyskał w roku 1984 za wspomnianą wcześniej rozprawę poświęconą recepcji twórczości Henryka Sienkiewicza w szkole. Twierdził, iż zbyt późno wstąpił w oficjalną służbę nauce, że ma zbyt mało czasu, by pogodzić ją z realizacją zobowiązań wobec edukacji, do których wypełnienia czuł się zobligowany jako dydaktyk. Mając zgodnie z tym przekonaniem do wyboru albo zaspokojenie osobistych ambicji poprzez awans dzięki zdobyciu stopnia doktora habilitowanego, a następnie tytułu profesora, albo pisanie dalszych prac, które jak wierzył, przyczynią się do ulepszenia polonistyki szkolnej, zdecydował się na drugą opcję. I szkoda, i dobrze. Szkoda także, iż w owym czasie, gdy rozstrzygał się ów dylemat, brakło klimatu, a zapewne również stosownych regulacji prawnych pozwalających uznać bogaty twórczy dorobek Stanisława Bortnowskiego za ekwiwalent rozprawy habilitacyjnej. Ubolewał nad tym ówczesny dyrektor Instytutu Filologii Polskiej prof. Jan Błoński, jego opinię podzielały także inne kompetentne osoby. W kręgach polonistycznych nie brakło głosów zdziwienia, a przy okazji również pretensji z powodu niedoceniaenia dydaktyki literatury i języka jako dyscypliny wprawdzie stosowanej, lecz również naukowej oraz nieuwzględniania jej swoistości. Specjaliści wysoko

oceniali zawsze wartość jego wspomnianych 18 książek, a także innych tekstów – tak dla teorii, jak i praktyki nauczania języka polskiego. Jego prace znalazły uznanie ze strony czytelników. Nikt z kolegów znających dobrze osobiście Stanisława Bortnowskiego nie miał wątpliwości, iż prezentuje on profesorską formację intelektualną.

Jego zamiłowania czytelnicze, wielka kultura literacka, szerokie zainteresowania innymi dziedzinami twórczości, a także ogólna ciekawość poznawcza rozwinęły się na podglebiu, które ukształtowało środowisko, z którego się wywodził, i atmosfera domu rodzinnego, typowo inteligenckiego. Ojciec był lekarzem, a matka nauczycielką. To być może po niej odziedziczył Stanisław Bortnowski swoisty „gen edukacyjny”, który zadecydował w przyszłości o wyborze takiego, a nie innego zawodu? Dom ten stał w Tuczynie na Wołyniu, ale kres jego istnieniu położyła II wojna światowa. Tragiczne wydarzenia lat czterdziestych, które tak boleśnie dotknęły Polaków mieszkających na kresach RP, skazały rodzinę Bortnowskich na wygnanie. Zatrzymawszy się najpierw w Krakowie, znalazła ona nowy dach nad głową w Malborku. Tutaj też dorastał 10-letni Stanisław. Tutaj chodził do szkoły, zdał maturę, stąd udał się na studia do Krakowa. Po ich ukończeniu uczył przez 20 lat w liceum w Kwidzynie, by w latach siedemdziesiątych przybyć po raz trzeci do Krakowa, tym razem na stałe. Strony, w których dorastał, tylko już odwiedzał.

Poza, od początku i zawsze, najbliższą mu literaturą interesowało go marlarstwo oraz muzyka, zwłaszcza opera. Był zarówno koneserem, jak i znawcą sztuki. Dlatego jako dydaktyk swobodnie poruszał się w przestrzeni, gdzie spotykają się ze sobą słowo, dźwięk i obraz, wzmacniając nawzajem swą ekspresję. Dlatego rozumiał istotę i edukacyjną wartość tzw. przekładu intersemiotycznego, był zwolennikiem polonistyki holistycznej, osadzonej w kulturze, postrzegał literaturę na tle szerokich i wielorakich kontekstów. Dopiero w późniejszym okresie swego życia, gdy otwały się granice, mógł w pełni zaspokoić estetyczną potrzebę obcowania ze znanymi sobie z lektury i reprodukcji dziełami sztuki w oryginale. W pełni korzystał z tej możliwości, by wiedzę konfrontować z rzeczywistością. Wiele podróżyował. Zwiedzał muzea, oglądał wystawy, podziwiał zabytki architektury, „zaliczał” festiwale muzyczne, chodził na koncerty sławnych solistów, orkiestr, zespołów kameralnych, delektował się mistrzowskimi wykonaniami ulubionych dzieł operowych. Potrafił sugestywnie i pięknie dzielić się swoimi wrażeniami po powrocie z kolejnych podróży.

Będąc wciąż pełen inwencji i wciąż reagując żywo na to, co aktualnie dzieje się tak w edukacji, jak i na gruncie dyscypliny, którą uprawiał, mógł Stanisław Bortnowski jeszcze wiele razy zabrać głos. A był to głos zawsze kompetentny, zawsze uważnie słuchany. Bowiem oprócz analizy problemów, które poruszał, oprócz oceny zajmowanych wobec nich stanowisk przez osoby i instytucje powołane do tego, by się nimi zajmować, zawierał zawsze własne propozycje tak o charakterze koncepcyjnym, jak i realizacyjnym. Można by, podsumowując

rozważania, zrezygnować z oczywistego w ich kontekście i banalnie brzmiącego stwierdzenia, iż swymi ważnymi i licznymi pracami wzbogacił on wydatnie dorobek dydaktyki polonistycznej. Jego pojawienie się usprawiedliwia jednak fakt, iż chodzi tutaj o dorobek traktowany nie jako rodzaj archiwum czy też magazynu bibliotecznego przechowującego cenne eksponaty i materiały, o których warto wprawdzie pamiętać, warto wiedzieć o ich istnieniu, bo może należałoby niekiedy do nich zajrzeć. Ale w praktyce rzadko się już po nie sięga. Dzieła Bortnowskiego należą do podręcznego zbioru prac wciąż aktualnych i używanych, do niezbędnika tak uniwersyteckiego dydaktyka literatury, jak i polonisty szkolnego. Szkoda, iż półki podpisanej nazwiskiem Stanisław Bortnowski nie da się dalej zapełniać. Napisałby on z pewnością jeszcze niejedną wartościowy tekst, który okazałby się odkrywczy i pożyteczny. Każda nowa książka pomnażałaby wspomniany zbiór, jednocześnie potwierdzając i umacniając pozycję autora jako wybitnego specjalisty. Tak się nie stanie. I tak pozostawił wiele. Za ten pozostawiony dar należy mu się słusznie szacunek, uznanie i wdzięczność. Dobrze, iż często doświadczał wymienionych uczuć za życia. Dzięki często odbieranemu komunikatowi: „jesteś w tym, co robisz dobry i bardzo twoje osiągnięcia cenimy”, miał prawo uważać się za człowieka spełnionego. Zresztą nie tylko dlatego. Jak powiedziano wcześniej, dochował się wielu godnych mistrza uczniów. Doczekał się wręcz własnej szkoły. Zaś jego poglądy i prace stawały się wielokrotnie nie tylko materiałem wykorzystywanym w rozprawach licencjackich i magisterskich, lecz również ich tematem.

Dla nas, członków Katedry Polonistycznej Edukacji Nauczycielskiej, ale również dla wszystkich, krakowskich i polskich dydaktyków literatury i języka pozostanie Stanisław Bortnowski wielkim autorytetem jako specjalista, do którego opinii będziemy się odwoływać, konfrontując z nimi własne poglądy i zastanawiając się, jak on spuentowałby określoną sytuację, jakie on znalazłby rozwiązanie, jaki miałby pomysł. Pozostanie życzliwym, zawsze gotowym do pomocy kolegą i niezawodnym, lojalnym i wiernym przyjacielem. Będziemy się z nim nadal spotykać, chociaż teraz tylko w obszarach pamięci oraz wspomnień.

STANISŁAW KONARSKI – POETA PRZYPOMINANY

(Stanisław Konarski, *Opera poetica. Utwory poetyckie*, pod red. J. Wójcickiego,
Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013)

JUSTYNA SIWIEC*

W zakresie badań tekstologicznych co czas pewien dochodzi do głosu postulat radykalnego przewartościowania hierarchii literackiej, nierzadko równoznaczny z chęcią przywrócenia poszczególnemu twórcy niesłusznie mu odsądzonego lauru poetyckiego talentu. Głos taki, jakkolwiek żarliwie podnoszony, może pozostać na długo głosem odosobnionym, jeśli nie towarzyszy mu zestaw rzetelnie opracowanych argumentów, potwierdzających zasadność historycznoliterackiej rewizji. Wyrazem najgłębszego o niej przekonania, a zarazem podstawą do dalszych studiów jest staranna i profesjonalna edycja dzieł danego autora. Na takie określenia zasługuje niewątpliwie wydanie *Utworów poetyckich* Stanisława Konarskiego, przygotowane przez Jacka Wójcickiego w ramach serii „Biblioteki Pisarzy Polskiego Oświecenia”.

Edycja o której mowa zawiera cały niemalże poetycki dorobek „tego który odważył się myśleć”¹, w ogromnej większości łacińskojęzyczny, po raz pierwszy w towarzystwie wariantywnych zazwyczaj tłumaczeń z epoki, w tym także autoprzekładów samego Konarskiego. Trójdzielnie skomponowany tom, podtrzymujący zawartość wydawniczą dwóch głównych osiemnastowiecznych zbiorów poezji wybitnego pijara, tj. *Opera lyrica* i *Carmina posthuma* został tu dodatkowo uzupełniony o analogicznie zatytułowany dział *Carmina dispersa*, noszący najwyraźniejsze piętno wysiłku współczesnego wydawcy. Jego bowiem zasługą jest skrupulatne skompletowanie oraz staranne przetłumaczenie obecnych w tym miejscu utworów. Na tym jednakże nie kończy się lista wysiłków edytora. Zgodnie z wymogami serii wydawniczej, na końcu zbioru umieścił on część krytyczną, stanowiącą w tym przypadku bez mała trzecią część całej publikacji. Prócz drobiazgowego komentarza edytorskiego, czytelnik znajdzie tu także bardzo obszerny zbiór objaśnień, sytuujących dzieło Konarskiego w szerokim kontekście kulturowym. Warto w tym miejscu nadmienić, że owe szczegółowe eksplikacje są równocześnie wyczerpującym uzupełnieniem niemal niezmodyfikowanych osiemnastowiecznych przypisów, umieszczonych z kolei bezpośrednio poniżej poszczególnych utworów. To ciekawe rozwiązanie stwarza możliwość obcowania z wierszami Konarskiego w ich oryginalnej osiemnastowiecznej „osnowie”, równocześnie zaś bardziej docieklivy czytelnik w końcowej części publikacji znajdzie wszelkie szczegółowe informacje, choćby na temat wykorzystanych w danym utworze motywów literackich, wspomnianych postaci historycznych i mitologicznych czy istotniejszych modyfikacjach dokonanych przez tłumaczy. Dodatkowo każdy oryginalny wiersz łaciński jest w tym miejscu określony według jego metrum. I na tym jednak nie koniec. Dalsza część *Komentarzy* zaopatrzona jest w *Słownik wyrazów archa-*

* Justyna Siwiec – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Wydawca nie zdecydował się jedynie na zamieszczenie w zbiorze cyklu elegii ku czci Matki Bożej *In numerum annorum Divinae Martis* [...] z 1724 roku, ze względu na odrębną poetykę utworów i brak nawiązań do nich w późniejszej działalności autora.

icznych, Indeks hasel zawartych w przypisach, a nawet zestawienie wersyfikacyjne i informacje o poszczególnych tłumaczach. Doprawdy trudno już wyobrazić sobie bardziej kompletne opracowanie edytowanego tekstu!

Atrakcyjność omawianego tu wydania zwiększa umieszczenie na końcu publikacji niewielkiego, acz ciekawego zapewne dla współczesnego, spragnionego bodźców wzrokowych czytelnika, działu z ilustracjami, zawierającego między innymi kopie kart tytułowych osiemnastowiecznych tomów wierszy i tłumaczeń Konarskiego, czy odbitkę słynnego medalu *Sapere auso*. W ich sąsiedztwie wydawca zdecydował się umieścić *Aneks*, skupiający wiersze, będące świadectwem wielkiego uznania dla skutecznego wychowawcy narodu, ale również poświadczające wysoką rangę poezji jego autorstwa, przyznawaną jej przez współczesnych. Dołączenie do recenzowanej, starannej edycji także wierszy pisanych w hołdzie autorowi wydaje się uzasadnione z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, część z owych utworów pojawiała się już w towarzystwie poezji Konarskiego we wcześniejszych, osiemnastowiecznych wydaniach, po drugie zaś artykułowana w nich estyma dla Muzy wybitnego pijara jest silnym argumentem przemawiającym na rzecz zrewidowania chłodnej oceny Konarskiego-poety.

Wydawca bowiem nie ukrywa, że taki cel mu przyświeca, o czym czytelnik może się przekonać, uważnie studiując *Wstęp* do wydania. Ta zaś wypowiedź, mimo iż nie jest apologią twórczości literackiej Konarskiego, odsyła wszak do innego tekstu Jacka Wójcickiego, w którym wyraża on *explicite* nadzieję na radykalne przewartościowanie literackiego dorobku myśliciela². Opatrując solidną edycję przedmową, wydawca nie zdecydował się także na zamieszczanie w tym miejscu, obecnej niekiedy w tomach serii *Biblioteki...*, skróconej formy biografii twórczej pisarza. W jej miejsce wprowadził natomiast zwięzły i esencjonalny przekrój recepcji tej – jak się można przekonać – zupełnie niedowartościowanej twórczości. Przywołane na początku *Wstępu* elogia pośmiertne, dedykowane poecie-wychowawcy są żywym dowodem na to, że nie mieli współcześni najmniejszych wątpliwości co do rangi jego literackich dokonań. Konarski spoczywał według nich w „cieniu laurów, które sam zaszczeplił”, z kolei zaś Horacy – najprzedniejszy mistrz jego pieśni – mógłby według nich szczyć się takim uczniem. Wiek XIX był w ocenie poezji Konarskiego mniej łaskawy, aczkolwiek ostrożny. Najwięcej zarzutów przyniosły zaś stanowiska dwudziestowiecznych literaturoznawców, zarzucających „wodzowi Muz lackich” niską temperaturę uczuć, niewielką odkrywczość, a nawet brak instynktu piękna³. Wójcicki, polemizując rzecz jasna z tak postawionymi zarzutami, zwraca w pierwszej kolejności uwagę na fakt, iż błędne jest twierdzenie, jakoby wierszujący myśliciel wziął rozbrat z poezją na niemalże pięćdziesiąt lat. Taki powierzchowny wniosek, zdaniem autora *Wstępu*, może być formułowany tylko na podstawie rozpiętości dat poszczególnych tomików *In numerum annorum* (1724), *Opera lyrica* (1767). Jak sugeruje dalej wydawca, Konarski samoświadomy i konsekwentny twórca, pozostając wierny klasycznemu rozumieniu sztuki poetyckiej, nie może być poddawany interpretacji z perspektywy anachronicznych założeń teoretycznoliterackich. Kategorie o zgoła romantycznej proveniencji, jak oryginalność, ładunek emocjonalny czy aksjomatyczna wyższość języka narodowego jedynie zaburzają proces odczytywania (nie mówiąc już o ocenie!) tej, trudnej bądź co bądź, dla współczesnego czytelnika poezji, fundującej się na nierozzerwalnej trójjedności pierwiastków: *movere, docere, delectare*. Słowo „retoryka”, nieuniknione przy pobieżnej chociażby charakterystyce dzieła tego poety, dziś tak często utożsamiane niestety z najgorzej rozumianym pustosłowiem, w literackiej hierarchii Konarskiego musiało nieodwołalnie konotować inne kluczowe dla niego pojęcie – cnoty. Ta bowiem przede wszystkim przyświecała reformatorowi, który każdą możliwą sposobność uznawał za odpowiednią dla przypomnienia czytelnikowi o powinnościach króla, obywatela czy wychowanka.

² J. Wójcicki, *Stanisław Konarski – zapomniany poeta polskiego oświecenia* [w:] *Wiek Oświecenia*, Warszawa 2004, nr 20.

³ Zob. J. Wójcicki, *Wstęp* [w:] S. Konarski, *Utwory poetyckie*, Warszawa 2013.

Jest niezaprzeczalnym faktem, że dzisiaj inaczej niż w czasach stanisławowskich pojmuje się piękno i rolę poezji, aczkolwiek można postawić pytanie czy znaczenie, jakie przypisywał jej Stanisław Konarski i jemu współcześni, nie przyczyniło się do kształtowania wybitnych osobowości, takich właśnie, jak postać tego „który odważył się myśleć?” Kwestia to, rzecz jasna, nie do rozwikłania, pewne jest natomiast, że twórczość liryczna wielkiego pijara zasługuje na dokładniejsze, a zatem i sprawiedliwsze odczytanie. Rzetelna edycja Jacka Wójcickiego, posiadająca wszelkie walory profesjonalnego, a przy tym bibliofilskiego, wydania jest w tej kwestii krokiem milowym.

„POŁANIECCZYNA” WIDZIANA INACZEJ

(Barbara Szargot, *Wiek klęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza*, Piotrków Trybunalski 2013)

JACEK LYSZCZYNA*

Czy można dzisiaj powiedzieć jeszcze coś nowego o powieściach Henryka Sienkiewicza? Odpowiedź na tak postawione pytanie może być tylko jedna – oczywiście można, i wciąż powstają przecież odkrywczce prace o pisarstwie nie tylko autora *Trylogii*. Odwołam się tu do własnej pamięci – *Krzyżaków* czytałem jako lekturę w szkole podstawowej i kiedy wiele lat później sięgnąłem po nią znowu, wydawało mi się, że czytam inną powieść, o wiele bardziej dojrzałą. Bo też interpretacja dzieła literackiego zależy przecież przede wszystkim od wiedzy i doświadczenia odbiorcy – wiedział o tym już Adam Mickiewicz, pisząc swoje *Ballady i romanse*, które można było czytać po prostu jako literaturę sensacyjną, mówiącą o morderstwach czy duchach, ale także jako utwory mówiące o współczesnym pocie świecie i polemizujące z odrzucanymi teoriami oświecenia.

To samo zjawisko zachodzi w wymiarze zbiorowym; niektórzy semiotycy, jak Umberto Eco czy Jurij Lotman, dawno już zauważyli, że znaczenia dzieła zależą tak naprawdę od czytelnika, który może mu je przypisać. Każde nowe pokolenie wnosi własne doświadczenia, a także inne sposoby i metody odczytywania literatury. Wciąż więc będą pisane i czytane artykuły i książki poświęcone np. Kochanowskiemu, Mickiewiczowi czy właśnie Sienkiewiczowi.

Taką próbą nowej interpretacji powieści Henryka Sienkiewicza *Rodzina Połanieckich* jest wydana niedawno książka Barbary Szargot: *Wiek klęski...*

Już w otwierającym ją pierwszym zdaniu autorka stwierdza:

Rodzina Połanieckich Henryka Sienkiewicza jest powieścią nieczytaną i niedoczytaną. Dzieje się tak, gdyż poważną lekturę tekstu zastępują gotowe interpretacje – do tego stopnia, wydawałoby się, mocne i wyraziste, że po samo dzieło już sięgać nie trzeba [s. 9].

Przypomina też rodowód terminu „połaniecczyzna”, którego użył w *Legendzie Młodej Polski* Stanisław Brzozowski „na oznaczenie pewnego typu polskiej moralności i umysłowości – zaściankowej i zdzieciniałej” [s. 9]. Oczywiście to, co zrozumieliśmy w toczących się przed stu już laty dyskusjach i w krytyce literackiej, wymaga zupełnie innego, na pewno bardzo sceptycznego wobec tych stwierdzeń, postępowania dzisiejszego badacza. W niektórych nowszych pracach literaturo-

* Jacek Lyszczyna – prof. dr hab., Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski.

znawczych pojawia się więc zupełnie odmienne od tradycyjnego spojrzenie na dzieło Sienkiewicza i takiego zamiaru nie kryje też już na wstępie autorka książki, pisząc: „Próbą takiego odczytania, świadomie odchodzącą od socjologicznych dociekań i publicystyki, jest także niniejsza książka” [s. 11].

Barbara Szargot kwestionuje takie odczytanie tej powieści jako propagującej tradycyjny konserwatywizm szlachecki z jego ideałem przywiązania do ziemi. I tak np. zwraca uwagę na widoczne tam nowe rozumienie rodziny widoczne w odejściu od myślenia w kategoriach rodu, równouprawnienia kobiety i porzucenia patriarchalnego typu rodziny, a także w uznaniu kręgu przyjaciół za „rodzinę z wyboru”. Dziwna także jest religijność Połanieckiego, pełna wątpliwi i wahań, oparta nie na ślepych przywiązaniu do rytuału, refleksyjna i wyraźnie podlegająca ewolucji. Inny rys tej powieści, niemieszczący się w tradycyjnej, konserwatywnej wizji świata, to – jak zauważa autorka – wszechobecność śmierci, która ciągle czai się gdzieś w pobliżu i nie daje o sobie zapomnieć, poczynając od śmierci Litki, która właściwie stała się początkiem trwałego złączenia się głównych bohaterów.

Niezgodność z tradycyjnie rozumianą „połaniecczyną” widoczna jest także w stosunku tej powieści do życia wiejskiego, któremu to problemowi autorka książki poświęca osobny rozdział, dokumentujący m.in. niechęć Sienkiewicza do wsi. To nie tylko kwestia galerii postaci głupców i utracjuszy, którą otwiera przecież ojciec Maryni – pan Pławicki, a której wielu kolejnych przedstawicieli pojawia się na kartach powieści. W utworze Sienkiewicza wieś to miejsce, w którym każde dziwactwo staje się wnet godną szacunku ekscentrycznością, a powtarzane po wielokroć głupstwo – szacowną, godną uwagi opinią czy wręcz uznaną prawdą. Rzecz w tym, że – jak wielokrotnie czytamy to napisane wprost w powieści Sienkiewicza – życie wiejskie sprzyja po prostu lenistwu i nieróbstwu właścicieli dworców i ich – delikatnie mówiąc – niegospodarności. I ta właśnie obawa, czy po latach zamieszkania tam i przynależności do takiej społeczności, nie stanie się też taki sam, sprawia, że Połaniecki długo nie widzi tam dla siebie miejsca. Oczywiście czytelnik może te obawy zlekceważyć – wiemy, że Połaniecki jest człowiekiem nowej epoki, innym, aktywnym i wieś także w przyszłości nie będzie jego jedynym polem aktywności. Zauważmy, że decyzja o osiedleniu się na przyszłość w Krzemieniu wiąże się z odwrotną niż w tradycyjnym szlacheckim konserwatyzmie zależnością – to nie wieś jest siedliskiem tradycyjnych wartości, które powinni wszyscy przyjąć. Tradycyjny, dotychczasowy model musi odejść – warunkiem pomyślnej przyszłości jest przecież przemiana wsi i jej tradycyjnej gospodarki, wprowadzenie nowoczesnych metod przez Połanieckiego, człowieka myślącego już w sposób nowoczesny, ukształtowanego przez miasto.

Tak naprawdę więc w powieści odchodzimy daleko od tak żywej jeszcze sto lat wcześniej na gruncie sentymentalizmu apologii natury i tęsknoty za życiem wiejskim, którą zresztą sparodiował sam Sienkiewicz w przytoczonym w książce wierszu [s. 295–296]. Nie można uznać jej po prostu za kontynuację idyllicznych marzeń, snutych w polskiej poezji od czasów Jana Kochanowskiego. Albo jeszcze inaczej – takie tęsknoty traktowane tam są jak marzenia, z których nierealności zdajemy sobie sprawę. Autorka łączy to z mitem swojskości minionych czasów, niemożliwych do odzyskania, którego wyrazem był także *Pan Tadeusz*. Na dowód przytacza nieprzypadkowe chyba zbieżności pomiędzy obydwoma tekstami – już sam początek to w obydwu przypadkach przyjazd głównego bohatera do dworku, z którym wiążą się wspomnienia z dzieciństwa. Jeszcze bardziej wymowne jest, zdaniem Barbary Szargot, zakończenie obydwu utworów. Kończą się one bowiem podobną baśniową formułą, że narrator szczęśliwie zakończonej opowieści „miód i wino” pił z jej bohaterami, a więc w ten sposób niejako odrealnia ją. Tak jak Mickiewicz przeciwstawiał wyidealizowany świat *Pana Tadeusza* paryskiej rzeczywistości emigracyjnych kłótni i swarów „na paryskim bruku”, tak też Sienkiewicz, który „był profesjonalistą i jeśli wysłał taki sygnał do czytelnika, uczynił to w jakimś celu” [s. 46] – przeciwstawiając ten baśniowy obraz szczęścia „rzeczywistości dziewiętnastowiecznej, której nie akceptował” [s. 46]. I dalej czytamy słowa, które chyba najbardziej oddają istotę rzeczy:

Dlatego właściwa rodzina Połanieckich, która pojawia się na samym końcu, jest wynikiem przetworzenia tradycji i stworzenia nowego – obyczaju i układu społecznego [s. 46].

I to chyba właśnie jest istotą tej powieści odczytywanej dziś – elementy tradycji nie są w niej przytaczane jako nakaz poddana się dawnym obyczajom i rytuałom, ale proponowane tylko wtedy, gdy autor widzi w nich pozytywny budulec nowego świata. Postęp społeczny i techniczny jest dla niego czymś oczywistym, z szacunkiem natomiast traktuje te wartości, które mogą być oparciem dla człowieka poddanego ciągłej presji nowoczesności.

Ale pojawia się jeszcze jeden problem, już zresztą sygnalizowany – stosunku do romantycznych pojęć i ideałów. Nie chodzi tu tylko o wskazane wcześniej, bynajmniej nie polemiczne, nawiązania do *Pana Tadeusza* (a nie od rzeczy będzie tu przypomnienie innych utworów Sienkiewicza, zwłaszcza *Latarnika*). Nie trzeba tu szczegółowo przypominać, że już od dawna zwracano uwagę, iż przeciwstawianie literatury okresu pozytywizmu i romantycznej nie ma sensu, a wystąpienia programowe i bojowe nastawienie krytyki literackiej inaczej wygląda z historycznoliterackiego dystansu, gdy bardziej obiektywnie i sprawiedliwie możemy ocenić konkretne wystąpienia.

Inaczej mówiąc, książka Barbary Szargot, będąca nowym odczytaniem powieści Sienkiewicza, sprowadzonej już przed ponad wiekiem do roli ideologicznego sztandaru, jest kolejnym argumentem za pojawiającą się w ostatnich latach koncepcją dziewiętnastowiecznej literatury jako pewnej złożonej całości, w której oczywiście współistnieją i rywalizują ze sobą różne nurty i propozycje artystyczne. Takie rozumienie procesów literackich pozwala widzieć w *Rodzinnie Połanieckich* nie manifest społecznego konserwatyzmu czy też – jak tłumaczono to czasem – niezbyt udaną powieść Sienkiewicza, ale kolejne ogniwo rozwijającej się w XX stuleciu polskiej literatury i widzieć np. jej związki z rozwijającą się na boku „wielkiego” romantyzmu – zwłaszcza w literaturze krajowej od lat czterdziestych – literaturą biedermeieru, w której znaleźć możemy podobne „małe” ideały i pragnienia bohaterów, w powieści Sienkiewicza współistniejące już z nowymi tendencjami. I dlatego książka Barbary Szargot przekonuje nas, że zawsze warto na nowo przeczytać utwory, o których wydawałoby się, że od dawna wszystko już wiadomo.

NIEZNANE REJONY POLSKO-ŻYDOWSKIEJ TOPOGRAFII

(Eugenia Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, ss. 336)

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA*

W 1992 r. ukazała się pierwsza książka Eugenii Prokop-Janiec pt. *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, stanowiąca wówczas novum w literaturoznawczych badaniach judaistycznych w Polsce i na świecie. W tej chwili jest to już praca klasyczna, która zaowocowała studiami innych badaczy i do której odwołują się autorzy z wielu krajów (została także wydana w wersji angielskiej). Autorka pozostała w znacznej mierze wierna tematyce literatury polsko-żydowskiej, choć nie ograniczała się tylko do niej w ciągu ostatnich kilkunastu

* Monika Adamczyk-Garbowska – prof. dr hab., Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

lat. Jej poprzednia książka z 2004 r. to *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, imponujące pod względem zawartości i objętości studium, w którym przedstawia twórczość tego krytyka literackiego o poglądach nacjonalistycznych w kontekście współczesnych teorii nacjonalizmu.

Najnowsza książka krakowskiej polonistki *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty* zawiera wielostronną interdyscyplinarną prezentację kultury żydowskiej w języku polskim, przy wykorzystaniu m.in. najnowszych metodologii stosowanych w studiach kulturowych. Jest to niezwykle cenny zbiór artykułów układających się w spójną całość. Autorka wychodzi od definicji kategorii pogranicza we współczesnych studiach żydowskich, a następnie wykorzystuje ją do przedstawienia wybranych „topografii”, czyli miejsc, miast i instytucji odgrywających znaczenie w określonych przez nie ramach. W czterech artykułach zebranych w dziale *Topografie: Miejsca, miasta, instytucje* odkrywa przed czytelnikiem niemal zupełnie dotąd nieznanne obszary, takie jak np. polsko-żydowska prasa sensacyjna czy tematyka polsko-żydowska w londyńskich „Wiadomościach”.

Kolejna obszerna część tomu zatytułowana *Teksty i translacje* zawiera rozdziały dotyczące wybranych autorów (Aniela Kallas i Salomon Spitzer), gatunków (powieści w odcinkach, opowieści palestyńskie dla dzieci, topika biblijna w poezji, publicystyka) oraz recepcji literatury żydysz w Polsce (Szolem Alejchem w kontekście publiczności polsko-żydowskiej). Charakter syntetyzujący ma ostatnia część tomu zawierająca dwie rozprawy o charakterze teoretyczno-metodologicznym, dotyczące możliwości zastosowania paradygmatu postkolonialnego w badaniach kulturowych relacji polsko-żydowskich oraz nowych perspektywy badawczych. Książkę zamyka obszerna, wielojęzyczna bibliografia.

Część tekstów ukazała się wcześniej w czasopiśmie i tomach zbiorowych po polsku lub angielsku, ale została opracowana na nowo na potrzeby tego wydania. Trzy teksty nie były dotąd publikowane w żadnej postaci.

Książka Eugenii Prokop-Janiec to swoisty przewodnik, odkrywający przed czytelnikiem nieznanne niemal i niedawno odkryte przez autorkę zjawiska, prowadzący do tych, które już wcześniej dobrze poznała i ukazujący jak wiele jeszcze zjawisk i obszarów zasługuje na zbadanie. Autorka postuluje zastosowanie nowych metod analitycznych do opisu twórczości literackiej pogranicza polsko-żydowskiego, przy jednoczesnym pogłębieniu solidnych badań źródłowych. Za najlepszy sposób dla takiego opisu uznaje studia kulturowe. Jest to nowatorskie podejście, tym bardziej że niektórzy inni autorzy zajmujący się tematyką żydowską w literaturze polsko-żydowskiej ograniczają się do rejestru nazwisk, tytułów i zjawisk lub też opisowego przedstawienia występujących w nich tematów i wątków. Osadzenie w ramach studiów kulturowych rozwiązuje też w pewnym stopniu problem wartościowania, niwelując podział na literaturę elitarną i popularną, zachęcając do zajęcia się takimi dotychczas peryferyjnymi zjawiskami, jak twórczość dla dzieci i młodzieży (oraz amatorska twórczość młodościowych), twórczość publicystyczna czy nawet kalendarze i podręczniki szkolne. Sama autorka pokazuje jak można przeprowadzić taką analizę w niezwykle ciekawych tekstach o klasie szkolnej jako polsko-żydowskiej strefie kontaktu czy międzywojennej polsko-żydowskiej powieści w odcinkach.

Wielkim atutem autorki jest fakt, że orientuje się znakomicie w literaturze przedmiotu i odwołuje się do badań w innych językach, zwłaszcza angielskim. Czyta je wnikliwie i twórczo, wprowadzając je na grunt polski. Odwołuje się do prac historyków literatury, takich jak Dan Miron czy Benjamin Harshav, teoretyków (zwłaszcza Itamar Even-Zohar, Sander L. Gilman) i historyków (Moshe Rosman). Już sam ten fakt świadczy o erudycji autorki i umiejętności włączenia do badań literaturoznawczych ujęć z innych dyscyplin.

Eugenia Prokop-Janiec zabiera nas w fascynującą wędrówkę po polsko-żydowskim pograniczu, które pojmuje jako terytorium zarazem symboliczne – umiejscowione między biegunami Erec Izraela i diasporę – i rzeczywiste, obejmujące „odrębne mikroprzestrzenie żydowskie”. Jej zdaniem nie można postrzegać tego pogranicza „jako geograficznie umiejscowionej, ciągłej strefy, lecz

jako sieć – układ wielu punktów czy węzłów dających się zlokalizować na rozmaitych obszarach i terytoriach” [s. 8]. Odwołując się do swoich wcześniejszych badań, zaznacza, że jej celem jest dopełnienie ówczesnego opisu, ale także ukazanie go na nowo, „prze-pisanie” w świetle nowych ujęć i koncepcji, które od tamtego czasu powstały. Dopełnienie obejmuje także uwzględnienie typów tekstów, dawniej uznawanych za mało poważne, znajdujących się na marginesie, a obecnie cieszących się zainteresowaniem uczonych.

Za najważniejszy krąg polsko-żydowskiego pogranicza Eugenia Prokop-Janiec uznaje prasę żydowską, która stanowiła już podstawowe źródło jej wcześniejszych badań, jako że właśnie w prasie ukazywała się większość tekstów prozaików i poetów polsko-żydowskich okresu międzywojennego. Ale podczas gdy w pierwszej książce koncentrowała się głównie na takich wiodących polsko-żydowskich pismach, jak „Nasz Przegląd”, „Chwila” czy „Opinia”, tutaj zapuszcza się na inne tereny, takie jak sensacyjny dziennik „5-ta Rano” czy „Wolnomyśliciel Polski” i londyńskie „Wiadomości”, które nie były pismami adresowanymi jedynie do żydowskich odbiorców. Z kolei do nowych kręgów gatunkowych i tematycznych nieobecnych we wcześniejszych pracach należą twórczość dla dzieci i kobieca powieść asymilatorska.

Zatrzymajmy się na chwilę nad tekstem pt. *Klasa szkolna jako polsko-żydowska strefa kontaktu*, jednym z najbardziej oryginalnych w tym tomie i dającym dobre wyobrażenie o warsztacie autorki i jej interdyscyplinarnym podejściu. Eugenia Prokop-Janiec zaczyna swoją opowieść od wybranych fotografii z albumu *I ciągle widzę ich twarze*, będącego rezultatem znanej akcji zbierania fotografii Żydów zainicjowanej w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przez Fundację Shalom. Pośród nich znajduje się wiele wizerunków dotyczących codziennego życia uczniów oraz uroczystości szkolnych. Gdyby nie podpisy pod zdjęciami zazwyczaj trudno byłoby odróżnić uczniów żydowskich od nieżydowskich. Jako że często na zdjęciach figurują osoby nieznanne z imienia i nazwiska, na potrzeby kolekcji zaznaczano, które spośród dzieci i nauczycieli są Żydami. Jak zauważa autorka „ten typ wskazania w oczywisty sposób wpisuje się w ruch rozróżniania, wyróżniania, rozdzielania, wyłączenia, który może przybrać radykalną formę naznaczenia [...] Konieczność takiego oznaczenia/naznaczenia Żydów – zewnątrznie nieodróżniających się w żaden oczywisty sposób od Polaków – sygnalizuje nowoczesny status różnicy żydowskiej i te kłopoty z nią, których sceną stała się nowoczesna szkoła” [s. 49]. A zatem są oni wtórnie wyodrębniani z całości.

Podobnie dzieje się w źródłach pisanych, do których odwołuje się Eugenia Prokop-Janiec, a są to przede wszystkim teksty o charakterze autobiograficznym i wspomnieniowym. Niektóre z nich, jak *Miesiące* Kazimierza Brandysa czy *Autoportret z pamięci* Henryka Voglera zawierają także fotografie ze szkolnych lat służące jako swoiste klisze pamięci. Autorka zestawia „szkolne” obrazy i teksty, wychodząc z założenia, że szkoła publiczna stanowiła ważną przestrzeń wzajemnych kontaktów polsko-żydowskich. Omawia ją następnie w dwu perspektywach: jako zjawisko kulturowe oraz doświadczenie osobiste. W tej pierwszej perspektywie wyróżnia kilka charakterystycznych cech, m.in. niesymetryczność pozycji obu grup w odniesieniu do wartości i wzorów stykających się ze sobą kultur.

Kontakty szkolne to stosunkowo nowe zjawisko, jako że wcześniej ograniczały się one – jeśli chodzi o sferę publiczną – do placu targowego, sądu czy ulicy. Popularność polskich szkół, zwłaszcza powszechnych, wśród Żydów była podyktowana często względami ekonomicznymi, ale nie bez znaczenia były też kwestie światopoglądowe w coraz bardziej różnicującym się pod względem językowym, religijnym i politycznym świecie żydowskim. W polskiej szkole dzieci nieżydowskie poznawały własną kulturę, z kolei dla dzieci żydowskich oznaczało to proces akulturacji lub transkultuacji. Bliżej autorka ilustruje wzajemne kontakty na podstawie tekstów dotyczących doświadczeń w szkołach w Galicji pióra Zygmunta Nowakowskiego i Juliana Strykowski. Wybiera ich utwory o profilu autobiograficznym ukazujące dorastanie dwóch chłopców – polskiego i żydowskiego. Rozszerza również pole widzenia, poddając analizie wybrane autobiografie z kolekcji tekstów nadesłanych na konkursy zorganizowane niedługo przed II wojną światową przez Żydowski Instytut Naukowy w Wilnie (obecnie YIVO Institute for Jewish Research w Nowym Jorku)

oraz szkolne wspomnienia polskich pisarzy z wydanego w 1958 r. mało znanego tomu *Kredą na tablicy*. Na plan pierwszy we wspomnieniach żydowskich wysuwają się różnice religijne, będące nierzadko źródłem lęku. Z drugiej strony pojawia się często motyw fascynacji językiem i literaturą polską. Jeśli chodzi o polskie wspomnienia autorka skupia się na tych autorstwa Bohdana Czeszki i Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, skrajnie różnych od wspomnień żydowskich i raczej idealizujących przeszłość w kontekście różnic między uczniami z różnych grup etnicznych i religijnych. A zatem klasa szkolna jawi się jako „obszar doświadczania niepokojącej ambiwalencji: Żydzi i Polacy są w niej jednocześnie razem i osobno, połączeni i rozdzieleni. Jest miejscem eksponowania kulturowych różnic, ale też pokonywania kulturowego dystansu; izolacji, lecz zarazem wyłaniania przejsić i synaps łączących izolowane światy. To obszar działania mechanizmów inkluzji i ekskluzji, aktywizowania czynników więzi i separacji. Ten tryb łączenia i dzielenia charakterystyczny jest dla działania mechanizmów pogranicza” [s. 74–75].

Książka jest znakomicie napisana i starannie zredagowana. Godnym uwagi zabiegiem nadającym jej charakter poniekąd przewodnika jest wypunktowanie na początku każdego tekstu najważniejszych zagadnień. Także podział na podrozdziały sprzyja i tak już klarownej kompozycji. Ta tendencja do zachowania porządku jest tylko czasami może zbyt daleko posunięta poprzez zamykanie niemal każdego tekstu fragmentem zatytułowanym „Podsumowanie”. Wprowadza to pewną monotonię, a poza tym wydaje się zbędne, zwłaszcza w ostatnim tekście, który i tak stanowi w znacznej mierze podsumowanie całości.

Z drobniejszych uwag warto zauważyć, że książka Aleksandra Hertza ukazała się w Paryżu w 1961 r., a zatem na początku lat sześćdziesiątych, a nie „u schyłku lat pięćdziesiątych XX wieku” [s. 9]. Autorka korzysta z pierwszego wydania krajowego z 1988 r. Zapewne przez przeoczenie w indeksie nazwisk zabrakło Moshe Rosmana, wybitnego izraelskiego historyka, do którego niejednokrotnie odwołuje się autorka.

Chociaż książka jest mocno osadzona w badaniach judaistyczno-polonistycznych, powinna zainteresować czytelników także spora kręgu studiów żydowskich, bowiem wiele z przedstawionych przez Eugenię Prokop-Janiec koncepcji i zaprezentowany przez nią sposób interpretacji można zastosować także do analizy innych kręgów kulturowych i językowych.

MĘSKOŚĆ W STANIE WOJNY*

(Tomasz Tomasik, *Wojna – Męskość – Literatura*, Akademia Pomorska w Słupsku, Słupsk 2013, ss. 359)

TOMASZ KALIŚCIAK**

Książka Tomasza Tomasika *Wojna – Męskość – Literatura* wpisuje się wyraźnie w interdyscyplinarny nurt badań kulturowych poświęconych problematyce męskości. W euroatlantyckiej tradycji humanistycznej badania te określane są mianem studiów męskich (*Men's Studies*), które w okresie

* Praca naukowa sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki, realizowana w ramach projektu „Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności”. Projekt nr 2013/08/A/HS2/00058.

** Tomasz Kaliściak – dr, Uniwersytet Śląski w Katowicach.

lat 80. i 90. XX wieku zaczęły wyłaniać się z wcześniejszych badań feministycznych i genderowych. O ile jednak polska krytyka feministyczna i studia kobiece znalazły w ostatnich dwu dekadach sporą reprezentację i zdążyły już, choć nie bez oporu, zadamować się w obszarze polskiej akademii, o tyle polskie studia nad męskością nie doczekały się wyraźnego etapu rozwoju, choć można zauważyć w ostatnich latach rosnące zainteresowanie. Wynika to być może z faktu, że androcentryczny model polskiej akademii nie przepracował do końca osiągnąć i rozpoznać krytyki feministycznej oraz studiów nad płciami kulturowymi (*Gender Studies*), bez których nie sposób wyobrazić sobie rozwoju badań nad współczesną męskością. Książka Tomasza Tomasika wypełnia tę lukę, trafiając w sedno polskiej kultury narodowej. Autor podejmuje bowiem rozważania nad męskością w odniesieniu do polskiej tradycji kulturowej, która przez wiele stuleci wywierała istotny wpływ na kształt męskiej tożsamości. Wprawdzie uczony koncentruje się docelowo na obrazie męskości kulminującym w okresie II wojny światowej, to jednak nie sposób nie zauważyć, że ten militarny model męskości, pomimo jego kryzysu widocznego w kolejnych dekadach XX wieku, w dużej mierze pokutuje w społecznej świadomości wielu pokoleń Polaków do dzisiaj. Z tego punktu widzenia książka Tomasza Tomasika wydaje się więc lekturą obowiązkową i podstawową, nie tylko dla kulturoznawców skoncentrowanych wokół zagadnień męskości, ale także dla historyków i literaturoznawców.

Monografia Tomasza Tomasika składa się z dwóch części. W pierwszej części *Mity i ideologie* autor dokonuje historycznego (od kultury antycznej aż po modernizm i dwudziestolecie międzywojenne) przeglądu procesów wpływających na kształtowanie się modelu męskiej tożsamości militarnej, określając tym samym teoretyczne podstawy drugiej części zatytułowanej *Konfrontacje*, w której znajdują się osobne studia interpretacyjne poświęcone twórczości wybranych poetów i pisarzy wojennego pokolenia (Bojarski, Kamiński, Baczyński i Gajcy).

Na początku należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że autor, będąc w zgodzie z perspektywą konstruktywistyczną w badaniach humanistycznych (głównie socjologicznych i antropologicznych), konsekwentnie postrzega męskość nie tylko jako konstrukt społeczny, lecz również, a może przede wszystkim, jako konstrukt ideologiczny, przy czym należy od razu zaznaczyć, że nie chodzi tu o populistycznie rozumiane znaczenie ideologii jako fałszywej, politycznie zmanipulowanej świadomości, lecz o zbiór uwarunkowanych historycznie, kulturowo i społecznie przekonań i idei, kształtujących przestrzeń symboliczną. To bardzo ważne rozpoznanie, stawia bowiem kres jałowemu sporom o naturalność pojęcia płci oraz wynikającej z niej tożsamości. Męskość, podobnie jak i kobiecość, od zawsze odzwierciedlają społeczne wyobrażenia określonej kultury, świadczą o tym chociażby wszelkie mity założycielskie. Tak pojęta ideologia męskości, zdaniem badacza, wyłania się również z literatury, która uchodzi za jeden z jej najtrwalszych nośników. Splota ona ze sobą idee męskości i wojny, konstytuując normatywny wzorzec męskiej tożsamości militarnej.

Autor podkreśla, że znane w kulturze krwawe rytuały inicjacyjne męskości polegają na socializacji mężczyzn do życia w wojnie, kształtują ducha walki i nieustającej rywalizacji. Wszelkie ideologie państwowe budowały swoją pozycję na przekonaniu, że o sile narodu i przetrwaniu świadczy militarne przygotowanie mężczyzn do walki z wrogiem. W ten sposób, zdaniem badacza, męskość została ideologicznie związana z definicją narodu. Tomasik dowodzi zatem, że wojna jest „wynalazkiem” męskiej wyobraźni i warunkiem koniecznym męskiej tożsamości. Postrzegana była w wielu kulturach jako naturalne doświadczenie integrujące męskość, zasadzające się na braterstwie krwi i broni. Uczony wyraźnie podkreśla homospołeczny charakter wojny jako wielkiej męskiej przygody, która kształtuje twardy charakter. Za tymi mitami i wyobrażeniami wojny kryje się ideologicznie zmanipulowana wizja męskości, którą Tomasik przekonująco demaskuje. Manipulacja ta polega bowiem na skrywaniu negatywnych – psychicznych, moralnych i społecznych – konsekwencji wojennej mobilizacji mężczyzn. Wojna jest więc kulturowym przymusem dokonywania przemocy wobec innych.

Zdaniem badacza, stan wojny pociąga za sobą „mechanizm rozłączenia”, powodując radykalną polaryzację ról płciowych: na „żołnierską w przypadku mężczyzn i cywilną w przypadku

kobiet” [s. 49]. Oznacza to, że wojna narzuca mężczyznom i kobietom odmienne role. Mężczyzna-wojownik sytuuje się po stronie ofiarnej śmierci, kobieta walczy o prawo do życia

W opinii Tomasika męskość jest konstruktem społecznym historycznie i kulturowo zmiennym. Uczony dokonuje więc przeglądu koncepcji męskości w tradycji homeryckiej i tyrzejskiej starożytnej Grecji, by ukazać jej transformacje w tradycji etosu rycerskiego doby Średniowiecza. W kulturze polskiej wzorzec męskości militarnej znalazł odzwierciedlenie w micie sarmackiego wojownika, manifestującym się w kulcie męstwa (*virtus*), i zdaniem badacza trwał nieprzerwanie w różnych odmianach do XX wieku, pełne rozwinięcie znajdując w okresie romantyzmu. Przez cały ten okres rozwoju krystalizował się model męskości oparty na „ideologicznej triadzie”, łączącej męskość z wojną i terrorem bohaterstwa, i stanowiącej matrycę polskiego patriotyzmu. Model ten został nieco osłabiony w epoce pozytywizmu, odrodził się jednak w dobie modernizmu, wzmocniony dodatkowo paniką wynikającą z licznych przekonań o degeneracji społeczeństw.

Pokolenie 1920 było, zdaniem Tomasika, pierwszą generacją, która skupiła na sobie dokonującą się na przestrzeni całego XIX wieku przemianę męskości, związane ze zdobyciami nowoczesności, a także z doświadczeniem II wojny światowej, przypadającej na okres młodości. Zdaniem licznych reprezentantów tego wojennego pokolenia wojna naznaczyła ich traumatycznym piętnem, podważającym poczucie męskiej tożsamości. W dwudziestoleciu międzywojennym oraz w latach wojennych utrwalił się wzorzec męskości bohaterskiej i ofiarnej, utrwalony przez tradycję romantyczną w jej różnych odmianach. Badacz wyróżnia heroiczną, rycerską, sarmacko-sienkiewiczowską, napoleońską, legionową, ułańską i powstańczą, która w polskich warunkach osiągnęła status „męskości hegemonicznej”, czyli dominującej w relacjach społecznych. Druga wojna światowa obnażyła tragiczne i terroryzujące oblicze męskości militarnej.

Autor wymienia cztery typy postaw realizujących wzorzec męskości militarnej: żołnierz kampanii wrześnieowej, partyzant, poeta-żołnierz oraz żołnierz polski na frontach drugiej wojny światowej. Figura poety-żołnierza stała się najbardziej dominującym wzorcem męskości, do jej umocnienia przyczyniły się twórczość i legenda Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, a także Wacława Bojarskiego, Andrzeja Trzebińskiego, Tadeusza Gajcego, czy Zdzisława Stroińskiego. Jest ona syntezą dwóch porządków obywatelskich: męskości wyrażającej się w słowie oraz męskości wyrażanej za pomocą czynu, a także dwu porządków płciowych: chłopięcej kobiecości zderzonej z brutalną męskością militarną. Zdaniem uczonego zderzenie tych dwu porządków przyczyniło się do dramatyzacji wewnętrznego konfliktu, który stał się jednym z największych doświadczeń pokolenia Kolumbów.

Tomasik wiele uwagi poświęca przedwojennemu programowi „wychowania państwowego”, uwzględniając wpływ sokolstwa, harcerstwa, a także ideologii nacjonalistycznych, które w sposób wyraźny umacniały istniejący model męskości militarnej. W tej państwowej kampanii pedagogicznej niemałą rolę odegrała literatura zarówno należąca już do klasyki polskiego romantyzmu, jak i literatura popularna w formie powieści dla młodzieży.

Przykład Wacława Bojarskiego, redaktora „Sztuki i Narodu”, dobrze pokazuje jak potężny wpływ na wychowanie męskiej młodzieży miała ideologia męskości militarnej. Autor, analizując jeden z najgłośniejszych utworów Bojarskiego, *Ranny różą*, stwierdza, że tytułowe „zranienie” polega na „bolesnym przeżyciu bankructwa mitów, wokół których organizowała się chłopięca wyobraźnia: mitu wojny jako zdarzenia kształtującego „prawdziwy” męski charakter i mitu żołnierza jako ideału męskości” [s. 179]. Badacz z pełną konsekwencją ukazuje Bojarskiego jako ofiarę ideologii męskości żołnierskiej.

Tomasz Tomasik podejmuje również interpretację *Kamieni na szaniec*, kanonicznej powieści podziemnej Polski Walczącej, która ukształtowała mit bohaterskiego i tragicznego żołnierza AK oraz świadomość historyczną Polaków wielu pokoleń. W opinii autora jest ponadto powieścią o dojrzewaniu męskości militarnej „wyodrębniającej się z pierwotnej, miękkiej” chłopięcości i kobiecości. Przykładem owej charakterologicznej ewolucji jest tutaj droga „Zośki”, bohatera

obdarzonego dziewczęcą urodą, który na skutek przyłączenia do walki wojennej przeistacza się w prawdziwego mężczyznę. Uczony podkreśla ideologiczny wymiar mitu „obietnicy męskości”, który zasłania i fałszuje autentyczne dylematy tożsamościowe i etyczne młodych mężczyzn postawionych w sytuacji zabijania czy tragicznej śmierci. Polemizuje tym samym z komentatorami (a w szczególności z opinią Krystyny Heski-Kwaśniewicz), którzy skłonni byli uznawać powieść Kamińskiego za dokument wiernie ukazujący realizm i prawdę wojennej rzeczywistości. Badacz obnaża jego destrukcyjne i demoralizujące działanie, którego efektem była jeśli nie śmierć to trwałe psychiczne okaleczenie. Powieść ta, figurująca w kanonie lektur szkolnych, przez wiele lat podtrzymywała ofiarczy i militarny model męskości.

Twórczość Krzysztofa Kamila Baczyńskiego odczytuje Tomasik w odniesieniu do modelu „kobiecej” męskości, której źródeł szuka w analogii z Juliuszem Słowackim. W pewnym sensie występuje on przeciwko bohaterskiej hagiografii Baczyńskiego, którą po jego śmierci ukształtowali badacze, wedle której młody i wrażliwy poeta ochoczo rzucił się do zbrodniczej walki wojennej. Uznaje ją za fałszywy punkt wyjścia, dostrzegając normatywną kwestię pokoleniowego przymusu, jakiemu poddani bywali młodzi poeci urodzeni około 1920 roku i przymus wzmocniony dodatkowo potrzebą rekompensaty związanej silnie z tradycją romantyczną i niedopełnieniem wielkich romantyków – Słowackiego i Mickiewicza – którzy nie wzięli czynnego udziału w powstaniu listopadowym. Tylko taki wybór roli dawał poetom poczucie pełni męskości, a co za tym idzie – pełni człowieczeństwa. Ten mit „pełnego człowieka”, mężczyzny spełniającego się w boju, był zdaniem badacza „fałszywym i destrukcyjnym mitem męskości” [s. 232]. Baczyński w swojej twórczości wielokrotnie zaznaczał dystans wobec propagowanej wówczas wizji bohaterstwa opartego na przemocy i kulcie siły. Nie akceptował w pełni owej ideologicznej triady, o której pisze uczony. W twórczości Baczyńskiego dostrzega on wysoce wysublimowany ideał męskości, znajdujący odzwierciedlenie w figurze anioła-rycerza. Wojna w twórczości Baczyńskiego nie ma w sobie nic z męskiej przygody, jest ciemną mocą przynoszącą śmierć, okaleczenie, traumę, degradację ludzkich ideałów. Wyraża „dramat męskości zranionej przez wojnę i przez konsekwencje poddania się presji etosu żołnierskiego” [s. 245]. W perspektywie badacza Baczyński jest poetą o rozdartej czy wręcz rozdwojonej tożsamości, poetą rozdartym pomiędzy sprzeczne role: poety i żołnierza. Autor dostrzega w twórczości Baczyńskiego nurt, który określa mianem „siły słabości”, a który zrywałby z polaryzacją słabości i siły, znamionującą etos męskości militarnej. Ujawnia, że za rolą ochoczego żołnierza, manifestującą się za pomocą siły, agresji i przemocy, skrywa się utajony lęk, wynikający z poczucia słabości. I odwrotnie, słabość postrzegana jako konflikt wewnętrzny, dylemat czy wahanie, wynika z silnego poczucia wartości moralnych i etycznych wpisanych w ideał humanistycznego człowieczeństwa.

Interpretując twórczość Gajcego, Tomasz Tomasik dochodzi do wniosku, iż „psychologia wojny obnaża antyhumanitarny rys ideologii żołnierskiej, w której «prawdziwą» męskość postrzega się tylko w kategoriach siły i twardości” [s. 295]. Wojna w ujęciu Gajcego „nie jest sceną męskiego bohaterstwa, tylko sceną ludzkiego strachu przed śmiercią” [s. 296]. Uczony zauważa, że obecne w jego twórczości elementy wskazujące na metafizykę kobiecości ocalającej, są jedną z dróg wyzvolenia się deprawującej ideologii męskości żołnierskiej.

Monografia Tomasza Tomasika posiada ogromną wartość dokumentacyjną, autor zgromadził obszerną literaturę przedmiotu, sięgnął nie tylko do prac historyków literatury, ale także do prac z zakresu antropologii, socjologii, politologii, filozofii, kulturoznawstwa, ukazując problematykę polskiej męskości militarnej na tle krajobrazu kulturowego i historycznego całej Europy. Uzmysławia ona, jak wciąż niewiele wiemy o kulturowych sposobach konstruowania licznych odmian męskości, pomimo iż kategoria ta tkwi w centrum polskiej kultury.

SPIS TREŚCI

Artykuły i rozprawy

Magdalena Rembowska-Płuciennik, <i>Emocje w odbiorze literatury – perspektywy kognitywistyczne</i>	563
Piotr Chlebowski, <i>Protestantyzm – Bizancjum – Islam. Uwagi na marginesie lektury trzech notatek Norwida</i>	577
Katarzyna Trzeciak, <i>Rzeźba i ruina jako metafory formy artystycznej u Gautiera i Norwida</i>	589
Wojciech Łapiński, <i>„Inter arma rident Musae”. O podobieństwach prozy Henryka Sienkiewicza i Andrzeja Sapkowskiego</i>	603
Andrzej Niewiadomski, <i>Dlaczego skwery są idealnie kwadratowe? Przypisy do „Dla Jana Polkowskiego” po ćwierćwieczu</i>	625
Edyta Kilian, <i>Leksja jako elementarne narzędzie hipertekstu</i>	641

Wspomnienia

Jadwiga Kowalikowa, <i>Stanisław Bortnowski (1935–2014)</i>	653
---	-----

Pogłosy

Justyna Siwiec, <i>Stanisław Konarski – poeta przypominany</i> (Stanisław Konarski, <i>Opera poetica. Utwory poetyckie</i>)	661
Jacek Lyszczyna, <i>„Połaniecczyzna” widziana inaczej</i> (Barbara Szargot, <i>Wiek kłęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza</i>)	663
Monika Adamczyk-Garbowska, <i>Nieznane rejony polsko-żydowskiej topografii</i> (Eugenia Prokop-Janiec, <i>Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty</i>)	665
Tomasz Kaliściak, <i>Męskość w stanie wojny</i> (Tomasz Tomasik, <i>Wojna – Męskość – Literatura</i>)	668

CONTENTS

Articles and analyses

Magdalena Rembowska-Płuciennik, <i>Emotions in Literary Response: The cognitivist approaches</i>	563
Piotr Chlebowski, <i>Protestantism – Byzantium – Islam: The notes on the margins of the three notes of Norwid</i>	577
Katarzyna Trzeciak, <i>Sculptures and ruins as metaphors of the artistic form in Gautier and Norwid</i>	589
Wojciech Łapiński, “ <i>Inter arma rident Musae</i> ”: <i>Similarities between Henryk Sienkiewicz’s Trilogy and the fiction of Andrzej Sapkowski</i>	603
Andrzej Niewiadomski, <i>Why are squares perfectly square? Revisiting Marcin Świetlicki’s ‘To Jan Polkowski’</i>	625
Edyta Kilian, <i>Lexia as an elementary unit of the hypertext</i>	641

In memoriam

Jadwiga Kowalikowa, <i>Stanisław Bortnowski (1935–2014)</i>	653
---	-----

Echoes

Justyna Siwiec, <i>Stanisław Konarski – a poet still remembered (Stanisław Konarski, Opera poetica)</i>	661
Jacek Lyszczyna, <i>The Połaniecki syndrom revisited (Barbara Szargot, Wiek kłęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza [Age of Defeat: Studies in ‘The Połaniecki Family’ by Henryk Sienkiewicz])</i>	663
Monika Adamczyk-Garbowska, <i>Regions of Polish-Jewish topography (Eugenia Prokop-Janiec, Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty [Polish Jewish Borderland: Topographies and Texts])</i>	665
Tomasz Kaliściak, <i>Masculinity at war (Tomasz Tomasiak, Wojna – Męskość – Literatura [War – Masculinity – Literature])</i>	668

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 niejawną; 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”

P O L S K A A K A D E M I A N A U K
O D D Z I A Ł W K R A K O W I E
W Y D Z I A Ł P O L O N I S T Y K I U J

RUCH LITERACKI

Wydawnictwo Komisji Historycznoliterackiej
Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie

Pismo założone w 1926 r. przy współdziale
Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza

RADA NAUKOWA

Stanisław Burkot, Maria Delaperrière, Halina Filipowicz, David Frick,
Julian Maślanka, Maria Podraza-Kwiatkowska

KOMITET REDAKCYJNY

Andrzej Borowski, Tadeusz Bujnicki, Stanisław Jaworski,
Anna Łebkowska (redaktor naczelna), Roman Mazurkiewicz, Jan Michalik,
Jan Okoń, Magdalena Siwiec (sekretarz redakcji),
Wacław Walecki, Franciszek Ziejka

Adres redakcji: 31-018 Kraków, ul. św. Jana 28

e-mail: ruchliteracki@gmail.com

*Wydanie publikacji dofinansowane przez Polską Akademię Nauk
oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*

*Pismo zalecone przez Ministerstwo Oświaty
(Dz. Urz. Min. Ośw. z dnia 2 grudnia 1960 r. poz. 252)
do bibliotek liceów ogólnokształcących i zakładów kształcenia nauczycieli*

© Copyright: Authors, PAN, Wydział Polonistyki UJ

Wersja papierowa jest wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma

Tłumaczenia streszczeń na język angielski
Andrzej Branny

POLSKA AKADEMIA NAUK
Zespół Teleinformatyki
Drukarnia
ul. Śniadeckich 8
00-656 Warszawa

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)