UNIWERSYTET WARMIŃSKO-MAZURSKI W OLSZTYNIE
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

PRACE LITERATUROZNAWCZE

PAPERS IN LITERATURE

XII/2024

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

Rada Naukowa
prof. Maria Bracka (Kijowski Uniwersytet Narodowy im. T. Szewczenki), prof. Barbara Breysach (Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)), prof. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warszawski), prof. Zbigniew Chojnowski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), prof. Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), prof. Piotr Gwiazda (University of Pittsburgh), prof. Robert Hampson (Royal Holloway University of London), prof. Grzegorz Igliński (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), prof. Michał Januszkiewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), prof. Jan Jedrzejewski (University of Ulster), prof. Bożena Karwowska (University of British Columbia – Vancouver), prof. Teresa Kostkiewiczowa (Instytut Badań Literackich PAN), dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski), dr hab. Piotr Michałowski, prof. US (Uniwersytet Szczeciński), prof. Francesca Orestano (Università degli Studi di Milano), prof. Laura Quercioli Mincer (Universita di Genova), dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URz (Uniwersytet Rzeszowski), prof. Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski), prof. Maren Röger (Universität Augsburg), prof. Krystyna Stasiewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), dr hab. Andrzej Zawadzki (Uniwersytet Jagielloński)

Recenzenci
prof. Maria Bracka (Kijowski Uniwersytet Narodowy im. T. Szewczenki), prof. dr hab. Bohdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, dr Edward Colerick, prof. US, prof. Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), dr hab. Ewa Grzęda, prof. UWr, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Aneta Jachimowicz, prof. UWM, prof. dr hab. Daniel Kalinowski, prof. dr hab. Bożena Karwowska (University of British Columbia – Vancouver), dr hab. Krystyna Krawiec-Złotkowska, prof. UP, dr hab. Katarzyna Więckowska, prof. UMK, dr hab. Izabela Lewandowska, prof. UWM, dr Uliana Levko (Lwowski Narodowy Uniwersytet im. Iwana Franki), dr hab. Nataliia Maliutina, prof. UwB, dr hab. Adam Mazurkiewicz, prof. UŁ, prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak., dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek, prof. UKW, dr hab. Krzysztof Okoński, prof. UKW, dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URz, dr hab. Agata Roćko, prof. IBL, dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. UP, dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK, dr Ostap Slyvynscy (Lwowski Narodowy Uniwersytet im. Iwana Franki), dr hab. Anna Sobiecka, prof. UP, dr hab. Sławomir Sobieraj, prof. US, dr hab. Ewa Szczepkowska, dr hab. Joanna Szydłowska, prof. UWM, dr hab. Beata Walęciuk-Dejneka, prof. US, prof. dr hab. Maciej Wróblewski, dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Komitet Redakcyjny
Joanna Chłosta-Zielonka (redaktor naczelna)
Iwona Maciejewska (zastępca redaktor naczelnej, redaktor tematyczny)
Aneta Jachimowicz (redaktor tematyczny)
Bernadetta Żynis (redaktor tematyczny)
Sławomir Buryła (redaktor tematyczny)
Iza Matusiak-Kempa (redaktor językowy)
Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster (redaktorzy językowi artykułów niemieckojęzycznych)
Dorota Gładkowska (redaktor językowy artykułów anglojęzycznych)
Joanna Daniluk (sekretarz redakcji)
Piotr Przytuła (sekretarz redakcji)

Redaktor wydawniczy
Paulina Kaczmarek

Projekt okładki
Piotr Przytuła

Skład i łamanie
Aleksandra Snitsaruk

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe.
ISSN 2353–5164 (on-line, print)

Czasopismo współfinansowane ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki na podstawie umowy nr RCN/SP/0200/2021/1 z dnia 1.11.2022 r.; kwota środków finansowych stanowiących pomoc przyznaną w ramach programu „Rozwój czasopism naukowych" 54 090 zł

Czasopismo jest dostępne na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych (CC BY-NC-ND)

Adres redakcji
Instytut Literaturoznawstwa, ul. Kurta Obitza 1, 10–725 Olsztyn
Tel/fax. 89 524 63 33, pok. 267, e-mail: praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl
https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2024

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10–718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/, e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Ark. wyd. 24,40, ark. druk. 20,75
Nakład: 100 egz., druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 876

Scientific Board

prof. Maria Bracka (Taras Shevchenko National University of Kyiv), prof. Barbara Breysach (Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)), prof. Sławomir Buryła (University of Warsaw), prof. Zbigniew Chojnowski (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), prof. Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), prof. Piotr Gwiazda (University of Pittsburgh), prof. Robert Hampson (Royal Holloway University of London), prof. Grzegorz Igliński (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), prof. Michał Januszkiewicz (Adam Mickiewicz University, Poznań), prof. Jan Jedrzejewski (Ulster University), prof. Bożena Karwowska (University of British Columbia, Vancouver), prof. Teresa Kostkiewiczowa (The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences), dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), dr hab. Piotr Michałowski, prof. US (University of Szczecin), prof. Francesca Orestano (Università degli Studi di Milano), prof. Laura Quercioli Mincer (Universita di Genova), dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URz (University of Rzeszów), prof. Paweł Rodak (University of Warsaw), prof. Maren Röger (Universität Augsburg), prof. Krystyna Stasiewicz (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK (Nicolaus Copernicus University in Toruń), dr hab. Andrzej Zawadzki (Jagiellonian University in Kraków)

Reviewers

prof. Maria Bracka (Taras Shevchenko National University of Kyiv), prof. dr hab. Bohdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, dr Edward Colerick, prof. US, prof. Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), dr hab. Ewa Grzęda, prof. UWr, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Aneta Jachimowicz, prof. UWM, prof. dr hab. Daniel Kalinowski, prof. dr hab. Bożena Karwowska (University of British Columbia – Vancouver), dr hab. Krystyna Krawiec-Złotkowska, prof. UP, dr hab. Katarzyna Więckowska, prof. UMK, dr hab. Izabela Lewandowska, prof. UWM, dr Uliana Levko (Ivan Franko National University of Lviv), dr hab. Nataliia Maliutina, prof. UwB, dr hab. Adam Mazurkiewicz, prof. UŁ, prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak, dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek, prof. UKW, dr hab. Krzysztof Okoński, prof. UKW, dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URz, dr hab. Agata Roćko, prof. IBL, dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. UP, dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK, dr Ostap Slyvynscy (Ivan Franko National University of Lviv), dr hab. Anna Sobiecka, prof. UP, dr hab. Sławomir Sobieraj, prof. US, dr hab. Ewa Szczepkowska, dr hab. Joanna Szydłowska, prof. UWM, dr hab. Beata Walęciuk-Dejneka, prof. US, prof. dr hab. Maciej Wróblewski, dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Editorial Board

Joanna Chłosta-Zielonka (Editor-in-Chief)
Iwona Maciejewska (Deputy Editor-in-Chief, theme editor)
Aneta Jachimowicz (Theme editor)
Bernadetta Żynis, (Theme editor)
Sławomir Buryła (Theme editor)
Iza Matusiak-Kempa (Language editor – Polish)
Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster (Language editors – German)
Dorota Gładkowska (Language editor – English)
Joanna Daniluk (Secretary)
Piotr Przytuła (Secretary)

Publishing editor
Paulina Kaczmarek

Cover design
Piotr Przytuła

Typesetting
Aleksandra Snitsaruk

The primary version of the journal is its print edition.
ISSN 2353–5164 (on-line, print)

The journal is co-financed by the Ministry of Education and Science under the agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of November 1, 2022; the amount of funds constituting assistance granted under the "Development of scientific journals" program PLN 54,090

This journal is the open access and non-profit enterprise.
The published papers may be collected, read and downloaded free of charge – with Author's rights reserved.
We have adopted a Creative Commons licence CC BY-NC-ND (Attribution – Non-Commercial – No Derivatives).

Address of the Editorial Department
Institute of Literary Studies University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Kurta Obitza 1, 10–725 Olsztyn
Phone +48 89 524 63 33, room 267, e-mail: praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl
https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2024

Wydawnictwo UWM
Jana Heweliusza 14, 10–718 Olsztyn
phone +48 89 523 36 61, fax +48 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/, e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Publ. sheets 24,40; Print sheets 20,75
Circulation: 100 units, Print: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, order no. 876

Spis treści

ODSŁONY KOBIECYCH ŚWIATÓW

Alexandra Juster (Innsbruck), Das Konzept der Liebe in Frauenliteratur des *Fin de siècle* (1890–1920) Franziska zu Reventlow und Grazia Deledda 9
Iwona Maciejewska (Olsztyn), Utalentowana epistolografka czasów saskich – Konstancja z Gnińskich Czapska (rekonesans) 27
Marta Biedrzycka (Warszawa), *The Beads* by Maria Wirtemberska – a transhistorical comedy of consolation 41
Barbara Stelingowska (Siedlce), "Image of the author" – Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast – in *Xięga poezji idyllicznej* [*The Book of Idyllic Poetry*] 57
Chrystyna Stelmach (Lwów), Skazane na nostalgię: Maryla Wolska, Beata Obertyńska, Jadwiga Czechowiczówna i wiersze o Lwowie 69
Beata Popczyk-Szczęsna (Katowice), Representations of women's biographies through monodrama. Agnieszka Przepiórska's Theatre..... 83
Aldona Kiełpińska (Słupsk), Utilising Genograms as a Visual Diagnostic Tool to Explore Trauma within Agata Tuszyńska's Family..... 97
Iwona Anna NDiaye (Olsztyn), Temat mody w prozie emigracyjnej Nadieżdy Teffi 115
Anna Kwiatkowska (Olsztyn), Stanisława de Karłowska and Katherine Mansfield – an (un)obvious connection..... 125
Piotr Przytuła (Olsztyn), Heroines of *Dune* (based on the novel by Frank Herbert and the film directed by Denis Villeneuve) 139
Sabina Kowalczyk-Wesołowska (Olsztyn), Febronia Sikora i jej życie na Warmii 153
Joanna Daniluk (Olsztyn), Naukowe i literackie dokonania Hanny Marii Sawickiej (1931–2015)..... 177

INTERPRETACJE

Katarzyna Skrzypczak (Olsztyn), A Historical Examination of the Self-Help Book Genre: From Ancient Wisdom to Modern Movements..... 191
Grzegorz Igliński (Olsztyn), Spotkanie z Psyche. Nowela *Faun* Ignacego Nikorowicza wobec antycznej tradycji (Apulejusz z Madaury) i młodopolskiej konwencji (Kazimierz Przerwa-Tetmajer)..... 201
Tomasz Pawłowski (Bydgoszcz), Axiological Centre and Aesthetic Periphery in Henryk Bereza's Literary Criticism 217
Anna Szwarc-Zając (Turyn), Laughter in Life-Threatening Situations: Reflections on Roberto Benigni's Film *Life is Beautiful* 237

TEMATY REGIONALNE

Izabela Lewandowska, Joanna Szydłowska (Olsztyn), Obraz regionu w opowiadaniach gwarowych Klemensa Frenszkowskiego. Wybrane zagadnienia 249
Adrian Uljasz (Rzeszów), Historical, patriotic and regional education and intercultural tolerance in Stanisław Jędryka's film *Zielone lata* 267

RECENZJE

Mirosława Szott, *Czytanie miejsca. Poezja lubuska w perspektywie geopoetyki*, seria „Historia Literatury Pogranicza", cz. VII, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Oficyna Wydawnicza Pro Libris, Zielona Góra 2021, ss. 262. (Dawid Kopa, Kraków) 281
Sabina Kowalczyk, *Wizerunek wiedźmy w piśmiennictwie staropolskim XVI i XVII wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2023, ss. 276. (Wiesława Zielińska, Olsztyn) 287
Kwestia charakteru. Bojowniczki z getta warszawskiego, red. Sylwia Chutnik, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2023, ss. 344. (Joanna Chłosta--Zielonka, Olsztyn) 293
Sylwia Zientek, *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn. Muter, Rajecka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, ss. 624. (Julia Gugołek, Olsztyn) 299
Joanna Kuciel-Frydryszak, *Chłopki: opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023, ss. 496. (Maria Zielonka, Gdańsk) 309

IN MEMORIAM

Jan Kaczyński. Nauczyciel, literaturoznawca, humanista, bibliofil (Grzegorz Igliński, Olsztyn) 315

Wytyczne dla autorów 327

Table of Contents

VIEWS OF WOMEN'S WORLDS

Alexandra Juster (Innsbruck), The concept of love in women's literature of the *fin de siècle* (1890–1920) Franziska zu Reventlow and Grazia Deledda..... 9
Iwona Maciejewska (Olsztyn), A talented epistolographer in the House of Wettin Period – Konstancja Czapska née Gnińska (reconnaissance)..... 27
Marta Biedrzycka (Warszawa), *The Beads* by Maria Wirtemberska – a transhistorical comedy of consolation 41
Barbara Stelingowska (Siedlce), "Image of the author" – Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast – in *Xięga poezji idyllicznej* [*The Book of Idyllic Poetry*]..... 57
Chrystyna Stelmach (Lwów), Doomed to nostalgia: Maryla Wolska, Beata Obertyńska, Jadwiga Czechowiczówna and poems about Lviv 69
Beata Popczyk-Szczęsna (Katowice), Representations of women's biographies through monodrama. Agnieszka Przepiórska's Theatre..... 83
Aldona Kiełpińska (Słupsk), Utilising Genograms as a Visual Diagnostic Tool to Explore Trauma within Agata Tuszyńska's Family..... 97
Iwona Anna NDiaye (Olsztyn), Fashion in the emigrant prose of Nadezhda Teffi 115
Anna Kwiatkowska (Olsztyn), Stanisława de Karłowska and Katherine Mansfield – an (un)obvious connection..... 125
Piotr Przytuła (Olsztyn), Heroines of *Dune* (based on the novel by Frank Herbert and the film directed by Denis Villeneuve) 139
Sabina Kowalczyk-Wesołowska (Olsztyn), Febronia Sikora and her life in Warmia .. 153
Joanna Daniluk (Olsztyn), Scientific and literary achievements of Hanna Maria Sawicka (1931–2015) 177

INTERPRETATIONS

Katarzyna Skrzypczak (Olsztyn), A Historical Examination of the Self-Help Book Genre: From Ancient Wisdom to Modern Movements..... 191
Grzegorz Igliński (Olsztyn), Meeting with Psyche. Towards the antique tradition (Apuleius of Madaura) and Young Poland convention (Kazimierz Przerwa-Tetmajer) in the novella *Faun* by Ignacy Nikorowicz 201
Tomasz Pawłowski (Bydgoszcz), Axiological Centre and Aesthetic Periphery in Henryk Bereza's Literary Criticism 217
Anna Szwarc-Zając (Turyn), Laughter in Life-Threatening Situations: Reflections on Roberto Benigni's Film *Life is Beautiful* 237

REGIONAL THEMES

Izabela Lewandowska, Joanna Szydłowska (Olsztyn), The image of the region in the dialect stories of Klemens Frenszkowski. Selected Issues 249
Adrian Uljasz (Rzeszów), Historical, patriotic and regional education and intercultural tolerance in Stanisław Jędryka's film *Zielone lata* 267

REVIEWS

Mirosława Szott, *Czytanie miejsca. Poezja lubuska w perspektywie geopoetyki*, seria „Historia Literatury Pogranicza", cz. VII, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Oficyna Wydawnicza Pro Libris, Zielona Góra 2021, ss. 262. (Dawid Kopa, Kraków)..... 281
Sabina Kowalczyk, *Wizerunek wiedźmy w piśmiennictwie staropolskim XVI i XVII wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2023, ss. 276. (Wiesława Zielińska, Olsztyn)..... 287
Kwestia charakteru. Bojowniczki z getta warszawskiego, red. Sylwia Chutnik, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2023, ss. 344. (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn)..... 293
Sylwia Zientek, *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn. Muter, Rajecka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, ss. 624. (Julia Gugołek, Olsztyn) 299
Joanna Kuciel-Frydryszak, *Chłopki: opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023, ss. 496. (Maria Zielonka, Gdańsk)..... 309

IN MEMORIAM

Jan Kaczyński. Nauczyciel, literaturoznawca, humanista, bibliofil (Grzegorz Igliński, Olsztyn) 315

Guidelines for authors..... 327

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
9–26 e-ISSN 2450–0798

ODSŁONY KOBIECYCH ŚWIATÓW

DOI: 10.31648/pl.10523
Alexandra Juster
University of Innsbruck
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4415-7539
e-mail: Alexandra.Juster@uibk.ac.at

Das Konzept der Liebe in Frauenliteratur des *Fin de siècle* (1890–1920) Franziska zu Reventlow und Grazia Deledda

The concept of love in women's literature of the *fin de siècle* (1890–1920) Franziska zu Reventlow and Grazia Deledda

Schlüsselwörter: *Fin de siècle*, weibliche Literatur, Liebesdiskurs, Franziska zu Rewentlov, Grazia Deledda
Keywords: *fin de siècle*, female literature, love discourse, Franziska zu Rewentlov, Grazia Deledda

Abstrakt

Immer noch dominiert in der Literatur der männliche Blick auf Liebe. Dieser Dominanz soll durch den vorliegenden Beitrag anhand der Untersuchung des weiblichen Liebesdiskurses der *Fin de siècle* Epoche anhand der Beispiele der Briefnovelle *Von Paul zu Pedro* (1912) von Franziska zu Rewentlov sowie des Romans *Marianna Sirca* (1915) von Grazia Deledda entgegengewirkt werden. Während bei zu Rewentlov Luhmanns kodierter Liebesdiskurs als *amour-plaisir* durchbricht, knüpft Deledda an Julia Kristevas Theorie der Subjektivität und an Roland Barthes' Einwegigkeit des versprachlichten Liebesdiskurses an. Eine kurze Einführung in das literarische weibliche Schaffen in den Jahren 1888–1920 als beginnender Akt der sexuellen Emanzipation der Frau vermittelt die literarische Epoche, in die *Von Paul zu Pedro* und *Marianna Sirca* zu verorten sind. Wenn auch das Anliegen der weiblichen Selbstbestimmung im Liebesleben beiden Autorinnen gemeinsam ist, so divergieren dennoch ihre Auffassungen von Liebe: Zu Reventlow tritt für die freie Wahl der Frau von Art und Zweck der Liebesbeziehung ein, Deledda fordert die freie Wahl des Ehemannes, losgelöst von sozialen Konventionen, ohne jedoch das traditionelle romantische Liebesmuster der Frau als Gattin und Mutter in Frage zu stellen.

Abstract

The male view of love still dominates in literature. This article aims to counter this dominance by examining the female discourse on love in the *fin de siècle* era, using the examples of the German epistolary novel *Von Paul zu Pedro* (1912) by Franziska zu Rewentlov and the Italian novel *Marianna Sirca* (1915) by Grazia Deledda. While in *Von Paul zu Pedro* breaks through Luhmann's coded discourse of love as *amour-plaisir*, *Marianna Sirca* draws on Julia Kristeva's theory of subjectivity and Roland Barthes' one-way nature of verbalisation of love. A brief introduction to female literary production in the years 1888–1920 as the incipient act of women's sexual emancipation conveys the literary epoch in which *Von Paul zu Pedro* and *Marianna Sirca* need to be settled. Even though the concern for female self-determination in love is common to both authors, their views on love nevertheless diverge strongly: zu Reventlow advocates the woman's free choice of the nature and aim of love relationship, Deledda demands the free choice of the husband, regardless social conventions, but without questioning the traditional romantic pattern of love for woman as spouse and mother.

Einleitung

Wie Inwon Park feststellt, dominiert nach wie vor der Liebesdiskurs aus männlicher Sicht in der Literaturszene, weshalb weiterhin die Frage offenbleibe, „wie Liebesdiskurse von Frauen, denen in der Liebestradition zumeist der Platz des Liebesobjekts zuteil wurde, auf widerständige Weise geführt werden können" (Park 2010: 15). Dieser Frage gingen bereits unter anderen Susanne Backmann in *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der Gegenwart* (1995), Annette Keck und Dietmar Schmidt in *Auto(r)erotik: Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt* (1994), Niels Werber in *Liebe als Roman. Zur Koevolution und literarischer Kommunikation* (2003), Elke Reinhardt-Becker in *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und Neuen Sachlichkeit* (2005), Christian Metz in *Die Narratologie der Liebe: Achim von Arnims "Gräfin Dolores"* (2012) nach.

Wie Christiane Solte-Gresser hervorhebt, betont Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften* die besondere Bedeutung des ‚Sprechens' des Liebesgefühls: „Liebe ist das gesprächigste aller Gefühle und besteht zum großen Teil ganz aus Gesprächigkeit" (Musil 1978: 1219, in: Solte Gresser 2008: 50).

Der vorliegende Beitrag soll nun diesen regen Liebesdiskurs aus weiblicher Sicht anhand folgender zweier Beispiele feministischer Literatur des *Fin de siècle* aus Deutschland und Italien untersuchen: Franziska von Rewentlovs *Von Paul zu Pedro: Amouresken* (1912) und Grazia Deleddas *Marianna Sirca* (1915).

Nach einer kurzen Kontextualisierung der feministischen Literaturszene zwischen 1888 und 1920, wird die Studie auf die genannten Werke fokussieren, wobei letztere jedesmal im nationalen Kontext verortet und kurz inhaltlich vorgestellt werden, bevor es zur eigentlichen Untersuchung des Liebesdiskurses kommt.

Theoretische Anknüpfungspunkte zu letzterem lieferten vor allem Roland Barthes, Julia Kristeva und Niklas Luhmann:

> Roland Barthes' konzipiert den Liebesdiskurs als einwegig, als jenen des Subjekts, das liebend in sich selbst gegenüber dem stummen Anderen spricht (Barthes 1977: 7). Nach Barthes' Auffassung verbleibt die Versprachlichung der Liebe „in einer monologischen Struktur, die vom Imaginären des Liebenden gesteuert wird und sein 'wahres Sprachfieber'" verursacht (Barthes 1984: 186, in: Brune 2003: 222). Birgit Wagner kommentiert dazu, dass „der Liebende dadurch gekennzeichnet [sei], dass er oder sie eine Stimme im Liebesdiskurs besitzt[e]: um über den anderen, den Geliebten oder die Geliebte zu sprechen, laut oder in Gedanken. Genau dieses unaufhörlich sprachliche Einkreisen des Anderen macht[e] die Leidenschaft aus, die der Liebende einnimmt" (Wagner 2007: 23).

Für Julia Kristeva ist der Liebesdiskurs ein Ort subjektiver Erfahrung, „am Gipfel der Subjektivität" (Kristeva 2016: 13), wobei es zu einer Doppelbewegung zwischen amouröser Unterwerfung, einerseits, und Eröffnung dem anderen gegenüber, um seine Liebe zu empfangen, kommt (Kristeva 1983: 223, in: Haase 2022: 82). Der*die Liebende befinde sich so, nach Kristeva, in einem labilen Zustand, in dem „das Individuum seine Unteilbarkeit aufgibt und bereit ist, sich im anderen, für den anderen zu verlieren" (Kristeva 2016: 12).

Nach Niklas Luhmann wird Liebe als Code, als soziales Regelwerk bestimmt, in Anlehnung an das französische Konzept der leidenschaftlichen Liebe *amour-passion* oder der räsonierten Galanterie *amour-plaisir* des 17. Jahrhunderts, wobei es dabei erstmals verheirateten Frauen freistand, außereheliche Liebesbeziehungen einzugehen oder nicht, wobei diese Freiheit durch die rechtliche Abhängigkeit der Frau vom Ehemann konditioniert blieb (Luhmann 1994: 11, in: Wagner 2007: 18–19). Die Subjektposition des Egos (Liebende*r) und des Alters (Geliebte*r) ist in der luhmannschen Auffassung austauschbar und als Paar-Liebe kodifiziert (Luhmann 1994: 45, in: Wagner 2007: 19).

Diese diskurstheoretischen Ansätze sollen in die folgende Untersuchung miteinbezogen werden. Bevor es jedoch zur eigentlichen Studie kommt, scheint es sinnvoll, einen kurzen Überblick zum weiblichen schriftstellerischen Schaffen während der kurzen Periode des *Fin de siècle* zu gewähren.

Weibliche Autorinnen und *Fin de siècle*

Fin de siècle bezeichnet den Zeitraum, der 1890 mit der Ablösung von Carl Otto von Bismarck durch den jungen Kaiser Georg Leo von Caprivi de Caprera

de Montecuccoli begann und 1918 mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges endete. Während sich diese Periode durch eine reiche literarische Produktion männlicher Autoren auszeichnete, blieb das weibliche literarische Schaffen, im Vergleich dazu, im Hintergrund (Tebben 2019: 2). Oft sahen sich Frauen genötigt, unter einem männlichen Pseudonym zu schreiben, um veröffentlicht zu werden und begannen, wie Sally Ledger betont, „[…] in den 1880er und 1890er Jahren in vielfältiger Form in der Belletristik und in der periodischen Presse zu erscheinen“[1] (Ledger 1997: 3). Derselben Autorin zufolge markierten diese Schriftstellerinnen das Aufkommen einer ‚Neuen Frau‘, die sich dem Geschlechterkonflikt stellte, wobei „[…] das Geschlecht im *Fin de Siècle* eine instabile Kategorie“[2] darstellte (Ledger 1997: 2). Mary Louise Roberts weist auf den dialektischen Charakter der ‚Neuen Frau‘ hin, die immer noch von den langlebigen gesellschaftlichen Konventionen geprägt ist, sich aber anders fühlt, sie befindet sich gewissermaßen „[…] im Wandlungsprozess und ist nicht mehr dieselbe“[3] (Roberts 2002: 19). Adrienne E. Gavin und Carolyn W. de la L. Oulton bezeichnen die Schriftstellerinnen als ‚Autorinnen des Wandels‘, die in einem instabilen sozialen Kontext agieren und nach Veränderung streben: „Die Frauen waren Autorinnen des Wandels in einem doppelten Sinne: Sie schrieben in einer Zeit der Krise und der sozialen Instabilität und dokumentierten den kulturellen Wandel, für den sie selbst ein Schlüsselsymbol darstellten, wobei sie aktiv dazu beitrugen, weitere Veränderungen herbeizuführen“[4] (Gavin, Oulton 2012: 2–3). Sie stellten die Normen der ‚Maskulinität‘ in Frage, indem sie sich gegen die „Erfahrung der Weiblichkeit nach männlichen Vorstellungen erhoben“[5] (Gavin, Oulton 2012: 1). Karin Tebben bemerkt diesbezüglich, dass Schriftstellerinnen dazu übergingen, für Frauen über weibliche Belange wie „Sexualität, Ehe, Mutterschaft, Bildung, Beruf“[6] (Tebben 2019: 20) zu schreiben, wobei insbesondere das Verhältnis zwischen naturgewollter Weiblichkeit und kultureller Konstruktion als zentrale Frage

[1] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] in multifectious guises in fiction and in the periodical press throughout the 1880s and 1890s”.

[2] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] gender was an unstable category at the *fin de siècle*“.

[3] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] in the process of no longer being the same”.

[4] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „women were authors of change also in a double sense: writing at a time of perceived crisis and social instability, they both documented the cultural shifts of which they themselves were a key symbol, and helped to bring about further change”.

[5] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] shaping of a female experience dominated by male expectations”.

[6] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „sexuality, marriage, maternity, education, profession”.

wiederkehrte (Tebben 2019: 20). Helmut Koopmann stellt fest, dass das individuelle weibliche Leiden in der Gesellschaft nun mit einer kollektiven Erfahrung identifiziert wurde, die es galt, durch Frauenfiguren in der Literatur zu illustrieren (Koopmann 1997: 64).

In diesem Kontext darf es nicht verwundern, dass das weibliche Schreiben im *Fin de Siècle* eine wichtige Rolle im Emanzipationsprozess der Frau spielte, die sich von der Position der unterwürfigen Ehefrau nicht nur im öffentlichen Raum, sondern auch in der Intimsphäre loslöste, in die sie nunmehr nicht nur die heterosexuelle, sondern auch die homosexuelle Beziehung einschloss (Ledger 1997: 4). Mary Louise Roberts hebt dazu hervor, dass sich das *Fin de Siècle* durch eine Mischung aus Krise und Vergnügen, aus „[…] moralischer Verwirrung und fanatischer Lust am Vergnügen“[7] (Roberts 2002: 2) angesichts der sich abzeichnenden Umwälzungen auszeichnete. Dasselbe Gefühl überkam auch ganz Europa, das zwischen Dekadenz und Degeneration schwankte, auf der Suche nach Unterhaltung und Vergnügen vor dem knapp bevorstehenden Untergang (Roberts 2002: 2). Diana Holmes umreißt in ihrer Rezension der kürzlich erschienenen Monografie *Romanciers fin-de-siècle* (2020) von Edyta Kociubińska das Konzept des Dekadenzgefühls am Beispiel von Frankreich:

> […] eine Haltung des weltmüden Abscheus gegenüber der Natur und der zeitgenössischen Gesellschaft. Daraus folgten eine entsprechend hohe Wertbeimessung der Kunst und des Künstlichen als Mittel der Überwindung der bloßen Realität, sowie die Vorliebe für alles, was die Mainstream-Kultur der Dritten Republik als transgressiv betrachtete. Wenn auch die dekadente Literatur eine beiläufige, aber nicht weniger auffällige Rolle in der Kultursphäre spielte, so hat sie dennoch den Wahrnehmungsmodus der Epoche bestimmt, denn alle ‚Romanciers fin-de-siècle‘ unterschrieben, in unterschiedlichem Maße, den Modus der Dekadenz[8].

Dieses Dekadenzgefühl überfiel nicht nur Frankreich, sondern ebenso Österreich-Ungarn, das Deutsche Reich, Italien sowie den Rest Europas als eine Art Torschlusspanik im Spannungsfeld zwischen einer zu Ende gehenden und einer neuanbrechenden Epoche.

---

[7] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] moral disarray and fanatical rage for pleasure”.

[8] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] a stance of world-weary disgust with both nature and the contemporary social world, and a consequently high value placed on art and the artificial as transcending mere reality, together with a proclivity for all that the mainstream culture of Third Republican France considered transgressive. Decadent literature was of course only one small, if striking, element of the cultural landscape, but it has come to dominate perceptions of the era, and the ‚romanciers fin-de-siècle’ are here all, to differing extents, practitioners of the Decadent mode”.

Mit dem Ruf nach der Gleichstellung der Geschlechter, der Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und der Behauptung individueller Rechte auf Identität, Emotionen, Gefühle und gesellschaftliche Stellung änderte sich auch die Vorstellung von der Liebe sowie der Beziehung zum männlichen Geschlecht. Die ‚Liebe' nach männlichen Kriterien, die die Frau in eine passive, von Männern dominierte, Rolle verdrängte, wird nun zum Gegenstand weiblicher Kritik, die es nun wagt, die althergebrachten Geschlechterrollen in der Gesellschaft zu hinterfragen. Anstelle passiven Erlebens, sehen sich die Frauen nun dazu berufen, als aktive Akteurinnen an der Gestaltung der sozialen, kulturellen und politischen Landschaft teilzuhaben und über literarisches Schaffen ihre Forderung nach einer erneuerten Auffassung von ‚Liebe' geltend zu machen: Nunmehr wird Liebe nicht mehr zwingend in der Unterwerfung unter den Mann zur Wahrung des sozialen Status und zur Fortpflanzung gesehen, sondern als Mittel der Verwirklichung von persönlichen Träumen, Wünschen, Sehnsüchten durch Leidenschaft, Sinnlichkeit und Vollendung zwischen den Sexualpartnern. Nunmehr verlangen die Frauen, frei über ihr Liebesleben entscheiden zu können, wie und wen sie lieben, ob sie Kinder zeugen möchten oder nicht, ob sie die Ehe eingehen möchten oder nicht. Die ‚romantische Liebe' wird zur erotischen, leidenschaftlichen, erfüllenden Erfahrung erhoben, in Harmonie zwischen den Liebenden, frei von sozialen und kulturellen Zwängen.

Schriften wie das am 25. März 1912 in Mailand veröffentlichte extremistische Manifest *Le manifeste de la femme futuriste* (Verdier 1972: 537) von Valentine de Saint-Point, der Nichte von Lamartine, in dem die befreite Weiblichkeit und das Recht auf Wollust und Sinnlichkeit proklamiert werden (de Saint-Point 2005), wurden stießen jedoch auf heftige Kritik. Für von Saint-Pont wird Wollust zum Ausdruck von Stärke, Fortpflanzung und Sexualität sind nicht mehr deckungsgleich, Krieg und die Beseitigung der Schwachen werden im Namen der Wollust verherrlicht, wobei ein solches Gebaren gefährlich an die nationalsozialistische Auslöschung unwerten Lebens erinnert (Martens, Oberhuber 2013: 53–54).

Trotz aller Anstrengungen blieb der Durchbruch für weibliche Autorinnen in der nach wie vor von Männern dominierten Gesellschaft schwierig und verdammte sie nicht selten zum Verstummen oder zur Camouflage hinter männlichen Pseudonymen. Offen bezeugten weiblichen Wünschen nach sinnlich-erotischer Liebe wurde weiterhin nicht selten mit Empörung entgegnet. Der Widerstand gegen die tatsächliche Gleichstellung von Mann und Frau, in der öffentlichen wie privaten Sphäre, blieb weiterhin hartnäckig.

Vor diesem Hintergrund möchte die vorliegende Studie nun die unterschiedliche Konzeption von Liebe und Liebesdiskurs bei Franziska von Reventlow und

Marianna Sirca herausarbeiten, wobei gerade diese Divergenz eine interessante Untersuchungsperspektive bietet.

Franziska zu Reventlow: *Von Paul zu Pedro*

Im deutschsprachigen Raum wurde die literarische Frauenbewegung des *Fin de siècle* durch bekannte und anerkannte Schriftstellerinnen wie Bertha von Suttner, Marie von Ebner-Eschenbach, Lou Andreas Salomé sowie weniger bekannte Autorinnen wie Ida Boy-Eds, Helene Böhlau, Margarete Böhme, Else Jerusalem, Hedwig Dohm, Maria Janitschek, Minna Kautsky, Isolde Kurz, Enrica von Handel-Mazzetti, Ricarda Huch, Gabriele Reuter, Franziska zu Reventlow belebt (vgl. Tebben 2019). Dirk Hempel bedauert diesbezüglich, dass die Forschung der doch vielfältigen Frauenliteratur im Deutschen Reich bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt habe (Hempel 2010: 4). Denn gerade die kritische Frauenliteratur beschäftigte sich seit 1890, neben dem Thema der gesellschaftlichen Gleichstellung von Frauen in Bildung und Beruf, recht ausgiebig mit „[…] Liebe, Ehe, Kindererziehung, Geschlechterverhältnissen, Sexualität […]“ (Hempel 2010: 4) und leistete damit einen wichtigen Beitrag zu den drängenden Fragen ihrer Zeit. Diese Forschungslücke bestätigt auch Karin Tebben in ihrem 1999 erschienenen Vorwort zu einem Sammelband über deutsche Schriftstellerinnen des *Fin de siècle*: „Bislang ist es aber unterblieben, den kollektiven Aufbruch schreibender Frauen in die Moderne nachzuzeichnen” (Tebben 2019: VII). Mit ihrer erneuerten Anthologie von 2019 versucht Tebben dieses Manko zusätzlich zu reduzieren (vgl. Tebben 2019).

Im Rahmen ihrer Studien zu Franziska zu Reventlow setzen sich Isabelle Stauffer und Susanne Balmer mit der Differenzierung zwischen politisch engagierter und ästhetisch betonter, unpolitischer weiblicher Literatur auseinander, wobei zu Reventlows Werk diesbezüglich eine Doppelrolle zukomme (Stauffer, Balmer 2005: 85). Des Weiteren verweisen Stauffer und Balmer darauf, dass zu Reventlow nicht forderte, dass die Frau zum Mann werde, sondern dass sie sich vor allem für die sexuelle Freiheit der Frau einsetzte (98). Bezugnehmend auf diesen Verweis möchte ich nun auf zu Reventlows Roman *Von Paul zu Pedro*: *Amouresken* (1912)[9] überleiten, der, laut Christiane Krause, zu Reventlows Intellektualität mit scheinbarer erotischer Unbekümmertheit verbinde (Krause 2001: 30) oder, anders gesagt, ihre literarischen Fähigkeiten mit sozio-politischem Engagement vereint.

[9] Im Folgenden nachgewiesen mit der Sigle PP und Seitenzahl im Fließtext.

In Briefform richtet hier eine ungenannte Schreiberin regelmäßig Briefe an einen Freund, oftmals mit ‚Doktor' angesprochen, ohne dessen Antworten wiederzugeben. Schon der Titel *Von Paul zu Pedro* gibt, rückblickend nach vollendeter Lektüre, Aufschluss über das Thema des einseitigen Briefwechsels: nämlich das Anliegen, dass auch Frauen, und nicht nur Männer, zwischen vorübergehenden erotischen, oberflächlichen Liebesbeziehungen und der ernsthaften Liebe in der Ehe und in lebenslanger Monogamie als sozialem Status wählen dürfen mögen. 'Paul' steht hier für das erotische, vorübergehende Liebesspiel, denn „[…] Paul ist immer etwas Lustiges, Belangloses, ohne Bedenken und ohne Konsequenzen. Aber es kommt immer wieder, wenn auch jedesmal in etwas veränderter Form und Gestalt" (PP 11).

'Pedro' hingegen repräsentiert den Mann, der eine langfristige, tiefe Beziehung zu einer Frau sucht und zu diesem Zweck bereit ist, selbst eine Verlobung zu lösen, um mit seiner auserwählten Liebe für immer durchzubrennen: „[…] Er fragt, ob ich mit ihm durchbrennen will – nach Amerika natürlich" (PP 50). Mit Ironie prangert zu Reventlow so die Intoleranz der Gesellschaft gegenüber Frauen an und verlangt für die Frau ebenso die Freiheit, über ihr eigenes Liebes- und Sexualleben zu entscheiden. Mit dieser Forderung wendet sich zu Reventlow entschieden gegen die Annahme, dass Frauen stets in der Schublade der monogamen Veranlagung und der ehelichen Bindung als Sozialstatus zu rangieren seien (PP 17).

Mehrere Kritiker werfen zu Reventlows *Von Paul zu Pedro* vor, auf der Oberfläche zu verharren. Johannes Székely wirft dem Briefroman vor, sich vor „Tiefe und Tragik" (Székely 1979: 156) zu scheuen, Antje Böhning und Natascha Ueckmann sowie Allen Smith und Juli Kalani schließen sich, wie Isabelle Stauffer feststellt, dieser Kritik der Oberflächlichkeit an. (Stauffer 2008: 261).

Jedoch, die Taxierung von *Von Paul zu Pedro* mit Oberflächlichkeit behindert das Verständnis von zu Reventlows Einforderung der weiblichen Selbstbestimmung im Liebesleben. Ihr Liebesdiskurs kann, um mit Niklas Luhmann zu sprechen, als Revindikation der Frau, ob verheiratet oder nicht, der freien Liebesbeziehung, der französischen ‚Galanterie', des *amour-plaisir* gewertet werden, wobei der rationale Wunsch nach einem temporären Liebesvergnügen im Vordergrund steht. Hinter einem scheinbar leichten Plauderton mit ironischen Einschüben verbirgt sich das primäre Anliegen zu Reventlows, deutlich zu machen, dass Liebe vielschichtig nuanciert und facettenreich sein kann, vom amüsanten Flirt über die vorübergehende erotische Erfahrung bis hin zur tiefen Liebe und dauerhaften Bindung. So fragt sie: „Warum wohl überhaupt diese Sucht, diese schöne Vielfältigkeit des Lebens und all seiner Möglichkeiten abzuleugnen […]?" (PP 15). Um diese Pluralität an Möglichkeiten zu unterstreichen, analysiert zu Reventlow mit viel Feingefühl die verschiedenen Profile männlicher Liebender: der Mann, der sich aus Liebe

scheiden lassen will (PP 11), Naturburschen, Exoten mit gebrochenem Deutsch (PP 13), der Retter-Typ (PP 17), die „Begleitdogge“ (PP 22), der „Herr im Lift“ (PP 23), der „fremde Mann“ (PP 24). Ebenso vielfältig gestalten sich die möglichen Liebesbedürfnisse von Männern und Frauen, die von der ungebundenen Freiheit des Vergnügens bis zur Bindung fürs Leben reichen. Für zu Reventlow darf Liebe nicht mit Erotik verwechselt werden, wobei sie in diesem Punkt Luhmanns Unterscheidung zwischen *amour-passion* und *amour-plaisir* zu validieren scheint: Während die dauerhafte Liebe den Prozess ‚anfängliche Glückseligkeit – Konflikte in der Dauer – große Tragik am Ende‘ durchlaufe, schenke die Erotik in den meisten Fällen Lust und Erregung in den verschiedensten Abstufungen und Formen (PP 15). Im Zentrum dieser ‚Sezierung‘ möglicher ‚Liebesreize‘ steht stets zu Reventlows wiederholte Forderung nach weiblicher Selbstbestimmung, losgelöst von genderspezifischen gesellschaftlichen Stereotypen und Vorschriften. Staufer teilt die Ansicht, dass zu Reventlow sich dem traditionell-bürgerlichen Liebeskodex, der vorranging die Seriosität und Tiefe der Gefühle postuliert, zu unterwerfen verweigere (Keck 2003: 190, 194, 198, in: Stauffer 2008: 261), indem sie letzterem ironisch den ritterlichen Liebeskodex gegenüberstelle (Stauffer 2008: 261–262). Kaya Presser bestätigt zu Reventlows absichtliche Ironie: „Reventlow parodiert die Liebesideologie des Bürgertums, beharrt auf der Vielheit von Liebesformen und stellt sich in die französische Tradition der galanten Libertinage, in der die Liebe als Konversationsspiel aufgefasst wird“ (Presser 2007: 45). Hier greift Luhmanns Konzept des kodifizierten Liebesdiskurses, der den bürgerlichen Liebeskodex durch den französischen Kodex des *amour-plaisir* ersetzt. So verteidigt zu Reventlow das Postulat der weiblichen Selbstbestimmung im Liebesleben durch die freie Wahl des Liebescodex mit fortlaufender satirischer Ironie und Selbstkritik: Sie unterscheidet mit Humor zwischen der ‚himmlischen‘ Frau, die alle männlichen Bedürfnisse perfekt erfüllt, an die der Mann lebenslang gebunden bleibt und die ihm alle Seitensprünge verzeiht, und der ‚irdischen‘ unvollkommenen Frau, zu der sie sich selbst zählt, mit der der Mann einfach nur ein intimes Verhältnis eingeht (PP 26). Justyna Górny verweist ebenfalls auf den gekonnt leichten Plauderton von zu Reventlow, der schon in einer Rezension von Anselma Heine aus dem Jahr 1911 betont wird: „Man sieht das elegante kluge Persönchen, das diese Briefe schreibt, leibhaftig vor sich, erlebt an ihm Überraschungen, hat amüsante und ernstere Stunden, ganz wie mit einer lebenden Person, man läßt sich von ihrem reizvollen Überspiel von Korrektheit zu mondänster Freiheit verwirren und entzücken“ (Heine 1911/12: 863, in: Górny 2007: 88). Joseph Hofmiller ist sogar hingerissen von zu Reventlows Prosa in *Von Paul zu Pedro* und fragt: „Kann man sich eine anmutigere und geistvollere Verteidigung der äußersten Flatterhaftigkeit in allen Liebesdingen denken?“

(Seegers, 2007: 22). Peter Stadelmayer erkennt in *Von Paul zu Pedro* die Ankündigung des vorprogrammierten Scheiterns jener Männer, die sich vom Schein leiten lassen: „*Von Paul zu Pedro* ist eine höchst überlegene Gardinenpredigt an die Männer, die aus der himmlischen und der irdischen Liebe jenen abstrusen Kuddelmuddel machen, der ihre Beziehung zu den so schrecklich attraktiven Damen in their own rights zum Scheitern verurteilt" (Seegers 2007: 32).

Zu Reventlows *Von Paul zu Pedro* kann unter der scheinbaren, aber bewussten Leichtigkeit und Oberflächlichkeit als ein freiheitlicher Liebesdiskurs gelesen werden, als Forderung für die Frau, unter allen möglichen Formen von Liebesbeziehungen und Liebescodes, dem Manne gleich, frei wählen zu können. Zu Reventlows geschickt eingesetzte Selbstironie verleiht *Von Paul zu Pedro* einen humoristischen Anstrich, der jedoch nicht mit Oberflächlichkeit verwechselt werden sollte, sondern vielmehr auf die intellektuelle Scharfsinnigkeit und Beobachtungsgabe der Autorin verweist.

Wie sich in der Folge zeigen wird, stehen zu Reventlows Liebesauffassung und -diskurs in *Von Paul zu Pedro*, trotz Epochengleichheit, in einem starken Kontrast zu Grazia Deleddas *Marianna Sirca*.

Grazia Deledda: *Marianna Sirca*

In Italien wurde das *Fin de siècle/Decadentismo* durch Schriftstellerinnen wie Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, Fausta Cialente, Contessa Lara (Russell 1994), Anna Radius Zuccari, Amalia Guglielminetti, Matilde Serao, Ada Negri, um nur einige zu nennen, getragen (Santoro 2017; Sergiacomo 2015). Im Unterschied zum deutschsprachigen Raum, wurde die Forderung nach weiblicher Emanzipation und gesellschaftlicher Veränderung mit Verspätung erst nach 1920 laut. Somit charakterisiert sich die Frauenliteratur des italienischen *Decadentismo*, wie Lucilla Sergiacomo feststellt, weniger durch umwälzende Änderungen der sozialen Stellung der Frau, sondern setzt vielmehr die Tradition von Weiblichkeit und Mutterschaft fort, die sie durch sexuelle, sündige Übergriffe durchkreuzt: „[…] wo der Stern einer apriorischen und unhinterfragten Identifizierung der Frau mit der Mutterfigur leuchtet und wo der ‚Engel am Herd' mit der sexuellen Frau, der Sünderin, dem Symbol der erotischen und libertären Leidenschaften kontrastiert wird"[10] (Sergiacomo

[10] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] dove splende la stella di un'aprioristica e indiscussa identificazione della donna con la figura materna e dove all' ‚angelo del focolare' si contrappone la donna sessuata, la peccatrice, il simbolo di passioni erotiche e libertine".

2015: 126). Aus dieser, immer noch zum Konservatismus neigenden, allgemeinen Strömung ragen nur *Una donna* (1906) von Sibilla Aleramo, in der die Autorin den Mythos der Mutterschaft in Frage stellt, (Sergiacomo 2015: 128) und *La donna e I suoi rapport sociali* (1864) von Anna Maria Mozzoni frühzeitig heraus und nehmen die italienische Frauenbewegung vorweg, die Ende der zwanziger Jahre verspätet einsetzen sollte.

Vor dieser Kulisse wurde Grazia Deledda 1871 in Nuoro auf der Insel Sardinien, bekannt für ihre Erstarrung in den Traditionen, in eine bürgerliche Familie hineingeboren und träumte davon, dem isolierten Leben auf der Insel zu entkommen. Durch Heirat mit Palmiro Madesani, einem römischen Beamten, verwirklichte Deledda ihren Wunsch, in einer mondänen Stadt zu leben. Im Jahr 1926 erhielt sie den Nobelpreis für Literatur.

Auf der Insel Sardinien mussten die Frauen „ihre traditionelle Lebensweise bewahren und aufrechterhalten, was besonders dann wichtig wurde, als die Männer durch Bildung, Reisen, Militärdienst und sogar Gefängnis ‚korrumpiert' zu werden schienen"[11] (Sambuco 2015: 45). Die Heirat wurde als die einzig mögliche Zukunft für Frauen erachtet.

Deleddas *Marianna Sirca* (1915)[12] bleibt zwar dieser weiblichen Heiratsverpflichtung treu (MS 10), aber sie verkündet die Freiheit der Frauen, zumindest ihren Ehemann ungeachtet gesellschaftlicher Konventionen wählen zu dürfen: „Ich will nichts anderes als meine Freiheit"[13] (MS 70).

Chiara Dissegna beschreibt Marianna Sirca als eine der erfolgreichsten Figuren in Deleddas Werken: „[…] autonom, emanzipiert, die nicht zögert, sich gegen die Tabus aufzulehnen, die ihrer Liebe hinderlich sind; hinter diesem Anderssein durchschaut man jedoch auch die Unsicherheiten und die Zerbrechlichkeit einer nicht mehr ganz jungen Frau, die eine Liebesbeziehung erlebt, deren Kraft und Tragik sie zum ersten Mal in ihrem Leben in erster Person zu spüren bekommt"[14] (Dissegna 2015: 146).

Marianna, reiche Erbin des Vermögens ihres Onkels, lebt ein einsames Leben unter der ständigen Aufsicht der Dienerin Fidela auf der Insel Sardinien in ihrem

[11] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „preserve and perpetuate their traditional way of life, especially important when men seemed to become 'corrupted' by education, travel, military service and even prison".

[12] Im Folgenden nachgewiesen mit der Sigle MS und Seitenzahl im Fließtext.

[13] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: "Io non voglio nulla, null'altro che la mia libertà".

[14] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] autonoma, emancipata, che non teme di opporsi ai tabù che ostacolano la sua relazione amorosa; dietro la cui alterità però si intravedono anche le insicurezze e le fragilità di una donna non più giovanissima che vive une passione amorosa di cui si scopre, per la prima volta nella sua vita, tutta la forza e la tragicità, subendone le conseguenze in prima persona".

Haus in Nuoro, während ihr Vater in den Bergen Schafe hütet. Sie ist bereits 30 Jahre alt und ist es gewohnt im Gehorsam, ohne Liebesleben und Unterhaltsamkeit, zu leben (MS 4: 48-49). Nur ihr Cousin Sebastiano Sirca umwirbt sie erfolglos (MS 5). Mariannas Mutter ist bereits verstorben und Vater Berte Sirca begibt sich nur selten von den Bergen nach Nuoro. Bei einem ihrer gelegentlichen Besuche des Vaters im ländlichen Anwesen della Serra, trifft Marianna unerwartet auf den Banditen Simone Sole, der einst Diener ihrer Familie war. Sie verliebt sich in ihn, weil er in ihr die Frau und nicht den Reichtum zu sehen scheint (MS 7). In den Augen der Gesellschaft verbindet die beiden wenig: Sie ist die Herrin, er ist ihr ehemaliger Diener, sie ist reich, er ist arm, ohne Besitz und Freiheit (MS 13), außerdem wird Simone des Banditentums verdächtigt, obwohl er beteuert, für viele Vergehen zu Unrecht beschuldigt zu werden (MS 17). Trotz der sozialen Unterschiede stehen sich die beiden im Streben nach freier Selbstbestimmung und gegenseitiger Liebe, als Ausgleich für die gesellschaftliche Einkreisung, nahe: „Beide waren lange Zeit versklavt. Jetzt da sie frei waren, ihre eigenen Herren, lernten sie sich kennen und lieben, um sich an ihrem vergangenen Sklaventum zu rächen“[15] (MS 20). Marianna verlangt von Simone, als Beweis seiner Liebe, dass er sich der Justiz stelle, selbst auf die Gefahr hin, eine Strafe im Gefängnis abzusitzen (MS 22). Das gegenseitige Heiratsversprechen versandet jedoch in Mariannes langem quälenden Warten auf ein Wiedersehen mit Simone (MS 36, 50; 52–55). Marianna ist bereit, dem gesellschaftlichen Druck zu widerstehen, aber Simone bleibt ihrem Haus fern, das inzwischen von der Polizei, auf der Suche nach Simone, beschattet wird (MS 76). Als Simone es endlich wagt, sich erneut dem Anwesen La Serra zu nähern, um Marianna aufzusuchen, wird er von ihrem eifersüchtigen Cousin Sebastiano tödlich verletzt (MS 101). Die Liebe zwischen Marianna und Simone nimmt somit ein tragisches Ende: Wechselseitiger Stolz, die Opposition beider Familien (MS 73), Simones Weigerung, sich der Justiz zu stellen (MS 29) und seine Unfähigkeit, dem gesellschaftlichen Druck standzuhalten (MS 90) zerstören die gemeinsame Hoffnung auf Liebe.

Trotz dieses düsteren Ausgangs sieht Patrizia Sambuco in *Marianna Sirca* eine Botschaft der Hoffnung, im Gegensatz zu anderen kritischen Stimmen, denn sie repräsentiere „eine unabhängige weibliche Figur, die bereit ist, für ihre Freiheit zu kämpfen“ (Sambuco 2015: 47) und dies „trotz ihrer vorbestimmten sozialen

[15] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „Entrambi erano stati a lungo servi; e adesso ch’erano liberi, padroni di loro stessi, s’incontravano e si amavano appunto per vendicarsi dell’antica schiavitù”.

Stellung“[16] (Sambuco 2015: 48). In Anlehnung an Paul Ricoeurs Theorie der Selbstidentifikation in *Oneself as another*[17] (1995) sieht Sambuco in Marianna Sircas Kampf ein Ringen um ihre eigene Identität entgegen der gesellschaftlichen Zwänge.

Für Simone Pisano dokumentiert *Marianna Sirca* eine tiefe Krise der Werte und Referenzen als Grundlage für die sexuelle Identität (Pisano 2012: 125) nicht nur anhand der Protagonistin Marianna Sirca, sondern auch anhand der Absprache der typischen Rolle des Banditen für Simone Sole: So erscheine letzterer als Gesetzesbrüchiger wider seinen Willen (Pisano 2012: 126–127), wodurch die typische Figur des Banditen dekonstruiert werde (Pisano 2012: 128). Marianna Sircas Liebe zu Simone, die gesellschaftliche Konventionen und Grenzen zu überwinden imstande ist, gründe somit, nach Pisano, sowohl auf sinnliches Begehren als auf behaupteter Weiblichkeit, um bewusst die gesellschaftlichen Konventionen in Frage zu stellen (Pisano 2012: 131).

In diesem Zusammenhang verweist Alessandra Sanna auf die zentrale Rolle des Eros als überwältigende Kraft, die den Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen rechtfertige, nach dem Schema ‚Versuchung – Übertretung – Reue und Sühne‘, wobei Übertretungen durch Sühne geheilt werden müssen (Sanna 2018: 78).

Für Massimo Onofri deutet das weibliche Begehren in Deleddas Schriften auf einen Akt der Freiheit, des Ausbruchs, der sich durch die nachfolgende Einnahme der Rolle als Ehefrau und Mutter rechtfertige: „Das Begehren ebnet Frauen den Weg, ihre Freiheit durch den Körper wiederzuerlangen: Dies kann allerdings nur geschehen, wenn es dann durch die Einnahme der Rolle als Ehefrau und Mutter zur Widerherstellung der gebrochenen Ordnung kommt“[18] (Onofri 2015: 157).

In Übereinstimmung mit den vorangegangenen Ausführungen und Untersuchungen erscheint *Marianna Sirca* nicht als revolutionärer Akt gegen die gesellschaftliche Stellung der Frau, sondern als Forderung nach Selbstbestimmung, ohne jedoch die Aufgabe der Frau als Ehefrau und Mutter zu negieren. Die Wahl des Ehemannes soll nicht durch gesellschaftliche Zwänge vorgegeben sein, sondern soll frei, nach persönlichen Kriterien der Liebe, erfolgen können. Deledda zeigt gleichzeitig auch, wie schwierig es doch ist, sich den Einflüssen des sozialen Umfelds zu entziehen: So hält Simone dem Spott des Banditen Bantine Fera, der ihn wegen seiner Liebe zu Marianna Sirca verhöhnt, nicht stand (MS 90). Die

[16] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „an independent female character who is ready to battle for her freedom” (47) „from her pre-determined social existence”.

[17] Die Originalfassung erschien 1990 in Frankreich under dem Titel *Soi-même comme un autre.*

[18] Meine Übersetzung. In der Originalfassung: „[…] il desiderio rappresenta un modo per riconquistare, attraverso il corpo, la libertà da parte della donna: salvo poi consentire, però, la restaurazione dell’ordine infranto attraverso il recupero del ruolo sociale e salvifico di moglie e madre“.

Frau wird hier als dem Mann in ihrer Entscheidungskraft überlegen dargestellt, insofern Marianna bereit ist, ihr Schicksal durch die Heirat mit dem gesellschaftlich marginalisierten Simone in die Hand zu nehmen (MS 72).

Mariannas Liebesdiskurs ist, mit wenigen punktuellen Unterbrechungen, einseitig an Simone gerichtet, der die meiste Zeit, um mit Barthes Worten zu sprechen, 'stumm' bleibt. Ihre Sprache kreist unaufhörlich um eine fast zur Imagination gewordenen Liebe und erschöpft sich durch zu langes vergebliches Warten. Mariannas Bereitschaft, sich, um mit Julia Kristeva zu sprechen, für Simone zu verlieren, erfährt durch Simones Abwesenheit eine verletzende, tief schmerzliche Abfuhr in ihrer unerfüllten Vollständigkeit, die Kristeva so treffend mit Bezug auf den Prozess des Wartens beschreibt:

> Die *Erwartung* macht mir meine Unvollständigkeit, von der ich *vorher* nicht wusste, schmerzhaft deutlich. Denn jetzt, in der Erwartung, vereinen sich ‚vorher' und ‚nachher' zu einem schrecklichen Niemals. Die Liebe, der Geliebte löschen die Zeitrechnung aus…Der *Ruf*, sein Rufen überfluten mich und mischen darin die Erschütterungen meines Körpers […] mit einem wirbelnden Denken […] in seinem Drang … auf welches Ziel zu? […] Sind die Symptome der Liebe etwa die Symptome der Angst? Angstlust, nicht mehr eingeschränkt, gehemmt zu sein, sich über alles hinwegzusetzen. Furcht, […] auch über Tabus hinwegzugehen; aber auch, aber vor allem Angst und Wunsch, die Grenzen des Selbst zu überschreiten … […] Permanenz des Wunsches oder der Enttäuschung? (Kristeva 2016: 13–14).

Kaum eine Beschreibung des Liebesempfindens könnte besser Mariannas in der Erwartung ertränkte Liebesenttäuschung, trotz ihrer entschlossenen Bereitschaft, soziale Hemmnisse zu überwinden, nachempfinden.

Nur ihr persönlicher Stolz, nach einer demütigend langen Wartezeit ohne Lebenszeichen von Simone, zusätzlich erschwert durch die öffentliche Kundgebung von Mariannas Gefühle für Simone, verhindert schließlich die Erfüllung ihrer Liebe. So erscheint Marianna als Opfer ihres eigenen Stolzes, während Simone dem Druck des Banditentums erliegt. In beiden Fällen scheint das eigene Wertgefühl entscheidend für den Erfolg oder Misserfolg des Widerstands gegen gesellschaftliche Auflagen verantwortlich zu sein, wobei dieses Wertgefühl unterschiedlichen Kriterien folgt: Für Marianna zählt nur der Beweis, von Simone begehrt und geliebt zu werden, Simone hingegen kann auf die Anerkennung durch sein soziales Umfeld nicht verzichten.

Mit *Marianna Sirca* präsentiert Deledda somit eine stark romantisierte Vorstellung von weiblicher Liebe, die dem Mann an Liebeskraft trotz aller äußeren Umstände überlegen ist, ohne jedoch die gesellschaftliche Rolle der Frau in Frage zu stellen.

Fazit

Aus dem Vergleich des Liebesdiskurses der Briefnovelle *Von Paul zu Pedro* von Franziska zu Reventlow mit dem Roman *Marianna Sirca* von Grazia Deledda, die beide etwa zum gleichen Zeitpunkt entstanden sind (1912 und 1915), ergibt sich zwar die Gemeinsamkeit der Forderung nach der Selbstbestimmung der Frau, jedoch werden starke Divergenzen im Liebesdiskurs offensichtlich, die gewiss auch kulturell bedingt sind. Während Deledda, noch im traditionellen italienischen Sardinien verhaftet, sich zwar für die freie Wahl des Ehepartners ungeachtet sozialer Konventionen einsetzt, ohne aber das klassische Liebesmuster der Romantik zu überwinden, geht zu Reventlow einen Schritt weiter in die Moderne, indem sie, ausgehend von der bereits vorausgesetzten freien Wahl des Ehemannes, die Teilhabe der Frau, gleich dem Mann, an allen Facetten des Liebeslebens einfordert. *Von Paul zu Pedro* widersetzt sich, um mit Luhmann zu sprechen, dem traditionellen Liebescode des Bürgertums als einziges, der Frau angemessenes, Liebesverständnis, indem sie die bekannten Schemata der heterosexuellen *amour--passion* durch Liebe als temporäres, unterhaltsames Spiel, *amour-plaisir,* auch zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern*innen als Möglichkeitsraum für die Frau erweitert. Letztere darf nun zwischen unterschiedlichen Abstufungen von Liebesbeziehungen wählen, die vom leichten *amusement* bis zum lebenslangen Liebesversprechen reichen.

Im Gegensatz zu von Reventlows Spiel mit dem sozialen Regelwerk der Liebe, bleibt Deledda weiterhin in der Schwermut der traditionellen Liebe mit stark romantischer Färbung verfangen, die weniger der Unterhaltung dient, sondern vielmehr der Frau im Subjekt-Objekt Verhältnis einwegiger Liebe zwar Momente des Glücks, aber mehr noch das Leiden um den Geliebten beschert. Marianna Sirca befindet sich so, um mit Julia Kristeva zu sprechen, im Zustand amouröser Unterwerfung gepaart mit der Sehnsucht nach Simones Liebe. Deleddas Einsatz für die freie Wahl des Ehemannes, sozialen Konventionen zum Trotz, beschert der Frau keine wesentliche Selbstbestimmung in ihrem Liebesleben, das nach wie vor altbekannten Codes gehorcht.

Bibliografie

Backmann Susanne (1995), *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der Gegenwartsliteratur*, Argument Verlag, Hamburg.

Bancquart Marie-Claire (2010), *Ecrivains fin-de-siècle*, Gallimard, Paris.

Barthes Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Le Seuil, Paris.

Barthes Roland (1984), *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Böhning Antje, Ueckmann Natascha (1994), *Fanny zu Reventlow und Rachilde: erotische Libertinage um 1900*, Institut für interdisziplinäre Forschung und Fortbildung, Klagenfurt.

Brune Carlo (2003), *Roland Barthes: Literatursemiologie und literarirsches Schreiben*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

Deledda Grazia (2021), *Marianna Sirca*, Independently published, Brétigny-sur-Orge.

Dissegna Chiara (2015), *Grazia Deledda e i romanzi del primo Novecento: tentazione, colpa e espiazione nel microcosmo sardo*, Tesi dell'Università di Padova, Padova.

Gavin Adrienne E., de La L. Oulton Carolyn W. ed. (2012), *Writing Women of the* Fin de Siècle: *Authors of Change*, Palgrave MacMillan, New York.

Górny Justyna (2007), *Von der Novellistik zur Equilibristik. Literaturkritische Wahrnehmung der Prosa von Franziska zu Reventlow von ihrem Debüt als Romanautorin 1904 bis 1927*, "Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen", Bd. 1: 79–93.

Haase Jenny (2022), *Vitale Mystik: Formen und Rezeptionen mystischen Schreibens in der Lyrik von Anna von Noailles, Ernestina de Champourcin und Antonia Pozzi*, De Gruyter, Berlin/Boston.

Heine Anselma (1911/12), *F. zu Reventlow, Von Paul zu Pedro*, "Das literarische Echo". Bd. 15: 863.

Hempel Dirk (2010), *Kritische Frauenliteratur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Konturen des Forschungsfeldes*, in: *Literatur und bürgerliche Frauenbewegung im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, hg. von Dirk Hempel, Universität Hamburg, Hamburg.

Holmes Diana (2021), *Edyta Kociubińska (2020), Romanciers fin-de-siècle*, "H-France Review" Bd. 21, Nr. 184, Brill Rodopi, Leiden, Boston: 1–6.

Izquierdo Patricia (2009), *Devenir poétesse à la Belle Époque, Étude littéraire, historique et sociologique*, L'Harmattan, Paris.

Keck Annette (2003), *'Und dann sollte man Seele haben, möglichst viel Seele'. Zur Oberflächlichkeit weiblicher Rede*, in: *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*, hg. von Doerte Bischoff/Martina Wagner-Engelhaaf, Rombach Verlag, Freiburg i. Br.: 187–210.

Keck Annette, Schmidt Dietmar (1994), *Auto(r)erotik: Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.

Kociubińska Edyta (2020), *Romanciers fin-de-siècle*, Brill Rodopi, Leiden, Boston.

Koopmann Helmut (1997), *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Krause Christiane (2001), *Franziska zu Reventlow*, in: *Denn da bist du nichts mehr, wie es die Natur gewollt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900*, hg. von Britta Jürgs, AvivA Verlag, Berlin: 13–34.

Kristeva Julia (1983), *Histoires d'amour*, Denoël, Paris.

Kristeva Julia (2016), *Geschichten von der Liebe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Ledger Sally (1997), *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press/St. Martin's Press, Manchester/New York.

Luhmann Niklas (1994), *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Martens David, Oberhuber Andrea (2013), *L'Avant-Gardisme Aristocratique de Valentine de Saint-Point*, "L'Esprit Créateur", Bd. 53, Nr. 3: 50–63.

Metz Christian (2012), *Die Narratologie der Liebe: Achim von Arnims "Gräfin Dolores"*, De Gruyter, Berlin/Boston.

Musil Robert (1978), *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. II, Reinbek Verlag, Hamburg.

Oberhuber Andrea, Arvisais Alexandra, Dugas Marie-Claude (2016), *Fictions modernistes du masculin-féminin 1900-1940*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Park Inwon (2010), *Paradoxie des Begehrens: Liebesdiskurse in deutschsprachigen und koreanischen Prosatexten*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien.

Pisano Simone (2012), *Onomastica, valori tradizionali e identità sessuale in Marianna Sirca di Grazia Deledda: qualche riflessione*, "il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria": 125–138.

Reinhardt-Becker Elke (2005), *Seelenbund oder Partnerschaft?Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und Neuen Sachlichkeit,* Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York.

zu Reventlow Franziska (2022), *Von Paul zu Pedro*, e-artnow, Brétigny-sur-Orge.

Ricoeur Paul (2015), *Oneself as Another,* University of Chicago Presse, Chicago.

Roberts Mary Louise (2002), *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, The University of Chicago Press, Chicago & London.

Russell Rinaldina (1994), *Italian women writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport/London.

de Saint-Point Valentine (2005), *Manifeste de la Femme futuriste : suivi de Manifeste de la Luxure, Amour et Luxure, Le Théâtre de la Femme, Mes débuts chorégraphiques*, Fayard/mille et une nuit, Paris.

Sambuco Patrizia (2015), *Italian women writers 1800–2000: boundaries, borders and transgression*, Rowman & Littlefield, London.

Sanna Alessandra (2018), *Cuerpo y pecado en la narrativa de Grazia Deledda*, in: *Cuerpos que hablan: Estudios interdisciplinarios de cuerpología femenina*, hg. von Paul Nanu/Pablo García Calvente, University of Turku, Turku: 77–83.

Santoro Anna (2017), *Il Novecento: Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Bulzoni editore, Rome.

Schorske Carl E. (2017), *Vienne fin de siècle : politique et culture*, Éditions Points, Paris.

Schwarz Egon (2014), *Wien und die Juden: Essays zum Fin de Siècle*, C.H. Beck Verlag, München.

Seegers Johanna (2007), *Über Franziska zu Reventlow: Rezensionen, Porträts, Aufsätze, Nachrufe aus mehr als 100 Jah*ren, Igel Verlag Wissenschaft, Oldenburg.

Smith Allen, Kalani Julie (2001), *Self-Fashioning and Gender Construction in Franziska zu Reventlov's Amouresken*, "Focus on German Studies" Bd. 8: 17–34.

Solte-Gresser Christiane (2008), *Liebesdiskurse der Sprachlosigkeit. Zur Poetik der Dienstmädchenliebe*, „Cahiers d'Études Germaniques", 55, pp. 49–61.

Stauffer Isabelle (2008), *Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren des Fin de siècle*, in : *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, hg. von Isabelle Stauffer/Hans-Georg von Arburg/Philipp Brunner, Diaphanes Verlag, Zürich: 255–267.

Stauffer Isabelle, Balmer Susanne (2005), *Ästhetisch oder politisch? Autorinnen im Umfeld der ersten Frauenbewegung*, "Variations" 13: 85–102.

Székely Johannes (1979), *Franziska Gräfin zu Reventlow. Leben und Werk. Mit einer Bibliographie*, Verlag Bouvier, Bonn.

Tebben Karin (2019), *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Verdier Abel (1972), *Une étrange arrière-petite-nièce de Lamartine : Valentine de Saint--Point (1875–1953)*, „Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité", Nr. 31: 531–545.

Wagner Birgit (2007), *Liebe allein oder zu zweit? Fragmente einer europäischen Diskursgeschichte*, in: Reinhard Sieder/Franz X. Eder/Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.), *Liebe: Diskurse und Praktiken*, Bd. 18 (3), Studienverlag, Wien.

Werber Niels (2003), *Liebe als Roman. Zur Koevolution und literarischer Kommunikation*, Wilhelm Fink Verlag, München.

Onlinequellen

Michel-Grépat Nicole (2010), *Des auteures de 1900 à 1914 : une Belle Époque, entre fureurs et ferveur*s, "Acta fabula", Bd. 11, Nr. 3, Notes de lecture, Mars 2010. http://www.fabula.org/revue/document5598.php [aufgerufen am 12. April 2023].

Onofri Massimo (2015), Sardinia Deledda est? "Narrativa", Bd. 37: 155–160. http://journals.openedition.org/narrativa/1068 [aufgerufen am 14. April 2023].

Presser Kaya (2007), *Anleitung zum Unbürgerlichsein – F. Gräfin zu Reventlows Roman Von Paul zu Pedro als Spiel mit Genres und Geschlecht*. Ludwig-Maximilians – Universität München, Wissenswerkstatt, München. https://www.wissenswerkstatt.net/Texte/Kaya_Presser_Anleitung_zum_Unbuergerlichsein_Reventlows_Roman_Von_Paul_zu_Pedro.pdf [aufgerufen am 13. April 2023].

Sergiacomo Lucilla (2015), Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento, "Narrativa", 37: 119–151. http://journals.openedition.org/narrativa/1005 [aufgerufen am 13. April 2023].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
27–40 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10524
Iwona Maciejewska
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8165-502X
e-mail: iwona.maciejewska@uwm.edu.pl

Utalentowana epistolografka czasów saskich – Konstancja z Gnińskich Czapska (rekonesans)[1]

A talented epistolographer in the House of Wettin Period – Konstancja Czapska née Gnińska (reconnaissance)

Słowa kluczowe: epistolografia kobieca, XVIII wiek, Konstancja z Gnińskich Czapska, egodokumenty
Keywords: women's epistolography, 18th century, Konstancja Czapska, egodocuments

Abstract

This article is an introductory characterisation of an extensive collection of letters written in the first half of the 18th century by the Konstancja née Gnińska, wife of a Pomeranian Voivode Piotr Jan Czapski, a woman involved in great politics but also in complicated family business. The surviving sources provide an interesting example of epistolography of the period, when more and more women of noble and magnate origin reached for the pen to express their thoughts, emotions, and expectations in various forms of writing. Often educated by home teachers or at the few monastic boarding schools, they were aware of the conventions of genre on the one hand, and on the other were able to break them, introducing their own individual touch, provided they were gifted with talent. The article shows the cultural, linguistic and stylistic richness of the letters of Konstancja Czapska, who was undoubtedly one of the most interesting correspondents of the late Baroque.

[1] Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu realizowanego przez Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" Nr 0343/NPRH9/H11/88/2021, projekt pt. *Źródła do dziejów Czapskich w XVIII wieku. Egodokumenty członków rodziny wojewody pomorskiego Piotra Jana (1685–1736) – opracowanie filologiczno-historyczne i edycja*, dofinansowanie projektu 723 814 zł, całkowita wartość projektu 723 814 zł.

NARODOWY PROGRAM ROZWOJU HUMANISTYKI

Autorka opublikowanej kilka lat temu *Nowej teorii listu* stwierdza następująco:

> Trzeba […] podkreślić ogromną popularność, jaką korespondencja cieszy się współcześnie u wydawców i czytelników: na rynku ukazują się coraz to nowe tomy listów dwudziestowiecznych twórców i intelektualistów. Powraca też znana od starożytności praktyka wydawania własnych zbiorów korespondencji. Obok tego coraz mocniej obecne są znów listy fikcyjne […] oraz eseje w formie listów. Mnożą się analizy bloków korespondencji, doktoraty, a także konferencje naukowe poświęcone w całości listom (Całek 2019: 13).

Nie można odmówić słuszności konstatacjom Anity Całek, pamiętając jednocześnie o tym, że scharakteryzowana powyżej fascynacja listem jest odwrotnie proporcjonalna do znaczenia, jakie ma on we współczesnej komunikacji. Trudno bowiem nie zauważyć, iż list, a zwłaszcza regularna korespondencja w tradycyjnej formie, odchodzą dziś do lamusa, zastąpione poprzez różne formy wymiany myśli możliwe dzięki rewolucji technologicznej ostatnich lat. Listy prywatne to dziś coraz większa rzadkość. Nawet kartki okolicznościowe, wymagające znacznie mniej zaangażowania nadawcy (wiele z nich zawiera już gotowe formuły), wysyłamy zdecydowanie rzadziej, zastępując je smsami czy życzeniami przekazywanymi drogą elektroniczną.

Jednak to zjawisko, które obserwujemy mniej więcej w ostatnich dwóch dekadach, nie zmienia faktu, iż przez stulecia list był podstawową formą komunikacji na odległość i mówił o człowieku – zarówno o nadawcy, jak i odbiorcy – bardzo wiele. Stąd prawdopodobnie niesłabnące zainteresowanie tym gatunkiem piśmiennictwa, zaliczanym przez historyków do egodokumentów (Chorążyczewski, Rosa 2015: 11–12), przez literaturoznawców do literatury stosowanej czy użytkowej (Skwarczyńska 2006: 27; Całek 2019: 67–73), a przez językoznawców do piśmiennictwa użytkowego (Dubisz 1988: 183; Olma 2013: 227). Badacze i edytorzy sięgający po listy, zafascynowani ich naturą, świadomie naruszają tajemnicę korespondencji (chyba że autorzy, adresaci bądź ich spadkobiercy sami decydują o publikacji), by móc odpowiedzieć sobie i współczesnym odbiorcom na wiele ważkich pytań.

Są wśród nich ci, którzy podejmują wzmożoną refleksję nad aktywnością twórczą kobiet epok dawnych. Bardzo długo pozostawały one w cieniu mężczyzn – swych ojców, mężów czy braci. Przez stulecia nie były regularnie kształcone, wiele z nich nie umiało pisać ani czytać, choć badania ostatnich dziesięcioleci pokazują, że sytuacja nie była tak jednoznacznie zła, jak się to stereotypowo powszechnie przyjmowało (Bartoszewicz 2012: 117). Czasem to okoliczności życiowe – np. zaangażowanie w rodzinne interesy lub śmierć męża – skłaniały kobiety do nauki

pisania i czytania, tudzież prowadzenia korespondencji (Partyka 2004: 130; Bartoszewicz 2012: 122). Wyraźniejszych zmian tej sytuacji upatruje się w epoce baroku, w której od II połowy XVII stulecia na coraz większą skalę rozwijało się w I Rzeczypospolitej szkolnictwo zakonne, pensje dla panien prowadzone przez wizytki, sakramentki, prezentki czy benedyktynki[2]. Edukacji klasztornej przez dziesięciolecia towarzyszyła ta prowadzona w domach, zwłaszcza magnackich czy szlacheckich, ale także, co należy podkreślić, patrycjatu miejskiego, czego przykłady można odnotować już w późnym średniowieczu (Bartoszewicz 2012: 118–119). Efekty tych nie rewolucyjnych, a ewolucyjnych działań widoczne są w czasach saskich, w których kobiety zaczęły odgrywać coraz większą rolę w kulturze. Jak stwierdza Maria Bogucka, w wielu wypadkach „prezentowały one ten sam, a nawet wyższy szczebel inteligencji i wiedzy niż ich mężowie" (Bogucka 1998: 172). To właśnie w tym okresie zaczęła się rozwijać kobieca literatura i pojawiły się prawdziwe pisarki, które uprawiały autentyczną sztukę, a nie tylko umiały posługiwać się piórem (Partyka 2004: 2019), czego przykładem mogą być Elżbieta Drużbacka, Franciszka Urszula Radziwiłłowa czy Antonina Niemiryczowa.

Gatunkiem towarzyszącym na co dzień kobietom władającym piórem – także tym, które nie miały talentu literackiego – z pewnością był list. Listy pisały z dużą częstotliwością niektóre szlachcianki i magnatki, zwłaszcza te, które angażowały się w rodzinne interesy, włączając się niejednokrotnie również w świat wielkiej polityki. Wśród tych przedsiębiorczych i rezolutnych dam były takie, które miały realny wpływ na wydarzenia w kraju, jak chociażby Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska, hetmanowa wielka koronna i kasztelanowa krakowska, zwaną „królową bez korony" (Popiołek 1996), otoczona rozbudowaną i świetnie zorganizowaną siecią korespondentów. Warto pamiętać, że magnatki, a czasem także zamożniejsze szlachcianki miały do dyspozycji wspomagających je własnych lub mężowskich sekretarzy, ale po pierwsze nie zawsze z nich korzystały, a po drugie zwykle same decydowały o treści listów kierowanych w ich imieniu (Partyka 2004: 124–129). Epistolografia stała się więc polem, na którym kobiety mogły wyrazić własne myśli i poglądy (Popiołek 2003), a także rozwinąć talent pisarski, o ile taki miały.

Badania ostatnich dziesięcioleci pokazują, że uzdolnione korespondentki znaleźć można zarówno wśród wielkich dam, takich jak Franciszka Urszula Radziwiłłowa, jak i zubożałej szlachty pozostającej przez większość życia na służbie na magnackim dworze, czego przykładem jest Teresa ze Strażyców Wiśnicka (Sajkowski 1981: 281–313; Maciejewska 2013: 121–173), pisząca piękne listy

[2] Stan badań nad edukacją kobiet w staropolszczyźnie zarysowuje m.in. Anna Szylar (2012: 212).

miłosne do swego narzeczonego, a następnie męża. Niestety, jesteśmy dziś dalecy od możliwości stworzenia pełnego obrazu kobiecej epistolografii I połowy XVIII wieku, gdyż ogromna jej część (dodajmy sprawiedliwie, także autorstwa mężczyzn), o ile w ogóle przetrwała do naszych czasów, pozostaje dotychczas nieopracowana i niewydana, mimo pojawiających się w ostatnich latach inicjatyw badawczo-edytorskich[3]. Nieopublikowane do dziś są nawet te listy, których wartość, nie tylko źródłową, docenili już historycy (Popiołek 2003: 205) i literaturoznawcy (Sajkowski 1981: 205–262; Judkowiak 1992: 18–51; Łachacz 2017), czego przykładem jest wspomniana wyżej epistolografia, także wierszowana, pierwszej polskiej dramatopisarki Franciszki Urszuli Radziwiłłowej.

Wśród korespondentek, na które niewątpliwie warto zwrócić uwagę, jest wojewodzina pomorska Konstancja z Gnińskich Czapska (?–1757), żona zmarłego w 1736 r. Piotra Jana. Była ona jedną z tych kobiet, które czynnie angażowały się w wydarzenia polityczne czasów saskich, wraz z małżonkiem wspierając w walce o tron z Augustem III Wettynem polskiego kandydata Stanisława Leszczyńskiego, który w 1733 roku drugi raz został wybrany przez część szlachty na króla, a po wojnie domowej musiał ponownie ustąpić Sasowi, podobnie jak to miało miejsce za czasów Augusta Mocnego. Czapska wraz z rodziną towarzyszyła Leszczyńskiemu w oblężonym Gdańsku, potem w Królewcu (Sajkowski 1981: 263–264). Co więcej, była ponoć pomysłodawczynią sposobu, w jaki władca miał potajemnie opuścić gród nad Motławą (Stanisław Leszczyński 1988: 6). Wiadomo, że jak wielu innych reprezentantów ówczesnej magnaterii i szlachty dostawała z Francji regularną pensję za popieranie określonej linii politycznej. Jej najstarszy syn Tomasz podczas trwającego w Polsce konfliktu udał się w podróż do Paryża i potajemnie przekazał listy Leszczyńskiego do jego córki Marii, małżonki Ludwika XV[4]. Po śmierci męża Czapska stała się naczelnym strategiem rodziny, dbającym o korzystne mariaże dzieci, zaangażowanym także w batalię sądową krnąbrnego i nieprzewidywalnego potomka – starosty knyszyńskiego Tomasza z hetmanem wielkim koronnym, wojewodą krakowskim Janem Klemensem Branickim[5]. Można powiedzieć, że temperament

[3] Wymienić tu można m.in. edycje listów Jadwigi Rafałowiczówny (Popiołek 2000), Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej (Stasiewicz 2011), Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej i grona jej korespondentów (Popiołek, Kicińska, Słaby 2016) czy Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej (Maciejewska, Zawilska 2016).

[4] Pisze o tym w swym niewydanym diariuszu, a właściwie tekście stanowiącym hybrydę diariusza i pamiętnika, zachowanym w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Bibliotece Czartoryskich, rkps 46, s. 3, który także będzie przedmiotem edycji w ramach projektu z NPRH.

[5] Szeroko omawia ten spór w najnowszej monografii historycznej poświęconej Tomaszowi Czapskiemu Mikołaj Tomaszewski (2023), *Awanturnik i koneser sztuki. Tomasza Czapskiego żywot i sprawy*, Toruń.

pani Konstancji, jej inteligencja, ale też uwikłanie w różne interesy przyczyniły się do tego, iż stała się ona aktywną korespondentką, której regularne pisanie listów zajmowało prawdopodobnie (jak wynika z ich treści) sporo czasu każdego dnia.

Jej listy możemy dziś czytać i badać, między innymi dzięki pokaźnemu zbiorowi zachowanemu w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, przede wszystkim w dziale V Archiwum Radziwiłłów, w którym są one zgromadzone w czterech zespołach noszących sygnatury 2484/I, 2484/II, 2484/III i 2484/IV[6]. Ów zbiór stanie się przedmiotem edycji przygotowywanej w ramach projektu z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.

Ten obfity materiał epistolarny znalazł się w Archiwum Radziwiłłów z Nieświeża nie bez powodu. Konstancja Czapska była bowiem teściową księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, młodszego syna kanclerza wielkiego litewskiego Karola Stanisława i Anny z Sanguszków. Podczaszy, a następnie chorąży wielki litewski poślubił w 1745 roku jej córkę Magdalenę. Była ona jego drugą żoną, po rozwodzie z podskarbianką nadworną litewską Teresą Sapieżanką. Jej następczynią stała się z kolei Aniela z Miączyńskich. Trudno w krótkim artykule naświetlić kulisy tego małżeństwa, jednak należy zaznaczyć, że zaczęło się ono w sposób nietuzinkowy i podobnie skończyło. Ślub odbył się bowiem dwukrotnie, raz potajemnie i nielegalnie, przed uzyskaniem przez księcia rozwodu – 1 marca 1745 r. i oficjalnie 30 września tegoż roku, już po orzeczeniu nieważności pierwszego mariażu. Pożycie Magdaleny Czapskiej z Radziwiłłem skończyło się po kilku latach burzliwie – ucieczką księżnej do Warszawy i wystąpieniem o rozwód (bo tak powszechnie nazywano kościelną procedurę orzeczenia nieważności małżeństwa), sfinalizowany ostatecznie w 1753 roku. Dzieje tego związku, okoliczności jego zawarcia i końcowych perturbacji poznajemy dzięki listom obu Czapskich – matki, kierowanym do Hieronima i Magdaleny, oraz jej córki, pisanym do księcia, zachowanym także w AGAD-zie, a opublikowanym w 2016 roku (Maciejewska, Zawilska 2016).

Jednak celem tego artykułu nie jest naświetlenie roli wojewodziny pomorskiej w przebiegu wydarzeń, a wstępne scharakteryzowanie artyzmu wspomnianych wyżej listów. Trzeba przy tym zaznaczyć, że nie są one jedynymi autorstwa Czapskiej, które dotrwały do naszych czasów w autografie lub kopii. W samym AGAD-zie przechowywane są także listy kierowane do innych osób[7]; znaleźć

[6] Wszystkie cytaty z listów Konstancji Czapskiej pochodzą z tych źródeł. W nawiasie będzie podany numer sygnatury oraz karty).

[7] Zachowane w wyżej wspomnianych czterech zespołach, ale także w Archiwum Roskim Branickich czy w Archiwum Zamoyskich.

je można poza tym w bibliotekach i archiwach na terenie całego kraju[8]. Jednak tych adresowanych do Magdaleny i Hieronima Floriana jest najwięcej – do córki ponad 136, a do zięcia niewiele ponad 100.

Ten zespół ma jeszcze jedną ważną zaletę poza jego liczebnością. Pokazuje bowiem różne strategie epistolarne, które przyjęła korespondentka wobec wymienionych wyżej odbiorców. Z jednej strony pisała bowiem do swego dziecka, przy tym osoby tej samej płci, co też w niektórych momentach miało duże znaczenie, z drugiej zaś do zięcia, reprezentanta wielkiego rodu magnackiego, stojącego od niej wyżej w hierarchii społecznej. Bo choć Czapscy zyskiwali na znaczeniu w I połowie XVIII stulecia, czego przykładem był m.in. sprawowany przez Piotra Jana urząd wojewody i wiążące się z nim krzesło senatorskie, to jednak w żaden sposób nie mogli równać się z nieświeską linią Radziwiłłów. Nie bez powodu Konstancja Czapska tak wiele starań włożyła w doprowadzenie do małżeństwa młodszej córki Magdaleny, starszą – Rozalię – wydając za wojewodę brzeskiego Adama Tadeusza Chodkiewicza.

Jednak nie tylko przejawiający się na wielu polach życiowy spryt czyni jej listy wartymi analizy. O celowości takich działań przekonuje m.in. uwaga zawarta w szkicu Alojzego Sajkowskiego, który określił wojewodzinę jako korespondentkę niebanalną i niekonwencjonalną na tle innych współczesnych jej kobiet (Sajkowski 1981: 265). Co prawda badacz dawnych listów i pamiętników skoncentrował się nie na scharakteryzowaniu zalet epistoł Czapskiej, lecz przede wszystkim na odtworzeniu historii burzliwego małżeństwa jej córki, ale w krótkich przywołanych przez siebie fragmentach listów wojewodziny zwracał uwagę na przykłady świadczące o jej humorze, zmyśle obserwacji, ekspresyjności i umiejętności komentowania otaczającej ją rzeczywistości. Należy dodać, że odwoływał się głównie do kopii listów kierowanych przez Konstancję do męża, które przed II wojną światową sporządził Włodzimierz Dworzaczek, ratując tym samym sporą część archiwum Czapskich z Biblioteki Krasińskich przed zatratą.

Warto bliżej przyjrzeć się listom wojewodziny pomorskiej, pamiętając jednocześnie, iż na tym etapie prowadzonych badań jest to ciągle wstępne rozpoznanie choćby dlatego, że rozważania zawarte w tym artykule nie obejmują pozostałych epistoł, które wyszły spod ręki tej autorki. Jednocześnie należy zaznaczyć, że poddawany tu analizie zbiór pozostawał w kręgu moich zainteresowań badawczych

[8] Wskazać trzeba przede wszystkim spory zbiór kopii listów rodu Czapskich sporządzonych przed II wojną światową przez Włodzimierza Dworzaczka ze źródeł dziś niedostępnych, a mianowicie ze spalonej przez Niemców Biblioteki Krasińskich. Jest on własnością Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

w toku prac nad edycją listów córki wojewodziny pomorskiej – Magdaleny Radziwiłłowej, stanowiąc dla nich niezwykle istotny kontekst. Wówczas wstępnej charakterystyce poddane zostały przede wszystkim umiejętności perswazyjne autorki wykorzystującej zróżnicowane chwyty panegiryczne, która doskonale umiała rozpoznać osobowość swego zięcia, człowieka trudnego, apodyktycznego, krytycznego także w stosunku do najbliższych mu osób, a jednocześnie przekonanego o własnej wyjątkowości (Maciejewska, Zawilska 2015; Maciejewska 2017).

Stefania Skwarczyńska, zastanawiając się w swej klasycznej i do dziś fundamentalnej dla badań nad epistolografią monografii z 1937 r. nad pięknem listu, pisała następująco: „List mdły, miałki, słabo lub wcale nie wchodzący na tle obojętnej reakcji odbiorcy-adresata w żaden związek z życiem, jest czymś […] estetycznie bezbarwnym. […] Swoją pełnię ma w związku z życiem" (Skwarczyńska 2006: 335). Takiej pełni z pewnością nie brakuje listom pisanym przez Czapską. Z jednej strony nie można nie zauważyć, że do pewnego stopnia krępuje autorkę typowa dla epistolografii wieków dawnych konwencja, związana zarówno z utrwaloną praktyką, jak i wzorami krzewionymi przez popularne w XVIII stuleciu listowniki. Wojewodzina pomorska umie ją jednak twórczo zmodyfikować. Spoza skonwencjonalizowanych formuł korespondencyjnych wyłaniają się co chwilę fragmenty tętniące życiem, różnymi szczegółami i emocjami, pełne drobnych detali, nawiązań do codziennych spraw i sprawunków, uczuć towarzyszących piszącej, jej oczekiwań wobec adresata. Warto podkreślić, że zwłaszcza listy do córki są pod tym względem bardzo interesujące, bowiem w tych pisanych do zięcia dystans między korespondentami w pewnej mierze hamuje wynurzenia Czapskiej. Potrzeba przypodobania się księciu sprawia, iż swada epistolarna autorki znajduje ujście przede wszystkim w grze z panegiryczną konwencją, którą próbuje ona na różne sposoby urozmaicić, aby jakimś interesującym konceptem po raz kolejny zdobyć uznanie Radziwiłła. Takie treści często przyćmiewają codzienne realia i ograniczają szczerość wypowiedzi.

Należy dodać, że w całym charakteryzowanym zbiorze można wyróżnić dwa typy listów. W pierwszym zasadniczym celem jest po prostu podtrzymanie kontaktu z adresatem, a zawartość informacyjna takiego listu jest znikoma. Jest to po prostu, używając słów korespondentki, „zasyłanie litery", „ściśnięcie literą". Czasem Czapska wprost stwierdza, że nie ma w danym momencie nic ciekawego do napisania. Nie potrafi jednak sobie odmówić „konsolacyi", czyli pocieszenia, jaką sprawia jej ta forma podtrzymywania relacji z bliskimi. Zdarzają się w jej wynurzeniach informacje o okolicznościach powstawania danej epistoły, niekiedy pisanej naprędce, tuż po jakiejś podróży, w sytuacji, w której chciała wykorzystać nadarzającą się okazję do szybkiego przekazania przesyłki przez trafiającego

się akurat przygodnego posłańca. W takich listach pojawiają się krótkie, konwencjonalne zapytania o zdrowie, zapewnienia o tęsknocie, przekazywane są ukłony i deklaracje uczuciowego oddania. Do tej grupy listów zaliczyć można też te, które nie zawierają wiele więcej poza okolicznościowymi życzeniami, np. z okazji Nowego Roku, imienin, urodzin, świąt kościelnych. Zazwyczaj są one dość krótkie, chyba że życzenia są niejako dodatkiem do jakiejś ważnej sprawy.

Drugą obszerną, a zarazem znacznie ciekawszą grupą listów jest ta, w której nadawczyni ma rzeczywiście coś ważnego do przekazania, czasem kilka spraw jednocześnie. Tu Czapska rozwija swój talent epistolarny, nie ograniczając się do skonwencjonalizowanych formuł. Pisze wówczas listy naprawdę długie, na kilku kartkach, czasem wypełnionych po brzegi i jeszcze uzupełnione o *post-scriptum*, zróżnicowane w treści, emocjach, a często i stylu. Ich długość nie wynika bynajmniej z tzw. nowiniarskiego charakteru, bycia swoistą gazetą, w której rozbudowany krąg klientów wielkich magnatów był zobowiązany do przekazania swoim patronom bieżących wiadomości o ważnych wydarzeniach (Popiołek 2000). Czasem wojewodzina próbuje sprawdzić się i w tej roli, ale nie czyni tego często, ujawniając przy tym swój krytycyzm wobec krążących w obiegu informacji. Scharakteryzowana tu druga grupa listów przynależy do tego typu korespondencji, w którym o pięknie decyduje „wdzięk różnorodności, sympatyczna *varietas*, poczucie potocznego, codziennego życia", a także wielość „form wypowiedzenia (opowiadanie, sentencja itd.)" (Skwarczyńska 2006: 342–343).

Towarzyszy temu zróżnicowanie stylu – od górnolotnego, pompatycznego, wykorzystującego toposy retoryczne (np. niewyrażalności tematu czy autorskiej skromności) lub konceptyczne obrazy, zwłaszcza o charakterze panegirycznym, po potoczny, pełen zdrobnień, przysłów, wyrazów nacechowanych emocjonalnie oraz ekspresyjnych, czasem ironicznych komentarzy. Niestety, nie wiemy nic o wykształceniu korespondentki. Może uczyła się u benedyktynek grudziądzkich, do których później trafiła – niejako na przechowanie – Magdalena po tajnym ślubie z Radziwiłłem, a z którymi pani wojewodzina miała, jak wynika z jej listów, dobre relacje. Konstancja mogła też odebrać wykształcenie domowe, bo takie zapewniła swej córce, o czym pisała w wierszowano-prozaicznym pożegnaniu kierowanym do młodej pary kilka miesięcy po zawarciu przez nich małżeństwa (Maciejewska 2018: 14–18). Mowa w nim m.in. o tym, że to właśnie matka stała się nauczycielką swej pociechy, gdy ta skończyła siedem lat. Wojewodzina znała język francuski, zadbała o to, by władała nim także Radziwiłłowa i synowie. Ceniła bardzo znajomość języka niemieckiego, o czym napomykała w jednym z listów. Jednak szczegółów dotyczących edukacji korespondentki nie sposób dziś odtworzyć.

W tej sytuacji cennych obserwacji dostarcza analiza epistolografii autorstwa wojewodziny. Gdy buduje ona przeróżne koncepty panegiryczne, aby pochwalić przymioty swego zięcia albo przesłać mu wyszukane, wariacyjnie potraktowane życzenia, sięga np. po odniesienia do Pisma Świętego, które w czasach baroku stanowiło ważne źródło pomysłów zarówno twórców gatunków literackich *sensu stricto*, jak i innych tekstów, między innym podporządkowanych retoryce. W listach Czapskiej pojawiają się znane postacie biblijne: Salomon (2484/II: 58), którego imieniem, dla podkreślenia niezwykłej mądrości, nazywa swego zięcia Hieronima, Matuzalem (ale także wywodzący się z tradycji mitologicznej Nestor) (2484/II: 81), gdy składa życzenia urodzinowe lub imieninowe, czy patriarcha Jakub, gdy błogosławi swej córce lub wyznaje jej swą niewyrażalną miłość oryginalnym i rozbudowanym konceptem wartym zacytowania w całości:

> […] co jest w sercu i co głowa myśli, to ręka rada ustawicznie kreśli, gdybym nic więcy nie umiała pisać, tobym zapisała cały list kocham, a kocham serdecznie i kochać nigdy nie przestanę, i prosiłabym rachmistrza, żeby momenta wszystkie porachował czasu tego, jak miałam szczęście tak grzeczny i mnie tak kochający córki zostać matką, którą gdym została, ni mogłam inaczy tylko kochać, a dopiro uznając jej dobre serce, jej przywiązanie, jej doskonałość, jej we wszystkiem roztropność, co moment to słowo milion razy rada bym pronuncjowała, ustałby na rachunkach ten choć biegły rachmistrz, który to prawdziwie od Boga ma wlaną tę scyjencyją, ale niech to sam przedwieczny Rachmistrz porachuje, a nie tylko tylę liczby, ale niezliczone wlewa błogosławieństwa w zdrowiu lat Matuzalowych, błogosławieństwie Jakubowem, żeby z moich najukochańszych Książąt tyle beło pokolenia, co beło Jakubowego, niech Bóg daje po Boskiemu, a dogodzi wszystkiemu […] (2484/4: 104–105).

W innym liście, co jest już pomysłem nieco ryzykownym, porównuje Hieronima do Redemptora, czyli Odkupiciela uwalniającego Magdalenę z klasztoru, w którym przebywała po tajnym ślubie (2484/I: 72). Odniesień do Biblii jest w wynurzeniach wiele, z jednej strony stanowią one podstawę rozbudowanych i konceptycznych obrazów, zwłaszcza w sytuacji, gdy autorka po raz kolejny ma złożyć życzenia z okazji Wielkanocy, Nowego Roku czy innego święta i stara się wykazać oryginalnością, z drugiej skojarzenia biblijne służą jej do opisania codziennych spraw, kłopotów, sytuacji czy emocji, co pokazują poniższe przykłady:

- Ja widzę, do Gdańska tak śpieszno jadę jako Żydzi do Obiecany Ziemi (2484/II: 162),
- […] z serdeczną ochotą i wielką niecierpliwością jak Ojcowie śś. w otchłaniach przybycia Ich [Magdaleny i Hieronima Floriana Radziwiłłów – I.M.] do Biały oczekuję (2484/II: 108),
- Ja się, widzę, podjęnam ty tu rezydencyjej dla ty okazyjej tak ciężki jak Mojżesz prowadzić lud izraelski do Obiecany Ziemi (2484/II:189),

- Przynajmi przed śmircią moją doczekam ty pewniejszy konsolacyjej [przyjścia na świat swego wnuka, małego Radziwiłła – I.M.], a natenczas rzekę z Symeonem: „Teraz Panie wypuść ducha mego w pokoju" (2484/III: 230).

Odwołania religijne są dla Czapskiej także źródłem pomysłów w tworzeniu niezliczonych pochwał, kierowanych zwłaszcza pod adresem zięcia – „najukochańszego Salamona", w których dźwignia panegiryczna wynosi chwalonego przez porównanie z Jezusem czy papieżem albo przewyższenie (Obremski 2003). Tak np. pisze o dwóch miastach stanowiących siedziby Radziwiłła: „Słuck […] jest i powinien być nad wszystkie inne miejsca lustrowniejszy, a co do mego serca i oczu to się wszystkie miejsca wydają zapadłe, jak z Słucka powróciłam, jeden Słuck dla mnie Obiecaną Ziemią, a teraz Biała będzie, bo tam Rzym, gdzie Ociec Święty" (2484/II: 137).

Widać w jej listach wyraźnie dominację odniesień biblijnych nad mitologicznymi. Te drugie są u Czapskiej raczej sporadyczne. Można uznać to za przejaw wpływu tendencji obecnych w literaturze i obyczajowości kontrreformacyjnego baroku, a zwłaszcza jego późnej fazy, w której istotną rolę odgrywały poezja dewocyjna i kaznodziejstwo (Prejs 1989: 53–56). Co prawda religijność Czapskiej trudno na podstawie jej listów uznać za pogłębioną, skoro nie miała moralnych oporów w związku z organizowaniem tajnego ślubu, przekupieniem księdza, a wątpliwości córki dotyczące współżycia z Radziwiłłem przed oficjalnym mariażem określała mianem „jezuickich skrupułów" (2484/I: 90), jednak kod biblijno-religijny był jej dobrze znany i umiejętnie posługiwała się nim przy podejmowaniu różnorodnej tematyki, chcąc osiągnąć określony efekt.

Siłą analizowanej epistolografii jest m.in. bogactwo języka autorki, wielorakość skojarzeń, wachlarz emocji wyrażanych w ciekawy sposób, czasem przez zaskakujące kulturowe skojarzenia. Jedno z nich doskonale ilustruje niekonwencjonalny początek niedatowanego listu do córki: „Ja jak Sowizdrzał w pogodę w domu siedząc, w deszcz wielki i grzmoty jechałam, w gościńcu na samem sianie nocując, bo mi pościeli deszcz suchy nie zostawiwszy zmoczył" (2484/IV: 88). Takie porównanie zastosowane przez Czapską wobec samej siebie dowodzi, iż nieobca była jej poetyka „świata na opak", budowanego w prześmiewczy sposób przez autorów literatury sowizdrzalskiej na przełomie XVI i XVII wieku (Grzeszczuk 1990: 249–280). Znawca tej literatury, Stanisław Grzeszczuk, podkreślał w poświęconych jej licznych pracach wpływ twórczości anonimowych twórców plebejskich na różnych autorów z kręgów szlacheckich czy kościelnych (Grzeszczuk 1985: LXXXVII–LXXXVIII). Jak się okazuje, pełne absurdu pomysły sowizdrzałów przeniknęły do powstałej przeszło sto lat później nietuzinkowej epistolografii wojewodziny pomorskiej.

Charakter jej listów dowodzi, iż pisząc, była w swoim żywiole, a pewnie i w mowie czuła się jak ryba w wodzie. Potwierdza to komentarz dotyczący pewnej konfliktowej sytuacji z niejakim paneczkiem, o którego potencjalnych pretensjach napomyka w jednym z listów, stwierdzając buńczucznie: „i ja na odpowiedź mam gębę" (2484/IV: 54). Choć korespondując z Hieronimem Florianem niejednokrotnie, zgodnie z toposem autorskiej skromności, narzekała na swój brzydki czy podły styl, jej epistolarne wynurzenia temu przeczą. Radziwiłł w swym diariuszu dawał wyraz przekonaniu o mądrości teściowej, a w prowadzonej korespondencji najprawdopodobniej (jego listów do Konstancji niestety nie znamy) wychwalał umiejętności Czapskiej, co zresztą ona wykorzystywała w odpowiedziach do budowania piętrowych komplementów pod adresem księcia.

Ograniczone ramy tegoż artykułu nie pozwalają na zaprezentowanie całej palety zalet listów wojewodziny pomorskiej. Osobnej i szczegółowej charakterystyki wymagają w przyszłości m.in. pojawiające się u Czapskiej liczne zdrobnienia, a także przysłowia i frazeologizmy, które ubarwiają opowieść, nadając jej rys codziennej, żywej rozmowy, choć prowadzonej na odległość. Innym interesującym zagadnieniem jest obecność w listach minifabuł (z przytoczeniami wypowiedzi różnych osób w mowie niezależnej) czy obrazów o literackiej proweniencji, budowanych np. wokół motywu serca, chętnie wykorzystywanego w poezji miłosnej (Sieradzka-Baziur 2000: 209–231; Skubalanka 2007: 5). Następną kwestią wartą zbadania jest znamienna dla wojewodziny pomorskiej umiejętność wariacyjnego traktowania tematu, o której wyżej była już krótko mowa, podobnie jak urozmaicania standardowych formuł korespondencyjnych, jakimi są np. pożegnania. Wreszcie kolejne, najprawdopodobniej nieostatnie zadanie, jednak szczególnie ważne w analizie i interpretacji listu. Mowa tu o konieczności określenia strategii epistolarnej autorki (Cysewski 1997: 110), dodajmy – nie jednej, a wielu, bo wpływ na nie miało niewątpliwie to, do kogo wojewodzina kierowała dany list, w jakim świetle chciała się pokazać i jaki cel osiągnąć. Zwłaszcza ta ostatnia kwestia na obecnym etapie badań nad epistolografią Konstancji Czapskiej nie może być w pełni scharakteryzowana, gdyż wymaga całościowej analizy wszystkich odnalezionych listów, która zostanie przeprowadzona w kolejnych latach realizacji wspomnianego wyżej projektu.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Radziwiłłów, dział V, sygn. 2484/I, 2484/II, 2484/III, 2484/IV. Listy Konstancji z Gnińskich Czapskiej.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czartoryskich, rkps 46. T. Czapski, Konotacja drogi mojej od roku 1734 zaczęta dnia 21 Decembra z Królewca.

Źródła drukowane

Maciejewska Iwona, Zawilska Katarzyna (wstęp i oprac.) (2016), *„Gdybym Cię, moje Serce, za męża nie miała, żyć bym nie mogła". Listy Magdaleny z Czapskich do Hieronima Floriana Radziwiłła z lat 1744–1759*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn.

Popiołek Bożena (wstęp i oprac.) (2000), *„A z Warszawy nowiny te…". Listy Jadwigi Rafałowiczówny do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710–1720*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.

Popiołek Bożena, Kicińska Urszula, Słaby Agnieszka (oprac. i wyd.) (2016), *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, T. 1: *Z serca kochająca żona i uniżona sługa. Listy Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej do męża Adama Mikołaja Sieniawskiego z lat 1688–1726*, Wydawnictwo DiG, Edition La Rama, Warszawa.

Popiołek Bożena, Kicińska Urszula, Słaby Agnieszka (oprac. i wyd.) (2016), *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, T. 2: *Jaśnie Oświecona Mościa Księżno Dobrodziejko. Informatorzy i urzędnicy*, Wydawnictwo DiG, Edition La Rama, Warszawa – Bellerive-sur-Allier.

Popiołek Bożena, Kicińska Urszula, Słaby Agnieszka (oprac. i wyd.) (2016), *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, T. 3: *Jaśnie Oświecona Mościa Księżno Dobrodziejko. Rodzina, przyjaciele i klienci*, Wydawnictwo DiG, Edition La Rama, Warszawa – Bellerive-sur-Allier.

Stanisław Leszczyński (1988), *Opis ucieczki z Gdańska do Kwidzyna*, wstęp i oprac. Edmund Cieślak, Olsztyn.

Stasiewicz Krystyna (2011), *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł*, Wydawnictwo ElSet, Olsztyn.

Opracowania

Bartoszewicz Agnieszka (2012), *Kobieta a pismo w miastach późnośredniowiecznej Polski*, w: *„Per mulierem…". Kobieta w dawnej Polsce – w średniowieczu i dobie staropolskiej*, red. Katarzyna Justyniarska-Chojak, Sylwia Konarska-Zimnicka, Wydawnictwo DiG, Warszawa: 117–126.

Bogucka Maria (1998), *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa.

Całek Anita (2019), *Nowa teoria listu*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Chorążyczewski Waldemar, Rosa Agnieszka (2015), *Egodokumenty – egodokumentalność – analiza egodokumentalna – spuścizna egodokumentalna*, w: *Egodokumenty. Tradycje historiograficzne i perspektywy badawcze*, red. Waldemar Chorążyczewski, Arvydas Pacevičius, Stanisław Roszak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń: 11–22.

Cysewski Kazimierz (1997), *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki", z. 1: 95–110.

Dubisz Stanisław (1988), *Między nowymi a dawnymi laty*, Książka i Wiedza, Warszawa.

Grzeszczuk Stanisław (1985), *Wstęp* do: *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, wyd. II zm., Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.

Grzeszczuk Stanisław (1990), *Staropolskie potomstwo Sowizdrzała*, PWN, Warszawa.

Judkowiak Barbara (1992), *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Wydawnictwo WiS, Poznań.

Łachacz Klaudia (2017), *„Pokaż całemu światu, że mnie cokolwiek kochasz…". O sposobach wyrażania uczuć w listach Franciszki Urszuli z Wiśniowieckich Radziwiłłowej do męża Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki"*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Maciejewska Iwona (2017), *Intrygujący trójgłos – małżeństwo Magdaleny i Hieronima Floriana Radziwiłłów w świetle listów Konstancji z Gnińskich Czapskiej*, „Napis", seria XXIII: 39–53.

Maciejewska Iwona (2018), *Matki córkom. Kobiece pisanie w czasach saskich*, „Prace Literaturoznawcze", nr VI: 9–22.

Maciejewska Iwona, Zawilska Katarzyna, (2015), *„Białogłowy dokazują, czego chcą", czyli o sztuce przekonywania i pochlebstwa (listy Konstancji i Magdaleny z Czapskich do Hieronima Floriana Radziwiłła)*, w: *Kobieta i mężczyzna. Jedna przestrzeń – dwa światy*, red. Bożena Popiołek, Wydawnictwo DiG, Instytut Historii i Archiwistyki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków: 263–271.

Obremski Krzysztof (2003), *Panegiryczna sztuka postaciowania: August II Mocny (J. K. Rubinkowski, „Promienie cnót królewskich…")*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń.

Olma Marceli (2013), *Epistolarny autoportret męża i ojca w listach familijnych Adolfa Dygasińskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Lingvistica", nr VIII: 227–243.

Partyka Joanna (2004), *„Żona wyćwiczona". Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.

Popiołek Bożena (1996), *Królowa bez korony. Studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej* (ok. 1669–1729), Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Kraków.

Popiołek Bożena (2003), *Kobiecy świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.

Prejs Marek (1989), *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, PWN, Warszawa.

Sajkowski Alojzy (1981), *Staropolska miłość. Z dawnych listów i pamiętników*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Sieradzka-Baziur Bożena (2000), *Językowy obraz serca w polskich utworach Jana Kochanowskiego*, „Język a Kultura", t. 14, *Uczucia w języku i tekście*, red. Iwona Nowakowska-Kempna, Anna Dąbrowska, Janusz Anusiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław: 209–231.

Skubalanka Teresa (2007), *Jeszcze o słownictwie miłosnym języka polskiego*, „Poradnik Językowy", z. 9: 3–12.

Skwarczyńska Stefania (2006), *Teoria listu*, oprac. Ewa Felisiak i Mariusz Leś, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

Szylar Anna (2012), *„Naprzód zaraz wstaną, kiedy je obudzą…", czyli panny świekie na edukacji u wizytek warszawskich w XVIII wieku"*, w: *Per mulierem…. Kobieta*

w dawnej Polsce – w średniowieczu i dobie staropolskiej, red. Katarzyna Justyniarska-Chojak, Sylwia Konarska-Zimnicka, Wydawnictwo DiG, Warszawa: 211–230.

Tomaszewski Mikołaj (2023), *Awanturnik i koneser sztuki. Tomasza Czapskiego żywot i sprawy*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
41–55 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.9443
Marta Biedrzycka
University of Warsaw
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0074-1397
e-mail: m.biedrzycka6@gmail.com

The Beads by Maria Wirtemberska – a transhistorical comedy of consolation[1]

Korale Marii Wirtemberskiej – międzyepokowa komedia pokrzepienia

Keywords: *théâtre de société*, masquerades, comedy, sentimentalism, Romanticism
Słowa kluczowe: théâtre de société, maskarady, komedia, sentymentalizm, romantyzm

Abstract

The article discusses Maria Wirtemberska's one-act comedy, *The Beads*, which has survived to the present day in manuscript form. Duchess Wirtemberska's work is presented in the context of aesthetic trends in the author's era, with particular focus on the circumstances under which the comedy was written, the types of Enlightenment comedies, and the cultural history of *théâtre de société* and masquerades. The links between *The Beads* and sentimental and romantic literature are also considered.

Princess Maria Czartoryska, Duchess of Württemberg, commonly referred to as Maria Wirtemberska, remains an obscure author in the history of literature. Most researchers have focused on Wirtemberska's published works, whereas the manuscripts deposited in the Czartoryski Library of the National Museum in Kraków have been weakly explored to date. Alina Aleksandrowicz was the only researcher who analysed Wirtemberska's manuscripts in greater detail. The results of Aleksandrowicz's long-term archival research gave rise to a monograph

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

entitled *Twórczość Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej. Literatura i obyczaj* (The work of Princess Maria Czartoryska, Duchess of Württemberg. Literature and convention) which is a compendium of knowledge about Wirtemberska's literary work. The monograph is the only publication that makes a reference to *Korale. Komedyjka w jedym Akcie* (The Beads. One-act comedy) (Ref. No. 6131 IV Rkps: 175–182) which is deposited in a collection of Wirtemberska's short stories, poems, and other literary works dating back to 1786–1840. The collection consists of 338 pages of manuscripts, measuring 36.5 cm by 25 cm.

This article is dedicated to *The Beads*[2], a short play that has been preserved in manuscript form[3]. The aim of this article was to analyse the circumstances under which the play was written against the backdrop of the main aesthetic trends in Wirtemberska's era. *The Beads* is a comedy of consolation, and it will be examined in the context of the main problems addressed by the play.

The Beads is a story of Liżychna, a country girl (also referred to as Lidychna or Lizia) who has been living with her Nana ever since Liżychna's Mother had left the village in search of her son Zdzisław, who is described by the author as a brave soldier. Other characters in the story include Liżychna's younger brother Staś, the Neighbour, and the Neighbour's daughter Kasia. The village is visited by two Hungarian merchants, one of whom offers beautiful beads to Liżychna. When Agatka, Jaś and Adaś, poor orphans in the Old Man's care, unexpectedly arrive in the village, Liżychna decides not to buy the beads and gives her money to the needy visitors. Shortly after the girl's charitable gesture, Staś brings good news about Mother and Zdzisław. The two have been found and are returning to the village. The local residents dance, sing, and celebrate in an act of collective happiness.

This dramatic piece, preserved in the form of a single manuscript, provides important information about social customs and aesthetic preferences of the aristocracy in the late 18th century and the early 19th century. *The Beads* belongs to the genre of *théâtre de société* (society theatre), namely theatrical performances that were staged in private homes. This genre has been rarely examined by Polish literary scholars to date.

---

[2] I am grateful to the Czartoryski Library of the National Museum in Kraków for providing me with access to the manuscripts.

[3] The manuscript consists of three differently sized sheets of paper (the third sheet is the smallest). Many words or lines are crossed out or underlined; some words are illegible; the spelling is inconsistent. The graphic layout suggests that the writer attempted to fit as many lines as possible on a single sheet of paper. One of the sheets features a short message whose content suggests that it was written by Wirtemberska's guests before dinner. The front side of the last sheet contains a fragment of a previously written and unfinished version of the comedy.

Wirtemberska's play combines various aesthetic styles. The theatrical style of *The Beads* escapes easy classification, and it cannot be examined solely in the context of comedy in the Age of Enlightenment or sentimental literature. The play also addresses other political and social problems in Wirtemberska's era, including the November Uprising, sense of suffering, and personal sacrifice.

The comedy was dated based on a short inscription reading "a scene in Wysocko" on the first page of the manuscript. Initially, the estate in Wysocko belonged to Marie Casimire Louise de La Grange d'Arquien (also known by the diminutive name of Marysieńka), the wife of Polish King Jan III Sobieski. The palace went into the hands of the Sieniawski family, and it became the property of the Czartoryski family when Maria Zofia Sieniawska married August Czartoryski. Sieniawska and Czartoryski were Wirtemberska's paternal grandparents. According to Aleksandrowicz, who provides an abridged history of the estate in her monograph, Wirtemberska received the palace in Wysocko as part of her dowry[4]. The princess was not deprived of her property after she had divorced Duke Louis of Württemberg in 1793 (Aleksandrowicz 2022: 413).

Many aristocratic estates were confiscated after the November Uprising. A similar fate befell the Czartoryski family, and on 5 March 1831, Maria Wirtemberska, her mother Izabela Czartoryska, and her sister Cecylia Beydale were ordered by Adam Jerzy Czartoryski to leave the palace in Puławy (Aleksandrowicz: 412–413). This event is related to the duchess' personal tragedy. Despite her efforts, Wirtemberska was unable to build a close relationship with her only son Adam who remained with his father after the divorce. Duke Adam of Württemberg was raised in an atmosphere of prejudice against Poles, and during the November Uprising, he commanded his troops to fire on the palace in Puławy where his mother, grandmother, and aunt had taken up residence (Aleksandrowicz: 13).

According to Wirtemberska's correspondence with her brother, after the palace in Puławy had been confiscated, the women found refuge in the estate in Wysocko, situated on Polish territory annexed by the Austrian Empire[5]. The first letter written by the princess from Wysocko to her brother Adam Jerzy Czartoryski is dated 23 March 1831, and it is deposited in the Czartoryski Library of the National Museum in Kraków (Ref. No. 6297 II Rkps: 19–24). In the letter, Wirtemberska's expresses her sadness over the dire situation. She describes the

[4] A reference to the gardens created by king Jan III Sobieski in Wysocko can be found in Julian Ursyn Niemcewicz's diaries (Niemcewicz 1858: 425–426).

[5] Wirtemberska described her journey and the preceding events in a letter to A. J. Czartoryski written in Zawichost on 14 March 1831 (Ref. No. 6297 II Rkps: 15–18).

dilapidated estate in Wysocko, gives an account of the damage inflicted on the palace, and adds "*nous avons* patched, darned, and repaired *et nous avons meublé tant bien que mal quelque chambres*!" (Ref. No. 6297 II Rkps: 21)[6]. The description of the repairs suggests that the women had been present in Wysocko for some time before the letter was written. This fact should be considered when attempting to date the comedy – the process of adapting the residence to the new tenants' needs and turning it into a venue for social events, such as society theatre, required some time.

Maria Wirtemberska left Wysocko in 1836, one year after her mother's death. The princess wrote the last letter to her brother from the estate on 21 June 1836 (Ref. No. 6297 II Rkps: 409–410). Wirtemberska spent the rest of her life in Paris.

Citing Franciszek Ksawery Prek, Aleksandrowicz notes that after the November Uprising, the palace in Wysocko was visited by friends of the Czartoryski family, some of whom were in need of assistance after their estates had been destroyed or confiscated, including Duchess Celina Działyńska and Izabela Neuville and her family (Aleksandrowicz 2022: 415–416). These circumstances were portrayed by Wirtemberska in her comedy. All guests, regardless of the purpose of their visit to the Czartoryski estate, had some connections with Puławy and Sieniawa, where theatrical performances had been organized in the fashion of Enlightenment salons. Undaunted by the failure of the November Uprising, the aristocratic community in Wysocko were keen on staging amateur theatrical performances.

In the 18th century, the aristocracy organised various social events "with the main or sole purpose of enjoying their free time" (Kaczyński 2005: 69). The most famous events included *Zdobycie Gibraltaru* (Conquest of Gibraltar), a historical production staged on Karol Radziwiłł's initiative during Stanisław August Poniatowski's visit to Nieśwież (Nesvizh in present-day Belarus) (Ryba 2005: 60–61), or a market fair to commemorate the king's visit to Puławy (*Wizyty królewskie…* 1926: 94–98). Both para-theatrical events were lavish in form, but meagre in content. Their main purpose was to provide the king and other visiting members of the aristocracy with enjoyable entertainment. Such performances were also staged by Izabela Czartoryska, and they directly inspired Wirtemberska's comedy.

However, these events were also organised to cheer up Polish magnates after the fall of the November Uprising. The consolatory value of aristocratic entertainment was analysed by Paweł Kaczyński:

[6] Author's translation: "we have patched, darned, repaired and furnished several rooms to a decent standard".

> Entertainment dispelled boredom, but it was also a form of therapy in the face of personal suffering (such as the performances staged by Hieronim Radziwiłł to console his brother after the death of his wife) and national surrender. After Poland's capitulation in the Polish-Russian War of 1792, the estate in Sieniawa was visited by Tadeusz Kościuszko who, as noted by Zofia Zamoyska in her memoirs, "conjured up various games" and "laughed to his heart's content" (Kaczyński 2005: 86).

Wirtemberska's comedy was one of such events which, according to the author's inscription on the manuscript, was to be staged in Wysocko, where Polish aristocrats sought refuge in the face of personal difficulties (as described above) and national defeat (failure of the November Uprising, repressions from Tsarist forces).

The poetic composition of *The Beads* deserves closer attention. The fact that Wirtemberska decided to write a comedy under such dire circumstances could seem surprising. However, an analysis of the play's structure reveals comedic devices which, according to Maria Wojtak, are characteristic of "elegant didacticism" or "confrontational and persuasive" literature (Wojtak 1996: 45). According to the researcher, these types of stage plays were written by Adam Kazimierz Czartoryski and Ignacy Krasicki who were members of Wirtemberska's social milieu.

Based on the types of Enlightenment comedies identified by Wojtak, *The Beads* can be classified as a literary work that amalgamates various styles[7]. The dialogues are written in authentic language that closely mirrors the character's upbringing. The characters often use colloquial language and exclamations ("ah", "ey", "nu") to express strong emotions. They use a dialect that is distinctive to their social class. Liżychna, her brother Staś, the Neighbour, and Kasia speak in a rural dialect, whereas the Hungarian merchant's pronunciation is indicative of his country of origin. However, these dialogues are not a faithful representation of specific vernaculars. Wirtemberska introduced elements of rural dialect and idiomatic language for comedic purposes, for example by imitating the pronunciation of Hungarian visitors and emphasising the foreign sounds in their speech. Based on these stylistic devices, *The Beads* can be classified as a confrontational and persuasive comedy (Wojtak: 46).

In turn, Wirtemberska builds the play's moral undertone by introducing contrasting characters (Wojtak: 46)[8]. None of the characters is presented in a purely

[7] The multiplicity of styles is a characteristic feature of confrontational and persuasive literature (Wojtak 1996: 46).

[8] According to Wojtak, the use of contrasting figures to create a comic effect is also a distinguishing feature of confrontational and persuasive literature. In fact, *The Beads* fully meets the criteria of this literary genre.

negative light, although the Neighbour is portrayed as an antagonist who opposes Liżychna, the protagonist of the story. Liżychna has a pure heart, and she readily gives up her dreams and donates her money to the needy without hesitation. The Neighbour has a completely different attitude to the problem, and she comments on Liżychna's charitable act by saying: "She could wear the beads at her wedding. I wouldn't let my lassie waste money like that" (Ref. No. 6131 IV Rkps: 179). The Neighbour has a more practical approach to life, and she is convinced the beads are a good investment. In turn, Liżychna is guided by kindness and compassion. She gives her money to the poor with great joy because she is deeply concerned for the well-being of others. Despite these differences, both Liżychna and the Neighbour invite and feed the Old Man and the orphans. The Neighbour is not a character with only negative attributes. The contrast between the woman and the girl is portrayed in a subtle manner by emphasising differences in their sensitivity and their willingness to sacrifice personal comfort for those in need. Compassion is the key to interpreting the actions of the two main characters in the story.

The Beads relies on subtle comedic devices. In a study analysing humour in the Age of Reason, Roman Dąbrowski cites Jean François Marmontel who divided comedy into high comedy, bourgeois comedy, and low comedy (Dąbrowski 2021: 10). *The Beads* falls into the latter category because it tells a story of the common folk. Wirtemberska's work is free of vulgar or profane elements. However, the duchess' play does not fully conform to the definition of comedy proposed by Polish dramatists.

Ignacy Krasicki and Adam Kazimierz Czartoryski sought humour by ridiculing and exposing human vices (Dąbrowski: 11). As previously noted, Liżychna's compassionate nature is juxtaposed with the Neighbour's initially reserved attitude to offer a contrast between positive and negative traits of character. However, a satirical portrayal of human flaws is not the source of humour in Wirtemberska's work. On the contrary, the author focuses on compassion and charity, and the plot centres around the beads as a symbol of personal sacrifice. The comedy depicts joy that stems from a sense of pure happiness. Wirtemberska relies on comedic devices (such as the humorous depiction of the Hungarian merchant's pronunciation), but it is the happy ending, rather than satire, that elicits laughter and joy from the audience. The theme of human suffering is thus attenuated, and it acts as a backdrop for the optimistic events that lead to dancing, singing, and elation in the last scene of the play.

Therefore, the comicality of *The Beads* escapes the rigid framework of literary genres. Serious themes are skilfully toned down, and they are not aesthetically

at odds with the entertainment value of the play. The happy ending elicits earnest joy, and the resulting humour is not at odds with the theme of suffering and the play's didactic message.

The masquerade elements in *The Beads* also deserve closer attention. The play was written specifically for the royal court. These events did not involve professional actors, but amateur performers who were acquainted with the audience. Such performances were highly popular in 18th century aristocratic circles, and during these fashionable gatherings, socialites played the roles of the common folk. Despite the popularity of *théâtre de société* among the wealthy elites, these performances have not been widely researched. The masquerades of the Enlightenment were examined in greatest detail by Janusz Ryba (Ryba 1998), and the leisure activities organised by small groups of Polish aristocrats have been described in several articles.

In an article entitled "*Théâtres de société* we Francji. Salonowy eksperyment i laboratorium nowych reguł" (*Théâtres de société* in France. A salon experiment and a laboratory of new rules), Piotr Olkusz discusses aristocratic performances in the context of French theatrical culture and describes the origins of private entertainment in wealthy homes. According to the author, *théâtre de société* emerged in the late 17th and early 18th centuries, when the first amateur performances were hosted by Duchesse du Maine, better known as Louise Bénédicte de Bourbon-Condé, in Châtenay. These lavish events were held to celebrate local holidays. Performances and other types of entertainment were attended by "the small town's residents and their guests" (Olkusz 2018: 40). According to Olkusz, various forms of entertainment enjoyed by the rural populace, including market fairs, vulgar jokes, and parades, were included in the repertoire of *théâtre de société* (Olkusz: 41). Duchesse du Maine organised the Grandes Nuits de Sceaux, nighttime celebrations in the court of Sceaux, during which socialites played the role of the French king (Olkusz: 42).

The origins of society theatre can be directly traced back to Marquise de Pompadour's salon. These performances involved both amateurs (members of the French nobility) and professionals (costume and stage designers) (Olkusz: 46). The festivities hosted by the chief mistress of King Louis XV were also a source of inspiration for Marie Antoinette who staged theatrical performances in the Petit Trianon estate (Olkusz: 47–48). These and other types of private entertainment in the Late Baroque period significantly contributed to the popularity of *théâtre de société* in aristocratic circles in Poland.

Bożena Majewska-Maszkowska provides valuable insights in an article analysing the stage events organised by Izabella Lubomirska née Czartoryska

in Łańcut[9]. The researcher describes the theatrical room in the estate, stage props, ornaments, and the costumes worn by the actors (Majewska-Maszkowska 1962: 464–468, 471–474). She notes that amateur theatre was highly popular in elite circles (Majewska-Maszkowska: 468) and that the aristocrats in the Łańcut estate probably staged fashionable *tableaux vivants* and were inspired by the French theatrical repertoire (Majewska-Maszkowska: 469). In the 1740s and the 1750s, comedies written by Princess Franciszka Urszula Radziwiłł were enacted by amateur performers in the Radziwiłł Castle in Nesvizh to celebrate important family events (Judkowiak 2014: 82). The princess wrote a play as a birthday present for her husband Michał Kazimierz Radziwiłł. The husband was a part of the cast; the event featured fireworks and singers, and the guests received gifts from the "goddesses" of the four seasons (Judkowiak 2005: 102–103). These accounts shed some light on the aristocracy's attitudes towards amateur theatre, and they indicate that such performances were staged mainly for entertainment purposes. Similar observations were made by Stefan Durski who examined the events held in the palace in Sieniawa. The researcher notes that amateur theatrics in the Czartoryski residence were organised mainly as a source of entertainment for the royal elites, but even the most banal comedies had a sentimental and moral undertone (Durski 1970: 37). Durski cites Ludwik Adam Dmuszewski's play *Płaksa i Wesołowski* (Mr. Gripe and Mr. Glee) which was staged in Sieniawa in 1819. The main message of the play was that life's misfortunes should be embraced with stoic resilience because laughter and happiness can bring joy to the poor, whereas the wealthy elites' constant preoccupation with riches is a source of sadness and sorrow (Durski: 37). This message is also clearly communicated in Wirtemberska's *The Beads*, where poor folk are portrayed as those who lead the happiest and the most divine lives because they are not attached to material possessions. By choosing not to spend her money on beads, Liżychna not only improves the fate of others, but also makes herself happy (she is overjoyed when Nana approves her decision to make a charitable donation). Liżychna observes that "bread tastes better when it is divided" (Ref. No. 6131 IV Rkps: 180). However, Wirtemberska does not attempt to convince her audience that the fate of the Old Man and the orphans in his care would improve in the long term. Social problems and potential solutions are not addressed in the play. The Old Man's words to Agatka emphasise that fate is a cruel mistress: "Let God's will be done. There is always a rainbow after the rain – the sun will shine for us yet" (Ref. No. 6131 IV Rkps: 180). Charity is the only thing that eases a poor man's burden.

[9] Izabela Lubomirska was acquainted with Marie Antoinette and was probably inspired by her salon (Szmit-Naud 2010: 269–279).

An analysis of historical sources indicates that theatrical performances and masquerades were Izabela Czartoryska's favourite types of entertainment (Ryba 1998: 30), even when she was no longer able to actively participate in the festivities due to advanced age (Aleksandrowicz 2022: 420–421). Stefan Durski also postulates that social events in the Sieniawa palace were hosted mainly by Maria Wirtemberska and her mother (Durski 1970: 46). These experiences had undoubtedly influenced Wirtemberska's literary work. Her one-act comedy draws upon the tradition of society theatre. In an analysis of the literary style of *The Beads*, Aleksandrowicz accentuates the importance of "market fair" events which were closely linked with "farmstead" (*Wirtschaft*) performances. According to Janusz Ryba, this concept originated at parties, where one of the actors played a peasant innkeeper (Ryba 1998: 35–36). However, the actor remained in the role after the performance, and the guests also took an active part in the masquerade. They wore costumes, played fictitious characters[10], and were entertained by the "innkeeper". These masquerades were gradually transformed into plays, and theatrical performances made a direct reference to daily life events. In turn, "market fair" events depicted farmers, traders, and craftsmen who displayed their products in market squares. This is how these events were described by Stefan Truchim:

> The king would play a craftsman, such as goldsmith or a flour miller; he would select a housekeeper and open a stall. Other members of the aristocracy would choose different crafts and open their stalls. The guests would visit the stalls, bargain with the vendors, and buy the offered goods. These events were a source of profit for local traders who supplied the merchandise (Truchim 1925: 73–74).

Wirtemberska's comedy is a prime example of the social gatherings described by the historian. The plot centres around a set of beads offered by a Hungarian merchant, and it initiates a series of events engaging other members of the party. The last scene of the play, in which the characters sing and rejoice, offered a smooth transition between the stage piece and subsequent attractions.

The Beads skilfully combines a moral lesson with an act of consolation. Lizia's story is based on the tragic fate of her brother, an insurgent of the November Uprising, and her mother who made every effort to find her son. This touching story is full of sorrow, but the characters' good nature introduces an element of joy and hope. The comedy gradually evokes an emotional response from the audience. The play opens with Liżychna's prayer, which hints at the protagonist's difficult life situation. The Old Man and the orphans are introduced in the following

[10] For more information about various types of masquerades, refer to Janusz Ryba (1998: 19–44).

scenes. Their misfortune compels Liżychna to give up the much-coveted beads and donate her money to the poor. However, this charitable act brings about only fleeting sorrow. The Old Man and the children are delighted by the gift, and their gratitude creates an atmosphere of joy and light-heartedness. Liżychna is also rewarded for her compassion. The girl's mother and brother have been found and are returning to the village. The characters begin to sing and dance when they hear the good news. This improbable story brings to mind folk myths and legends, where good always triumphs over evil. Wirtemberska based her comedy on costume parties such as the "market fair" events, and by gradually building positive emotions, she was able to offer moral guidance in line with the conventions of society theatre in the Age of the Enlightenment. The sentimental motifs in the play clearly indicate that the conceptions of countryside the role of humans in the world have their origins in Sieniawy and Puławy. *The Beads* differs from other stage pieces written in the 1830s in that it combines 18th century theatrical conventions with pastoral scenes and the Romantic concept of suffering as a necessary sacrifice in life. The protagonist's misfortune is a lesson in self-improvement and moral development. According to Czesław Galek, these ideals were expressed by Zygmut Krasiński in his letters (Galek 2013: 208–209). For Romantic-era writers and artists, suffering served a definitive purpose[11] and was essential for moral rebirth, and this concept clearly permeated Wirtemberska's work. Liżychna, the Old Man, and the orphans are portrayed as positive characters through their suffering and misfortune, and they are able to appreciate the smallest gestures of compassion and good will[12].

The comedy also depicts acts of kindness in Liżychna's immediate environment. The girl lives in fairytale-like village whose residents are filled with compassion for others. This image contrasts starkly with Romantic ideals. In *The Beads*, the portrayal of suffering follows the conventions of the Romantic movement, but the protagonist who suffers has a completely different relationship with the world. The characters form a strong support group, develop close personal ties, and do not exclude any group members despite the existing differences. In the most acclaimed examples of Polish Romantic literature, including Adam Mickiewicz's *Romantyczność*

[11] According to Anna Jończyk, suffering became an important theme in Romantic literature only after the fall of the November Uprising. The writers examined the capabilities and limits of direct human experience – empiricism vs. intuition, rationalism vs. irrationalism (Jończyk 2014: 208).

[12] Simplicity and humility are also praised by angelic choirs in Adam Mickiewicz's *Dziady* (part III): "Peaceful, peaceful simplicity/ Humble and quiet virtue!". Both Mickiewicz and Wirtemberska argued that the lower social classes are more likely to recognise the ethical value of suffering (Mickiewicz 2012: 84).

and *Dziady* (part III), Julisz Słowacki's *Kordian*, and Zygmunt Krasiński's *Nie-Boska komedia*, the protagonists are antagonised by their social group. As noted by Galek, in his letters to Konstanty Gaszyński, Krasiński argued that "the greatest suffering is inflicted by adversaries in our immediate surroundings" (Galek 2013: 205). However, in *The Beads*, misfortune befalls the protagonists regardless of their or other people's actions, whereas their home environment is the source of greatest happiness. The village is a place where the protagonists find comfort and where they are able to experience kindness and joy through acts of compassion.

Provincial life is highly idealised in Wirtemberska's comedy. The story is set in a bucolic village whose residents are amiable and benevolent. This image is consistent with the goals of sentimental literature, and *The Beads* was designed as a "tool for shaping authentic human relations based on mutual kindness and understanding" (Kostkiewiczowa 2002: 568). The comedy is also characterised by considerable simplicity (Kostkiewiczowa 2018: 207). The characters speak in rural vernacular, and universal truths are communicated through straightforward metaphors and short statements. The screenplay is replete with truisms such as "givers are happier than takers" (Ref. No. 6131 IV Rkps: 179), "there is always a rainbow after the rain", "there is no shame in accepting heartfelt gifts", or "bread always tastes better when it is divided" (Ref. No. 6131 IV Rkps: 180). The dialogues were written to promote moral values. These simple statements are easily remembered, which further reinforces the comedy's didactic undertone.

The sentimental simplicity of *The Beads* is also manifested through the absence of mythological themes. In this regard, Wirtemberska's comedy contrasts with depictions of rural life in pastoral literature[13]. Despite the idyllic portrayal of the village, poverty, hunger, and social inequality are clearly accentuated in *The Beads*. However, no references are made to Greek gods or other supernatural beings. In Polish Romantic literature, bucolic settings were usually portrayed through the use of Slavic themes[14]. In Franciszek Karpiński's *Laura i Filon* (Laura and Filon), the pastoral world is depicted through images of the forest and raspberries (Karpiński 1919: 233–236)[15]. Adam Mickiewicz's *Ballady i romanse* (Ballads

[13] In particular *Dafnis drzewem bobkowym* by S. Twardowski, *Roksolanki* by S. Zimorowic, and *Sielanki* by J. B. Zimorowic.

[14] Despite the rising popularity of Slavic themes, detailed accounts of rural life were considered to be in poor taste. In 1815, Józef Lipiński wrote in *Pamiętnik Warszawski*: "When portraying characters in the pastoral spirit of Theocritus […], it is not advisable to recount the vulgar and bellicose arguments of goat herders, as is the case in the fifth idyll. One might argue that this is faithful representation of reality, but there are many aspects of reality that should be hidden from view" (Lipiński 1995: 56).

[15] Refer to Kostkiewiczowa for more information about pastoral imagery in Karpiński's work (Kostkiewiczowa 2016: 21; 2018: 208).

and Romances, 1822) further contributed to the Romantic portrayal of rural life by accentuating native themes. However, there are no references to fantastic events, characters, or objects in *The Beads*. Instead, the play attempts to imitate reality. Wirtemberska paints a faithful picture of rural life. Women's household chores (such as yarn spinning), traveling merchants, memories of wedding celebrations, and objects of daily use (clay pot for boiling potatoes) are mentioned in the comedy to depict the life and culture of rural communities.

Despite these attempts, the comedy's portrayal of the rural environment and its problems is not fully true to life. Polish nobles "sought entertainment by following the example of French aristocrats and escaping into a world of rural and sentimental simplicity" (Sawicka-Jurek 2010: 175). Peasant huts were incorporated into stately gardens, but these elements of the local folklore were merely superficial. Izabela Czartoryska designed the family estate in Powązki in a similar fashion. "Simple huts were built on the estate to create a semblance of life in harmony with nature, far away from the hustle and bustle of the royal court" (Sawicka-Jurek: 177). However, the interiors of these huts were furnished with splendour (Sawicka-Jurek: 177). *The Beads* also engages the viewers in a game of pretence. The comedy imitates the qualities of folklore culture, but it does not address the problems faced by rural inhabitants in the 18th and 19th centuries. The charming rusticity of the countryside is depicted with the sole purpose of conveying humour, enjoyment, simplicity, kindness, and happiness.

Wirtemberska's play amalgamates several literary genres. It accentuates the importance of the empirical method in the Age of Reason, which posited that knowledge could be gained only through human experience (Kostkiewiczowa 2002: 567). In this regard, the comedy bears many similarities to sentimental literature. *The Beads* portrays the idyllic country life of the lower social classes and the aesthetics of beautiful simplicity. At the same time, it offers consolation after the November Uprising, an event which significantly contributed to the emergence of messianic literature. Wirtemberska's comedy differs from other literary works of the Enlightenment in that it addresses poverty, physical and spiritual suffering, and features diverse characters (peasants, merchants, and characters who are portrayed through the protagonists' stories: a soldier, a priest, a doctor, a manor). As a result, the play cannot be classified into any particular genre, but the absence of a singular literary form is a distinguishing feature of *théâtre de société*.

The diversity of styles and genres is the main feature that sets *The Beads* apart from other literary works written after the November Uprising. The play's originality also testifies to the author's meticulous and highly individual approach

to poetic composition. The comedy provides important insights into the culture of the late Enlightenment. It is also a valuable source of knowledge about the wealthy elites and their responses to the national tragedy. The aristocracy remained optimistic despite the fall of the November Uprising and Poland's loss of autonomy. Wirtemberska was able to transform a personal tragedy into a comedy of consolation, albeit one that pays considerable attention to suffering. The author addressed personal and national misfortunes with faith and compassion through a filter of comedy, but her work has a clear moral undertone.

The Beads is also one of the few literary sources that shed light on *théâtre de société,* which testifies to the manuscript's importance. The comedy combines several narrative threads, which accentuates the problem of periodisation in literary historiography. The fact that Wirtemberska's comedy escapes easy classification gives insight into problems that have not been sufficiently examined to date.

Bibliography

Source manuscripts

Ref. No. 6131 IV Rkps, Wirtemberska Maria, *Korale. Komedyjka w jednym akcie*, in: Maria z Czartoryskich Wirtemberska, Utwory literackie, wiersze, opowiadania: Berte et Rozvinda, Korale, Dobry ojciec, Hermina et Phebe, opis Puław, Biblioteka Książąt Czartoryskich: 175–182.

Ref. No. 6297 II Rkps, Korespondencja Marii Wirtemberskiej z Adamem Jerzym Czartoryskim, Biblioteka Książąt Czartoryskich.

Print sources

Karpiński Franciszek (1919), *Laura i Filon*, in: *Klejnoty poezji staropolskiej. Nowa antologia*, Gustaw B. Baumfeld (ed.), Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa: 233–236.

Mickiewicz Adam (1949), *Poezje. Wiersze młodzieńcze, Ballady i romanse, wiersze do r. 1824*, vol. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Mickiewicz Adam (2012), *Dziady drezdeńskie*, ed. by Janusz Skuczyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Niemcewicz Julian Ursyn (1858), *Podróże historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte*, L. Martinet, Paryż.

Literature

Aleksandrowicz Alina (2022), *Twórczość Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej. Literatura i obyczaj*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.

Dąbrowski Roman (2021), *Oświeceni o śmieszności (komizmie) i śmiechu. W perspektywie retorycznej, moralnej, estetycznej*, „Pamiętnik Literacki", vol. 2: 7–21.

Durski Stefan (1970), *Zabawy teatralne w Sieniawie. Z dziejów teatru* de société *w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny", vol. 1–2: 28–48.

Galek Czesław (2013), *Rola cierpienia w życiu człowieka w świetle listów Zygmunta Krasińskiego*, „Studia Pastoralne", 9: 202–215.

Jończyk Anna (2014), *Sentymentalizm a preromantyzm*, „Konteksty Kultury", vol. 11, 3: 205–216.

Judkowiak Barbara (2005), *Uwagi nad teatrem i teatromanią w życiu dworów magnackich czasów saskich*, in: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, ed. by Teresa Kostkiewiczowa, Agata Roćko, Wydawnictwo DiG, Warszawa: 99–110.

Judkowiak Barbara (2014), *Estetyka eklektyzmu czy synkretyzm w dziele Franciszki Urszuli Radziwiłłowej?*, in: *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, ed. by Agnieszka Ziołowicz, Roman Dąbrowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków: 69–95.

Kaczyński Paweł (2005), *Od pijatyki do* fête galante. *Formy zabawy na dworach magnackich w XVIII wieku*, in: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, ed. by Teresa Kostkiewiczowa, Agata Roćko, Wydawnictwo DiG, Warszawa: 69–86.

Kostkiewiczowa Teresa (2002), *Sentymentalizm*, in: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, ed. by Teresa Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 566–574.

Kostkiewiczowa Teresa (2016), *Piosenka pasterska. Dziedzictwo sielanki w poezji polskiej XX wieku*, „Prace Polonistyczne", 71: 19–30.

Kostkiewiczowa Teresa (2018), *Sentymentalizm – sielanka – długie trwanie. O nawiązaniach do sentymentalnych podstaw gatunku w poezji XX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny", 9: 205–220.

Lipiński Józef (1995), *O poemacie sielskim*, in: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*, ed. by Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa: 50–66.

Majewska-Maszkowska Bożena (1962), *Teatr w Łańcucie*, „Pamiętnik Teatralny", vol. 1: 464–480.

Olkusz Piotr (2018), Théâtres de société *we Francji. Salonowy eksperyment i laboratorium nowych reguł*, „Pamiętnik Teatralny", vol. 67, 4: 34–54.

Ryba Janusz (1998), *Maskarady oświeconych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Ryba Janusz (2005), *Dwory przyjmują gości (O kulturotwórczej funkcji królewskich odwiedzin)*, in: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, ed. by Teresa Kostkiewiczowa, Agata Roćko, Wydawnictwo DiG, Warszawa: 57–67.

Sawicka-Jurek Jolanta (2010), *Chata wiejska tematem architektury i imprez maskaradowo-teatralnych na dworach magnackich w XVIII wieku*, in: *Rzeczpospolita domów. Chaty*. T. 2, ed. by Krystyna Krawiec-Złotkowska, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk: 175–184.

Słownik literatury polskiego oświecenia (2002), ed. by Teresa Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Szmit-Naud Elżbieta (2010), *The fate of historic private theatres in Poland: case history of the castle theatre in Łańcut*, in: *The World of Baroque Theatre, A Compilation of Essays from the Česky Krumlov conferences 2007, 2008 and 2009*, Baroque Theater Foundattion of Český Krumlov Castle, Česky Krumlov: 269–279.

Truchim Stefan (1925), *Na dworze Augusta Mocnego*, Wydawnictwo Lector-Polonia, Poznań – Lwów – Warszawa – Kraków – Lublin – Bydgoszcz.

Wizyty królewskie. Wspomnienia o obyczaju dworskim z czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego (1926), ed. by Stefan Truchim, Spółka Pedagogiczna, Poznań.

Wojtak Maria (1996), *Między komiką a dydaktyką, czyli o zróżnicowaniu stylistycznym oświeceniowych utworów komediowych*, „Język Artystyczny", 10: 40–49.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
57–68 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.9279
Barbara Stelingowska
Institute of Linguistics and Literary Studies
University of Siedlce
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7324-1452
e-mail: barbara.stelingowska@uws.edu.pl

"Image of the author" – Maria Komornicka/ Piotr Odmieniec Włast – in *Xięga poezji idyllicznej* [*The Book of Idyllic Poetry*][1]

„Obraz autora" – Marii Komornickiej/ Piotra Odmieńca Własta – w *Xiędze poezji idyllicznej*

Keywords: Maria Komornicka, author, image, lyrical subject, text
Słowa kluczowe: Maria Komornicka, autor, obraz, podmiot liryczny, tekst

Abstract

This article attempts to reconstruct the "image of the author" perceived as a cognitive category. It is based on the interpretation of Maria Komornicka's *Xięga poezji idyllicznej*, the last volume by the modernist poet. The image of the speaking subject that emerges from the texts is undefined and ambiguous. It hides behind masks, shapes and processes, constantly waiting for a change. Playing a confessional role, it becomes a source where the identity of Maria Komornicka/ Piotr Odmieniec Włast may be found.

Maria Komornicka is interesting and certainly the most controversial among the Young Polish poets. A biography of the author of *Biesy* caused quite a sensation and stirred curiosity among readers, who expect a conclusive (or satisfactory) explanation of the reasons for the spectacular – to use Maria Janion's phrasing – "liberation of the soul from a woman's body" (Janion 1996: 249). The poet's

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

biography is usually conventionally divided into two parts overlapping with the "female" and "male" periods since, following Juliusz Słowacki, it may be said that Maria's life "must […] be split into two great halves", though at the same time "in what grammar should the past be worded?" (Dernałowicz 1977: 77–78). This is how Maria Dernałowicz implicitly refers to the poet's gender question, which draws the most interest from researchers.

This article attempts to reconstruct the "image of the author", approached as a cognitive category. In his monograph on *Pan Tadeusz*, Kazimierz Wyka uses a term borrowed from the Russian linguist Viktor Vinogradov to observe in the chapter *Studia nad tekstem* that:

> The concept and image of the author may be a certain generalising category in which individual features are obliterated; it may also be a certain individualising category in which the personal traits of a given maker of the work are highlighted (Wyka 1963: 331).

Wyka argues in favour of a historically understood theory of lyric, in which "the image of the author may be […] a scholarly construct arising solely from the work and reducible to the work" (Wyka 1963: 336). Through their personal creation, the author is identified with the work, remaining a necessary medium for the interpretation of the text.

On the other hand, Janusz Sławiński's methodological framework distinguishes three categories of the sender, who may be "the author understood biographically, the subject of creative activities and the speaking subject, the literary "I" (Sławiński 1974). According to the scholar, the author is a real person; the literary subject is an element in the structure of the work, while the "subject of creative activity" is situated between the author and the work. Still different conceptualisations of that category are suggested by Edward Balcerzan, Teresa Kostkiewiczowa or Aleksandra Okopień-Sławińska. Stefan Sawicki, comparing various studies concerned with the category of the authorial image, notes that they are usually theoretical or methodological and, combining structuralist and semantic theories, allow for the personalist dimension as well (Sawicki 1977)[2].

[2] Ryszard Nycz notes that art, including literature, is "a unique cultural institution, self-sufficient and autonomous. It requires a particular type of attention, consisting in emotion-free contemplation, to which the subject trains themselves, assuming the position of a distanced, competent observer who approaches the work as independent, i.e. isolated from its context, and devoid of any 'invested', utilitarian connotations, because only such conditions ensure its correct reception" (Nycz 2012: 33).

What approach, then, should be adopted when reading the "image of the author" in *Xięga poezji idyllicznej* [*The Booke of Idyllic Poetry*]? (Komornicka 2023). The phenomenon that Aleksandra Okopień-Sławińska called the "paradox of the author" seems to be an interesting and applicable solution because, as the researcher notes:

> This paradox consists in the fact that, on the one hand, everything in the work has been brought into being by the author's intention and action, that they are responsible for the meaning of every word, that they can present each sentence as theirs, and that they can make every character their spokesperson; on the other hand, they cannot be fully equated with any of their verbal embodiments, in any configuration of meaning, and always remain outside the substance of their utterance and their work (Okopień-Sławińska 1981: 43-44).

Polysemy opens up new interpretative avenues, which take into account historical, biographical, psychological, theoretical, methodological, semantic and contextual aspects. The reader can thus come closer to unravelling the mystery of Maria/Piotr's spiritual transformation, but will they solve the existential secret of the person who, according to the critic and essayist Jan Marx, was a "cursed poet of that era" (Marx 1997: 428)? Or will they experience disappointment and disillusionment following that path, leaving it unsatisfied? Written by Komornicka in Grabów, *Xięga…* brings out and systematises a number of hitherto unknown authorial reflections, being simultaneously "a document of Destiny fulfilled", of which Aniela Komornicka, Maria's sister, spoke in a letter to Stanisław Pigoń dated 14 September 1960 (Pigoń 1964: 341–353).

The indeterminacy of the lyrical subject

Can the first-person "I", which is at the heart of almost every poem by Maria Komornicka, be considered the poet's *porte-parole*? The temptation to think so is great and can hardly be resisted. After all, if the author were presumed to be one and the same as the subject, it would solve the long-standing dilemma of researchers of the life and works of the author of *Czarne płomienie*, who have to decide whether to write about Maria or Piotr and therefore "about her" or "about him". Thus, assuming that the place of the poet is taken by what Aleksandra Okopień-Sławińska (Okopień-Sławińska 1985: 98-115) defines as the direct and first-person 'I' presented in the text, established in the convention of inner landscape, the aforementioned question posed by Komornicka's distant cousin, Maria

Dernałowicz, namely "in what grammar should the past be worded" [i.e. Komornicka's past – B.S.] (Dernałowicz 1985: 98–115) would be unfounded (Dernałowicz 1977: 75–78).

However, the 'I' in *Xięga…* dons a safe mask, revealing itself only as much as it wishes while maintaining a cognitive distance. It is often asexual, androgynous, childlike, and angelic. Elsewhere, it takes on the role of a son, a captive, an ascetic, a cloud, a "rhymester", a "little Buddha", an "embryo in an egg", a "second-day creation". Occasionally, one encounters deliberate "de-gendering" that stems from the unwillingness to align oneself with any gender and serves to evade defining it, manifesting in the child subject. Such disclosure of the lyrical subject does not facilitate vivisection, constant scrutiny, processing, observation or individualised analysis, while the search for gender identity involves various modalities: feminine, masculine, androgynous or consciously undefined.

Andrzej Z. Makowiecki drew attention to the personal components in the lyric, noting that:

> Within the lyrical genre, the structure of the lyrical subject is quite peculiar. It speaks not only to reveal emotional states and interpretations of the world. The most salient feature of that lyric is its unprecedented directness and personhood, whereby the subject very often self-identifies as the creator (Makowiecki 1971: 34).

The psychologism of the individual going through a range of personal experiences – a characteristic trait of Young Polish literature – became the dominant category with respect to the reality depicted. Based on that subjective perception, one tends to impose the knowledge of the one and only absolute truth on others. This fact was highlighted by Michał Głowiński:

> Essentially, there is nothing but the lyrical subject in that poetry. The domain of appearance no longer represents the extra-individual, external world. The psychological reality of the individual is thoroughly absolutised, and that process is evinced in lyrical forms in the unequal relationship between directly formulated admissions and the domain of appearance; such confessions come to predominate to a degree unknown in Polish poetry (Głowiński 1962:72).

In *Xięga…*, there is a palpable emphasis on showing the abundance of the inner life of the speaking subject, their extraordinary intelligence and continual striving for perfection through ceaseless transformation in the course of spiritual evolution. This is accompanied by a conviction of the uniqueness and originality of the speaking subject:

> […] I, absorbed with my own journey,
> Pursue my own visions and adventures,
> I have my own conjectures and proofs,
> My own bright flashes of intuition,
> My own multiple experiences… (Komornicka 2023: 519–520).

When attempting to identify the author with the lyrical subject situated within the space of the work, it is noticeable that they assume a confessional role in two dimensions. First, in the religion professed, emphasising in the *Uwagi do niniejszej Xięgi* [*Notes on this Booke*]: "I consider all the assertions contained in this Booke to be valid WITHIN THE PURVIEW OF CHRISTIAN ETHICS; that is, to the exclusion of any conflict with it"[3] and in confession, which is a kind of personal disclosure. Becoming a spiritual "creator" – a lyrical demiurge and judge – they are in keeping with the modernist paradigm of artist-creator, who sees life as a work of art or as a creative process, which Stanisław Przybyszewski described as follows:

> The artist's external life is fashioned according to its needs by the metaphysical being in the artist, the one that creates, and for which the personal being is a tool only. The artist lives as they must, not as they want to. […] All personal pleasures, […] frenzies and pains are engendered in the artist by that creative, primordial being in order to draw from it a new impulse for creation. Or perhaps that external life is only a manifestation of all the creative sufferings and frenzies (Przybyszewski 1900: 8).

The author's creative imagination becomes the source of finding oneself as an entity that constantly makes itself in the creative process. Through the rejection of all that is sinful, earthly and carnal, the literary subject, like a trusting child, turns towards the Creator in the belief that "in Your image You have created me, dear God."

> […]
> And trustingly, I think that to You, perhaps,
> Oh, my GOD, my dearest GOD!
> I do not bring such great shame,
> Being, for some half a century,
> A divine spark enclosed in a weary human,
> An old child, bent over work,
> For it is then that thought with a lively zest
> Can circulate the narrow straits of mind (Komornicka 2023: 12).

[3] Capital letters used in line with the manuscript.

There is no end to the process of creation because it is only the point of departure in the journey of the soul. Hence, one can find numerous foreshadowings in the work: "This is but the beginning of the acquaintance", "the beginning of a feast", "of a conversation", "the first jug of champagne", "the first volume of a novel", "the first day", "the first plan", "the first in the world" or "the first time". They are reminiscent of reincarnation, in which, after the death of the body, the soul can be embodied in a new physical entity. For the Young Polish symbolists – especially in the context of Hindu and Buddhist religions, whose elements are repeatedly encountered in *Xięga…* – that epitomised a kind of metaphysical desire to strive for the Absolute, constituting the sole goal of the human quest.

This recurring motive of continual renewal in Komornicka may also have been attributed to a lack of self-acceptance, which evinced itself in the poems through notions such as "the under-feathered", "the Under-washed", "the Under-drowned", "the Under-chosen" (*Modlitwa za Żenię [Prayer for Żenia]*, *Na płaskim dachu [On a Flat Roof]*). The latter demonstrates a clear analogy with the 1902 autobiographical piece of prose entitled *Biesy [Demons]*, where the concept of the "under-born" first appeared. The self-vivisection which the speaking subject performs in the work does not bring relief; on the contrary, it leads to extremely negative assessments described as "Failed attempt! An aborted foetus", which evoke revulsion and disgust. However, there is no place here for a definitive ending since, as Maria Podraza-Kwiatkowska observed, suicide was not a solution for Komornicka, "[…] not only because of the strong instinct for life. First and foremost – due to the espoused theory of repeating one's destiny in eternity" (Podraza-Kwiatkowska in: Komornicka 1996: 16). Meanwhile, Jerzy Sosnowski, notes that "The author of *The Booke of Idyllic Poetry* repeatedly underlines that the development of a person does not proceed harmoniously, according to an individual plan" (Sosnowski 1993: 84).

In Maria Komornicka's late works, the journey leads towards inner and spiritual freedom, drawing its power from the art of creation. It is driven by a longing for Nirvana (inspired by Nietzsche's philosophy) or the Hindu Devachan – the Temporary Paradise, which is the abode of the gods, an intermediate state of existence before the soul's final rebirth in the physical body. In the poetry of other Young Polish artists, its wandering involves suffering, misery and abysses, which nonetheless lend it a profound meaning, as it makes one aspire towards spiritual development, towards good, enabling one to discover their individual creative powers (Wydrycka 2012). In this respect, Komornicka's poetry is akin to the works of such poets as Charles Baudelaire, Kazimierz Przerwa-Tetmajer or Bolesław Leśmian.

Komornicka wrote *Grabów podczas wojny*. *Xięga poezji idyllicznej* in 1917–1927 while staying at her family estate with her eldest brother Jan, having been brought there from a hospital for the mentally ill after the outbreak of World War I[4] (Boniecki 1998: 80–81). Sister Aniela underlines that, at the time, the poet "exposed herself to all sorts of unpleasantness through her attire and manner". The ten years it took to write *Xięga…* made it uneven both in terms of genre and value. Still, it is extraordinarily replete with meaning, difficult in reception, full of surprises, astonishing linguistic ideas, riddles and literary allusions. It draws on varied literary periods, cultural regions, religions, and communities, as well as paints a picture of an unknown future. It communicates through myths and symbols whose semantic interpretation challenges scholars and hermeneutists. The diversity of that work lies in its essence and significance, as it opens up to many concepts, revealing multiple interpretative possibilities and historical-literary analyses. The themes addressed are presented in transcendental and philosophical categories, leading to a metaphysical experience that involves transgression and sensitivity to all manifestations of existence. The work as a whole is steeped in reflection on existence, its place in the world and going beyond it, and in a sense of constant dilemma. The subject frequently delves into the theme of constant changeability and transformation, the tragedy of the trapped human individual and all entities.

Autobiographical interpretation of creative endeavour emerges quite organically in the poems in *Xięga…*, especially where the accomplished transfiguration is concerned. *Panie i ja* [*Ladies and I*] is particularly interesting in this context, as the male lyrical subject describes a personal experience of corporeality, the reasons for being different and the consequences of that experience. The recurring eponymous verse, "Ladies and I", hints at a distinct perception of corporeality and the vague subjective self: female, male or androgynous. This is not merely authorial awareness of illness as a physical imperfection but, above all, the experience of otherness associated with psychological suffering and the absence of a sense of one's own gender identity. Thus, the poem portrays the author's inner struggle in the process of finding oneself and expressing their genuine nature. Just as many other Young Polish authors, Komornicka was not alone in that journey towards the literary ideal, but the quest for one's own identity – taking place

[4] "For her, war was first and foremost a moral fact, not a political one, and she experienced historical events precisely in their moral dimension, as the consequences of good or evil outweighing each other on the scales of spiritual order." "[…] In that respect, she was very much like Słowacki, who weighed the vicissitudes of history on the scales of morality, examining their value in the evolution of the spirit, on the path of its striving for perfection".

against the backdrop of the discourse of hatred, homophobia, exclusion or tolerance – was most palpably manifested in her life and work (Kita 2015: 123).

In addition, many important biographical details may be discerned in *Xięga…* Often enough, they may be identified thanks to the supplementary information from her sister Aniela's handwritten notes in the manuscript. The notes in question mention people, places, family, events or, for example, the poet's dental problems, which were fairly widely known. There is, in fact, a well-established legend that Maria pulled out all her teeth in order to give her face a new (male) shape. However, the remark in pencil which accompanies *Ząbki* [*Teeth*] dispels the oft-repeated rumour: "She suffered greatly over her ugly teeth – in time she had them all pulled out; she became utterly toothless very early on"[5] (Komornicka 2023: 488).

In the poem *Nowy duch* [*The New Spirit*], the figures of the "little ones" are, in fact, real-life persons. Thus, "Franek" is Franciszek Komornicki (1881–1941), the author's younger brother, "Kryś" is the diminutive moniker of Jan Komornicki (1870–1952), her older brother, while "Ela" is Elżbieta Komornicka (1877–1954), Maria's year-older sister.

One can readily assume that *Wizyta doktorska (obrazek z sanatorium)* [*Physician's Visit (Picture from a Sanatorium)*] conveys reminiscences of the author's stay in institutions for the mentally ill, especially given phrases such as: "Lying as if taken down from a cross, weaker than a small moth, / Stupefied by longing, weak body, I lie without memory / And I'm weaker than a fly". The frequent descriptions of states of fatigue, torpor, infirmity (resulting from illness or, possibly, administration of sedatives) and terms referring to gender: "my life's quiet, blurry […] masculine shape awaits", "at my manly childhood's dawn", "before the day of my male might" or "in this morning of my manly life". These examples likely reflect the process of Komornicka's discovery of otherness, which had much to do with the poet's sense of integrity as a person. Tomasz Basiuk maintains that "revealing oneself – to others and to oneself – as a person with a non-normative sexual identity presupposes that coming out is a speech act or some rhetorical gesture aimed at communicating a message addressed to others or to oneself. That message is the hidden truth about oneself" (Basiuk 2010: 116). That truth may lie at the core of loneliness, which is common to the stories of people who are alienated, who are other.

[5] Komornicka's alleged removal of teeth has become the stuff of legend, therefore – by way of context – one should bear in mind the then dental treatment, the possibilities of dentistry as well as the availability of dental care in that period. See B. Piękoś (1997), *Rozwój stomatologii polskiej na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków; J. Supady (2010), *Dentystyka w XIX i na początku XX wieku*, Łódź, W. Noszczyk (ed.) (2015), *Dzieje medycyny w Polsce*, vol. 1, Warsaw.

Besides the biographical context relating to gender change, it is worth noting that the pages of *Xięga…* often witness the tragedy of a person trapped in passivity and impotence, which transcends identity issues. There is grief in those pieces, an awareness of loss, the wailing of a soul which "grows so jaded in the constant oppression and misery" and whose anguish is all the greater because it is conscious. Those grievances and laments concern numerous shortcomings, both physical and spiritual. Those desires not only envision getting rid of a weak body but also satisfying low and mundane needs, such as ceaseless hunger, never having one's fill or adequate living conditions. Such themes are reflected in verse in a number of poems including *Zachcianki* [*Whims*], *Mansarda xiążęca* [*Prince's Mansard*], *Głód i słońce* [*Hunger and the Sun*], *Łkania letnie (z muzyką)* [*Summertime Weeping (with Music)*], *Głodne wojaki* [*Hungry Soldiers*] or *Dylemat* [*Dilemma*].

The literary subject in *Xięga…* is characterised by individualism and alienation, as it remains in the environmental opposition of "I" vs "them". The motif of isolation (deliberate or compelled?) is quite frequent, while by setting the individual fate in contrast to the surrounding world, the poet expresses their inner states and experiences through metaphorical images (Stala 1988). Isolation is also presented as a borderline experience that leads to feelings of "nothingness" and "non-being", which are conveyed using spatial terms such as "abyss" or "mist".

The second person, shown through the relationship between "I" and "you", also constitutes an interesting theme of lyrical reflection (Kozikowska-Kowalik 1982). That second person is often endowed with personal traits and functions as a lyrical character. It may be a mother (*Mama* [*Mum*], *Strzyż* [*Fleece*], *Wieczór* [*Evening*], *"Szeremere" (fragment*) [*"Cuckoo" (fragment)*]), a father as a sultan, emperor, old man, patriarch (*Żale parcelanta* [*Parceller's Complaint*], *Dziwny sen* [*Strange Dream*], *Ahnung*, *Układy o raj. Dialog Demiurga z duszą zbawioną* [*Bargaining for Paradise. Dialogue of the Demiurge with a Redeemed Soul*], *Sen lejbgwardzisty* [*The Dream of a Household Guard*], *Jasyr* [*Captivity*]), Józia (*Józia*), Żenia (*Modlitwa za Żenię* [*Prayer for Żenia*]), a caretaker (*Niania* [*Nanny*], *Żegnaj, wiosno!* [*Farewell, Spring!*]), lekarz (*Wizyta doktorska (Obrazek z sanatorium)* [*Physician's Visit (Picture from a Sanatorium)*], *Sens niemoralny* [*The Immoral Meaning*]) or old beggar men (*Dziad śpi na górze* [*Old Man Sleeping Upstairs*], *Dziad na pieńku* [*Old Man on a Stump*], *Dziady grają* [*Old Men Playing*], *Dziadowskie żarty* [*Old Men's Antics*])). The specific figures the author invokes – the parents or the nanny – have an impact on the psychological state of the literary protagonist, as they revive memories and evoke associations, drawing special attention as a result.

The literary "you" can also be a concept, a value or a characteristic, as the poems contain references to the Absolute, being, self or suffering (*Biedna Polska* [*Poor Poland*], *Nie spiesz się* [*Hurry Not*], *Twarz* [*Face*], *Tajemnica jesieni* [*The Mystery of Autumn*], *Noblesse oblige*, *Wielkanoc* [*Easter*]). Furthermore, the second person may denote God, the Demiurge, Buddha – the Supreme Being – who gives one new form and liberates them from the present state, making the poetic reflections more profound and transcendent.

The lyrical subject engages in an internal dialogue, directing its words to anyone within the artistic space of the work. With the masks put on at will, feelings of guilt or remorse are mitigated. On the other hand, *Układy o raj. Dialog Demiurga z duszą zbawioną* [*Bargaining for Paradise. Dialogue of the Demiurge with a Redeemed Soul*], which represents a kind of rehabilitation and confession (Stelingowska 2019), offers an example of mental catharsis and purification, through which the emotional past is put in order.

Summary

The lyrical subject in the poems of *Xięga…* remains indeterminate, ambiguous and difficult to define. It strays, thrashes about, seeks shape and transforms, constantly anticipating change. It is weary, exhausted, fatigued, and constantly experiences unfulfillment. It craves for the soul to be liberated from the body, yearns to be free and able to soar towards higher goals and escape from the repetitive and monotonous everyday life. It demands sensations and spaces that transcend the earthly confines. Its creation engenders a variety of interpretations of autobiographical, identity-related and poetic nature, which determine the value of *Xięga…*, opening it up to a variety of perspectives and approaches in a comprehensive analysis.

It is nonetheless certain that Maria Komornicka's last work is an exceedingly poignant attempt at finding and accepting the human being in unity with the surrounding world. This attempt is made as part of a dual existence of being and nonbeing, soul and body, the human and nature. Drawing on Edward Boniecki, it may be assumed that Xięga poezji idyllicznej:

> […] has outlived the larchwood manor house and the old park, in the shadow of which Piotr engaged in his spiritual exercises. It remained a crucial testimony to Komornicka's existence between the wars and, at the same time, the most important record of her spiritual life in general (Boniecki 1998).

Bibliography

Balcerzan Edward (1966), *Autor i jego biografia*, „Twórczość", nr 9: 74–89.

Basiuk Tomasz (2010), *Coming out po polsku*, w: *Queer studies. Podręcznik kursu*, red. Jacek Kochanowski, Marta Abramowicz, Robert Biedroń, Kampania Przeciw Homofobii, Warszawa.

Boniecki Edward (1998), *Modernistyczny dramat ciała*, IBL, Warszawa.

Dernałowicz Maria (1977), *Piotr Odmieniec Włast*, „Twórczość", nr 3: 79–95.

Głowiński Michał (1962), *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, PIW, Warszawa.

Gutowski Wojciech (1982), *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki", 73/3/4: 85–110.

Jakubowski Jan Z. (1963), *Wstęp*, w: *Poetki Młodej Polski*, zebrał i oprac. tenże, Czytelnik, Warszawa:

Kita Małgorzata, *Coming out. Gatunek ponad granicami dyskursów*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, red. Danuta Ostaszewska, Joanna Przyklenk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015: 118–127.

Komornicka Maria (1996), *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków.

Komornicka Maria (2023), *Xięga poezji idyllicznej*, opracowanie naukowe rękopisu, aparat krytyczny i posłowie Barbara Stelingowska, Warszawa.

Kozikowska-Kowalik Lucyna (1982), *Dialektyka oryginalności i typowości (o poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, w: Kazimiera Zawistowska, *Utwory zebrane*, Kraków.

Makowiecki Andrzej Z. (1971), *Młodopolski portret artysty*, PIW, Warszawa.

Marx Jan (1997), *Młoda Polska*, Warszawa.

Nycz Ryszard (2012), *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, Kraków: 31–61.

Noszczyk Wojciech (red.) (2015), *Dzieje medycyny w Polsce*, T. 1, Warszawa.

Okopień-Sławińska Aleksandra (1981), *Semantyka „ja" literackiego („ja" tekstowe wobec „ja" twórcy)*, w: „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja", nr 6 (60): 38–63.

Okopień-Sławińska Aleksandra (1985), *Semantyka „ja" literackiego („Ja tekstowe wobec „ja" twórcy)*, w: tejże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków: 394–401.

Piękoś Bolesław (1997), *Rozwój stomatologii polskiej na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków.

Pigoń Stanisław (1964), *Trzy świadectwa o Marii Komornickiej*, „Archiwum Literackie", t. 8: 341–353.

Podraza-Kwiatkowska Maria (1975), *Symbolizm, i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków.

Podraza-Kwiatkowska Maria (2001), *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji młodej Polski*, Kraków: 289–308.

Przybyszewski Stanisław (1900), *Na drogach duszy*, Kraków.

Sawicki Stefan (1977), *Między autorem a podmiotem mówiącym*, „Pamiętnik Literacki", z. 2: 111–127.

Sławiński Janusz (1974), *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: tegoż, *Dzieło – Język – Tradycja*, Warszawa: 64–73.

Słowacki Juliusz (1952), *Godzina myśli*, w: tegoż, *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław.
Sosnowski Jerzy (1993), *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Warszawa.
Stala Marian (1988), *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa.
Stelingowska Barbara (2019), *Poezja „idylliczna" Marii Komornickiej. Dialog, idylla, romans*, Siedlce.
Supady Jerzy (2010), *Dentystyka w XIX i na początku XX wieku*, Łódź.
Wydrycka Anna (2012), *Między Bios a Zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok.
Wyka Kazimierz (1963), *„Pan Tadeusz". Studia o tekście*, Warszawa.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
69–81 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10525
Chrystyna Stelmach
Ivan Franko National University of Lviv
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3918-8314
e-mail: khrystyna.stelmakh@gmail.com

Skazane na nostalgię: Maryla Wolska, Beata Obertyńska, Jadwiga Czechowiczówna i wiersze o Lwowie

Doomed to nostalgia: Maryla Wolska, Beata Obertyńska, Jadwiga Czechowiczówna and poems about Lviv

Słowa kluczowe: poezja lwowska, literatura nostalgiczna, pamięć, pamięć kulturowa, Lwów, Maryla Wolska, Beata Obertyńska, Jadwiga Czechowiczówna
Keywords: Lviv poetry, nostalgic literature, memory, cultural memory, Lviv, Maryla Wolska, Beata Obertyńska, Jadwiga Czechowiczówna

Abstract

The article analyzes the nostalgic dominant in the works of Lviv poets Maryla Wolska, Beata Obertyńska and Jadwiga Czechowicz, presents a general outline of their memoir poetry and an interpretation of selected and less known poems on Lviv's themes, considering the biographical context and theoretical issues of memory studies.

W literaturze związanej ze Lwowem wyraźne miejsce zajmuje nurt nostalgiczny. Największy rozkwit literatura wspomnieniowa osiągnęła po drugiej wojnie światowej, po prawie całkowitej wymianie ludności miasta, zerwaniu historycznej ciągłości pokoleń i przekazu kulturowego. Z pamięcią utraconej małej ojczyzny łączy się nostalgia. Po wysiedleniu Polaków ze Lwowa pisarze powracali pamięcią do lat swojego dzieciństwa i młodości, a także przeżyć związanych z traumą wykorzenienia oraz niemożliwością powrotu i odnalezienia dawnego Lwowa.

Refleksjom nad poczuciem przynależności do Lwowa i budowaniem mitu o utraconym mieście poświęcone są znane utwory o „tematyce lwowskiej"

Zbigniewa Herberta, Adama Zagajewskiego, Stanisława Lema, Józefa Wittlina, Jerzego Janickiego. Choć większość mieszkańców Lwowa (ale nie wiosek leżących wokół) przed drugą wojną światową stanowili Polacy, miasto zawsze było znane ze swojej wielokulturowości. Zamieszkiwali je także – ciągle zmieniając się – Ukraińcy, Żydzi, Ormianie, Włosi i Niemcy. Niewiele miast ma takie burzliwe losy. Częsta zmiana stosunków narodowościowych i trudne dzieje niejako utrwaliły obraz Lwowa jako miasta zespolonego z tęsknotą; ten fakt trafnie zauważa bohater Ziemowita Szczerka w reportażach *Wymyślone miasto Lwów*: „Stało się tak, że narody, które rozbudowywały miasto, traciły swoje ojczyzny. Lwów to kraniec historii. Lwów jest skazany na nostalgię" (Szczerek 2022: 168).

Niniejszy artykuł tytułem nawiązuje do tego cytatu i odnosi sformułowaną w nim myśl do twórczości (i losów) trzech lwowskich poetek, których twórczość wspomnieniowa związana ze Lwowem pozostała w cieniu. Dwie są połączone więziami rodzinnymi – Beata Obertyńska była córką Maryli Wolskiej – wspólnie napisały pamiętnik *Wspomnienia (Quidlibet)*. Trzecia to Jadwiga Czechowiczówna.

Warto zadać sobie pytanie, czy ten sam Lwów pamiętają matka i córka, dzielące przestrzeń rodzinnego domu, przyjaciół rodziny i otoczenie oraz mające tyle wspólnych wspomnień? Literatura nostalgiczna jest tutaj pojmowana jako medium pamięci zbiorowej (według Astrid Erll), jako magazynowanie poszczególnych historii, które są „w odpowiednim momencie przypomniane i skonfrontowane ze swoimi alternatywnymi wersjami. Dochodzi wówczas do «konkurencji pamięci» […] albo do «konkurencji wspomnień»" (Potasińska 2017: 28).

Zagadnienia literatury nostalgicznej o Lwowie lokują się w nurcie *memory studies* i w interdyscyplinarnych badaniach o nostalgii. Zygmunt Bauman określa nostalgię jako „afekt, który jest częścią wielopokoleniowej rodziny uczuciowego przywiązania do tak zwanego «gdzie indziej»" (Bauman 2018: 11). Svetlana Boym definiuje nostalgię jako „tęsknotę za domem, który już nie istnieje albo nigdy nie istniał", podkreślając, że zaczyna się w momencie teraźniejszym, jest «hybrydem przeszłości i teraźniejszości»" (Boym 2019b: 99, 108). Nostalgia powstaje jedynie pod wpływem dystansu: „Nostalgia to poczucie straty i wysiedlenia, lecz także pewien romans z własną fantazją. Miłość nostalgiczna może przetrwać jedynie w postaci związku na odległość" (Boym 2019b: 99). Boym mówi o dwóch typach nostalgii – refleksyjnej i restoratywnej. Podczas gdy restoratywna nostalgia dąży do odbudowy domu z paranoiczną determinacją i nie postrzega samej siebie jako nostalgii, tylko jako prawdę i tradycję (tej nostalgii często nadużywają ideologie polityczne), nostalgia refleksyjna odnosi się do doświadczeń emigracji lub wysiedlenia. Ona dąży w myślach do idealnego domu, uświadamiając sobie, że to idealnie miejsce nie istnieje, jest tylko efektem wyobraźni, sama zaś emocja

nostalgii jest uczuciem zupełnie realnym. Utrata swojskości i poczucie dystansu nakłaniają emigrantów do opowiedzenia własnej historii o związkach między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Boym przedstawia nostalgię jako relacje między pamięcią indywidualną i zbiorową, jako efekt połączenia biografii jednostki i biografii grup czy narodów (Boym 2019b: 101–108).

Nostalgię można rozpatrywać w kategoriach pamięci kulturowej Aleidy Assmann. Badaczka definiuje pamięć funkcjonalną jako połączenie wyobraźni, rozumu i pamięci. Ten rodzaj pamięci jest selektywny, pielęgnujący jedne wspomnienia i wypierający inne. Takie pamiętanie jest kulturowym aktem przypominania i ma wpływ na kształtowanie tożsamości. Inny rodzaj pamięci – magazynującej – który jest swoistą niepoukładaną bazą danych, nie przeciwstawia się pamięci funkcjonalnej, lecz uskutecznia ją za pomocą wyboru fragmentów informacji, akcentowania, nadawania nowych sensów (Assmann 2012: 34–40). Na pytanie, jakie są sposoby pamiętania jednego wydarzenia i jakie znaczenia mu nadajemy, próbuje odpowiedzieć Astrid Erll, podając przykład pamiętania o pierwszej wojnie światowej (Erll 2008: 7). W odniesieniu do tego ujęcia nostalgiczna poezja o Lwowie jest reprezentowana jako część historii politycznej, jako traumatyczne wydarzenie (deportacja, wysyłki do łagrów, jednocześnie początek drugiej wojny światowej) i jako część rodzinnej historii.

Jeszcze jednym kluczem teoretycznym do interpretacji może być koncepcja miejsc pamięci Pierre'a Nory. Miejsca pamięci pojmowane są szeroko, znajdują się na pograniczu przestrzeni i pamięci. Nora zalicza do nich wszystkie miejsca, „związane z dziedzictwem, wszystko, co zawiaduje obecnością przeszłości w teraźniejszości" (Nora 2022: 119). Podobnie jak Aleida Assmann, Pierre Nora podkreśla rolę wyobraźni:

> W istocie, są one miejscami w potrójnym sensie tego słowa: materialnym, symbolicznym i użytkowym. Miejsce z pozoru tak materialne, jak zbiór archiwum, nie byłoby miejscem pamięci, gdyby nie wyobraźnia… Wszystkie trzy aspekty znaczeniowe się na siebie nakładają (Nora 2022: 116).

Miejsca pamięci, według Nory, to też forma, w której świadomość upamiętniająca istnieje w historii, to nasza utracona przeszłość, która żyła gdzieś w świadomości grupy społecznej, ale wkrótce może zniknąć na zawsze, a samo miejsce pamięci zamienia się w historię, która nie będzie już podtrzymywana przez pamięć zbiorową. Miejsca pamięci nie pojawiają się przypadkowo, mają powód istnienia: żyją dzięki woli do pamiętania. Sama pamięć gromadzi się i krystalizuje w miejscach pamięci (Nora 2022: 116–23).

Celem artykułu jest zobrazowanie poezji nostalgicznej Maryli Wolskiej, Beaty Obertyńskiej i Jadwigi Czechowiczówny, interpretacja wierszy z uwzględnieniem

kontekstów lwowskich i życiowych, jako że prawie wszystkie przybierają charakter autobiograficzny. Teoretycznym polem do interpretacji są też koncepcje z dziedziny *memory studies* Aleidy Assmann, Pierre'a Nory oraz Svetlany Boym.

Lwowskie poetki, Beatę Obertyńską i Jadwigę Czechowiczównę, łączy zadziwiająco podobny los deportacji do łagrów sowieckich, tułaczki z Pomocniczą Służbą Kobiet utworzoną przy Armii generała Andersa i późniejszą emigracją. Ich poezję wspomina się najczęściej w kontekście twórczości łagrowej, uważanej już za klasykę łagrowej literatury kobiecej. Umykają uwadze badaczy nieliczne wiersze poetek o Lwowie, jednak znalazły się one w znanej antologii poezji lwowskiej *Moje serce zostało we Lwowie* (2009).

Maryla Wolska, poetka młodopolska, twórczyni grupy poetyckiej *Płanetnicy*, dorastała we wpływowej rodzinie z mocnym kapitałem humanistycznym. Dom jej rodziców, artysty Karola Młodnickiego i tłumaczki Wandy Monné, przez dłuższy czas pozostawał miejscem spotkań dla artystycznego i literackiego środowiska Lwowa. Rodzina była spokrewniona również z Pawlikowskimi, gdyż córka Wolskiej Aniela wyszła za mąż za Michała Pawlikowskiego, poetę i pisarza, znanego w kręgach kulturowych we Lwowie. Częstymi gośćmi salonu byli Edward Porębowicz, Jan Kasprowicz, Kornel Ujejski, Adam Chmielowski, z wizytami bywali też Jan Matejko, Maria Konopnicka, a bliskim sąsiadem był Władysław Bełza. Do przyjaciół należała rodzina Grottgerów; Wanda Monné była narzeczoną Artura Grottgera aż do śmierci artysty. Willa zwana Zaświeciem działała jako salon spotkań dla ugrupowania literackiego *Płanetnicy*, w którym znaleźli się też Leopold Staff, Józef Ruffer, Ostap Ortwin i sama Maryla Wolska. Ostap Ortwin wspomina o domu Młodnickich tak:

> Gościnny jej dworek na Zaświeciu pod Cytadelą […] stał zawsze na oścież otworem dla obrazoburczej garstki młodych poetów. Mieli oni tu oparcie towarzyskie po pracy i studiach, znajdując chwile rekreacji i umysłowej sjesty w długich, swobodnych i beztroskich pogawędkach, okraszonych iskrzącym się żarem i dowcipem (Ortwin 1930).

Poza wyraźnym młodopolskim wydźwiękiem jej poezji (Czabanowska-Wróbel 2019) Jerzy Ossowski, badacz twórczości Maryli Wolskiej, zauważa retorykę pamięci charakterystyczną nawet dla jej wczesnych utworów (Ossowski 1998: 518). Miastu Lwów został poświęcony cykl z tomu *Dzban malin* (1929) zatytułowany *O dawnym Lwowie*. Składają się na niego wiersze spisane w latach 1928–1929: *Zaduszki*, *Poznanie*, *Pan Tępa*, *Tamten świat*, *Brat Albert*, *Pani Aszpergerowa*, *Nie wiem*. Poetka opisuje Lwów z czasów życia ostatniego bliskiego jej pokolenia, więc nie aż tak dawny, jak to sugeruje tytuł cyklu. Zresztą Leopold Staff,

przyjaciel rodziny, powiedział o poetce, że Wolska mówi „najchętniej i najczęściej o sobie niegdysiejszej" (Ortwin 1970: 294).

Wspomnienia o Lwowie z czasów młodości i środowiska artystycznego pokolenia jej rodziców zostały opisane przez Wolską w pamiętniku pod tytułem *Quodlibet*. Wyidealizowany obraz Lwowa u Wolskiej ograniczał się tylko do lat jej dzieciństwa i młodości w latach 70. i 80., nie sięgając pamięcią pokolenia Młodej Polski, w którym tworzyła. Pisane prozą *Wspomnienia* Wolskiej są kluczem do interpretacji cyklu poetyckiego *O dawnym Lwowie*. W wierszu *Zaduszki* Wolska z dużą powagą wraca pamięcią do tradycji uszanowania zmarłych na Cmentarzu Łyczakowskim, gdzie podczas wizyty obowiązywały rytualne czynności i niezachwiana kolejność – „do Grottgera szło się zawsze najpierwej" (Wolska 1971: 79). Wanda Monné, matka Marii (Maryli) Wolskiej była narzeczoną Artura Grottgera, a po jego śmierci wyszła za bliskiego przyjaciela malarza. W *Quidlibecie* Wolska wspomina tę niemal główną tradycję rodzinną:

> Jechało się z wieńcami i latarniami fiakrem. Bardzo pilnowałam, żeby coś trzymać, bodaj paczkę świec, gdym była mniejsza, potem wianek […] i bardzo byłam podniesiona na duchu, że go wiozę do Grottgera. Wcześnie bowiem wiedziałam, kim był, że narysował wszystkie obrazy, które wisiały na naszych ścianach, że Mama była jego narzeczoną, ale nie wyszła za niego, bo umarł na suchoty we Francji (Wolska, Obertyńska 1974: 71).

W wierszu są zastosowane charakterystyczne dla narracji wspomnieniowej wyliczenie i wielokrotne formy czasownikowe: „*Wiedziałam, że Mama, /Nim ucałuje kamień, /Nim na grobie rozłoży wieńce, /Wpierw zawsze zdejmie rękawice, /Z płyty i obramień /Dłońmi liść suchy odgarnie, /Wyjmie zapałki i świecę /I sama zapali latarnię"* (Wolska 1971: 79). Przemysław Czapliński określa ten zabieg „nostalgicznymi zatrzymaniami czasu", które

> odgrywają w nostalgii tak doniosłą rolę, ponieważ przekształcają czas linearny w cykliczny, nadając wydarzeniom charakter niezmienny. Dzięki ich zastosowaniu nostalgiczna opowieść przybliża się do mitu, a życie utrwalone – do wieczności. […] Nostalgik wyliczając odnawia życie (Czapliński 1999: 64–66).

Czas cykliczny w wierszu pogłębia celowo wybrana kompozycja klamrowa: „*Co roku…/ Dróżką tą samą, w Zaduszki, /Szłam z Tatkiem i z Mamą… /Do Grottgera szło się zawsze najpierwej. […] Co roku, w Zaduszki, idę tą samą drogą…sama… Do Grottgera idę zawsze najpierwej*" (Wolska 1971: 79–81). Czynności stają się mocno zrytualizowane – poetka (utożsamiona z podmiotem lirycznym) przychodzi już sama; jest jej bliższy świat zmarłych (jednak pełen życia we wspomnieniach)

niż opustoszały świat żywych. Przywołując w pamięci uwznioślone czasy, poetka dokonuje selekcji wspomnień, które stają się jeszcze bardziej widoczne w wyraźnie wyidealizowanych wierszach *Tamten świat*, *Pani Aszpergerowa*, *Poznanie* z cyklu *O dawnym Lwowie*. Taką selektywność ludzkiej pamięci alegorycznie opisuje Marc Augé w *Formach zapomnienia*:

> Przypominanie czy zapominanie jest jak praca w ogrodzie, plewienie, obcinanie niepotrzebnych gałęzi. Wspomnienia są jak rośliny: są takie, których trzeba pozbyć się natychmiast, aby innym ułatwić rozwój, dojrzewanie, kwitnięcie. Spełniając swoje przeznaczenie, rośliny już rozkwitłe w pewnym sensie zapominają się same, gdyż muszą się przekształcić… (Augé 2009: 25).

Cmentarz sprzyja odprawianiu rytuałów, gdyż w takim miejscu niejako naturalnie dochodzi do uporządkowania i odtwarzania wspomnień. Relację między specyfiką miejsca a intensywnością wspomnień odnotowuje Aleida Assmann, podkreślając, że w ważnych miejscach historycznych czy miejscach rytuału pojawiają się wspomnienia bardziej żywe i bardziej jaskrawe niż w tych doświadczanych za pomocą słuchu lub czytania. Takie miejsca i same rytuały (Assmann nazywa je figurami pamięci czy miejscami wspomnień) mają duże znaczenie w konstruowaniu pamięci kulturowej, pozwalają potwierdzić i wzmocnić wspomnienia, są wcieleniem ciągłości pokoleń oraz okresów czasowych i niosą więcej pamięci niż krótkotrwałe wspomnienia indywidualne (Assman 2009: 317–318). Idealizując przeszłość, Wolska patrzy na przyszłość jedynie jako na możliwość łączenia się z bliskimi osobami – o tym mówi w wierszach *Pożegnanie* i *Wiem (Wiem, że ich odzyskam oczyma…)*.

Do popularności poetki przyczyniła się jej córka Beata Obertyńska. Niedokończone przez matkę wspomnienia uzupełniła dwukrotnie obszerniejszym, własnym pamiętnikiem *Ouodlibecik*, który stał się spisywaniem wydarzeń, nazwisk, miejsc we Lwowie, notatek codzienności.

Beata Obertyńska wychowywała się w kręgu literackim swojej matki. Po wkroczeniu Armii Czerwonej do Lwowa była aresztowana w sfabrykowanej sprawie z powodu znęcania się nad chłopami we własnym majątku i sprzeciwu okazywanego władzom sowieckim. Aresztowanie Beaty Obertyńskiej i Jadwigi Czechowiczówny (o której mowa później) stało się częścią szeroko zakrojonej akcji NKWD. Polegała ona na deportacji Polaków ze Lwowa i miała na celu usunięcie elementów budzących wątpliwości albo stawiających opór władzom komunistycznym[1]. Obertyńska najpierw została uwięziona we lwowskim więzieniu Brygidki, a następnie

[1] O deportacji Polaków, w tym pisarzy, bardziej szczegółowo zob.: Chłosta-Zielonka 2000: 22–23.

w roku 1940 zaczęła się jej długa podróż do łagru w Workucie na dalekiej północy Związku Radzieckiego – poprzez pobyty w więzieniach w Kijowie, Odessie, Chersoniu i Charkowie. Jej wspomnienia i relacje o doświadczeniach łagrowych *W domu niewoli* stały się ważnym świadectwem mówiącym o życiu kobiet w łagrach i więzieniach sowieckich. Po łagrze została amnestiowana i trafiła na emigrację.

Koniec lata 1939 roku poetka spędzała w rodzinnym majątku na wsi pod Lwowem, w której zastały ją naloty i wybuchy – „z okien na piętrze widać cały Lwów jak w głębokim talerzu. Nie ma krzty wiatru. Dymy stoją w powietrzu jak zaczarowane" (Obertyńska 1991: 6) Lęk przed wojną, przewidywanie własnego aresztu („w lipcu [1940 roku – przyp. aut.] mnie aresztują" – napisze później w swoich wspomnieniach) i nasuwający się „mrok" sowieckiego reżimu opisuje poetka w wierszu *Ostatnia jesień*: „*Noc narasta od wschodu / wielka i kosmata. /Noc zadławi niebawem precz, /u krańców świata/ łun ostatek*" (Obertyńska 1991: 347).

Tragedia prywatna – bo niebawem jej posiadłość będzie splądrowana i Obertyńska zostanie wywieziona na Syberię – łączy się z tragedią narodów, w której okupacja i dzieje Lwowa są tylko jednym z wielu nieszczęść trwającej wojny. Metaforę zniszczeń i katastrofy, które niesie ze sobą Wschód skojarzony z Rosją, nasila czyhający „wron, który już osiadł na straży" (Obertyńska 1991: 347) niczym hiena czekająca na zdobycze powywracanych ludzkich losów wojennych czasów. Pożegnania z domem, parkiem i ogrodem w majątku pod Lwowem wspomina w sposób poetycki *W domu niewoli*:

> Nie mam siły żegnać się przytomnie z tymi kątami. […] To, co zostaje, to, co musi zostać – przepadnie. […] A potem jeszcze ogród. Zastygł w słońcu jak mucha w bursztynie i nie ma pojęcia, co go czeka. Aleja grabowa też nie wie jeszcze, że to jej ostatnia jesień (Obertyńska 1991: 6).

W wierszu zaś nie znajdziemy motywów wspólnych dla powyższego obrazu, idyllicznych obrazów, zapachów, kolorów złotej wiejskiej jesieni z dziennika opisujących ten sam okres. Przyroda broni się snem, wybiera zapomnienie, odrętwienie, sen jako naturalny odruch na zapowiadającą się katastrofę: „*Usnął park, jak znużony po wyroku więzień, / co śmierci się na jawie rozważać nie waży, / za to snem się zawczasu / z jej bezwładem brata…*" (Obertyńska 1991: 347). Wraz z opuszczeniem majątku, który niedługo będzie zdewastowany łącznie z parkiem, zmienia się całe jej życie – jego centrum tworzyły dom i poczucie bezpieczeństwa: „*Tak mnie pożegnał dom. I tak mnie pożegnał pokój świata, który mianem niebawem utopić w ludzkiej krwi*" (Obertyńska 1991: 6).

Do rekonstruowania idyllicznej atmosfery opuszczonego na zawsze domu często powracała w późniejszej swojej twórczości. Nastrój wiersza *Niedziela*

pokrywa się z intymną atmosferą wierszy Wolskiej, skupiających się na prywatnych rodzinnych historiach. Nostalgiczny utracony dom, zwłaszcza po życiowych poniewierkach i łagrowych przeżyciach, staje się bezpiecznym azylem, ostoją tradycji i etycznych wartości, cyklicznego porządku i rodzinnych rytuałów. Wiersz przedstawia najbardziej leniwą porę niedzielnego dnia – godziny przedwieczorne, bo „kucharka na nieszporach", czyli na liturgii o zachodzie słońca. Życie kręci się wokół tradycyjnych niedzielnych atrybutów i obrzędów – modlitwy, zapalonej świeczki przy ikonie świętego, tradycyjnego obiadu i wysoko ułożonych poduszek. Łączenie obrazów dźwiękowych „cisza odświętna", „zegarek tętni", zapachowych „mdły zapach tłuszczu", wzrokowych „rubinowy płomyczek" świecy i dotykowych, pełni wrażenie całkowitej zmysłowej obecności czytelnika w opisywanym miejscu, niedzielne rozleniwienie określa szereg uosobień „cisza się nudzi", „cisza wystygła i obojętna". Akcja w wierszu jest statyczna, wszystkie ceremonialne czynności tego dnia wraz z obiadem zostały załatwione, poprzez zabieg synestezji. Wrażenia niedzielnego dosytu i kulinarnych sugestii nabiera nawet „opasła białość poduszek", pozostaje niedzielna uroczystość, spokój i ład. Odwoływanie się do metafor jest często spotykaną strategią u Maryli Wolskiej i u poetek młodopolskich (Kuryłowicz 2011: 99–114).

Beata Obertyńska w różnych okresach życia i zależnie też od pory roku (latem wyjeżdżało się do Odnowa pod Lwowem) mieszkała w Perepelnikach pod Zborowem, w domu na Podkarpaciu w Skolem, zwanym w rodzinie Storożką, w którym się urodziła. Willa Zaświecie we Lwowie, do której przeniosła się najprawdopodobniej w 1899 roku razem z matką Marylą Wolską, znajdowała się w uroczym miejscu na wzgórzach Cytadeli przy ulicy Kalecza, obecnie Kalecza Góra[2], a drugie wejście miała od strony ulicy Cytadelnej (w roku 2022 roku ulicy przywrócono dawną nazwę). Z willi otwierał się widok na Ossolineum (obecnie Biblioteka imienia Wasyla Stefanyka). Zaświeciem budynek nazwała sama Maryla Wolska, ponieważ po przeprowadzce dzielnicę traktowano jako podmiejską, była niby „za światem", jednak bardzo szybko miasto poszerzyło się tak, że rodzina Wolskich znalazła się w śródmieściu. Związek z domem opisuje Obertyńska we *Wspomnieniach*:

> Zaświecie nabył Ojciec od państwa Dąbszczańskich. Należał do nich cały grzbiet wzgórza… aż po rozlewisko placów i koszarowych zabudowań Cytadeli, której okrągły bastion stał wysoko pod pochyłym sadem, jak czysto z formy wypadły

[2] Nazwana tak „nie od kaleczenia sobie nóg", a od nazwiska lwowskiego lekarza, jednak już na początku wieku uporczywie była nazywana Kaleczą – czytamy o tym we *Wspomnieniach* (Wolska, Obertyńska 1974: 377).

> ceglany budyń…Nie mam odwagi wejść słowami do wnętrza tego kochanego domu, który […] stał na środku mego dzieciństwa jak otchłań szczęścia, beztroski i bezpieczeństwa (Wolska, Obertyńska 1974: 377).

Tak silne zaangażowanie emocjonalne w stosunku do rodzinnego domu stało się powodem wykorzystania w zobrazowaniu pożegnania z Miastem motywu odwrócenia się biblijnej żony Lota. Wiersz *Żona Lota* nie jest nieznany, jednak wcześniejsze próby interpretacji nie uwzględniały kontekstu autobiograficznego i skupiały się głównie na impresjonistycznym jego odczytaniu i młodopolskiej symbolice śmierci (Jaskółowa 2006: 29–39).

Upływ czasu w wierszu zwalnia i odrętwienie/umieranie nadchodzi powoli, przypominając zwolnione kadry z filmu. Możemy nawet obserwować tłumienie krzyku, wygładzenie śladów – obecność podmiotu lirycznego zostaje wymazana, ślady kobiety zacierają się błyskawicznie. Tutaj nie widzimy refleksji i rozważań, wymieniania powodów złamania zakazu i odwrócenia się jak w znanym liryku Szymborskiej – jest tylko chęć ostatniego spojrzenia na miasto i dom jako naturalny podświadomy odruch, podkreślony patetyczną apostrofą do Miasta*: „Śmierć powłoką ciasną /od nóg mnie zaskorupia i pełznie do gardła /za to jedno spojrzenie wstecz! O miasto – miasto!”* (Obertyńska 1932: 58). Wątek autobiograficzny otwiera nam interpretacyjną różnorodność. Pamiętajmy, że żegnając się ze Lwowem, poetka była skazana na zsyłkę do łagrów. Wiersz pochodzi z tomu *Klonowe motyle* wydanego w 1945 roku, już po dwuletniej katordze. Zamienianie się żony Lota w słup można tłumaczyć też poprzez psychologiczne teorie reakcji na traumatyczne doświadczenia: w czasie niebezpieczeństwa, nie mając możliwości ucieczki czy walki, stawiania oporu, ludzka psychika wybiera odrętwienie, znieczulenie, osłupienie (zauważmy etymologię wyrazu – zamienić się w słup, jak żona Lota) jako mechanizm obronny na traumę – z tym, żeby móc przeżyć:

> Już nie walczę… Nie wołam… Stóp odbiegłych ślady
> wiatr wygładził i krzyk mój wydmą rozmiótł pustą…
> Martwiejące kolana chłód mi związał blady
> a dech znajomą drogę zagubił ku ustom. (tamże)

O bezradności i zamrażaniu uczuć w czasie trudnego emocjonalnie wyjazdu z majątku pod Lwowem przed nieznaną przyszłością Obertyńska mówi też w prologu do *Domu niewoli*: „Wzruszenie? Nie. Kompletny zamróz wszelkich uczuć… i pamięć – nieubłaganie czuła klisza” (Obertyńska 1991: 6).

Biblijny deszcz z siarki i ognia, „ruda ulewa sieczonego miasta” objętego wojną staje się dosłownością, gdyż poetka widziała ze swoich okien pożary,

pociski i bombardowanie pociągów[3]. Żona Lota zostaje na wzgórzu – przychodzi tutaj na myśl wzgórze Cytadeli, na którym stał rodzinny dom na Zaświeciu, gdzie chciałaby zostać nawet skamieniała – „i zostanę na wzgórzu samotna i słona" (Obertyńska 1932: 58).

W *Żonie Lota* autorka nazywa Lwów jedynie miastem (podobno jak Zbigniew Herbert w swoich wierszach). W wierszu *Fujijama* wydanym w 1932 roku w Medyce w tomiku *Głóg przydrożny* mamy topograficzną wskazówkę o Lwowie. Jest to liryka lwowskiego krajobrazu zimowego na tle Wysokiego Zamku. Autorka stosuje mocną przesadę, porównując Górę zamkową z usypanym na niej kopcem Unii Lubelskiej do zaśnieżonych szczytów Fujijamy (*Moje serce zostało we Lwowie*… 2009: 42). Silną więź emocjonalną z domem i ciągłe wracanie pamięcią do lwowskich krajobrazów, przypominające złudzenia, podsumowuje wiersz *To się powiedzieć nie da*…, napisany już na emigracji:

> Nie! To się nie da powiedzieć, to się wysłowić nie da,
> Jak tam o letnim zmierzchu stygła zapachem rezeda.
> Jak zachód gorzał w szybach miedzianych łun zarzewiem…
> Śniło się, czy naprawdę? Nie wiem… (Obertyńska 2017: 20).

W kontekście łagrowym najczęściej wymienia się nazwisko lwowianki Jadwigi Czechowiczówny. Niestety, o jej życiorysie mamy tylko kilka wzmianek w obszernych opracowaniach (Święch 2002: 114–116, 320, 370). Swój pierwszy tomik wydała we Lwowie w podziemiu w 1939 roku. W pewnych okresach drogi życiowe i twórcze Jadwigi Czechowiczówny i Beaty Obertyńskiej szły równolegle. Spędziły kilka lat na zesłaniu, później wskutek układu Sikorski-Majski zwolniono je z obozów, ale obie nie mogąc wrócić do kraju, trafiły na emigrację. Poezje Czechowiczówny znalazły się w antologii *Wierne płomienie*, na której treść składały się wiersze o sowieckiej i niemieckiej okupacji Lwowa (Święch 2002: 114). Obie wstąpiły do Pomocniczej Służby Kobiet – Pestki – w tworzącej się Armii Andersa. Wraz z 2. Korpusem przemierzyły szlak bojowy przez Iran, Palestynę, Egipt i Włochy. Organem Pestki na Wschodzie było pismo kobiece „Ochotniczka", w którym publikowano wiersze m.in. Jadwigi Czechowiczówny i Beaty Obertyńskiej. Popularne były też spotkania literackie organizowane przez Komitet Uchodźców Polskich w Tel-Awiwie. 30 maja 1943 roku odbył się wieczór literacki poetek 2. Korpusu: Beaty Obertyńskiej, Jadwigi Czechowiczówny i Marii Petry-Radwańskiej. Wiersze tych dwóch i innych poetów i poetek należą do nurtu literatury łagrowej ukazującego doświadczenia polskich literatów w ZSRR. Zarówno

[3] Poetka pisze o tym w *Domu niewoli* (Obertyńska 1991: 6–7).

Beata Obertyńska, jak i Jadwiga Czechowiczówna (Mieroszewska po mężu), nie mając możliwości powrotu do kraju, zamieszkały w Anglii.

Do rodzimego miasta Czechowiczówny nawiązują wiersze *Lwów* i *List z zesłania*. Już pierwszy wers *Lwowa* oddaje rzeczywistość, w której jest napisany: „*Jak odnaleźć po świecie wśród gwałtów i zbrodni/ Drogi w Twoje uliczki pod cieniem kasztanów…*" (*Moje serce zostało we Lwowie*… 2009: 144). Nie zabrakło w tekście topograficznych wzmianek – podmiot liryczny spaceruje po Stryjskim Parku, Zielonym Oku, Wałach Hetmańskich, Wiedeńskiej kawiarni, ulicy Sykstuskiej… Zarówno Maryla Wolska, jak i Czechowiczówna stosują nostalgiczną narrację – wymienianie i wielokrotne czasowniki – opisując oniryczną wędrówkę po Lwowie. Wycieczka odbywa się nocą we śnie. W dzień miasto jest nie do poznania – na ulicach są obce flagi, szyldy, inne ślady okupacji: „*i wszędzie było obco, wszędzie była pustka* […] *i tylko noce ciche powierniczki smutków/ Litościwie wracały nam stare ulice*" (tamże). W nocy wzrok zamienia się w inne zmysły, stają się wyostrzone, bardziej wrażliwe na wszystkie bodźce: „*drzewa potem pachniały soczyściej i mocniej*" (tamże). Z każdym takim snem miasto staje się coraz bardziej przejaskrawione, nabywa cech mitu, wzniosłości: „*nasze kroki/ Błogosławiące każdą ulicę i kamień […] /Kwiaty płakały rosą za nami, nad nami* (tamże). Do opisów krajobrazowych przedwojennego Lwowa jako arkadyjskiej krainy zwraca się Czechowiczówna również w wierszu *List z zesłania*. Idealizację literatury lwowskiej odnotowuje w swoich reportażach Ziemowit Szczerek: „W chwili, gdy Lwów nie był już polski, budowano ku jego czci wielką scenę ze scenografią Lwowa zapamiętanego, na której odbywały się spektakle Lwowa wyidealizowanego. I coraz bardziej odklejającej się od rzeczywistości" (Szczerek 2022: 54). Wiersz Czechowiczówny ma mocną wymowę patriotyczną – kończy się patetycznymi wersami „*i wrócimy do Ciebie i znów z nami będziesz/ Bo można za Lwów umrzeć, nie można Go stracić!*" (*Moje serce zostało we Lwowie*… 144).

Co łączy te pisarki? Pamięć o utraconym mieście, idealizacja utraconego Lwowa i domu, czasów dzieciństwa i młodości. Podmiot liryczny prawie zawsze jest kobietą, wypowiada się w sposób bardzo osobisty, najczęściej jest to monolog wewnętrzny. W wierszach Maryli Wolskiej niezwykle ważne są wartości rodzinne i patriotyczne. Narodowa tożsamość w jej wierszach mocno przeplata się z pamięcią społeczną i indywidualną. Autorka dobitnie idealizuje czasy młodości swoich rodziców i dalszą przeszłość, pokazuje nam nostalgię za czasem, a nie za miejscem. Przemysław Czapliński określa je nostalgiami chronicznymi – są to tęsknoty za minionym czasem, „tęsknoty permanentne, przewlekłe, podsycane przemijaniem – niejako zawinione przezeń, ale i dzięki niemu istniejące" (Czapliński 1999: 56). Svetlana Boym nazywa ten typ nostalgii „wyławianiem czasu z czasu i pochwytywaniem

ulotnej chwili obecnej" (Boym 2019b: 106). W mało znanych wierszach Beaty Obertyńskiej i Jadwigi Czechowiczówny o Lwowie idealizacja utraconego miasta jest ucieczką przed wojenną rozpaczą, okrucieństwem i załamaniem. Dla nich jako dla emigrantek wiersze nostalgiczne najwiarygodniej odgrywały rolę indywidualnej strategii przetrwania bez możliwości powrotu do domu, były „praktyką kontrkulturową, trucizną lub lekarstwem" (Boym 2019b: 112). O kontekstach biograficznych Czechowiczówny odnaleźć można tylko okruchy informacji. Obertyńska jest odkrywana wciąż na nowo, o czym świadczą też wznowienia tomików jej wierszy. Twórczość Wolskiej nie uległa zapomnieniu, głównie z powodu udokumentowanej historii rodzinnej i opisów wydarzeń przedwojennego Lwowa we *Wspomnieniach* napisanych przez matkę i córkę. Jak zauważył Pierre Nora, nie każde miejsce godne pamięci staje się miejscem pamięci – potrzebna jest przede wszystkim „wola pamięci" (Nora 2022: 116,119–120). Zawdzięczając woli pamięci w postaci literatury wspomnieniowej tych trzech i wielu innych pisarek i pisarzy, Lwów pozostaje miejscem nie tylko historycznym, lecz także dojmującym miejscem pamięci.

Bibliografia

Źródła

Obertyńska Beata (1932), *Klonowe motyle*, Nakładem Biblioteki Medyckiej, Warszawa.

Obertyńska Beata (1991), *W domu niewoli*, Wydawnictwo PAX, Warszawa.

Obertyńska Beata (2017), *Tarta róża*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Obertyńska Beata. *Tarta róża*. https://piw.pl/uploads/original/082018/09/e95be8215c_Obertynska-Tarta-roza-fragment.pdf [dostęp: 20.12.2023].

Wolska Maryla (1971), *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Wolska Maryla, Obertyńska Beata (1974), *Wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Opracowania

Assmann Aleida (2012), *Prostori spohadu. Formi ta transformaciji kulturnoji pamjati*, Nika-Centr, Kijiv.

Augé Marc (2009), *Formy zapomnienia*, Wydawnictwo Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Bauman Zygmunt (2018), *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Boym Svetlana (2019a), *Buduščjeje nostalhii*. Novoje litjeraturnoje obozrjenije, Moskva.

Boym Svetlana (2019b), *Nostalgia jako źródło cierpień*. „Ruch Literacki", R. 60, z. 1 (352): 99–112.

Chłosta-Zielonka Joanna (2000), *Polskie życie literackie we Lwowie w latach 1939–1941 w świetle oficjalnej prasy polskojęzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.

Czabanowska-Wróbel Anna (2019), *„Kolega-rówieśnik, towarzysz i przyjaciółka": miejsce Maryli Wolskiej wśród lwowskich Płanetników*, „Ruch Literacki", R. 60, z. 2: s. 193–170.

Czapliński Przemysław (1999), *Wznoszenie biografii: proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja", nr 3 (56): 55–76.

Jaskółowa Ewa (2006), *Kto to był? Żona Lota w poezji polskiej XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Kuryłowicz Beata (2011), *Jak purpurowy zapach róży… Metafory synestezyjne w młodopolskich tekstach poetyckich*. „Białostockie Archiwum Językowe", nr 11: 99–114.

Moje serce zostało we Lwowie… Antologia poezji lwowskiej (2009), Wydawnictwo Bosz, Olszanica.

Nora Pierre (2022), *Między pamięcią a historią*. wstęp Krzysztof Pomian, wybór, wprowadzenie i przekład Jan Maria Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Ortwin Ostap (1970), *Maryla Wolska*, w: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. Jadwiga Czachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Ossowski Jerzy S. (1998), *Maryli Wolskiej poetycki obraz Lwowa,* w: *Lwów: miasto, społeczeństwo, kultura: studia z dziejów Lwowa* T. 2, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków.

Potasińska Patrycja (2017), *Jak pisarze pamiętają. Teorie badań nad pamięcią a praktyka literacka*, w: *Świadectwa pamięci w kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Alter Studio, Białystok: 25–49.

Szczerek Ziemowit (2022), *Wymyślone miasto Lwów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

Święch Jerzy (2002), *Literatura polska w latach II wojny światowej*, w: tegoż, *Wielka historia literatury polskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Źródła internetowe

Erll Astrid, Nünning Ansgar (2008), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, https://play.google.com/books/reader?id=FXu9udTY0TsC&pg=GBS.PP1&hl=uk [dostęp: 11.04.2023].

Ortwin Ostap (1930), *Zgon Maryli Wolskiej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie", nr 7/8, http://dlibra.kul.pl/Content/37753/40935.pdf [dostęp: 20.12.2023].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
83–96 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10526
Beata Popczyk-Szczęsna
University of Silesia in Katowice
ORCID: https://orcid.org./0000-0001-8924-8093
e-mail: beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl

Representations of women's biographies through monodrama. Agnieszka Przepiórska's Theatre[1]

Monodramatyczne reprezentacje biografii kobiet. Teatr Agnieszki Przepiórskiej

Keywords: monodrama, biography, testimony, herstory
Słowa kluczowe: monodram, biografia, świadectwo, herstory

Abstract

Agnieszka Przepiórska's monodramas are a series of performances inspired by women's biographies. They are an example of herstory – history that reflects the specificity of women's experiences through an affective and identity-building approach. Monologues establish a strong biographical relationship between the actress and the heroines by combining the features of testimony and confession.

Agnieszka Przepiórska's monodramas are a symptomatic phenomenon in 21st century women's art for at least two reasons. Firstly, the actor's stage performances in the last two decades emphasise the emergence of herstory, a historic perspective in contemporary art that combines artistic practices with research on the work of female artists, both famous creators as well as those whose work is only beginning to gain prominence. Theatre research projects that present the feminine perspective include *Inna scena* (Another stage), which initiates theoretical

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

reflection on women's role and achievements in theatrical work (*Inna scena* 2006), and *Hypatia. Kobieca Historia Teatru Polskiego* (Hypatia. Female History of the Polish Theatre) that gave rise to several book publications and a website presenting the accomplishments of female stage artists[2]. Secondly, Przepiórska's theatre is strongly inspired by women's biographies. These types of stage practices, referred to as "biotheatre", can be incorporated into the framework of Polish biographical theatre of the 21st century (Kasprzyk 2020; Popczyk-Szczęsna 2020, 2021a). This article explores monodramas that are based on a biographical narrative, provide women with a platform for freely expressing their opinions, and constitute a theatrical strategy for representing women's stories in the context of the rising popularity of biographies in the contemporary culture. The article focuses on a single female artist, but her work reflects broader creative trends and viewer expectations.

Agnieszka Przepiórska has been staging her monodramas for more than ten years in collaboration with playwright Piotr Rowicki and director Anna Gryszkówna. They have produced a number of stage plays inspired by the biographies of Zuzanna Ginczanka (Jewish poet killed during the war), Simona Kossak (researcher and environmental activist, member of the famous Kossak family of artists), Anna Walentynowicz (labourer, social activist, member of the underground opposition in communist Poland), and Barbara Sadowska (poet connected to the anti-communist opposition movement who was persecuted by the Security Service). These productions form a highly cohesive series of biographical works which began with *Tato nie wraca* (Dad is not coming back), an autobiographical performance based on Przepiórska's experiences of growing up without a father (the play premiered on 9 September 2013 in WARSawa Theatre). This dramatic piece was not only instrumental in establishing actor's trademark style in the following years, but it also gave rise to a close emotional relationship between the performer and the portrayed heroines, as noted by Przepiórska in many interviews[3]. Her theatrical work deserves closer scrutiny as a method of celebrating women's life stories, but also as an example of polyphonic stage discourse, where social acts of stigmatisation affecting individuals are intertwined with the process of regaining subjectivity.

---

[2] http://www.hypatia.pl/ [accessed: 09.12.2023].

[3] Radio interview: Agnieszka Przepiórska: bioteatr nie ma nic wspólnego z ekomarchewką. *O wszystkim z kulturą*. Polish Radio II, 27 October 2023, https://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/3268576,agnieszka-przepiorska-bioteatr-nie-ma-nic-wspolnego-z-ekomarchewka [accessed: 09.12.2023].

Agnieszka Przepiórska's monodramas are characterised by a meticulous textual layer, suggestive staging solutions, and emotionally charged acting. Her monodramas largely fall into the category of popular theatre – in a positive sense of the term – which is based on psychological dramatic techniques and minimalist stage design to convey metaphors that the audience can easily identify with. As a graduate of the St. Petersburg State University of Film and Television, Przepiórska has the necessary tools to portray her characters with great psychological depth (*Mówić własnym głosem* [To speak in your own voice], 2023). The documentary and fictional aspects of her work are derived from women's biographies, a literary genre that, by definition, is highly diverse and "jumbled", and where fact is intertwined with fiction (Dauksza 2021). The biographies of Zuzanna Ginczanka (*Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki* [I am reciting my life. Zuzanna Ginczanka's melancholy] by Agata Araszkiewicz, 2013), Simona Kossak (*Simona. Opowieść o niezwyczajnym życiu Simony Kossak* [Simona. The story of Simona Kossak's uncommon life] by Anna Kamińska, 2015), and Anna Walentynowicz (*Walentynowicz. Anna szuka raju* [Walentynowicz. Anna's search for paradise] by Dorota Karaś and Marek Sterlingow, 2020) were adapted for stage by Piotr Rowicki. His stage plays have enabled Przepiórska to paint expressive stage portraits of women during performances delivered in small theatrical venues.

Playwright Piotr Rowicki transformed women's biographies, personal diaries, archive materials, and poems (in plays dedicated to Zuzanna Ginczanka and Barbara Sadowska) into literary monologues that are highly emotionally charged, but have a limited narrative. The events in the heroines' lives are presented sparingly, often as suggestions or metaphors. The playwright focused on biographical events and situations that had played an important role in the protagonists' personal growth, but also illustrate the power of self-determination. Women's artistic and social accomplishments are presented against the backdrop of private or even intimate scenes from their daily lives to expose hidden meanings or preserve the memory of heroines who have been overlooked by history. These plays attempt to epitomize the dramatic existence of courageous, rebellious, and creative women, rather than to revise these literary resources. The fact that Rowicki relied on various sources in developing his stage plays does not undermine the specificity of monodrama as a theatrical piece which combines a syncretic approach with "dramatic, lyrical, epic, musical, and pantomime elements" with a polyphonic approach, because a "monologue enables the actor to depict various characters, individuals, and voices, while portraying his/her subjects through a highly personalised lens" (Jarząbek 2007).

Regardless of the dominant themes in Przepiórska's work or the behavioural techniques that are deployed in the process of building the portrayed characters, the poetry of Przepiórska's monodramas stems from a linear approach to life events, from early childhood experiences that have shaped the protagonists' psyche, through the first memorable moments marking the transition to adulthood, to mature adult life (not necessary old age because not all of the portrayed women had a chance to grow old). However, this linear arrangement does not imply that all theatrical narratives evolve in a chronological order, and the most important moments in different stages of the protagonists' lives are amalgamated into a holistic message (Czermińska 2015). Childhood and adolescent experiences play a particularly important role in the process of recounting women's life stories (in the context of the presented story, rather than the theatrical discourse). Even if they are not addressed in the early stages of narrative development, these events play a formative role and shape the protagonists' future attitudes and/or psychological profiles.

The protagonists in Agnieszka Przepiórska's monodramas – Zuzanna Ginczanka, Simona Kossak, Anna Walentynowicz, and Barbara Sadowska – are free-thinking women who experience a sense of "otherness" and grapple with rejection or trauma. They are also highly active professionals who move beyond gender stereotypes, are not confined to social roles, and – as a result – face ostracism. Agnieszka Przepiórska stated in an interview that all of her characters were forced to "develop a survival strategy"[4] in their daily lives to deal with experiences of trauma or unfavourable historical circumstances, and/or because they had an uncompromising attitude to life. These women have left a visible mark in the world of culture, but many of them had to break numerous barriers and challenge stereotypes during their struggle. Therefore, Przepiórska's performances honour the memory and accomplishments of these brave women through a unique artistic perspective. The protagonists' achievements are presented in a different light that goes beyond stereotypes and cultural biases, often in the context of their painful experiences.

Przepiórska's monodramas align with the herstory genre by "giving women a voice" and strongly accentuating the specificity of female experiences through an affective approach (by envisaging the protagonists' highly individualistic emotional space) and an identity-building approach (by portraying women in the process of developing autonomy despite external pressures and limitations). These women "construct the self", and Przepiórska focuses on the nascent and emancipatory

[4] Ibid.

aspects of the identity-building process. Each biographical story in Przepiórska's monodrama series is a narrative identity project (Partyga 2010: 450), but the relational and dramatic elements of the original story are preserved. The presentation of women in the process of constructing their subjectivity, striving for self-determination, or overcoming trauma is an effective means of highlighting the dramatic aspect of their identity, provided that the act of pursuing a goal is liberating and can be more important than the goal itself, regardless of whether it is achieved. The staging solutions deployed by Agnieszka Przepiórska to present important moments in the protagonists' lives heighten the audience's sensitivity "to the construction or deconstruction of reality, as well as the relationship between factional truth and fictional truth" (Partyga 2014: 271).

Despite numerous similarities, Agnieszka Przepiórska's herstories differ in terms of aesthetics, meaning, and acting style. The characteristic features of several monodramas that form a diverse gallery of female portraits are discussed in subsequent parts of this article.

Ginczanka. Recipe for a simple life[5]

The protagonist's physical appearance is the main instrument of dramatic interpretation in the monodrama dedicated to the poet Zuzanna Ginczanka. Agnieszka Przepiórska begins her stage monologue against the backdrop of Ginczanka's famous photograph. The actor's blond hair and tennis outfit sharply contrast with the poet's dark hair, and Przepiórska's facial features do not bear any resemblance to Ginczanka's Semitic physiognomy. This visual contrast takes the audience by surprise, and it delineates the style in which Ginczanka's biography is presented. Przepiórska's blond (instead of dark) hair brings to mind photographic film, and it suggests that the process of preserving the poet's memory is akin to developing a photograph from archive materials. On the other hand, the actor does not attempt to imitate Ginczanka's physical features, thus inviting the audience to a world of fiction, where the striking realism of the portrayed experiences is deeply rooted in fact.

Agnieszka Przepiórska paints a highly expressive portrait of Zuzanna Ginczanka through a dynamic speaking style and body language that evocatively captures the young poet's vitality and thirst for life. It can be argued that bodily

[5] P. Rowicki, *Ginczanka. Przepis na prostotę życia*, dir. A. Gryszkówna, Teatr Łaźnia Nowa, premiere: 6 March 2020.

movement – directed forward, sideways, and upward – is a psychological gesture that portrays Ginczanka's joy and creativity. In Przepiórska's rendition of the character, the poet emanates a powerful presence when she talks about her childhood life in Rivne under the watchful eye of her grandmother, and when she recalls her ecstatic response to a letter from Julian Tuwim expressing praise for her first attempts at poetry. The protagonist's youthful energy and power of imagination also come to light when Ginczanka shares her childhood dreams with the audience (a meeting with the famous poet Tuwim, a trip to America, winning the Nobel Prize, hitting the headlines). The young woman's initial enthusiasm and vigour are sharply contrasted with subsequent events in Ginczanka's life story. The protagonist's journey to Warsaw (portrayed with the minimal use of props – a suitcase and a coat) is fraught with difficulty and humiliation, and her dream career in the spotlight (the monologue even makes a modern reference to the poet's Instagram activity) takes on a completely different course. The poet is confronted with chauvinistic behaviour (during an appointment with Mieczysław Grydzewski, the sleazy editor of the literary journal „Wiadomości Literackie"), and she is detained in the confined space of a prison cell, where she can only dream about bread with marmalade, an apple, a patched dress, and some shoes.

The following scenes are consistently built around the poetic juxtaposition of beauty and stigma. "My face is my stigma," reflects Ginczanka. She recounts humiliating events ("Very pretty. It's a shame she's Jewish". "Being beaten, spat on and called names is the price you pay for knowledge") and experiences of symbolic and physical violence during the segregation of Jewish students at university, but she never loses her courage: "I am a poet, I will cope, I will find a metaphor," she convinces herself.

References to Ginczanka's poetry are an important staging strategy in this biographical monodrama. One of the poems, *Przepis na prostotę życia* (Recipe for a simple life), has been included in the title of the production, and it sets the tone for the entire play. Other poems recited by the actor, *Bunt 15-latki* (A rebellious 15-year-old) and *Non omnis moriar*, are equally powerful and expressive. These sequences can be described as the actor's anthropological maximum, the pinnacle of individuation, and an expression of the protagonist's mental state and emotions. Agnieszka Przepiórska gives meticulous attention to these scenes: "In poetry, I need to take a breath, these words have to be born inside of me"[6]. The actor adopts this approach not only "to pay heed" to female poets' biographies, but also with a deep sense that their work carries performative force and efficacy.

[6] Agnieszka Przepiórska: bioteatr nie ma nic wspólnego z ekomarchewką.

Zuzanna Ginczanka's biography is a story of double exclusion – both gender and cultural – and it has inspired many artistic projects. Successive attempts at interpreting the poet's life and work indicate that her biography "works". In the context of this discussion, the monodrama strives to bridge Ginczanka's image of a "natural healer" who experiences a sensual connection with nature (in scenes depicting the poet's fascination with objects and smells during her carefree childhood in Rivne) and her portrayal as a feminist poet (Araszkiewicz, Keff 2023) and the author of emancipatory and anti-patriarchal verse. However, the young poet's vitality and drive for self-determination and inner freedom, even in a life-threatening situation, take precedence over the feminist dimension of Ginczanka's work and experiences of racial discrimination. At the beginning and end of the play, the protagonist asserts "My name is Zuzanna Ginczanka. I am 27, and I want to live so much…". The story is wrapped around this statement to accentuate the dominant theme in Ginczanka's biography: the manifestation of the poet's voice and attempts to articulate her autonomy through gestures, words, and relations with people and the world.

Simona K. – Crying in Wilderness[7]

The monodrama about Simona Kossak is the most polyphonic stage piece, where Agnieszka Przepiórska portrays various characters. The protagonist, a nature activist who dedicated her life to exploring the Białowieża Primaeval Forest, was a member of the artistic Kossak family, known for her unconventional lifestyle. Kossak is portrayed through her relations with both human and non-human characters. Her relations with people are based largely on criticism, whereas her interactions with non-human entities constitute the essence and purpose of her life.

The stage representation of Simona Kossak's life story hinges on two acting tasks. Firstly, Przepiórska imitates the protagonist's dialogues with other persons (which sheds light on the actor's *vis comica* and her ability to mimic other people through facial expression, body language, and vocal delivery). Secondly, the monodrama relies on a minimal use of props (the only objects displayed on the small stage of Juliusz Słowacki Theatre are a backpack, a stick, a tree trunk, and green rain boots) which represent objects of animate and inanimate nature and depict the heroine's close relations with the Białowieża Primaeval Forest. Simona's

[7] P. Rowicki, *Simona K. Wołająca na puszczy*, dir. A. Gryszkówna, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, premiere: 4 October 2020.

family life, first school and social experiences, and conversations with family members (her father, who was disappointed with the child's gender, and her mother, a beauty with aristocratic gestures) are juxtaposed with "wilderness stories" when Simona talks about the forest and her animal companions. It is through these stories that the protagonist shines an aura of a happy and fulfilled woman. In these parts of the monologue, the heroine is portrayed as a highly sensitive person who expresses herself through soft movements and gestures. The actors' expression changes radically when the heroine is confronted with humans. She imitates others with considerable humour and sarcasm, or portrays Simona as a valiant and uncompromising eco-warrior who "fights" for the forest *avant la lettre*.

Simona had experienced ostracism in the human world, whereas the forest, birds, and animals were the essence of her existence. Agnieszka Przepiórska portrays a woman who is strongly driven by her passion, dedicated to nature conservation, and sensitive to the fate of animals. The "wayward" daughter's devotion to nature is a manifestation of female willpower and Simona's attempts to protect the natural environment, but also to find her voice in the "human environment". The beginning and end of the monodrama serve as a symbolic framework for this message. In the opening scene, the actor talks about Kruszynka, a vixen who leads her cubs out of the den ("Animals take pride in their offspring," she notes ironically). In the closing scene, Przepiórska/Simona stands on top of the tree trunk with her arms spread wide. Illuminated by a spotlight, with her long hair loose, the protagonist dies a symbolic death in communion with nature to the sounds of Gregorio Allegri's *Miserere*. Her muscles turn to fibre, and the woman is transformed into a tree. This majestic finale epitomizes individual freedom and a woman's right to choose a lifestyle that is free from the rigour of social convention.

My name is Anna Walentynowicz[8]

Anna Walentynowicz, the protagonist of Agnieszka Przepiórska's subsequent monodrama, is portrayed as a character who is determined to overcome life's challenges with dogged perseverance. Walentynowicz not only struggles for dignity (and a full stomach) in her own life, but she is equally resolute in fighting for the rights of other factory workers. A stooping elderly woman wearing a woollen vest, a tattered dress, and thick-rimmed glasses appears on the stage in the

[8] P. Rowicki, *Nazywam się Anna Walentynowicz*, dir. A. Gryszkówna, pre-premiere in the Gdańsk Shipyard: 14 August 2022. Premiere in Cracow: Teatr Łaźnia Nowa, 1 September 2023.

opening scene. In contrast to Zuzanna Ginczanka, Walentynowicz is portrayed as a huddled figure, which suggests that Przepiórska's performance will revolve around an old woman's life story ("I don't remember everything… how many days were good?") and her readiness to take action ("smothered" by a difficult childhood and poverty, the woman's life is a never-ending process of pulling herself up by her bootstraps; she manifests her will power through a stiff and tense body posture, as shown in the scenes where Walentynowicz joins the Union of Polish Youth or begins working in a shipyard).

Agnieszka Przepiórska portrays Walentynowicz by juxtaposing the protagonist's "lowly" social status (a poor and uneducated Ukrainian woman) with her unwavering resolve, determination to incite conflict in the struggle for her rights (as a woman, worker, mother, and trade unionist) and criticism of others (she writes her critiques in a notebook), and unquenchable ambition (she criticises Lech Wałęsa for devaluing her accomplishments in the opposition movement). Przepiórska's paints a multi-faceted portrait of Walentynowicz not only by diversifying the narrative and relying on a variety of archival materials, but also by incorporating contrasting elements in her performance. The above is manifested by changes in the actor's body language (from the stooping posture of an old woman to the lithe and graceful movement of a young activist) and expression in subsequent scenes (the dynamic and rhythmic movements of a welder/crane operator are contrasted with moments of inactivity when the protagonist falls sick or reflects on her life).

The constant struggle for workers' rights (including the rights of female workers in the male-dominated world of Solidarity activists) is also portrayed through visuals. The monodrama is set against the backdrop of historic photographs depicting shipyard strikers with Lech Wałęsa as the leader and Anna Walentynowicz as an "anonymous worker" (this is how the protagonist ironically describes her status in the opposition movement). The narrative takes on the form of a sine wave that oscillates between moments of personal humiliation ("bitch", "Kike", "shipyard whore") and scenes of resplendence or even glory ("Mother of God with one shoe", "our Joan of Arc", and visual metaphors, where the joyful protagonist, standing tall and statue-like on a raised platform is portrayed in slow motion on a screen).

The main message of the monodrama, depicted through contrasting elements, is neither an apotheosis or a criticism of the uncompromising protagonist. Rather, the monodrama tells the story of her difficult life and attempts to rectify the distorted image of Walentynowicz as a high-conflict personality who brought turmoil to the opposition movement. The ambiguity of the portrayed character

and her enigmatic and irrational *élan vital* are brought to light in the last scenes, when Walentynowicz steps into the role of a village witch or Nemesis, the ancient goddess of revenge, and casts a spell on her surroundings (the witnesses to her life and future generations) by throwing sand in a ritual gesture of preserving her memory. The final scene departs from the monodrama's documentary and mimetic style, and it can be interpreted as an act of transforming Anna Walentynowicz into a symbolic figure, an icon of women's struggle against discrimination and violence. However, this is not an authoritarian gesture or the main thesis of the play – in previous scenes, Walentynowicz was portrayed through the lens of her private life, maternal fulfilment, and the happy moments spent with her son.

One does not die in May. The story of Barbara Sadowska[9]

Whereas motherhood was only one of Anna Walentynowicz's multiple roles, Barbara Sadowska is depicted mainly as a mother who had lost a son. The dramatic portrayal of a woman traumatized by loss makes a reference to the pain and suffering of Mary, the mother of Jesus. The play begins by setting the timeline of the story – the dates marking the birth and death of Sadowska's son are displayed on a screen. The essence of the protagonist's life, including her literary work and involvement in the opposition movement, was the cause or the effect of the principal dimension of her existence – Sadowska's relationship with her son Grzegorz. The monodrama thus paints an evocative portrait of a grieving mother.

"A mother and a poet – the two do not go together," observes Sadowska when enumerating the events and experiences of her life (the protagonist's delivers her lines through enumeration: her statements are curt, she uses nonverbal sentences, repetitions and metaphors to express her emotions and her attempts to explore the world through poetry). Excerpts from the Bible (*Way of the Cross*) and literature (Mrs. Rollison in the third part of Adam Mickiewicz's *Dziady*) are equally important means of expression that introduce an element of allegory to the portrayal of Sadowska's life experiences. In her relationship with her son, the protagonist is more of a poet, an opposition activist or a hippie than a pragmatic and caring parent (she never bothered to buy a table and she rarely cooks), but despite her reluctance to engage in stereotypical motherly behaviours, Sadowska manages to raise her son as a free-thinking and decent human being.

[9] P. Rowicki, *W maju się nie umiera. Historia Barbary Sadowskiej*, dir. A. Gryszkówna, Dom Spotkań z Historią w Warszawie, premiere: 15 May 2023.

Agnieszka Przepiórska portrays Barbara Sadowska through expressive gestures and open body language, and the repeated motion of spreading her arms can symbolize the poet's elation and journey to personal freedom, but also the prostrate body of her tortured son and, in an allegorical dimension, the Passion of Christ (crucifixion and/or the Pietà). Despite the actor's expressive rendition of both literal and metaphorical meanings, she is able to depict Sadowska's emotional anguish with extraordinary concentration, by modulating her facial expression, acting with her eyes, and making small, but poignant gestures (such as a shaking hand contrasted with a motionless body in the scene where Sadowska learns about her son's death).

The poet is portrayed as a mother who has been traumatised by the loss of her beloved son, and the monodrama depicts all stages of grief – despair, depression, apathy, longing and anger. The last stage, acceptance, comes in the final scene which, paradoxically, combines the ethical and political dimensions of Przepiórska's performance. To represent the protagonist's physical and mental exhaustion, the actor takes off her wig and, standing on one side of the stage, delivers the indictment in a formal, rather than poetic language. In her final speech, Sadowska accepts the painful truth, but she also accuses the system and its "prosaic" officers of committing a brutal murder. In the closing scene, a personal tragedy is elevated from the status of a "local Pietà" to an act of rebellion against a criminal justice system that legitimises violence. The protagonist's opposition to any act of injustice marks the highest point in the actor's performance and her communication with the viewers.

* * *

Agnieszka Przepiórska's monodramas are an example of artistic discourse that takes the form of a testimonial narrative[10]. This theatrical practice is a "conscious act of paying heed to someone" (Nycz 2012: 221) – in this case, to extraordinary women, female artists and/or activists who dedicated their lives to art or social work. However, Przepiórska's monodramas, based on selected fragments of women's biographies, are not manifestations of "the power of testimony" (Niziołek 2018), nor do they attempt to own someone's personal experience. The

[10] For more information about this artistic strategy in other biographical monodramas, refer to my previous article: Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim – świadectwa i rekonstrukcje, *Er(r)go* 2021, 2: 154–158, https://journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/article/view/10022 [accessed: 07.03.2024].

interpersonal dimension and affective potential of Przepiórska's performances play a very important role in the process of embodying her characters and creating a transformative experience for the audience. The actor openly declares a sense of emotional affiliation with her protagonists' experiences: "I have to make sure that my character is a good 'fit', that I can 'embrace' her and that she can embrace me back," Przepiórska said in an interview (*Mówić własnym głosem* 2023). This creative process requires the ability to process the "emotional pain" associated with life experiences – those of the actor and the portrayed characters. Przepiórska refers to her performances as the "protagonist's laboratory", and an analysis of the actor's means of artistic expression suggests that her biographical work combines the act of "paying heed" with "giving testimony", where the actor speaks in the voice of the heroines. This strong "biographical relationship" (Boyer-Weinmann 2005) endows Przepiórska's performances with an emotional aura, and it is a clear manifestation of a polyphonic biographical discourse. Przepiórska's monodramas are rooted in empathy and identity-building, and the actor "becomes immersed in the current of other person's lives as an alternative form of existence" (Legeżyńska 2019:18), and this act of self-expression reinforces the veracity of the recounted herstories.

Przepiórska's biographical monodramas emphasise the creative potential of women representing different generations, both leading figures and supporting characters, including the actor herself. Przepiórska's work has attracted considerable popularity and positive reviews (the artist was awarded the prestigious prize of the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art for her accomplishments in the 2022/2023 season[11]), which testifies to the "biographical fever" of 21st century culture (Dosse 2011). Monodramas inspired by women's biographies and other biographical productions satisfy the human need to observe others and peep into other people's lives (which is clear example of voyeuristic tendencies in the contemporary media culture). In these works of art, the portrait becomes fused with the background, and individual experiences (in this case – herstory) are commingled with social and historical processes.

The success of Agnieszka Przepiórska's biographical monodramas can be attributed to the actor's skilful choice of artistic strategies and her ability to elicit a strong emotional response from diverse audiences. Therefore, Przepiórska's work is instrumental in highlighting women's significant contribution to culture.

[11] Agnieszka Przepiórska received the Aleksander Zelewerowicz award for the Best Actor in the 2022/2023 season for her portrayal of Barbara Sadowska and her contribution to biographical monodrama; cf. https://e-teatr.pl/przyznano-nagrody-teatru-40404 [accessed: 15.12.2023].

Bibliography

Boyer-Weinmann Martine (2005), *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Editions Champ Vallon.

Czermińska Małgorzata (2015), *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii*, in: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, ed. by Elżbieta Konończuk and Elżbieta Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok: 11–39.

Dauksza Agnieszka (2021), *Zmącone wody żywiołu biograficznego. Wstęp redakcyjny*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 2: 17–23.

Dosse François (2011), *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, *La Dcouverte/Poche*.

Adamiecka-Sitek Agata, Buchwald Dorota (eds.) (2006), *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego, Warszawa.

Kasprzyk Oliwia (2020), *Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki*, „Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej", 1: 240–255.

Legeżyńska Anna (2019), *Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem… Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie", 1: 13–27.

Niziołek Grzegorz (2018), *Władza świadectwa. Między polityką a etyką*, „Teksty Drugie", 3: 241–252.

Nycz Ryszard (2012), *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura.* Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Partyga Ewa (2010), *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, in: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, ed. by Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań: 447–455.

Partyga Ewa (2014), *Biografia w dramacie. Rekonesans*, in: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, ed. by Artur Grabowski, Jacek Kopciński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa: 271–284.

Popczyk-Szczęsna Beata (2020), *Bioteatr*, „Teatr", 5: 42–25.

Internet sources

Araszkiewicz Agata, Keff Bożena (2023), *Ginczanka jako pole walki (o znaczenia)*, „Krytyka polityczna" 6 January 2023, https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/agata-araszkiewicz-bozena-keff-ginczanka-jako-pole-walki-polskosc-antysemityzm/ [accessed: 15.12.2023].

Jarząbek Dorota (2007), *Sam niczym Bóg*, „Dialog", no. 7/8, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/146165/sam-niczym-bog [accessed: 07.03.2024].

Mówić własnym głosem. Z Agnieszką Przepiórską i Anną Gryszkówną rozmawia Katarzyna Flader-Rzeszowska (2023), „Teatr", No. 9: https://teatr-pismo.pl/21218-mowic-wlasnym-glosem/ [accessed: 09.12.2023].

Popczyk-Szczęsna Beata (2021a), *Creating for the stage in the most recent Polish theatre – new biographies*, in: *Creating for the stage: questioning practices and theories: essays and contributions from the Third EASTAP Conference 2020*, ed. by Gerardo Guccini, Claudio Longhi and Daniele Vianello, Alma Mater Studiorum. Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, Bologna: 626–635, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/22458/1/Popczyk_Szczesna_creating_for_the_stage.pdf [accessed: 07.03.2024].

Popczyk-Szczęsna Beata (2021b), *Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim – świadectwa i rekonstrukcje*, „Er(r)go", 2: 149–166, https://journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/article/view/10022 [accessed: 07.03.2024].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
97–113 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10527
Aldona Kiełpińska
Pomeranian University in Słupsk
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9679-7840
e-mail: aldonakielpinska92@gmail.com

Utilising Genograms as a Visual Diagnostic Tool to Explore Trauma within Agata Tuszyńska's Family[1]

Genogram jako graficzna technika diagnostyczna traumy rodziny Agaty Tuszyńskiej

Keywords: war, extermination, war memories, genogram
Słowa kluczowe: wojna, zagłada, wspomnienia wojenne, genogram

Abstract

The burden to continue the war narrative falls on the so-called second generation, i.e. persons who, despite being born after World War II, are equally burdened by the memory of their mothers' traumatic experiences. Existing research in psychology and the social sciences, as well as the genogram theory formulated by American researchers, proves helpful in expanding knowledge and structuring information on the phenomenon of trauma and its inheritance. The tools thus obtained enable reinterpretation of the texts by A. Tuszyńska, whose experience of the war, although not direct, largely shaped her identity and had a destructive impact on development and assimilation in the new, post-war reality.

The starting point for my inquiry is the notion of post-memory as formulated by literary scholar Marianna Hirsch. The researchers conceptualise it as a highly unique form of memory because its relation to the object or source that it describes has not been mediated through memories but through imagination and creativity. Hirsch combines the familial domain of memories with the cultural

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

understanding of commemorative activity, which is recorded, e.g. in diaries and other memorabilia (Ubertowska 2013: 271). This involves certain relatively recently formulated concepts, such as specifically understood "heredity", mediation of the past, and the deconstruction of its image, which takes place during transmission (Ubertowska 2013: 271). Hirsch blurs the boundaries between the private and the public and seeks to underscore familiarity as a fully-fledged cultural category.

The memoirs on which I have chosen to focus on in this study and confront their content with Hirsch's research hypothesis concern mother-daughter relationships explored through literature. The memoirs contained in the writings of Agata Tuszyńska undoubtedly represent one such testimony to an extremely difficult but also exceptionally important bond. In the writer's autobiographical works, one encounters a whole range of behaviours resulting from the anomalous relationship between the daughter and the mother, one of whose distinctive traits is the inability to cope with various types of emotions, overcoming the communication barrier between generations, the inexpressibility of trauma, exceedingly diminished – or sometimes overabundant – sensitivity, scarcity or excess of its understanding and empathy (Grzemska 2016: 168). The burden of experience transmitted from one generation to the next turns out to constitute an extraordinary emotional load:

> The traumatic baggage of this unmanifestable and unutterable double part of experience is deposited in the non-reflective memory of individuals and communities; carried wherever one goes, it cannot be abandoned or offloaded. It exerts pressure, demanding disclosure and articulation which, inevitably doomed to incompleteness and unfulfillment, nevertheless become momentous indicators or symptoms […] of the reality of what cannot be grasped (Tokarska-Bakir 2005: 154).

That kind of emotional load is passed on by the mother to Agata Tuszyńska, whose work is characterised by the constant confrontation of the narrator with the speaker's alter ego, based on which one may classify her writing among autobiographical forms with elements of self-therapy.

That particular interrelation may be elucidated by drawing on the conclusions formulated by the American art historian Kaja Silverman. The latter developed a concept of identification manifesting in variants, which represented the responses to the research questions she had asked. Is it possible, and how, to function empathically in the mother-daughter relationship and to create stories about it? According to the researcher, the first type she distinguished, i.e. idiopathic identification, "presumes internalising the other through similarity, in a way that the other becomes me. Shared traits are emphasised, whereas the irreducible

differences are sidelined or simply ignored" (Grzemska 2016: 171). In contrast, in the second type – referred to as heteropathic identification – the subject "assumes the risk – temporary and partial – of standing next to the (traumatised) other, but without integrating them or appropriating their experience" (Grzemska 2016: 171). It is, therefore, important to forge an ethical and, at the same time, empathetic relationship founded on the co-existence of the daughter (subject) and the mother, who represents the previous generation. This relationship should be thoughtful, conscious and ethical.

> Through discursively inculcated memories, the subject can participate in the desires, struggles and sufferings of the other (where the culturally devalued and persecuted other plays a special role), and engage in identification at a distance […]. Heteropathic memory (feeling and suffering with the other) means being able to say: "it could have been me, it could have been me", while simultaneously (with emphasis on that simultaneity), "it was not me" (Grzemska 2016: 171).

The aforementioned heteropathic memory and identification correlate with Marianne Hirsch's concept of post-memory outlined above. The categories of post-memory, identification, and the project of an empathetic relationship between generations prompt reflection on whether and how these theoretical insights may be helpful in the analysis of autobiographical literature.

Genograms as an example of therapy

When conducting family therapy, specialised therapists take advantage of a unique method which consists of creating so-called family genograms (Grzemska 2016: 171). A genogram is a tool that illustrates the kinship between individual family members and delineates intergenerational relationships. It is a source of information about conflicts within the family, the roles assigned to family members, dysfunctional behaviours, pathologies and traumatic events. The resulting diagram depicts emotional, psychological, and spiritual relationships. Once they are plotted, one can decode and diagnose the patterns of behaviour that occur in the family and the actions which affect the lives of individual family members. Genograms are particularly useful for clinicians because, in an orderly fashion, they graphically represent complex family patterns that would be much more difficult to describe and read without ambiguity. They facilitate defining the family structure in a transparent manner, as well as make it easier to introduce corrections or record data when the family picture changes. More specifically, a genogram

is a "synopsis of the family", thanks to which persons who are unfamiliar with a particular case may become quickly acquainted with an enormous amount of information about family relationships and identify issues (McGoldrick, Gerson, Shellenberger 2007: 20).

Genograms also prove to be useful in literary research, enabling an in-depth understanding of each family described by the authors, as well as offering a broader perspective on their families so that problems may be examined in the current and historical context. Information about relationships, structure, and family functioning can be obtained by analysing the genogram both horizontally, which reflects the present family, and vertically for the generational context (McGoldrick, Gerson, Shellenberger 2007: 20). On the other hand, the study of the entire spatiotemporal expanse of familial links will make it possible to determine the links between persons directly involved in a family ordeal and how they function within the broader system, as well as identify the family's strengths and weaknesses in relation to a particular situation.

In the horizontal and vertical viewing modality, a trauma may be analysed simultaneously within multiple subsystems (which may be freely created), including reciprocal relationships, triangular relationships with siblings, or in conjunction with the wider community or socio-cultural context. By exploring the family system from a historical perspective and determining the transformations in its life cycle, it is possible to identify problems in the context of the family's educational patterns. For this reason, the genogram requires that at least three generations of a given family be described; critical watershed moments that are associated with the family's life cycle need to be accounted for as well. Genograms "allow dates to speak, suggesting possible connections between events occurring in the family over time" (McGoldrick, Gerson, Shellenberger 2007: 2).

Thus, in literature, genograms are employed to illustrate and textualise familial relationships, additionally creating an opportunity to plot multiple elements of a diffuse past in a diagram. As a result, they are a kind of catalyst for postmemory. The family genogram simultaneously exposes all that is repressed, unwanted, obscured, unspoken, latent, and spectral, affecting the condition of the author and the narrative framework of the works – all that may undergo identification and have an impact on referentiality. This entails multiple attempts to break the silence with affective response, the transference of trauma and the stimulation of empathy.

Regarding the practical aspect of literary studies, the genogram may be dissected in the same manner as a literary text, though allowing for the differences, notably those related to temporal distance. This analogy has proved helpful

in investigating post-traumatic literature, its autobiographical varieties in particular. Here, it is an important point that repetitions are often encountered in families, and the integration of such images in the graphic form of the genogram highlights the fact that what happened in one generation tends to recur in the next. Murray Bowen called this phenomenon the "multigenerational transmission of family patterns" (McGoldrick, Gerson, Shellenberger 2007: 27). There is a hypothesis that patterns of relationships in the previous generations may constitute an implicit model of family functioning for the subsequent ones.

Furthermore, genograms afford a broader scope, thanks to which one can simultaneously track the dependencies between how a family functions and its social surroundings or current events that affect the family at a given time, while linking them to inherited stressors. The correlation of historical events (such as war), on the other hand, is not treated as a coincidence but as events that can be connected within a system. In addition, there seem to be certain periods in which the probability of important changes in family relationships increases. This is highly likely, especially at transitional moments in the family life cycle. Symptoms may multiply when family members have to reorganise their relationships in order to move on to the next phase. A family in which such symptoms may be observed appears to be "stuck in time" and unable to overcome the impasse (McGoldrick, Gerson, Shellenberger 2007: 27). Patterns and relationship histories identified by means of the genogram may thus also serve as important clues to establish a chronology of dependent events, i.e. what symptom may have developed in order to preserve a particular relationship pattern, prevent its occurrence or protect the legacy of previous generations.

Sources of trauma in Agata Tuszyńska's relationship

In order to understand the relationships in Agata Tuszyńska's family and the genogram created on their basis, it is necessary to take a closer look at her autobiographical disclosure in *Rodzinna historia lęku* [*A Family History of Fear*]. The journalist grew up in a traditional home, unaware that she was a representative of the second, post-traumatic generation. She was nineteen when her mother revealed a family secret to her. It turned out that she had Jewish roots on her mother's side. It was only many years after discovering the truth that Agata Tuszyńska decided to retrace the history of her ancestors who perished in the Holocaust. In the biography entitled *Rodzinna historia lęku*, the author describes the fates of several generations of her Polish-Jewish family. The story features

tragedies that originated in the distant past and numerous secrets that can no longer be uncovered today. As the author writes:

> It took years before I found the strength to accept this news. Before, I let it enter my awareness, which defended itself against it. I needed time to usher it in. Not yet to accept it, but to consider the possibility within myself. Has it happened? Can I say of myself: I am Jewish? (Tuszyńska 2005: 46).

Rodzinna historia lęku, in which the narrator identifies with the author, is a chronicle of how she uncovers the mystery once she learns about her unexpected roots. The mother did not wish to pass on that trauma to her daughter.

> She didn't want me to have a hump. She was happy to have given birth to a blue-eyed girl with light-coloured hair. The girl had a Polish father. She raised me to live in this country. She didn't want to place a burden on her child's shoulders that she wouldn't be able to carry. She did not want her daughter to grow up in fear and with a sense of harm (Tuszyńska 2005: 10).

Agatha's mother was proud that her daughter did not look like her, which, apparently contrary to nature, becomes fully understandable in the context of her past, filled with fear and a sense of trauma. Tippner discusses the syndrome of "Jewish mothers", whose despotic character traits do not stem from the trauma of the war but are part of the productive stereotype of the "Jewish mother" (Tippner 2016: 80). Listing the behaviours of the so-called "Jewish mother", the author mentions the need for excessive control, oppressive love, and emotional manipulation. Such characteristics are corroborated by the transformation of the image of the "Jewish mother" in literature: initially, she was the epitome of the cold and absent woman. American literature of the latter half of the 20th century introduced a different image, which combines overbearing nature and tenderness. According to Tippner, the behaviour of Tuszyńska cannot be justified by the trauma of the war alone, as it primarily hints at turbulent family relations or problematic personal constellations deriving from medical conditions (Tippner 2016: 80). On the other hand, Bożena Umińska invokes the figure of the "Israeli mother", arguing that "there is no such figure of a Jewish woman in Polish literature that positively corresponds to the model of the Jew-patriot, also if we consider Jewish female protagonists from the upper strata" (Umińska 2001: 73). Nevertheless, I will try to demonstrate that the behaviour of Agata Tuszyńska's mother is largely the result of the trauma she had experienced. The archetype of the Israeli mother is outlined in the Jewish analogue of *Do Matki Polki* [*To the Polish Mother*], namely, Henryk Mierzbach's poem *Do matki Izraelki,* which alludes to the raising of Jewish children:

> Sing to him early on about his native country
> About great work and great love…
> For he has returned to the paradise of his dreams
> That he had already longed for centuries in exile
> (Mierzbach 1997: 242).

The narrator is aggrieved that her family hid a secret from her. At the same time, she portrays her mother as a modern woman who does not conform to stereotypes. She was a journalist and earned well enough to support her child on her own. For her, Poland was a country of freedom and affluence. She did not complain about anything, and she did not expect gratitude. She was able to afford the necessities. The woman writes about the unpleasant childhood memories associated with her parents' divorce:

> I didn't like Sundays. I was afraid of those days, and it stayed with me. Sunday was a time for happy families. A day of planned rituals we did not partake in. The Sunday service, a walk, family dinner, and afternoon tea with homemade apple cake. Everyone together, everything in its place. Mum, dad, me, as in a story for children. Mum's mum, grandma, mum's dad, grandpa. This wasn't the case in any of the homes of mine (Tuszyńska 2005: 100–101).

Thus, in line with Tippner's observations, one can conclude that the trauma which Tuszyńska has to confront is caused by the breakdown of her family; at the same time, the break-up of her parents' marriage may also have had its roots in the trauma of Halina's mother. The painful wartime experiences made Halina want to forget her Jewish background as soon as possible and create a typical Polish family. When the first problems in the marriage arose, it turned out that those experiences had not been overcome:

> I don't know where she was going out. Bogdan's friends liked to drink, and he liked it too. Halina didn't touch alcohol and still doesn't. Did she not like it? Or was she afraid of its effects, of losing the self-control she had worked so hard to keep? Or perhaps she was already beginning to organise her life without her father. Afternoons and evenings, evenings and nights. And then, later on, that "at his side" grew bothersome. That's how I imagine it (Tuszyńska 2005: 95).

Today, researchers who seek to explain situations similar to Agata Tuszyńska's are able to provide evidence for the transmission of trauma from one generation to the next (Wolynn 2017: 32). One of the leading researchers on post-traumatic stress disorder, Rachel Yehuda, discusses the neurobiology of PTSD in Holocaust survivors and their children in her studies. People affected by post-traumatic stress

disorder do experience the sensations and feelings associated with the trauma, even though it happened in the past. It manifests in, e.g. anxiety, insomnia, stupor, depression, nervousness, nightmares, confusion or horrifying ideation. Hence, if a parent happens to have PTSD, their children are three times more likely than the rest of the population to develop its symptoms, being prone to anxiety and depression. According to Yehuda, that type of intergenerational PTSD is inherited rather than being a result of immersion in parental stories. The researcher was one of the first to demonstrate how the children of trauma survivors experience psychological and physical symptoms of traumas that they have not experienced first-hand (Wolynn 2017: 32).

Just as trauma, post-traumatic stress disorder is inherited from ancestors. Agata Tuszyńska still struggles today with the psychological and physical fallout of her inherited trauma. According to Anja Tippner:

> The discovery of a mystery – the Jewish origin and the Holocaust – is marked by great ambivalence in Tuszyńska's case since, even though both facts are at the core of her book, the author cannot recall the moment when she found out about it from her mother. Thus, she inherits not only the memory of the Shoah and Jewish identity but also the mechanisms of silence and denial. Tomasz Łysak compares Tuszyńska's memoirs in which she reveals her Jewish background with coming out and refers to the author's situation as "sudden Jewishness" (Tippner 2016: 84).

The mechanisms of silence and denial are indeed in operation in Tuszyńska's recollections, which is due to the fact that the news of her Jewish origin was abrupt and unexpected, hence the term "sudden Jewishness" suggested by Tomasz Łysak.

Agata Tuszyńska inherited trauma not only from her mother but from her entire Jewish family. It is symbolised by the black handbag which she was given by her mother and which once belonged to Tuszyńska's grandmother. In the book entitled *Czarna torebka* [*Black Handbag*], she describes its contents in detail and reflects on the fears that it engenders. Tuszyńska performs a kind of anthropomorphisation, lending the inanimate object many human-like characteristics, such as fear or memory.

According to Anja Tippner, "the post-catastrophic co-testimony of daughters also includes knowledge of the theory of trauma and transgenerational transmission" (Tippner 2016: 17). Hence, the metaphor of the container used in Tuszyńska's case, and the reference to the handbag as an object which stores the past. Tuszyńska's manner of writing, Tippner claims, occasionally resembles mimicry of trauma memory, which, according to Shoshana Felman, is incomplete and fragmented (Tippner 2016: 18). However, it is understandable that the author wants

to fill in the gaps in her family history, whereby she avails herself of references to general knowledge instead of citing specific facts concerning the deaths of the murdered individuals. Tuszyńska seeks to address those gaps by searching in the archives, visiting the sites of events, intensive reminiscing, interviews, conversations with her mother, and resorting to imagination. She notes on numerous occasions that some of the events or conversations are only imagined, particularly in the chapter on her grandmother. After all, she had never met her grandmother Dela in person but was able to envisage her with the help of her handbag and its contents. It all started with that object: the discovery of her own identity, learning about her ancestors, uncovering the truth. In *Czarna torebka*, Tuszyńska describes her inherited fear. She was given the eponymous handbag of grandmother Dela by her mother, Halina, and it took time before the author felt familiar with it. It lay hidden in a drawer for several years as its heiress had to mature to face its contents. The handbag also enables Tuszyńska to understand her mother's behaviour. This is how the author underscores what the object represents:

> This handbag is like a shelter and like a nest. The nest of a family that I used to have that I did not know. One that you had to be silent about in order to go on living. Living in Łęczyca, the Jewish family of the mother of a girl from the Warsaw ghetto. After the war, she – the fourteen-year-old Halinka, a half-orphan – had one dream: to fall in love, preferably with a Polish boy, and give birth to a girl with blue eyes. Maybe that was the most important thing – blue eyes, proof of Polishness so that the little one would never face a fate similar to her own. And here I am. Her daughter has blue eyes. In front of me is my Jewish grandmother's handbag. The grandmother who has been gone for so long, and yet she stayed with us (Tuszyńska 2023: 5).

The inanimate object has become a vehicle for the memory of the Holocaust. Tuszyńska feels a sense of gratitude and obligation towards grandmother Dela. She has built her picture in her mind:

> I've created her for myself. I inferred her out from inside the leather envelope that she did not part with in her last months, or perhaps years. I get to know her secretly, from documents and signs, scraps and traces of everyday life. It's only the handwriting that feels real to me (Tuszyńska 2023: 15).

Adela Goldstein did not exist in her life. The first time she saw her likeness in a photograph, she seemed a strange figure, "not her own", since she did not resemble the mother or the granddaughter at all:

> I don't know anything about her fear. I imagine she armed herself with strength for the child. Everything suggests that they went out one cool day in late July or early

> August. It was cloudy that summer; a cold wind was blowing, and it rained (Tuszyńska 2023: 36).

It is likely that Adela Goldstein also tried to protect her child from trauma, though that was impossible as Halina was born during the war. It may be surmised that she imparted the model of upbringing prevailing in the Warsaw ghetto to her daughter Agata. In the book, Tuszyńska repeatedly emphasises that she did not think about her grandmother's fear because it never affected her. For her, grandmother Dela is a valiant woman, running through the streets of the ghetto. She is aware, however, that she must have been afraid. If not for herself, then for her family.

Tuszyńska uses numerous metaphors when speaking of the handbag:

> The inside of the handbag is bigger than it appears at first glance. It can fit the whole handy world in it. In the open compartments and the hidden pockets. It can be read over and over again. The side belt folds double, providing additional storage. She was ready for confrontation at any time (Tuszyńska 2023: 38).

The author waited a long time to confront herself with the handbag. For Dela's granddaughter, it was her grandmother's whole life, like an open book to which one can always return. The handbag is a story of many generations of women, although, in the visual sense, it did not testify to the owner's Jewish origin, as the owner was prepared for a possible search. Inside, Tuszyńska found documents, a baptismal certificate, a holy picture, patriotic notes and an *Ausweis*.

The eponymous black handbag represents a kind of legacy: a burden to be carried for the rest of one's life. On the one hand, the author feels anxious about this, but the handbag she received also gives her comfort, creating a false sense of security. It attests to her Jewish origin. Having it in her hands, the woman knows where she comes from and who she is. It is likely that this object is helpful in coping with trauma. It appears to be a piece of tangible evidence of her experience, but the handbag helps the woman to "familiarise" it, to be reconciled with it. By communing with the handbag, Tuszyńska wants to lose the traumatic memory, and yet she evokes it as an "identity base". It guarantees continuity and provides the woman with the knowledge that she has not come from nowhere and that her being is uninterrupted and anchored. This awareness gives the woman a sense of strength. The black handbag constitutes a link between her and her grandmother. The object enables her to "enter" Dela's body. As Mark Wolynn observes, "In order to process trauma, it's often helpful for clients to have a direct experience of the feelings and sensations that have been submerged in the body" (Wolynn 2017: 35).

According to Rachel Yehuda, the aim of epigenetic changes is to increase the number of possible responses in a stressful situation, which is a positive change. When a person who inherits trauma understands the purpose of the biological change induced by stress and trauma, it is possible to "develop a better way of explaining to ourselves what our true capabilities and potentials are" (Wolynn 2017: 35).

Traumas, thus understood, whether inherited or experienced, represent a legacy of anguish, but they can also become a source of resilience and strength to be passed on to future generations. It is, therefore, somewhat dysfunctional that a generation of parents feel the need for normalcy, which is expected to prevail by concealing the truth about one's Jewish origins. According to Tippner, "the striving of subsequent generations to find their own roots is associated with the need to be a witness to the Shoah, thus compensating for the silence of their parents" (Tippner 2016: 84). The texts written by the representative of the second generation are characterised by the presence of a metaleptic narrative and an implicit self-commitment to convey her parents' experiences (Tippner 2016: 84). However, Eva Hoffman underlines that "while the first generation writes drawing from the abyss of memory and in the conviction of its real power, the second generation writes about memory itself and the resulting uncertainty, errors and blank spaces" (Tippner 2016: 85). According to Tippner, the approach adopted by Agata Tuszyńska is characterised by superiority with respect to her mother's painful memories. The woman inscribes herself in the intergenerational relations that concern her directly, but she also appropriates the history of her Jewish ancestors, a history tainted by violence and discrimination. The woman engages with the biographies of her ancestors based on the conviction that one can only understand oneself if one understands the parent of the same gender. The genogram method used in family therapy may prove helpful in dealing with inherited trauma.

Tuszyńska writes about the anxiety that developed after her parents had separated. It had various facets: fear of coldness, alienation, and loneliness. She mentions feeling inferior to her father's children from another marriage. The sense of "otherness" would not leave her, but the woman could not determine where it stemmed from. Everything changed the moment she learned her true identity. The knowledge of her family tree helped her to understand herself. It follows from the presented genogram that certain behaviours, such as anxiety triggered in certain circumstances, are encountered in at least two generations. It is also apparent that women are at high risk of developing symptoms of trauma inheritance. This is what epigenetic inheritance consists in. Tuszyńska inherited many of the transgenerational effects of trauma that may be attributed to biological impact (Pawłowicz 2022).

Describing her memories, Tuszyńska adopts a strategy of self-therapy, as her book was intended to serve that function. This is evident in how she reflects on the awareness that the branches of her family tree are marked with the stigma of alienation, fear and anxiety. The author makes an attempt at self-definition as to whether she is Polish or Jewish. At the same time, she tries to understand why her origins were shrouded in mystery for so long and account for the fact that she herself was unable to speak out about it for a long time.

Genogram of Agata Tuszyńska's family

The genogram below shows Agata Tuszyńska's family:

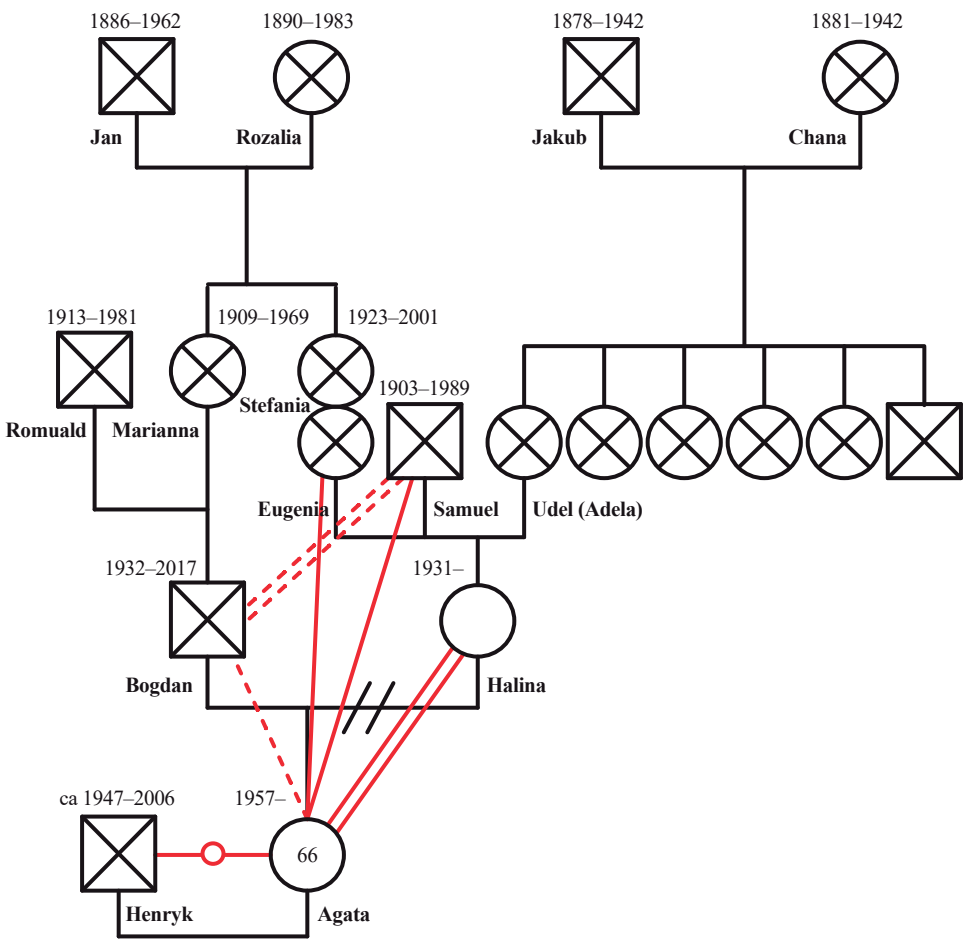

Fig. 1. Genogram of Agata Tuszyńska's family

The dates of birth and death are stated next to each person and their names may be seen under each symbol which denotes them. My analysis will start with the person it concerns, i.e. Agata Tuszyńska, found at the bottom of the genogram. To her left is her late husband, Henryk Dasko. He died in 2006 of a brain tumour, hence the caption "ca" (cancer as the cause of death). The couple had no children. Tuszyńska describes their joint struggle with the disease in the book entitled *Ćwiczenia z utraty* [*Exercises in Loss*]. The death of a loved one was another blow to the author. One could say that she felt just as her mother Halina had done when her grandmother Dela died and how her ancestors had felt losing their children during the war. Tuszyńska carries this pain inside her all the time. The feeling could be called the anguish of loss. In the book dedicated to the battle with cancer, the author writes:

> On the last night before your death, someone threw a stone at the window. The glass shattered. I felt that something bad was going to happen. I had the impression that I was in Nazi Germany during *Kristallnacht* (Tuszyńska 2007: 238).

Tuszyńska's reference to *Kristallnacht* does not seem accidental. Images and associations from the war have accompanied the author throughout her life. The Holocaust became so deeply ingrained in the woman that it returned to her at the most difficult moments.

In the genogram, the parents of Agata Tuszyńska – Bogdan and Halina – are depicted above her. Bogdan Tuszyński (died in 2017) was a sports journalist. Her mother, Halina, worked as a journalist. Her daughter recollects: "My mother is over ninety years old. She doesn't remember much anymore" (Tuszyńska 2023: 7). The two vertical strokes between Tuszyńska's parents mark their divorce. As already mentioned, the break-up of the family also had a significant impact on her mental well-being. Her memories of childhood, when she had two homes and two families, are anything but positive:

> From the very beginning, ever since I had to shuttle back and forth with a thousand-zloty note from my father's flat to my mother's flat, I already felt unjustly wronged […]. I quickly learned not to tell what happened in either. And I knew how to keep quiet from the start. That's where the skill to live in disguise and fit into different, often distant realities came from. To fit in, to adjust oneself, to be able to play the right string, to have many faces and to be able to take each one off. And not let anyone get to know you truly (Tuszyńska 2007: 101).

The above description is reminiscent of the loss of identity that her grandmother, Adela Goldstein, struggled with as a child. As already noted, the woman

had to assume a new identity and forget everything that was Jewish. Clearly, therefore, a certain behaviour is repeated in the next generation. Halina is the daughter of Adela and Samuel. Grandmother Dela, the owner of the black handbag, died in 1944. Samuel remarried a woman called Eugenia, to whom Tuszyńska refers as "Żenia". Adela Goldstein had five siblings. They are depicted on the right side of the genogram, but their names remain unknown. Their fates are outlined by Tuszyńska:

> My grandmother's sisters and her brother, a house painter – the only one who did not want to study – were killed. Their parents, uncles, and cousins died. In Chełmno nad Nerem, not far from Łęczyca, or in Treblinka. They have no graves (Tuszyńska 2023: 46).

The awareness that most of one's ancestors perished during the war translates into a sense of loss and grief experienced by the next generation. The family of Tuszyńska's father are equally important, although we know less about them. Bogdan's parents are Romuald and Marianna, who was called Grandma Mania by her granddaughter. Next to her is her sister Stefania, whom Tuszyńska also mentions. Their parents were Rozalia and Jan Karliński. They had twelve children, but only five lived to adulthood. I deliberately included only Marianna and Stefania in the genogram, as they were the most significant women for Tuszyńska. Unfortunately, we know nothing about the fate of their siblings, nor do we know their gender. They most likely died during the war.

The red lines traced on the genogram also have their significance. Two continuous lines between family members indicate close relationships, one – dashed – line denotes emotional distance, two dashed lines represent discord, and a line with a circle represents love. The first visible relationship – the marriage of Agata and Henryk – was connected by the line of love, as they were in love with each other and lived in harmony until the death of one of the spouses. Agata's relationship with her mother, Halina, was marked by two lines in view of their close bond. Tuszyńska writes about her in a very tender and endearing fashion: "But above all, she was my mother. 'A child deserves the whole world.' That's what Halina would always say" (Tuszyńska 2005: 91). Her contacts with her father, on the other hand, are denoted by a single dashed line, signifying emotional distance. After her parents' divorce, Agata's relationship with Bogdan deteriorated. Tuszyńska also has few fond recollections of the relationship with her grandfather Samuel and his second wife, Eugenia (Żenia). For this reason, the bond with those persons was also marked with a dashed line. An emotional distance developed between Agata and Żenia, as the author discloses:

> I didn't like to visit the flat on Puławska Street. Ever since I can remember, Żenia would greet me with remarks like: "Does she have to run around so much?", "Would you just look at her hair!" or: "Wasn't there anything more hideous you could buy?" (Tuszyńska 2007: 211).

That relationship could also be labelled as discord (two dashed lines), but it is only Żenia who is emotionally distanced towards the child. Agata, being a girl at the time, did not entertain negative feelings towards her, although her remarks must have struck deep, affecting her self-esteem. The situation with Tuszyńska's grandfather was quite similar. Resorting to harsh treatment, Samuel persistently tried to teach his granddaughter how to play the piano: "He'd jump off his chair and slam the black fall board. I was afraid he would cut off my fingers" (Tuszyńska 2007: 212). Tuszyńska also notes that her grandfather bought her chimes, but ultimately "he wrote her off" (Tuszyńska 2007: 212). The relationship between the grandfather and his granddaughter was difficult. It is likely that Samuel's inability to express his feelings caused the emotional distance to arise between them, which is also indicated by the dashed line on the genogram. Halina's father was demanding and assumed the role of a teacher instead of a loving grandfather. He struggled with depression for some time. As we know, both psychology and biology are responsible for inheritance. We speak of post-trauma when parents, experiencing the aftermath of inherited trauma from their parents, transmit epigenetic changes to their children, including proneness to depression. It might be that Samuel, also called Szymon, inherited a propensity for depression from his parents and passed it on to the next generation. Two dashed lines describe Bogdan's relationship with his father-in-law, symbolising discord. The men did not have a good relationship, probably because of their distinct characters:

> At the beginning of his relationship with Halina, he tried to get closer to his father-in-law. He tried to overcome his dryness and his lack of acceptance. But Szymon made no secret of the fact that his son-in-law was not to his liking. Bogdan claims that his father-in-law treated him like shit. He did not respect him. Neither himself nor what he did. My father liked people who were open, with whom you could make a connection. Szymon spoke little and did not start a conversation himself. He was haughty and important. They seldom met (Tuszyńska 2007: 91).

Tuszyńska inherited many of the transgenerational effects of trauma that may be attributed to biological impact. Traits obtained through epigenetic inheritance also include fear of the unknown, panic attacks, depression, phobias and even post-traumatic stress disorder.

The genogram method, which has been chosen to explore family relationships in Agata Tuszyńska's case, is applied in family therapy. The first generation was convinced that keeping silent about the war and the Holocaust would ensure a return to normalcy, whereas the second generation sought to discover their own roots. It turns out that withholding the truth from one's children is not good for the female psyche. The striving of the daughter of the first generation to find her own roots is an attempt to compensate for her parents' silence.

The genogram analysis shows that many behaviours are repeated across several generations. These include, for example, proneness towards depression. In addition, the author of the memoirs uses similar methods to conceptualise postmemory, while also seeking emotional commonalities. Thanks to those artistic endeavours, the writer attempted to take advantage of the experience of the first and second generations.

Tuszyńska's memoirs focus mainly on scenes which depict negative emotions, marginalising situations that prompt feelings of happiness at the same time. Thus, the representative of the second generation opted for the role of the victim. The memoirs I have discussed fall into the category of "relational autobiography", as described by Paul Eakin. The autobiographical "self" of the second generation comes to the fore here, against the background of the first generation. The excerpts cited are a manifestation of the generation of "identified victims" in literature. The genogram made it possible to trace transgenerational patterns of behaviour, beliefs, family myths, peculiar communication models and ways to address emerging difficulties. Using such an approach, I was able to better understand how a family's past influences its current functioning. The genogram was intended to afford a distanced perspective on the author's family. This is also how she should analyse her ancestors. The author is aware of the burden she has to face, but she is still trying to learn more about her family, their behaviour, and their values. The genogram helps to account for the behaviour of her mother, who chose to remain silent. Reflection and detachment are the necessary conditions to be in better command of one's own reactions.

Bibliography

Sources

Tuszyńska Agata (2005), *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Tuszyńska Agata (2007), *Ćwiczenia z utraty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Tuszyńska Agata (2023), *Czarna torebka*, Wydawnictwo Osnova, Warszawa.

Literature

Grzemska Aleksandra (2016), *Uwikłane. O relacji matka-córka w autobiografiach kobiet*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: 167–183.

Kubis Barbara (2000), *Kobiety polskie w latach przełomu historycznego 1945–1956 w świetle literatury pamiętnikarskiej*, w: *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, red. Krzysztof Jakubiak, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz.

McGoldrick Monica, Gerson Randy, Shellenberger Sylvia (2007), *Genogramy. Rozpoznanie i interwencja*, przeł. Monika Hartman, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.

Mierzbach Henryk (1997), *Do matki Izraelki*, w: *Żydzi w Polsce. Antologia literacka*, red. Henryk Markiewicz, Marek Roztworowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Tippner Anja (2016), *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, „Teksty Drugie", nr 1: 68–87.

Tokarska-Bakir Joanna (2005), *Syn marnotrawny dziesięć lat później*, „Teksty Drugie", nr 4: 140–155.

Ubertowska Aleksandra (2013), *Praktykowanie postpamięci*, „Teksty Drugie", nr 4: 269–289.

Umińska Bożena (2001), *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Wolynn Mark (2017), *Nie zaczęło się od ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.

Internet sources

Nierealni – czym jest depersonalizacja, https://www.psychologgia-plus.pl/blog/nierealni-czym-jest-depersonalizacja/ [accessed: 03.05.2023].

Pawłowicz Beata (2022), *Traumy odziedziczone po rodzicach i dziadkach – jak sobie z nimi poradzić?*, https://zwierciadlo.pl/psychologia/525914,1,traumy-odziedziczone-po-rodzicach-idziadkach--jak-sobie-z-nimi-poradzic.read [accessed: 30.04.2023].

List of figures

Fig. 1. Kiełpińska Aldona, *Genogram rodziny Agaty Tuszyńskiej* [graphic diagram].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
115–123 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10528
Iwona Anna NDiaye
University Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https//orcid.org/ 0000-0003-3881-0474
e-mail: anna.ndiaye@uwm.edu.pl

Temat mody w prozie emigracyjnej Nadieżdy Teffi[1]

Fashion in the emigrant prose of Nadezhda Teffi

Słowa kluczowe: Nadieżda Teffi, moda, rosyjska literatura emigracyjna
Keywords: Nadezhda Teffi, fashion, Russian emigration literature

Abstract

The author focuses on the topic of fashion in Nadezhda Teffi's work, a Russian writer who spent over thirty years in exile in France. An attempt to determine the function of "fashionable things" and the importance of fashion in constructing the presented world was made based on the analysis of short stories, tales and columns collected in emigration collections published from 1920–1952. Teffi's "costume code" includes all categories of clothing, footwear, accessories and jewellery that give an idea of the typical children's, men's and women's fashion of the last century. Clothing details play an important role in the structure of the presented world, fulfilling numerous functions: characterological, psychological and symbolic. Based on Teffi's texts, we can conclude what was considered particularly fashionable at that time, and also study the canons of beauty. Fashionable accessories, as an important part of the objective world of the writer's emigrant prose, are an integral part of expressing the characters' individuality, indicating their origin, gender, and age, as well as their internal experiences and emotional state. At the same time, it also describes the cultural and historical background.

Piękno na wygnaniu (*Красота в изгнании*) – to tytuł książki znanego historyka mody Aleksandra Wasiljewa, na którą składają się dokumenty i fotografie, utrwalające szczególną atmosferę rosyjskiego środowiska emigracyjnego

[1] Publikacja została napisana po odbyciu przez autorkę stażu na Uniwersytecie w Lyonie (Université Jean Moulin – Lyon 3), współfinansowanego przez Unię Europejską w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego (Program Operacyjny Wiedza Edukacja Rozwój), zrealizowanego w projekcie Program Rozwojowy Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie (POWR.03.05.00-00-Z310/17).

pierwszej połowy XX wieku. Jak podkreśla wydawca, w niniejszym opracowaniu można obejrzeć modne niegdyś tkaniny, których nazw nikt już nie pamięta, zobaczyć fotografie wieczorowych kreacji noszonych niegdyś przez najpiękniejsze kobiety świata czy eleganckich dodatków, o przeznaczeniu których dawno zapomniano. Wiele z tych przedmiotów ma ponad 100 lat, ale nadal można dostrzec ich dawne piękno, które autor utrwala dzięki przeprowadzonym rozmowom, zgromadzeniu bogatego materiału zdjęciowego, publikacji prasowych, a także utworów literackich (Васильев 2008: 8).

Odtwarzając styl minionej epoki, Wasiljew odwołuje się do cytatów z prozy Nadieżdy Teffi (właśc. Łochwicka, po mężu Buczyńska, 1897–1952) – rosyjskiej poetki, pisarki i felietonistki. Nazwisko rosyjskiej emigrantki, która we Francji spędziła ponad trzydzieści lat, pojawia się nieprzypadkowo. Kategorie piękna i mody odgrywały bowiem ważne miejsce w twórczości Teffi.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie sposobów językowej reprezentacji tematu mody w prozie emigracyjnej Teffi. Analiza została ukierunkowana na zbadanie leksykalnego nasycenia w idiolekcie pisarki wybranego słownictwa. Do szczegółowej analizy środków językowych i artystycznych została wykorzystana oryginalna baza, w której wyodrębniono grupę słów charakteryzujących się wysoką frekwencją: *moda*, *modny/modna/modne*, *piękno*, *pięknie*, *piękny/piękna/piękne*, *styl*, *stylowy/stylowa/stylowe*, *szyk*, *elegancja*, *elegancko*, *elegancki/elegancka/eleganckie*. W każdym przypadku ujawniono obiektywne i osobiste znaczenia wyróżnionych leksemów oraz ich reprezentacje w tekście, kształtujące obrazowe wyobrażenia w twórczości Teffi. W badaniu wykorzystano następujące metody: opisową, analizy funkcjonalno-stylistycznej oraz analizy ilościowo-jakościowej.

W centrum naszej uwagi pozostaje temat mody w twórczości emigracyjnej Teffi. Próba określenia funkcji modnych rzeczy oraz znaczenia mody w konstrukcji świata przedstawionego została podjęta na podstawie analizy opowiadań, opowieści oraz felietonów, zebranych w emigracyjnych zbiorkach: *Stambuł i słońce* (*Стамбул и солнце*, Berlin 1921), *Skarb ziemi* (*Сокровище земли*, Berlin 1921), *Stojąca woda* (*Тихая заводь*, Paryż 1921), *Czarny irys* (*Черный ирис*, Sztokholm 1921), *Tak żyliśmy* (*Так жили*, Sztokholm 1922), *Ryś* (*Рысь*, Berlin 1923), *Wieczorny dzień* (*Вечерний день*, Praga 1924), *Miasteczko* (*Городок*, Paryż 1927), *Książka Czerwiec* (*Книга Июнь*, Belgrad 1931), *Baba Jaga* (*Баба Яга*, Paryż 1932), *Wszystko o miłości* (*Все о любви*, Paryż 1946), *Ziemska tęcza* (*Земная радуга*, Nowy Jork 1952), a także autobiograficznej prozy *Wspomnienia* (*Воспоминания*, Paryż 1931).

Jak zauważa Aleksander Czudakow, „każdy artysta mówi w materialnym języku swojej epoki" (Чудаков 1992: 25). Ów „duch epoki" znalazł wieloaspektowe

odzwierciedlenie w wypowiedziach literackich Teffi. Opisy języka, manier, sposobu ubierania się głównych bohaterów pełnią funkcję charakterystyki kulturowej, historycznej i społecznej początku XX wieku. Najciekawiej temat mody ujawnia się w utworach, które utrwalają realia emigracyjnej rzeczywistości lat 20.–40. Wydawać by się mogło, że w warunkach trudnej egzystencji w obcym kraju toczyła się wyłącznie walka o codzienny emigracyjny byt, a kwestie piękna i mody były odsunięte na dalszy plan. Jednak warto przypomnieć, iż w tym okresie w europejskich stolicach skupiały się najwybitniejsze siły artystyczne dawnej Rosji: gwiazdy rosyjskiego baletu, opery, teatru, wybitni muzycy, artyści i pisarze. Przedstawiciele świata literatury, kultury i sztuki mieli ogromny wpływ na styl życia i modę europejskich miast.

Na początku XX wieku wiele rosyjskich emigrantek z powodzeniem realizowało swoje talenty w branży mody. W Paryżu i Berlinie zaczęły powstawać liczne *atelier* i pracownie krawieckie, które szybko przekształcały się w domy mody. Niejednokrotnie tworzyły je kobiety z arystokratycznych rodzin, jak na przykład hrabina Maria Orłowa-Dawydowa (1840–1931), która założyła rosyjski Dom Mody, specjalizujący się w ręcznych dzianinach i wzorach drukowanych na wełnianych i jedwabnych tkaninach czy wielka księżna Maria Pawłowna, dzięki której powstał Dom Haftu „Kitmir", założony w Paryżu w 1921 roku. Księżniczki i hrabiny w warunkach emigracji stawały się krawcowymi i modystkami. W branży odzieżowej były zatrudnione tysiące kobiet (Грейг 2014: online; Феликс Юсупов…; online).

> Paryż – ojczyzna kobiecej mody. Tak było za czasów Henryka IV i tak pozostanie po wieki wieków. Dlatego że typ paryżanki z towarzystwa łączy w sobie wszystkie cechy eleganckiej kobiety. I do tego miasta – świata marzeń poprzednich rosyjskich pokoleń – nieśmiałym krokiem wkroczyła rosyjska emigrantka. Kiedyś jej matka i babcia ubierały się u Wortha i Poireta oraz Beshoff-Davida[2]. A ta młoda Rosjanka dopiero co wyrwała się z piekła rewolucji i wojny domowej! Jeszcze niedawno służyła jako siostra miłosierdzia na froncie u Denikina oraz w szpitalach angielskich w Konstantynopolu. Ona wkroczyła do stolicy kobiecej elegancji i zapukała do drzwi luksusowego *maison de haute couture*. I masywne drzwi otworzyły się przed nią, a ona zdobyła wszystkie serca […][3] (Немирович-Данченко 1932: 8).

Losy wielu z nich to gotowa fabuła literacka, co nie uszło uwadze wnikliwej felietonistki. Szczególne miejsce poświęca Teffi legendarnym zawodom – krawcowym,

[2] Nazwiska znanych projektantów mody działających we Francji w XIX wieku: Charles Frederick Worth (1825–1895), Paul Poiret (1879–1944).

[3] Wszystkie cytaty z publikacji rosyjskojęzycznych, jeśli nie podaję innego źródła, przytaczam w tłumaczeniu własnym (I.A.N.).

hafciarkom, kapeluszniczkom, które przyszło wykonywać rosyjskim emigrantkom. Fabuły takich opowiadań, jak *Niedziela* (*Воскресенье*), *Miasteczko* (*Городок*), *Sezon letniskowy* (*Дачный сезон*), *Markita* (*Маркита*), *Słodkie wspomnienia* (*Сладкие воспоминания*), *Fiveocloki* (*Файфоклоки*) stanowią swoisty „hołd" złożony wielu bezimiennym kobietom, nierzadko damom z wyższych sfer i znanych szlacheckich rodów.

W świat przedstawiony Teffi wprowadza również osobistości świata mody. Wśród nich warto odnotować Jeanne Paquin, francuską projektantkę znaną z nowoczesnych i innowacyjnych projektów. Imię jednej z pionierek współczesnego biznesu mody początku XX wieku pojawia się w opowiadaniu *Fiveocloki*. Zaś we *Wspomnieniach* jest mowa o damie z fryzurą Cléo de Mérode. Nazwa ta pochodzi od pseudonimu francuskiej tancerki i pierwszej profesjonalnej modelki Kleopatry Diane de Merode (1875–1966), uważanej w owym czasie za jedną z najpiękniejszych kobiet we Francji. Z kolei w opowiadaniu *Za ścianą* (*За стеной*) wymieniona jest perfumeria Rallet (Ралле), której nazwa związana jest z nazwiskiem znanego francuskiego perfumiarza Alphonse'a Rallet (1819–1894). W innych opowiadaniach modne bohaterki chodzą na zakupy do popularnych centrów handlowych: słynnej Galerii Lafayette, otwartej w centrum Paryża w latach 90. XIX wieku jako butik z pasmanterią (*Анна Степановна*) czy domu towarowego Au Printemps (*Вскрытые тайны*).

Temat mody w ten czy inny sposób przewija się przez całą emigracyjną twórczość Teffi. Autorka w swoich utworach wiele uwagi poświęca wszystkiemu, co wówczas było uważane za modne: stylowi odzieży, wnętrzom. Sporo miejsca zajmuje opis paryskich sezonów mody, a także kostiumów karnawałowych. Jedne opowiadania przedstawiają malownicze obrazy sezonów teatralnych w Paryżu, inne – sezonu rosyjskiego w Berlinie. W takich przypadkach Teffi buduje swoje opowieści na zasadzie przeciwstawienia dwóch światów: „własnego – ojczyzny" i „obcego – emigracji".

> W Rosji, jak każdemu wiadomo, istnieją cztery pory roku lub sezony: wiosna, lato, jesień i zima. Wiosną noszą kalosze, płaszcz z flauszu, zdają egzaminy i szukają daczy. Latem mieszkają na daczy, noszą słomkowe kapelusze i batystowe sukienki, rozgniatają muchy i kąpią się. Jesienią noszą kalosze i płaszcz z flauszu, zdają egzaminy, szukają mieszkania i szyją nowe sukienki. Zimą noszą nowe sukienki, futra, palą w piecach, odmrażają nosy, jeżdżą na łyżwach i przeziębiają się.
>
> W Paryżu na odwrót. W lutym noszą słomkowe kapelusze, w czerwcu – aksamitne. W styczniu – lekki płaszcz, w czerwcu – futro. W lipcu szukają daczy i zdają egzaminy. W grudniu chodzą roznegliżowani. […] Sezonów przyrodniczych nie ma. Są jakieś dziwne: sezon tafty, sezon tiulu, sezon aksamitu, sezon haftu, sezon krepy, sezon wyścigów. Wymyślają te sezony krawcowe i trwają one różnie (*Sezon letniskowy*).

Bohaterowie opowieści Teffi podążali za modą i zgodnie z nią się ubierali, mieli dobry gust i wyrafinowane maniery. Paryskie fashionistki nieustannie śledziły nowości i trendy oferowane przez znane domy mody: „Najlepsze «domy mody» lansowały nowe modele, dyktowały modę na cały przyszły sezon" (*Ptasi dom / Птичий дом*); „Liza założyła wiosenną sukienkę, której fason sama wybierała. I wybrała ją, dlatego że w modnym magazynie o modzie było pod nią napisane: «Sukienka dla trzynastoletniej *młodej panny*»" (*Etapy / Этапы*). Rozmowy bohaterów niejednokrotnie sprowadzały się do tematu mody i współczesnego stylu. Niekiedy wypowiedzi przyjmowały formę porad: „Cała zawsze w czerni i bieli – teraz to zestawienie jest modne" (*Sroka / Сорока*); „Ależ, to taki sam kapelusz! To lalka, a nie kapelusz. I najmodniejsza. To, proszę zauważyć, gęsie pióro z prawdziwej gęsi!" (*Sprzedawczyni / Продавщица*).

W proces kreowania własnego idiolektu artystycznego pisarka bardzo chętnie angażowała leksykę. „Kod kostiumowy" u Teffi obejmuje wszystkie kategorie odzieży, obuwia, akcesoriów i biżuterii, które dają wyobrażenie o typowej modzie dziecięcej, męskiej i damskiej. Do najczęściej wykorzystywanych motywów należą: pantofelki, sukienka, kołnierz, piórko, kapelusik i inne. Znaczenie semantyczne niektórych elementów kobiecego ubioru jest tak pojemne, że czasami wyrażało główną ideę dzieła literackiego, co odzwierciedlają takie tytuły jak: *Życie i kołnierz* (*Жизнь и воротник*), *Broszka* (*Брошечка*), *Guzik* (*Пуговица*). W tego typu opowieściach posiadanie najzwyklejszych przedmiotów codziennego użytku mogło niekiedy powodować, że sprawy przybierały fatalny obrót, jak to ma miejsce w przypadku tytułowej broszki, która stała się przyczyną rozwodu (Никулина 2016: 46).

Detale odzieży pełnią w strukturze świata przedstawionego w utworach Teffi rozliczne funkcje: charakterologiczne, psychologiczne i symboliczne[4]. Bohaterowie opowieści Teffi często pozostają bezimienni, w takich przypadkach charakterystyka sprowadza się do szczegółowego opisu ich wyglądu i ubioru: „Z nim była młodziutka dama, w żakiecie i z woalką" (*Dosłużył się*); „W pobliżu trapu stoi piękny śniady młody człowiek z osmolonymi, zarośniętymi brwiami, bardzo wystrojony: żółta jedwabna koszula, malinowy krawat, zielony pasek podkreśla talię" (*Moja Hiszpania*); „[…] elegancka dama z wyskubanymi brwiami i fryzurą *permanent mise en plis* nie może uważać siebie na tym samym intelektualnym poziomie z istotą ubraną w sukienkę ze sztucznej wełny *garantie lavable*, osiemdziesiąt franków dziewięćdziesiąt centymów, z nieogolonym tyłem głowy i brwiami normalnymi, jak Bozia dała" (*Otwarte skrytki*).

[4] O roli przedmiotów w twórczości Teffi zob. Jakimiuk-Sawczyńska 2016: 71–79; Bielniak 2018: 119–128.

Elementy ubioru z jednej strony stanowią fabularne tło, z drugiej – uzasadniają działania bohaterów. Pomagają także wyrazić myśli i uczucia bohaterów. Fason, tkanina i stan ubrań ujawniają także ich charakter, nastrój i stan emocjonalny: „Poetycko podwiązana jedwabna szmatka zastępuje krawat i świadczy o artystycznej naturze korpulentnego jegomościa" (*Kawiarnia*).

Odzież pełni funkcję charakterystyki postaci, przy czym najbardziej wszechstronne reprezentacje dotyczą postaci kobiecych. W analizowanych utworach bez trudu znajdziemy ubiór typowy dla wszystkich warstw społecznych – od wiejskiej kobiety po damę z wyższego towarzystwa. Ubiór wskazywał na narodowość i klasę społeczną danej osoby, jej majątek i stan cywilny, wiek, zawód, hobby i przyzwyczajenia. Jak podkreśla Elwira Useinowa:

> Przestrzeń artystyczna zapełniona jest różnymi przedmiotami kobiecych toalet, które poddawane są fetyszyzacji. Przede wszystkim są to kapelusiki, tasiemki, kokardki i inne detale odzieży, bez których ich posiadaczka nie może być szczęśliwa i piękna. Spośród zwykłych ludzi kobiece postaci właśnie tym odróżniają się, że nadają ogromne znaczenie swoim rzeczom, niekiedy dochodząc do absurdu (Усеинова 2018: 31).

Najbardziej nasycony semantycznie lejtmotyw związany jest z obrazem kobiety demonicznej, którą cechowała szczególna maniera ubierania się i zachowania:

> Kobieta demoniczna różni się od kobiety zwykłej przede wszystkim ubiorem. Nosi czarną aksamitną suknię, łańcuszek na czole, bransoletkę na nodze, pierścionek ze skrytką („do cyjanku potasu, który jej obiecano przynieść w przyszły wtorek"), sztylecik za kołnierzykiem, paciorki na łokciu i portret Oskara Wilde'a na lewej podwiązce. Nosi także zwykłe części toalety kobiecej, lecz nie tam, gdzie je nosić należy. Weźmy na przykład pasek. Kobieta demoniczna wkłada pasek na głowę, kolczyk na czoło lub na szyję, pierścionek na wielki palec. Zegarek zaś nosi na nodze (*Kobieta demoniczna*) (NDiaye 2021: 91).

W opisie wyglądu zewnętrznego Teffi aktywnie wykorzystywała różnego rodzaju środki stylistyczne, w tym personifikację. Martwe przedmioty ożywają, myślą, mówią, czują, wywierają wpływ na życie bohaterek: „Trochę się speszyłam, ale lakierowane pantofle same pobiegły, skoczyły, jak gdyby dla nich to jest znana sprawa" (*Markita*); „Parasolka wzdrygnęła i wesoło podrygując poskakała dalej" (*Zapomniana droga*); „Ale kołnierzyk zażądał nowej bluzki […] A kołnierz trywialnie zachichotał w odpowiedzi" (*Życie i kołnierz*).

Obszerną grupę leksykalną w idiolekcie pisarki stanowią złożone przymiotniki, które służą opisaniu wyglądu zewnętrznego, odzieży, akcesoriów i biżuterii

(np. *кривобокая юбка, ярко-зеленый капот*, *ярко-красная кофта*, *ярко-красный платочек*, *темно-красочное платье*, *темно-синее платье*, *грязно-серого цвета волосы*, *желто-крашенные волосы*, *голубовато-серые глаза*, *темно-коричневое лицо*, *искусственно-темные лица*). Niepowtarzalny, indywidualny styl tworzą obrazowe i ekspresywne połączenia typu: *бешено-розовый цвет платья*, *бешено-розовая юбка*, *незабываемо-прекрасный бант*, *испуганно-вдохновенные глаза*, *испуганно-круглые глаза*, *открыто-спящие глаза*, *тускло-напряженные глаза*, *маслено-расчесанная голова*, *блаженно-распаленный рот*, *кокетливо-смущенная улыбка*, *серьезно-любезные улыбки.* Teffi nie rezygnuje z nowatorskich rozwiązań: *мутно-голубые чулки*, *лубочно-раскрашенные лица*, *змеино-скользкие ленты*, *голубовато-фарфорные губки*, *устремленно-восторженная фигурка*.

Teffi należała do grona najbardziej znanych i lubianych pisarek emigracyjnych. Szczególnie popularne były jej opowiadania humorystyczne i satyryczne. Jednym ze sposobów osiągnięcia efektu komicznego był sposób przedstawienia elementów odzieży. Na przykład w opowiadaniu *Anna Stiepanowna* autorka wykorzystuje w tym celu nazwy medyczne zamiast krawieckich: „Guzik akurat na woreczku żółciowym, na lewej nerce kant i cała otrzewna z boku. Bardzo ładnie. […] Proszę sobie kupić maleńki kapelusik tak, żeby płyn rdzeniowo-mózgowy zakrywała. Bardzo modnie".

Spośród innych środków stylistycznych wywołujących komiczny efekt autorka wykorzystuje:

a) detale odzieży w obrazowych porównaniach, wyrażeniach metaforycznych: „Весь дом пожож на халат, старый, из разношерстных заплат" (*Pralnia*);
b) zdrobnienia rzeczowników i przymiotników: *обдернул курточку*, *носовой платочек*, *пятнышко на кофточке*, *затопав каблучками*, *серенький пиджачок*, *где же твоя шляпка*, *браслетка за шесть рублей*, *миленькая браслетка*, *хорошенькая жакетка*, *новенькие жупаны*;
c) leksykę obelżywą i wulgarną: „Вы спросите, почему не догадалась она просто-напросто вышвырнуть за окно *крахмальную дрянь*?" (o kołnierzu); „Подарите эту *дрянь* вашей горничной" (o broszce); „Я не ношу *серебряной дряни* с фальшивым стеклом. Берите эту гадость!" (o broszce); „Возьмите эту *дрянь*, она жжет мне руку!" (o broszce);
d) powtórzenie jednostki leksykalnej: „Очень подведенные глаза и очень напудренные носы" (*Życie*);
e) grę językową: „А отчего пан-талоны, а не хам-купоны; Отчего рубашка, а не девяносто девять копеек-ашка?" (*Zamiast polityki*).

Proza emigracyjna Teffi stanowi swoisty katalog „ostatniego krzyku umierającej mody" (*Martwy sezon*)[5]. Na podstawie tekstów Teffi możemy wnioskować, co uważano w tym czasie za szczególnie modne, a także studiować kanony piękna. Pisarka opisuje charakterystyczne cechy współczesnej mody: najnowsze modele damskich kapeluszy i obuwia, typowe wykończenia i kolory strojów wieczorowych, charakter, jakość i ogólny wygląd tkanin, które w czasach nowożytnych cieszyły się największym powodzeniem. Fryzura, strój, indywidualne detale ubioru – wszystko to jest równie ważne dla literackiego wizerunku bogatej galerii postaci literackich.

Przedstawione powyżej przykłady pozwalają określić spektrum funkcji, jakie w utworach Teffi pełni moda. Modne akcesoria, jako ważna część przedmiotowego świata prozy emigracyjnej pisarki, stanowi integralną część wyrażenia indywidualności bohaterów, wskazując na ich pochodzenie, płeć, wiek, a także przeżycia wewnętrzne i stan emocjonalny. Jednocześnie służy opisowi tła kulturowego i historycznego.

Bibliografia

Źródła

Teffi [Buczynska Nadieżda] (1922), *Kobieta demoniczna*, tłum. J. Tuwim, seria: Książki Ciekawe, t. 12, Zakłady Graficzne Z. Sakierskiego, Warszawa.

Тэффи Н.А. (1921), *Сокровище земли*, Изд-во «Мысль», Берлин.

Тэффи Н.А. (1921), *Стамбул и солнце*, Берлин: Изд-во «Мысль», Берлин.

Тэффи Н.А. (1921), *Тихая заводь*, Изд-во «Русская земля», Париж.

Тэффи Н.А. (1921), *Черный ирис*, Изд-во «Северные огни», Стокгольм.

Тэффи Н.А. (1922), *Так жили*, Изд-во «Северные огни», Стокгольм.

Тэффи Н.А. (1923), *Рысь*, Изд-во Отто Кирхнер и К°, Берлин.

Тэффи Н.А. (1924), *Вечерний день*, Прага: Изд-во «Пламя».

Тэффи Н.А. (1927), *Городок. Новые рассказы*, Изд-во Т-ва «Н. П. Карбасников», Париж.

Тэффи Н.А. (1931), *Книга Июнь*, Б.и., Белград.

Тэффи Н.А. (1932), *Воспоминания*, Изд-во «Возрождение», Париж.

Тэффи Н.А. (1932), *Баба Яга*, Ymca-Press, Париж.

Тэффи Н.А. (1946), *Все о любви*, O. Zeluck, Париж.

Тэффи Н.А. (1952), *Земная радуга*, Изд-во им. Чехова, Нью-Йорк.

Opracowania

Bielniak Nel (2018), *Kobiecy świat we „Wspomnieniach" Nadieżdy Teffi*, w: *Twórczość Rosyjskiej Zagranicy – satyra i memuarystyka*, red. Tatiana Marczenko, Iwona

[5] Frazeologizm rosyjski „последний крик умирающей моды" oznacza modną nowinkę. Został zapożyczony w języku rosyjskim z języka francuskiego od wyrażenia *dernier cri de la mode* (ostatni krzyk mody).

NDiaye, Dimitrij Nikołajew, Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM, Olsztyn: 119–128.

Jakimiuk-Sawczyńska Walentyna (2016), *Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи*, w: *W kręgu problemów antropologii literatury. Ciało i rzecz w literaturze*, red. Wanda Supa, Iwona Zdanowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok: 71–79.

NDiaye Iwona Anna (2021), *„Kobieta demoniczna" w Polsce. O prozie humorystycznej Nadieżdy Teffi w przekładzie Juliana Tuwima*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn.

Васильев Александр (2008), *Красота в изгнании. Королевы подиума*, Изд-во «Слово/Slovo», Москва.

Немирович-Данченко Георгий (1932), *Платье, тело… душа. Очерк*, «Иллюстрированная Россия», no. 4 (350): 8.

Чудаков Александр (1992), *Слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого*, Современный писатель, Москва.

Усеинова Эльвира (2018), *Функция детали в произведениях Н.А. Тэффи*, «Филология: научные исследования», no. 4: 30–34.

Грейг Ольга (2014), *В стиле «а-ля-рус»*, в: *«Долой стыд». Сексуальный интернационал и Страна Советов*, https://biography.wikireading.ru/78691 [dostęp: 21.12.2023].

Феликс Юсупов и Мария Романова: две яркие звезды на небосклоне парижской моды (2021), «Вокруг света», no. 6, https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/72/ [dostęp: 21.12.2023].

Никулина Надежда (2016), *Поэтика игры в творчестве Надежды Тэффи (на примере рассказов «Воротник», «Брошечка», «Трубка»),* «Филологические науки. Вопросы теории и практики», no. 10 (64), ч. 2: 45–48.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
125–137 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.9821
Anna Kwiatkowska
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3202-4114
email: anna.kwiatkowska@uwm.edu.pl

Stanisława de Karłowska and Katherine Mansfield – an (un)obvious connection

Stanisława de Karłowska i Katherine Mansfield – związki (nie)oczywiste

Keywords: modernism, women, social rank, Karłowska, Mansfield
Słowa kluczowe: modernizm, kobiety, pozycja społeczna, Karłowska, Mansfield

Abstract

The article focuses on the links between the life and work of a Polish emigree artist, Stanisława de Karłowska (1876–1952) and the New Zealand modernist writer, Katherine Mansfield (1888–1923). Both women, despite their unquestionable artistic merits, have stayed at the margins of critical attention for quite some time. Nevertheless, while Mansfield has been finally recognized as an innovator and one of the greatest short story writers, Karłowska is still relatively unknown, especially in Poland where her paintings can be found merely in private collections. Therefore, the main aim of this article is to bring the work of Karłowska to the attention of the reader. By presenting her paintings against and in relation to the work of the New Zealand Modernist writer, I want, among others, to demonstrate how much the two women share in terms of their engagement and presence in Modernist artistic life, which in itself is an indicator of their importance and recognition, as well as to point out that the voice of the painter in relation to social criticism was as important as the voice of the writer. In the article, two of Karłowska's paintings are discussed against the social background and a selection of Mansfield's short stories.

The article focuses on the links between the life and work of a Polish emigree artist, Stanisława de Karłowska (1876–1952) and the New Zealand modernist writer, Katherine Mansfield (1888–1923). Both women, despite their unquestionable artistic merits, have stayed at the margins of critical attention for quite some time. In addition, although Mansfield's work did gain more focus immediately

after her death in 1923, nevertheless, for many years the critics tended to regard her fiction as the output of a minor Modernist writer (Kimber 2008: 50). It is only in the 1990s that Mansfield begins to emerge as an innovator and one of the greatest short story writers (Kaplan 1991: 20, 64). As for Karłowska, her work seems never to have been duly recognized. Despite the fact that her paintings can be seen and admired in many galleries in Great Britain (Tate Gallery London, York Museums Trust, Southampton City Art Gallery, Art Gallery in Glasgow, National Museum of Wales, The Fitzwilliam Museum in Cambridge, and many others) and France (Worthing Museum and Art Gallery, St Nicholas-du-Pelem, Brittany, France), she is still relatively unknown, especially in Poland where her canvases can be found merely in private collections. As for criticism, her name is mentioned in many sources which are devoted to Modernist art; however, apart from a few articles focusing on the Polish artist, so far there is no book-length work devoted to Karłowska. Therefore, the main aim of this article is to bring the work of Karłowska to the attention of the reader. By presenting her paintings against and in relation to the work of the New Zealand Modernist writer, I want, among other things, to demonstrate how much the two women share in terms of their engagement and presence in Modernist artistic life, which in itself is an indicator of their importance and recognition, as well as to point out that the voice of the painter in relation to social criticism was as important as the voice of the writer.

Stanisława de Karłowska, a Polish painter and a co-founder of the London Group, was born into a Polish noble family who had an estate in Szeliwy, near Łowicz. The Karłowski family was distinguished by patriotism and brought up little Stasia and her sisters Halina and Julia in this spirit (Jaworska 1997: 55). The love towards Polish traditions and the country was later reflected in Karłowska's works, both youthful and mature, which are filled with the spirit of native landscape and local folklore. As for her artistic education, initially, de Karłowska had private drawing lessons at home, and then she attended a painting school for women in Warsaw, followed by further training in Cracow. She exhibited her paintings for the first time in Warsaw at the age of 14, together with other girls from the school. Five years, later she started to show her work regularly at art exhibitions in Poznań and Warsaw (1895, 1896 and 1897) (Jaworska 1997: 59). After completing all the artistic education that was available to a woman on the territory of the partitioned Poland, in 1896, in order to develop her artistic talent, she enrolled at the Académie Julian in Paris from which she graduated with honours the following year (Bonett 2011).

Before going home for her summer holidays, Karłowska stopped on the island of Jersey to attend the wedding of her close friend Janina Flamm and the

painter Erick Forbes Robertson. There she met the English painter Robert Beven, the best man, whom she married a few months later in Warsaw[1]. Shortly after the marriage, she moved to England where she became involved in the artistic life of London. At the beginning of her time in London things were not easy as she knew neither the language nor many people. On top of that, as a woman, she found it more difficult to show her work to the public and to access artistic groups. For instance, like many other women, she was denied membership of the Camden Town Group. Nevertheless, unofficially she soon became a part of that artistic clique. Her paintings were shown at the exhibitions organized by various London art clubs and associations, like, for example, the Allied Artists' Association or the London Group (Kwiatkowska 2018: 415–417).

Considering the times she lived in, Karłowska was quite a progressive woman, as evidenced, for example, by the fact that after her marriage she kept her maiden name (she would always sign her pictures as de Karłowska) and never gave up on her painting career. Her choice of clothing would also point to her progressiveness – she preferred a blouse, loose tie and a skirt to a traditional dress. She also liked smoking. At the beginning of the 20th century smoking was common across London's bohemia and it indicated, in the case of women, independence and artistic involvement (Clarke 2012). Moreover, Karłowska often travelled on her own. In 1898, pregnant with her first child, she visited France in order to meet with her close friend Janina and her husband who now lived on the outskirts of Paris, and while there, she frequented the various Salons (Clarke 2012). And in 1906, in the midst of serious unrest in Poland, she journeyed there to see her family, armed for self-protection, with one revolver hidden in her muff and the other in her hair (Stenlake 2008: 134–135). This testifies not only to her courage but also to the fact that she must have known very well how to use a revolver.

Having briefly outlined Karłowska's life, let us now turn to the discussion of the links that can be established between the artist and Katherine Mansfield. There are two areas where these connections can be detected. One is related to Mansfield's and de Karłowska's interest in the visual and the type of subject matter they tackled in their works. The other refers to the places they frequented and the people they befriended.

When considering the former, they paid particular attention to the city life and the position of women in the modern world. In this they closely followed in the footsteps of Modernists who were preoccupied with the urban and the modern. John Lucas claims that "the city was to modernism what the Copernican

[1] More about Robert Beven and his Polish connection can be found in Jaworska (1997).

revolution had been to the Renaissance: it changed everything. Space, time, language, human relationships and personal identity – they were all profoundly altered by the experience of the city" (1991: 309). In the case of women, their appearance in public spaces of the city "was used to mark their liberation from enclosure in the private, domestic sphere" (Marcus 2004: 61). Additionally, in literature, "the city came to function as a metaphor for the trajectories of narrative itself. Its new forms of transport and the chance encounters it sustains also provided powerful metaphors for human relationships" (Marcus 2004: 61). Mansfield was conspicuously interested in the place and role of women in modern society. She is widely recognized as an author of literary texts centring on women-related issues (for example: Hanson, Gurr 1981; Moran 1991; Wheeler 1994; Wilson 2020). In order to introduce feminine themes along with her own attitudes and perceptions in this field, the writer would resort to modern, often experimental, modes of narrative technique as well as style shaped to a large degree by symbols, allusions or associations (Boddy 1988: 167). What is of significance, when reading the stories by Mansfield as well as her journals and diaries, one quickly realizes that the writer observed the world around her with the eyes of a painter. This may seem quite natural once we recall that the times Mansfield lived in were literary shrouded in art. Modernism witnesses the emergence of a great number of artistic movements, like Fauvism, Cubism, Futurism or Expressionism. Art and culture become inseparable. As Virginia Woolf noted in her essay "Pictures", "sculpture influenced Greek literature, music Elizabethan, architecture the English of the eighteenth century, and now undoubtedly we are under the dominion of painting" (Woolf 1947: NP). Subsequently, the everyday, domestic subject matter, a little object or an insignificantly looking urban scene in Mansfield's narratives becomes a truly visual experience. This correlation between the realm of visual art and the art of writing, has been noted by many scholars discussing Mansfield's oeuvre (for example, van Gunsteren 1990; Louvel 2011; Wilson 2014; Harland 2017). Subsequently, her narratives are predominantly based on ekphrastic descriptions and many of her stories are constructed with the use of techniques borrowed from the visual arts.

Karłowska, also being something of a true Modernist, executed a series of canvases devoted to urban subjects, thus manifesting her interest in the modern city and its inhabitants. Her works clearly show the affinity with the Camden Town Group whose members favoured the domestic and the common and their painting often feature lower middle-class and working-class women (Webb 2007: 7). In her paintings, similarly to Mansfield's narratives, Karłowska shows glimpses of urban life. They expose fragments of cityscape that often reference women's

daily existence. Interestingly, many of her urban scenes have a narrative potential and frequently are characterized by symbolic undertones. To illustrate the point, two of Karłowska's paintings will be analysed.

Image 1. Fried Fish Shop, S. de Karłowska, c. 1907, Tate Britain, photo credit: Tate[2]

The first of these, entitled *Fried Fish Shop,* was painted around 1907 and offers "a snapshot of working class experience from the vantage of the pavement", as Robert Upstone succinctly put it (Upstone 2009a). The ascetic colour scheme along with the contrast between the warm, lit space of the interior of the shop and the gloomy, murky pavement outside, as well as the distribution of figures, are intensely suggestive of, on the one hand, a conciliatory mood, but on the other, are keenly redolent of resignation, disconnection and isolation. Shrouded in hazy light, the scene becomes mysterious. The lack of clear contours and the facelessness of the crowd huddling together adds to the ambience. Likewise, the blots representing the faces of the figures in the shop resemble the meagre flames of the gas lamp. Therefore, the feeling of meagreness, anonymity and monotony looms large in the scene. Furthermore, the uneven distribution of figures ostensibly

[2] This image is available to be shared and re-used under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives licence (CC BY-NC-ND).

introduces the notion of exclusion. The positioning of the figure of a woman with an umbrella at some distance from the little crowd, instantly draws the onlooker's attention to her and classifies the woman as a lonely outsider. Though she is painted in the foreground, at the same time, she is presented at the margin of the whole scene. The woman's separation is underlined with her being a little way from the door and from the source of light. Her face does not glow like the faces of the crowd. Furthermore, although the shop door is open, the entrance nevertheless is blocked by the crowding customers. Perhaps she is on the point of joining the queue, however, her posture does not suggest an easy answer. All in all, thanks to such a presentation of the subject matter, the painting gains a symbolic quality. Specifically, the concrete, that is the fried fish shop and its clientele, transforms into a springboard for the abstract. In other words, the picture becomes a social comment. As in the case of Mansfield's stories, where a description of an ordinary, common street scene often turns into a profound criticism of society, Karłowska's painting shows the life of the working classes and in particular, that of working class women. The colour pattern, the symbolic quality of the canvas and, above all, the figure of the woman alone in a city street may bring to mind the settings and the characters from Mansfield's stories. The ambience of the painting, its composition and framing which forces the onlooker to focus on the woman in the shadow, reminds one of Mansfield's "Pictures" or "Life of Ma Parker". The curious female figure in the painting could be Miss Ada Moss, the protagonist of "Pictures". A former singer, Miss Moss is visiting various agencies all day long in pursuit of some work in the movies. Unfortunately, all her efforts are in vain. No-none needs her, no-one is interested in what she can offer. And when Miss Moss enters a cheap tea place to cheat her hunger with a hot drink, she is also entirely ignored:

> […] when she came to the A B C she found the door propped open; a man went in and out carrying trays of rolls, and there was nobody inside except a waitress doing her hair and the cashier unlocking the cash-boxes. She stood in the middle of the floor but neither of them saw her (Mansfield 1998: 91).

Generally unnoticed or insulted by the people around her, towards the end of the day she is overwhelmingly lonely and very hungry. Even nature seems to take on a similar attitude towards Miss Moss. In the streets "[t]there was a high, cold wind blowing; it tugged at her, slapped her face, jeered […]" (Mansfield 1998: 95).

Similarly, the figure from the canvas can represent another lonely protagonist, that is Ma Parker who soon might be "hobbling home with her fish bag" through the cold, dark streets of the city:

> She bent her head and hobbled off to the kitchen, clasping the old fish bag that held her cleaning things […]" (Mansfield 1983: 143).

> Many a time, hobbling home with her fish bag she heard them, waiting at the corner, or leaning over the area railings, say among themselves, »She's had a hard life, has Ma Parker« (Mansfield 1983: 146).

> It was cold in the street. There was a wind like ice. People went flitting by, very fast; […]. And nobody knew – nobody cared (Mansfield 1983: 152).

Subsequently, Karłowska's *Fried Fish Shop*, which at first glance offers a seemingly peaceful and poetic rendition of a common street scene, could be read as a social commentary on the loneliness and anonymity of the city where "nobody knew – nobody cared", as well as on the poor life of the working classes. The choice of the subject, that is a fried fish shop, seems to intensify this comment. Fish and chips takeaways were very much a part of working-class diet at the beginning of the 20th century. What is more, fried fish shops were perceived as vile places by the members of middle classes. It was chiefly because of the smell of generally old oil used in such places but also because they were associated with the values, beliefs, and morals of the lower classes (Walton 1992: 165). Apparently, the year when Karłowska painted the street scene, 1907, the Public Health Act was issued in which fried fish shops were referred to as an "offensive trade" (Walton 1992: 11).

Another example of an urban painting by Karłowska which offers a concealed social comment is *Swiss Cottage*. Here we move up the social ladder and look into a more privileged part of London. Only slightly outside the city centre, Swiss Cottage was, and still is, an attractive residential area. Well-connected with other parts of London through the bus and the Underground services, it offered more peaceful and green surroundings (Upstone 2009b). This was also the area that Karłowska and her husband decided to live in. The depicted scene is different both in ambience and in palette from the *Fried Fish Shop* one. It correlates with the social rank of the area. At first sight, the presented fragment of the street hints at a more pleasant reality: the colour scheme is more cheerful and, subsequently, the crowd, composed of men, women and children, seems friendlier. Thus, the scene, colourful and shown in broad daylight, emerges as agreeable. Through such elements as the elegantly dressed figures, clean streets, the red city bus (a fragment of which is just disappearing round the corner) or neatly arranged groceries, the painting speaks of comfort and prosperity. However, giving the picture a second glance, we realize that it is not as cheerful as the colours might at first suggest.

Image 2. Swiss Cottage, S. de Karłowska, c. 1914, Tate Britain, photo credit: Tate scheme[3]

Taking a closer look at the crowd, it turns out that the faces of the figures are expressionless or hidden from view. Two figures in the foreground, the girl in yellow and the woman holding her hand, are an exception. Yet, the woman seems to be preoccupied with her thoughts as she does not follow the gaze of the girl and continues walking while the girl, visibly in a sulky mood, is as if on hold – she has stopped and appears to look straight into the eyes of the viewer. However, it is the lack of communication between the figures that is most emblematic. The people in the street keep just to themselves – there are no signs of them being engaged in conversations, of greeting one another. Once we realize that, the atmosphere of the painting undergoes a transformation: from aimable and even joyous, considering the figure of the girl with a hoop, a toy connoting playfulness, into drab and indifferent. In addition, despite the lucidly painted elements and accurately represented fragment the Swiss Cottage area, that is the intersection of Finchley Road, Fitzjohn's Avenue and Adelaide Road (Upstone 2009b), an element of the unreal can be detected in the picture. It is introduced by the elongated bodies of the people painted against otherwise mimetically rendered setting. As a result of this clash, the exaggerated silhouettes of human figures come out as humorous. Therefore, the seriousness of the crowd, and by extension, the lives of its

[3] This image is available to be shared and re-used under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives licence (CC BY-NC-ND).

individual members as well as the social conventions they live by, are mocked. Also, similarly to the *Fried Fish Shop* scene, there is one figure which is outside the crowd, a thin woman in dark clothes pushing a big dark pram. She seems to pass by unnoticed – none of the unsmiling faces looks in her direction. Yet, for the onlooker, this big dark element draws the attention: the woman and the pram establish balance to the composition. In other words, they are as important as the crowd. In symbolic terms, the position of the figure of the woman on the canvas points, on the one hand, to her importance within the society, but on the other to her isolation, often followed by loneliness. The type and distribution of elements apparently manifest the position of women in general – this is the domestic, socially marginalized, sphere where they belong. Such a reading can be enhanced by the fact that the already mentioned pair, the woman and the girl in yellow, are also presented as defining elements of the whole composition. To put it another way, these are the women with children that are the focal points of the canvas. Following, the seemingly ordinary and cheerful scene of urban life becomes a comment on the role of women in the modern city. As we can see, the modern city offers more freedom to women – they can go for a walk on their own or use the public transport, yet, their position is still defined through the domestic sphere. Karłowska's painting provides us with a fragment of a modern city which is characterized by anonymity and indifference, and where the women still live according to the limiting conventions of patriarchal society. A similar viewpoint is expressed by Deborah Longworth who notes that Karlowska's painting is "representing gender divides of urban domestic life, juxtaposing the pub and the vegetable shop, and men returning from or catching the omnibus while mothers with children shop for food or push prams" (Longworth 2012). Such an observation is also to be found in Mansfield's narratives. One of the short stories that could be linked with *Swiss Cottage* is "Bliss" where in the opening paragraph we learn that although Bertha Young, the protagonist, sometimes "wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop" (Mansfield 1998: 67), she simply does not dare to show her emotions outside for she does not want to be taken for "'drunk and disorderly'" (Mansfield 1998: 67). Additionally, the cheerless girl with a hoop from Karłowska's canvas can conform, simultaneously, to Bertha's child-like mood and to the mask of conventionality that Bertha puts on in public. Moreover, the dark-clad woman pushing the pram in the picture reminds one of the nanny from the story who would literally take Bertha's little daughter away from her. On top of that, just like in Karłowska's painting, in Mansfield's story the seeming bliss of Bertha's life is strongly suggested with the whole range of colourful elements: for example, the blue dish, pink

apples, yellow pears, white and purple grapes, the white flannel gown of the baby, the blue woollen jacket of little B, the jade-green sky and Betha's green shoes and stockings, to mention but a few. Yet, sadly, the brightly rendered luxurious food items or fine clothes merely mask Bertha's colourless existence. In the course of the story the readers learn that the protagonist, despite the omnipresent wealth and opulence, is emotionally trapped in a seemingly perfect family situation. Her domestic life is void of true happiness and/or friendship.

Looking at the second area of connections between Karłowska and Mansfield, that is places and people, London and its artistic *société* come to the fore. When the New Zealand writer came to London in 1903 for the first time, the Polish painter was already there, happily married and taking care of her two children. But despite her domestic obligations, Karłowska actively participated in the artistic life of the English capital. She would take part in exhibitions, not only as a visitor, but most importantly as an artist who showed her work to the public. On the other hand, Mansfield was also markedly interested in art shows. The writer, for example, was present at the 1910 and 1912 Post-Impressionist exhibitions (Smith 1999: 146–55) which featured the works of Karłowska. It is clear, then, that Mansfield must have met Karłowska, even if only through her paintings, especially that the artist was already attracting some critical attention. For instance, art critic Frank Rutter mentioning the already discussed *Fried Fish Shop*, notes that the painting was "a delightful and wholly personal rendering of a common Whistler subject transfigured by a vibrating luminism that was unknown to Whistler" (1911: 5). In 1910 Karłowska was praised by another critic, Huntly Carter who remarked on Karłowska's use of colour and the way she was able to manipulate with it the emotions of the viewers: "[w]hat S. de Karlowska has to say she tells us lucidly in pure and harmonious colour. Her two studies of still life speak in the broadest, simplest, and most convincing terms" (Carter 1910: 452). Importantly, his review was published in the same issue of *The New Age* magazine as Katherine Mansfield's short story "Baron" (1910: 444) and the letter to the editor commenting on her other story, "Germans at Meat" (Chesshyre 1910: 454).

Apart from exhibitions, Mansfield and Karłowska could have met in less formal circumstances, like private gatherings, for example during the "at homes" organized on Sundays by Karłowska and her husband in their Hampsted home; or in cafes and among them, Café Royal in Regent Street, which was a place associated with the capital's artistic world. On Saturdays one could meet there artists like Lucien Pissarro, Walter Sickert, Augustus John, Spencer Gore, Harold Gilman, Robern Bevan and also his wife Karłowska. Apart from artists, writers were frequently spotted there, too, and among them Katherine Mansfield (Clarke 2012).

Another chance for the two to meet was through their overlapping circle of acquaintances. The long list of mutual friends included Dorothy Richardson, Dora Carrington, Walter Sickert, Lucien Pissarro, or Wyndam Lewis, to name but a few. Perhaps one of the most interesting links between Karłowska and Mansfield is the figure of the French sculptor, Henri Gautier-Brzeska, a person who formed strong emotional relations with the Murrys and the Bevans, respectively (Ede 1931: 133–138, 169–170). Additionally, the husband of Mansfield (John Middleton Murry) and the husband of Karłowska (Robert Bevan) knew each other well.

In conclusion, the conducted research clearly shows that there are quite a few crossing points between Stanisława de Karłowska and Katherine Mansfield (although there is no direct evidence that they knew each other). First, they manifested a similar commitment in pursuing the artistic and the new, by participating in the events and discussions that were soon to change the general approach to art and literature, and by voicing their opinions on contemporary society through, respectively, painting and writing. Furthermore, the analyses of two of Karłowska's canvases conspicuously suggest that her artistic work should be considered against a broader, social perspective. Subsequently, apart from the employment of the Modernist theme (the city) and the modern way of presenting early 20th century life (a snapshot), the urban scenes rendered by Karłowska, as in the case of Katherine Mansfield, are capable of serious social comment. Seemingly bright and colourful (*Swiss Cottage*) or tranquil and silent (*Fried Fish Shop*), the visual descriptions are more than just (modern) wall decorations. Karłowska, like the New Zealand writer, manages to pack her innocently looking pictures with ideas, questions and stories regarding life at the brink of the new century, with a special focus on the place and role of women in these new spaciotemporal circumstances. Moreover, it is interesting to note that Karłowska, like Mansfield, began to gain critical attention already during her lifetime. Yet, when the Polish artist died, her works and her life gradually fall into oblivion. And it is only the last few decades that we can witness a slow revival of interest in the many activities and artistic oeuvre of Stanisława de Karłowska. This is very much thanks to Karłowska's great grandson, Partick Baty, who has been presenting information about the artist and her family via his website, talks or occasional lectures.

By way of a final note, it is tempting to think that the various connections and similarities between Karłowska and Mansfield, both in life and art, suggest that the two were familiar with each other. Indeed, the works of the Polish emigree painter might have caught the attention of Mansfield, who NB. was quite fond of Polish culture (*The Polish…* 2022), and perhaps even influence her stories.

Bibliography

Boddy Gillian (1988), *Katherine Mansfield: the woman and the writer*, Penguin, Ringwood, Vic.

Carter Huntly (1910), *Art*, "The New Age", 10 March.

Chesshyre Mary (1910), *A letter to the editor on "German's at Meat"*, "The New Age", 10 March.

Harland Faye (2017), "Katherine Mansfield and Visual Culture", PhD, University of Dundee, pdf.

Hanson Clare, Andrew Gurr (1981), *Katherine Mansfield*, Macmillan, Basingstoke.

Jaworska Władysława (1997), *Love story sir Roberta Bevana w łowickiem powiecie*, "Mazowieckie Studia Humanistyczne", vol. 3: 51–64.

Kaplan Sydney Janet (1991), *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

Kimber Gerri (2008), *Katherine Mansfield. The View from France*, Peter Lang, Berlin.

Kwiatkowska Anna (2018), *„Cudze chwalicie, swego nie znacie ...", czyli słów kilka o życiu i malarstwie Stanisławy de Karłowskiej*, in: *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, ed. by Radosław Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń: 411–428.

Louvel Liliane (2011), *Poetics of the Iconotext*, translated by L. Petit, Ashgate, Farnham.

Lucas John (1991), "*Modern Poetry*", in: *Encyclopedia of Literature and Criticism*, ed. by Martin Coyle et al., Routledge, London: 308–320.

Mansfield Katherine (1910), *Baron*, „The New Age", 10 March.

Mansfield Katherine (1983), *Life of Ma Parker*, in: *The Garden Party*, Pinguin Books, Harmondsworth, Middlesex: 143–153.

Mansfield Katherine (1998), *Bliss*, in: *Bliss & Other Stories*, Wordsworth Classics, Ware, Hertfortshire: 67–78.

Mansfield Katherine (1998), *Pictures*, in: *Bliss & Other Stories*, Wordsworth Classics, Ware, Hertfortshire: 89–96.

Marcus Laura (2004), *Virginia Woolf*, Northcote House in association with the British Council, Tavistock, Devon, UK.

Rutter Frank (1911), *Round the Galleries*, "Sunday Times", 19 March.

Smith Angela (1999), *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Public of Two*, Clarendon Press, Oxford.

The Polish Katherine Mansfield (Part I), in: *Katherine Mansfield International Approaches* (2022), eds. J. Kascakova, G. Kimber, W. Witalisz, Routledge, New York: 7–82.

van Gunsteren Julia (1990), *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*, GA: Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta.

Walton John K. (1992), *Fish and Chips and the British Working Class, 1870–1940*, Leicester University Press, Leicester.

Webb Valerie (2007), *The Camden Town Group: Representations of Class and Gender in Paintings of London Interiors*, Parker Art.

Wheeler Kathleen (1994), *Modernist' Women Writers and Narrative Art*, Palgrave Macmillan, London.

Wilson Janet (2014), *Veiling and Unveiling: Mansfield's Modernist Aesthetics*, "Journal of New Zealand Literature" (JNZL), No. 32, Part 2: 203–225.

Wilson Janet (2020), *Economic Women: Money and (Im)mobility in Selected Stories by Katherine Mansfield*, in: *Katherine Mansfield: New Directions*, ed. by Aimee Gasston, Gerri Kimber and Janet Wilson, Bloomsbury, London: 191–206.

Internet sources

Baty Patrick (2016), *Stanisława de Karłowska*, parts 1 & 2, http://patrickbaty.co.uk/2016/03/06/stanislawa-de-karlowska/ [accessed: 02.10.2023].

Bonett Helena (2011), *Stanislawa de Karlowska 1876–1952*, in: The Camden Town Group in Context, ed. by Helena Bonett, Ysanne Holt, Jennifer Mundy https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/stanislawa-de-karlowska-r110534 [accessed: 20.04.2022].

Clarke Meaghan (2012), *Sex and the City: The Metropolitan New Woman* https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/meaghan-clarke-sex-and-the-city-the-metropolitan-new-woman-r1105659#fn_1_34 [accessed: 20.07.2023].

de Karłowska Stanisława (1907), *Frid Fish Shop*, Tate Britain, http://www.artuk.org/artworks/fried-fish-shop-198499 [accessed: 10.12.2023].

de Karłowska Stanisława (1907), *Swiss Cottage*, Tate Britain, https://artuk.org/discover/artworks/swiss-cottage-198500/search/2024--keyword:swiss-cottage--referrer:global-search [accessed: 10.12.2023].

Ede Harold S. (1931), *Savage Messiah: Gaudier-Brzeska*, Literary Guild, New York, https://archive.org/details/savagemessiahgau0000edeh_s3j0/page/n7/mode/2up?q=Murry [accessed: 01.10.2023].

Longworth Deborah (2012), *The Urban Observer*, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/deborah-longworth-the-urban-observer-r1105660 [accessed: 10.12.2023].

Moran Patricia (1991), *Unholy Meanings: Maternity, Creativity, and Orality in Katherine Mansfield*, "Feminist Studies", vol. 17: 105–25, https://doi.org/10.2307/3178173 [accessed: 06.03.2024].

Stenlake Frances (2008), *Robert Bevan: From Gauguin to Camden Town*, Unicorn Press, London.

Swiss Cottage, https://hidden-london.com/gazetteer/swiss-cottage [accessed: 18.03.2024].

Upstone Robert (2009a), *Stanisława de Karłowska: Fried Fish Shop* (1), https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/stanislawa-de-karlowska-fried-fish-shop-r1139849 [accessed: 10.12.2023].

Upstone Robert (2009b), *Stanisława de Karłowska: Swiss Cottage* (2), https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/stanislawa-de-karlowska-swiss-cottage-r1129515 [access 10.12.2023].

Woolf Virginia (1947), *Pictures* (1925), in: *The Moment and Other Essays* https://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html [accessed: 15.03.2024].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
139–152 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10529
Piotr Przytuła
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4234-1076
e-mail: p.przytula@uwm.edu.pl

Heroines of *Dune* (based on the novel by Frank Herbert and the film directed by Denis Villeneuve)[1]

Bohaterki *Diuny* (na podstawie powieści Franka Herberta i filmu Denisa Villeneuve'a)

Keywords: women in *Dune*, feminist threads in *Dune*, *Dune*, science fiction, Bene Gesserit
Słowa kluczowe: kobiety w *Diunie*, wątki feministyczne w *Diunie*, *Diuna*, fantastyka naukowa, Bene Gesserit

Abstract

In *Dune*, Frank Herbert portrayed strong female characters who have a significant impact on the events presented in the novel. The power of femininity is manifested by, for example, members of the influential Bene Gesserit order who are implementing a long-term eugenics plan aimed at creating the Kwisatz Haderach – a man capable of controlling higher-order dimensions. The film, directed by Denis Villeneuve, reinforces the book's feminist message through visuals, dialogues and plot changes. For example, to eliminate the disproportion between the number of women and men in *Dune*, the director replaced doctor Liet-Kynes, who is a man in the book, with a female character.

The *Dune Chronicles* series written by Frank Herbert (and continued by his heirs and other authors after Herbert's death[2]) occupies a special place in the literary

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

[2] After Frank Herbert's death, his son, Brian Herbert, and Keven J. Anderson wrote a number of sequels and prequels to complete the original *Dune* series (including *Prelude to Dune*, *Legends of Dune*, and *Heroes of Dune*).

genre of science fiction. *Dune* has received numerous awards[3] and captivated readers across generations, becoming a synonym of inspiring, ambitious[4], and timeless science fiction literature.

Before it was published in book form in 1963, *Dune* had been serialised in *Analog Science Fiction and Fact*, one of the longest-established (since 1930) science fiction magazines in the USA. The novel continues to inspire debate, including in the academia, on politics, power, religion, colonialism, and ecology[5]. In the face of the looming climate catastrophe, *Dune* remains highly relevant sixty years after publication precisely because it can be analysed from an ecocritical perspective[6].

The unflagging interest in *Dune* is also evidenced by the fact that the novel has been adapted into various media[7], and its film adaptations[8] have been most successful in uncovering new meanings and portraying the book's central themes in a modern light.

However, Herbert's novel has attained the status of a cult classic mostly in the conceptual domain, and the author's portrayal of female characters is one of the most interesting interpretative perspectives. This article focuses on the feminist theme in *Dune*. Therefore, the aim of this article was to examine the novel in the context of its female characters, their roles, female agency, and the meanings

---

[3] The original novel received the most prestigious science fiction literary awards – the Nebula Award in 1965 and the Hugo Award in 1966. In 1987, *Dune* was voted the Best SF Novel of All Time by the readers of the *Locus* magazine (https://www.locusmag.com/ 1998/Books/87alltimesf.html).

[4] "The novel was partly inspired by the intellectual discourse at the dawn of the New Age movement, and it is regarded as a 'difficult' example of science fiction. *Dune* is full of action and adventure, but symbols and meanings are condensed in a series of narrative sequences, and the readers are confronted with complex intrigues, difficult moral, philosophical, and religious problems that require considerable erudition. This is particularly evident in the following parts of the *Dune* saga, where the adventure story has been partly replaced with philosophical and political topics" (Gemra 2006: 113).

[5] Cf. Kowalski 2021, Smykowski 2022.

[6] The desert planet Arrakis could have become a green and prosperous world had it not been plundered by the spice miners (an allusion to the oil industry), and it is an obvious metaphor for man's destructive activities which lead to environmental degradation and ecosystem depletion.

[7] *Dune* continues to inspire the developers of digital games (such as the real-time strategy game series comprising *Dune*, *Dune II*, *Dune 2000*, *Emperor: Battle for Dune*), role playing games (*Dune: Adventures in the Imperium*, Modiphius, Alis Games), and board games (*Diuna: Imperium*, Lucky Duck Games). The novel has been also adapted into many comic book series, including *Dune. The Graphic Novel. Book 1* and *Book 2: Muad'Dib*; *Dune: House Arteides*, *Dune: The Waters of Kanly*, *Dune: Tales from Arrakeen*.

[8] Cinematic adaptations of Frank Herbert's work will be discussed in subsequent parts of the paper. However, the article focuses on the latest film adaptation directed by Denis Villeneuve.

they evoke in the portrayed world. The extent to which the novel's feminist themes have been transposed into the Denis Villeneuve's film adaptation of *Dune* are also analysed. Following in the footsteps of Kara Kennedy's work, the film is examined in the context of second-wave feminism, both from the revisionist and affirmative perspectives of the feminist movement.

An analysis of feminist themes in *Dune* poses many interpretational problems because the novel centres around the messianic figure of the male protagonist, Paul Arteides, the 'white saviour'[9] who wields control over the women present in his life. However, such a superficial interpretation of the novel definitely detracts from the female characters' influence on the portrayed world. The female protagonists of *Dune* are women of power who are influential, respected, possess prophetic abilities (both in the mystical realm and in politics), and even inspire fear. Therefore, Herbert's novel abounds in paradoxes, and the author relies on contrast as the guiding principle behind the organisational structure of the universe. On the one hand, female protagonists are independent characters who possess vast strength, knowledge and skills, while on the other hand, they are a part of Paul Arteides' plan to become the saviour of the universe.

The description of women's status in the world of the precious "spice"[10] should begin with a characterisation (or rather a reminder) of the relationships and forces that govern the world portrayed in the novel. The feudal world of the futuristic Middle Ages[11] – the story begins in the year 10191 – is dominated

[9] According to Jacek Dukaj, *Dune* was also popular among the proponents of "racial purity" and the supporters of social Darwinism and the Ubermensch concept because Paul Arteides was portrayed as a product of a eugenics program and the film featured racially-biased language and ambiguous mysticism" (Dukaj 2021: online). However, there is no doubt that both Herbert and Villeneuve modelled their respective versions of Paul Arteides on Lawrence of Arabia. Frank Jacob dedicated an entire chapter of his book to a comparison of the main protagonists in Herbert's book and Villeneuve's film: "Two foreigners move into desert lands where they find indigenous people who are ready for rebellion against exploitative rulers. Both lead them to military victory, yet while Lawrence was really interested in providing the Arab people with their own choice for the future, Paul is leading the Fremen into a holy war against the whole universe instead" (Jacob 2022: 79).

[10] The "spice" or "melange" is a hallucinogenic drug that increases life expectancy. The spice was found exclusively on Arrakis, and it was used by the Guild navigators during interstellar travel and by the Bene Gesserit to enter into a ritual trance. Therefore, the spice was the most coveted substance in the entire universe.

[11] This term was used by Wojciech Orliński to describe the literary device used by Stanisław Lem in *Fables for Robots*. According to Orliński, Herbert relied on a similar philosophy: "However, Lem was the first science fiction writer to perform an original stylistic trick – he combined the science-fiction staffage (robots, spaceships, antimatter) with the language of fairy tales […] Lem created a retro-futuristic reality, and painted a picture of the universe many years after the robots had managed to break from human control. This blend of "retro" styles with futuristic technology is also

by forces of which Lady Jessica is reminded by Gaius Helen Mohiam, the Reverend Mother of the Bene Gesserit order, already at the beginning of the novel:

> Don't be facetious, girl! You know as well as I do what forces surround us. We've a three-point civilization: the Imperial Household balanced against the Federated Great Houses of the Landsraad, and between them, the Guild with its damnable monopoly on interstellar transport (Herbert 2020: 36).

The fate of the cosmos thus rests in the hands of the Ruler of the Known Universe, Emperor Padishah Shaddam IV, and his elite military force, the Sardaukar, who are feared by the noble houses of Landsraad. The third force is the CHOAM, "an acronym for Combine Honnete Ober Advancer Mercantiles – the universal development corporation controlled by the Emperor and Great Houses with the Guild and Bene Gesserit as silent partners" (Herbert 2020: 656). The Guild is a mercantile organisation that controls interplanetary travel, whereas the Bene Gesserit is the most important bastion of female power. All actors are politically and economically dependent on the mining of melange, the "spice of spices" that is found only on Arrakis, the planet known as Dune.

Bene Gesserit as the manifestation of female power

Kara Kennedy's *Women's Agency in the Dune Universe: Tracing Women's Liberation Through Science Fiction* is probably the most comprehensive analysis of female characters[12] in the *Dune* saga. Kennedy examines how female protagonists secure control and influence through embodied agency (Kennedy 2022: IX). She also explores the social and cultural movements at the time the novel was written and observes that the portrayal of women in *Dune* was clearly influenced by second-wave feminism. The feminist movements of the 1960s and 1970s (both in the socio-political and academic context) pushed forward the gender stratification perspective, where "the status of women was no longer defined relative to men (as the universal category) or relative to their value, attributes, and potential for personal growth" (Burzyńska 2009: 397).

present in other literary works, most notably in Frank Herbert's *Dune*, but this comparison only reinforces the brilliance of *Fables for Robots* (Orliński 2007: 24).

[12] Kara Kennedy notes that feminist themes have been largely disregarded in the academic discussion about *Dune*. Despite the fact that Herbert created female characters that are unique in the world of science fiction literature, most academics focused on the author's portrayal of the messianic archetype, ecology, religion, and politics (Kennedy 2022: 5).

Citing Alice Echols (*Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967–1975*) and Rosemarie Tong (*Feminist Thought. A More Comprehensive Introduction*), Kennedy notes that the portrayal of women in Herbert's novel was particularly influenced by radical feminist movements which recognised that women should have the full right to bodily autonomy, decision-making, and agency in every aspect of their lives. According to Kennedy, these issues are particularly evident in the way female characters, especially members of the Bene Gesserit order, are portrayed in *Dune*.

> The concept of women in control over their bodies is important to an analysis of the Dune series because it forms the backbone of the philosophy of the Bene Gesserit, whose members train their bodies extensively in order to establish precise control over nearly all of their functions (Kennedy 2022: 13).

The Bene Gesserit matriarchal order was created after the Butlerian Jihad[13], when "the God of machine-logic was overthrown among the masses and a new concept was raised: 'Man may not be replaced'" (Herbert 2020: 637). Physical and mental training became a compulsory "religion" to enable humans achieve the cognitive capacities of computing machines (Mentats or human computers).

In the Bene Gesserit[14], this concept takes on the form of a millennia-long eugenics project, where humans are "sifted" through selective breeding and the most desirable bloodlines of the major houses are manipulated to produce the Messiah, a being that can control time and space and restore balance in the universe.

---

[13] In the world created by Frank Herbert, there are no technologies based on artificial intelligence. All forms of intelligent machines were exterminated by the Butlerian Jihad. The glossary at the end of the novel provides the following information about the Butlerian Jihad: "the crusade against computers, thinking machines, and conscious robots begun in 201 B.G. [Before Guild] and concluded in 108 B.G. Its chief commandment remains in the O.C. [Orange Catholic] Bible as 'Thou shalt not make a machine in the likeness of a human mind'" (Herbert 2020: 651–652).

[14] In the novel, the Bene Gesserit appear mainly as a political force that often use religion to achieve their goals (for example, by spreading prophecies about the coming of a messiah on alien planets), and their political agenda was hidden behind a veil of religious rituals. The appendix at the end of the novel, entitled "The Religion of Dune", describes the main forces that shaped the dominant religious beliefs in the empire. These included the Bene Gesserit "who privately denied they were a religious order, but who operated behind an almost impenetrable screen of ritual mysticism, and whose training, whose symbolism, organisation, and internal teaching methods were almost wholly religious" (Herbert 2020: 635). Herbert attended a Jesuit school, and the Sisterhood was partly modelled on the Jesuit order. Joanna Kułakowska wrote: "The Bene Gesserit, like the Jesuits of old, are present in courts and operate a network of agents and a superbly disciplined army. The organisation is interested in power, but it has a cynical and accurate view of politics. The Sisters skilfully use religion, philosophy, and history to their advantage, and they rely on rhetorical despotism to discredit their opponents" (Kułakowska 2024: 6).

The details of this far-reaching plan are discussed in the "Report on Bene Gesserit Motives and Purposes" which was prepared at the request of Lady Jessica and is presented in Appendix III to the novel:

> The Bene Gesserit program had as its target the breeding of a person they labelled "Kwisatz Haderach," a term signifying "one who can be many places at once." In simpler terms, what they sought was a human with mental powers permitting him to understand and use higher order dimensions. They were breeding for a super-Mentat, a human computer with some of the prescient abilities found in Guild navigators (Herbert 2020: 643–644).

In Dune, the Messiah is Paul Arteides, the son of Duke Leto, ruler of the planet Caladan, and his concubine, Lady Jessica, a member of the Bene Gesserit. Lady Jessica disobeys the order by giving birth to a son rather than a daughter because she loves Leto and believes that her son will fulfil the messianic prophecy. The Bene Gesserit believe in the coming of Kwisatz Haderach, a being with immeasurable power who, unlike the sisters, would have access to the genetic memories of both female and male ancestors, as the "one who can be in many places at once".

The ever-present conflict between opposing life forces and processes (feminine vs. masculine, logic vs. intuition, life vs. death, past vs. future, abundance of water vs. drought) suggests that Herbert's novel can be interpreted in the spirit of Far Eastern mysticism, the New Age movement, and the Taoist view of the universe. This perspective was adopted by Dominika Oramus who posited that *Dune* embodies a vision of the future based on Taoist principles (Oramus 2011: 163). The researcher noted that the Bene Gesserit, the ancient matriarchal school of mental and physical training, could be a model representation of New Age concepts:

> […] For them, [New Age followers], the Bene Gesserit is the model organisation. The order wields political power by training female warriors who will become the wives and concubines of political leaders (their ESP abilities prove to be useful in imperial courts). Depending on their genetic predisposition, the graduates have psychic powers which are enhanced through the use of drugs (Oramus 2011: 165).

The Bene Gesserit's training methods (prana-bindu[15]) and the warriors' ability to use the acquired skills in crisis situations resemble popular culture depictions of monks who train in Far Eastern monasteries (such as Shaolin) and learn

[15] Prana-bindu training enabled the sisters to exercise full control over their muscles and nerves.

to control the elements. However, the Bene Gesserit's students became masters of their physiology not only by learning to control their breathing, muscles, and heart rhythm, but also by becoming intimately acquainted with their cellular structure. The power of female agency is evocatively described in the scene where Lady Jessica is forced to become the Fremen's Reverend Mother by drinking the "water of life", a poisonous liquid extracted from sandworms. The poison was lethal for humans, and it could be neutralised only by a Bene Gesserit.

> She focused on the psychokinesthetic extension of herself, looking within, and was confronted immediately with a cellular core, a pit of blackness from which she recoiled. […] The stuff was dancing particles within her, its motions so rapid that even frozen time could not stop them. Dancing particles. She began recognizing familiar structures, atomic linkages: a carbon atom here, helical wavering… a glucose molecule. An entire chain of molecules confronted her, and she recognized a protein… a methyl-protein configuration. It was a soundless mental sigh within her as she saw the nature of the poison. With her psychokinesthetic probing, she moved into it, shifted an oxygen mote, allowed another carbon mote to link, reattached a linkage of oxygen… hydrogen (Herbert 2020: 453).

Through years of physical and mental conditioning, the Bene Gesserit not only learned to manipulate the most subtle physiological processes in their bodies (they could also exercise control over their child's sex), but they were also endowed with the power of Voice[16], a technique that enabled them to control others by merely modulating their voice pitch and giving orders with a specific sound frequency. Even Thufir Hawat, the Mentat of House Arteides, was astonished at Lady Jessica's ability to keep him seated:

> The old Mentat almost fell back into the chair, so quickly did his muscles betray him. Hawat tried to swallow in a dry throat. Her [Jessica's] command had been regal, peremptory – uttered in a tone and manner he had found completely irresistible. His body had obeyed her before he could think about it. Nothing could have prevented his response – not logic, not passionate anger… nothing. To do what she had done spoke of a sensitive, intimate knowledge of the person thus commanded, a depth of control he had not dreamed possible (Herbert 2020: 205–206).

[16] According to Kara Kennedy, the power of Voice embodies the achievements of second-wave feminism. Feminism provided women with a voice in the pursuit of their rights, agency, and autonomy in speaking about their problems, identity, history, and creativity. Kennedy wrote: "Two other relevant issues in second-wave feminism are women's right to speak and their right to recover the history of their foremothers. For women, the right to speak meant having the right to not only express themselves without being silenced, but also be listened to and trusted rather than dismissed" (Kennedy 2022: 13).

The described abilities suggest that the Bene Gesserit's powers were manifested on three levels: the macro level – through the centuries-long breeding program designed to control births and manipulate the most desirable genetic lines in the major houses; the micro level – by controlling physiological processes in their bodies at the cellular level; and the intermediate level – by directly controlling others through the power of the Voice, manipulation, and combat skills.

Denis Villeneuve's cinematic adaptation of Herbert's novel

The history of cinematic and small-screen adaptations[17] of Frank Herbert's multifaceted novel deserves a separate study. The multitude of complex story lines added to the novel's depth and intricacy and posed a significant challenge for subsequent directors. In the mid-1970s, Alejandro Jodorowsky appeared to be the only director who could successfully undertake this impossible task. Jodorowsky's *Dune* is considered to be one of the most famous unmade films of all time[18]. The project never came to fruition, but the aborted attempt at adapting the classic novel was presented in a feature-length documentary[19] recounting the fate of this spectacular and incredibly expensive work of cinematic art.

Dino De Laurentiis bought the rights to *Dune* and hired David Lynch as the director. Lynch's adaptation polarised the viewers, and its aesthetic elements have been described as "ridiculously sublime" (Žižek 2011: 267). Visually fascinating and stunning, the film was equally revolting and over-stylised, and it turned out to be a financial flop. Lynch's characteristic avant-garde style, which is evident in his previous films (*Eraserhead*, *The Elephant Man*), his "ostentatious focus on the novel's visual suggestiveness", "rejection of good taste and unbridled phantasmagoria" (Szyłak 2011: 181) not only failed to bring the desired effect in *Dune*, but were a source of irritation[20]. Lynch himself regarded *Dune* as one of the

[17] Herbert's novel was also adapted into two TV miniseries: *Frank Herbert's Dune* (2000) directed by John Harrison and *Children of Dune* (2003) directed by Greg Yaitanes.

[18] Jodorowski planned to cast the greatest stars in leading roles, including Salvador Dalí, Orson Welles, Gloria Swanson, David Carradine, Mick Jagger, Udo Kier, and Amanda Lear. The music for the film was to be recorded by progressive rock groups such as Tangerine Dream, Gong, Mike Oldfield, Pink Floyd, and Magma. Set and character designs were to be developed by H. R. Giger (who won the Oscar for visual effects in Ridley Scott's *Alien*), as well as famous science fiction illustrators Chris Foss and Jean Giraud.

[19] Pavich Frank, director (2013), *Jodorowsky's Dune*, Sony Pictures Classics, USA.

[20] Krzysztof Loska aptly summarised the critics' and viewers' opinions about the film: "This epic show with a gigantic budget, full of religious and mystical symbolism, did not elicit an enthusiastic

greatest pitfalls in his cinematic career, and he eventually distanced himself from the production and demanded that his name be removed from the credits. Despite financial and artistic problems, Lynch's film became a classic and a reference point for other directors attempting to adapt Herbert's saga.

As previously mentioned, Denis Villeneuve's *Dune*[21], the most recent cinematic adaptation of Herbert's novel that premiered in 2021[22], appears to be most relevant in the context of feminist themes. Villeneuve became fascinated with *Dune* in his teenage years, and the cinematic adaptation of the novel became his lifetime dream. Unlike Lynch who was not a particularly experienced director when he embarked on the project, Villeneuve had an established reputation as a filmmaker and considerable experience with high-budget productions (*Blade Runner 2049, Arrival*). The availability of sophisticated editing capabilities and visual effects at the time the movie was made undoubtedly contributed to the success of Villeneuve's adaptation of the novel.

Villeneuve's film covers only the first half of the novel, and it ends when Paul and his mother are exiled to the desert. In general, the film received an enthusiastic response from the viewers who praised the director's complex approach to the presented themes and his ability to create an immersive experience based on carefully crafted visuals and sound effects. However, Villeneuve's *Dune* was also criticised for devaluing the novel's ideological depth and turning it into a visual spectacle. Yosr Dridi argued that the director failed to capture Herbert's Arab/Muslim-inspired characterisation of the Fremen culture. According to the researcher, Villeneuve's rendition of oriental themes in the novel was shallow and superficial[23]. In turn, Misha Grifka Wander criticised the film for failing to depict Herbert's criticism of colonialism and the myth of the charismatic leader, and for abandoning the philosophical and theological depth of the original in favour

response from film critics or the public. The story of Paul Arteides (…), suggestively portrayed by Frank Herbert in the novel, is lost in an ocean of visual effects in the film. Unusual set design, outlandish costumes, and the need to find a compromise between the novel's 'mystical' qualities and the demands of a huge cinematographic production prevented Lynch from creating a great work of art" (Loska 2004: 237–238).

[21] The film was scheduled for release in November 2020 (the 100th anniversary of Herbert's birth), but it was delayed by one year due to the COVID-19 pandemic. *Dune: Part Two* premiered in February/March 2024.

[22] Villeneuve Denis, director (2021*), Dune*, Warner Bros, USA/United Kingdom/Hungary/Canada.

[23] "Unlike Herbert's orientalism which seems to stem from a genuine desire to know the other and comprehend the minutest details of their culture, Villeneuve's orientalism is blatantly disinterested in such knowledge, cloaking the characters, setting, and theme – the film's entire storyworld – in a blanket of cultural ambiguity" (Dridi 2022: 63).

of a typical Hollywood story of a protagonist's journey[24]. The film was also criticised for not casting Middle Eastern or North African (MENA) actors in prominent roles.

Villeneuve's film also departs from the original novel in its portrayal of feminist themes. Before embarking on the project, the director knew which aspects of Herbert's novel would be most important for his production[25]. When asked by Eric Roth, a collaborator and scriptwriter who worked on screenplays for Oscar-nominated films such as *Forrest Gump*, *Munich*, and *The Curious Case of Benjamin Button*, to describe his version of the film in a single word, Villeneuve said:

> The women. […] They control procreation […] and have wisdom that leads humans to enlightenment […]. Most political movements in the novel are led by men who respond impulsively to what is happening at a given moment […]. The Bene Gesserit perceive time differently. They strategize for the long term and think in terms of centuries, even millennia. That's how they manipulate the course of humanity. They think of long-term, rather than immediate results. They lead because they have influence, not a dominant position (Lapointe 2022: 22).

Villeneuve's film departs from the original story and deploys a unique visual style to emphasise the female themes in Herbert's novel. Feminist issues are accentuated already at the beginning of the film. Similarly to Lynch's adaptation, the prologue is narrated by a woman. However, it is not read by Princess Irulan, who is quoted[26] at the beginning of every chapter and acts as the novel's narrator, but by Chani, the valiant Fremen warrior and Paul's concubine, who describes life

[24] "Presumably Villeneuve wished to have the space to portray the vast sweep of Dune's saga; unfortunately, in doing so, he fit Dune into the traditional Hollywood epic formula, stripping Herbert's more subtle critique of colonialism and charismatic leadership. […] While the original novel is not without moments of orientalism, simplifying the story for the screen highlights the orientalism and exoticization without the commensurate engagement with theology and philosophy" (Wander 2022: 86).

[25] The film was widely praised for its visual effects, but some critics argued that the visual flair detracted from the message of Herbert's novel. "The latest screen adaptation of Herbert's novel is a visual masterpiece. However, it disregards the complex portrayal of the characters in the novel and the author's political sensibility rooted in Jung's theories, drug experimentation, and support for the Republican Party" (Frelik 2021: online).

[26] Krzysztof M. Maj analysed the prologue in the context of allotopy and allohistory: "The protagonist's history is presented through quotations from fictional sources, and the readers are exposed to a fictional world that extends beyond the presented world already at the beginning of the novel. As a result, Paul Muad'Dib's 'present' story is asynchronous with Paul Muad'Dib's 'future' story, which does not change the fact that it is the story of the same man, where the gaps in personal data are filled with metadata from a fictitious encyclopaedia" (Maj 2015: 229).

on Arrakis under the rule of the Harkonnen. The prologue is a symbolic gesture because it gives voice to a representative of the oppressed masses, rather than to Irulan, an aristocrat and the Emperor's daughter. According to Yosr Dridi, the prologue suggests that the story will be told from the perspective of the indigenous people living in Dune's deserts:

> Chani seems to usurp Irulan's authoritative voice and rewrite a history of her home planet from below rather than the history of the victor written by the Empire. This politically-charged departure from the novel empowering a colonized woman of colour in the cinematic adaptation is certainly in line with the progressive, 'woke' culture that informs the entertainment industry in the 21st century. […] By leaving epigraphic framing to Chani instead of Irulan, Villeneuve perpetuates this minority-empowering practice not only in the historical world (by casting an actress with African origins), but also in the fictional world of the film (by giving voice, authority, and agency to the oppressed) (Dridi 2022: 60).

However, Dridi notes that this commendable divergence from the novel is short-lived because for the next two and a half hours, the film focuses on Paul, the white male protagonist.

In the film, the feminist theme is also accentuated through visuals by subtly highlighting the cultural symbolism associated with female fertility. This reference is made when the Bene Gesserit and the Reverend Mother arrive on the planet Caladan. The spaceship in which they arrive was purposefully designed to elicit specific connotations[27]. "It is no coincidence that the Bene Gesserit spaceship is egg shaped, a symbol of fertility" (Lapointe 2022: 48–49).

The dialogue between Paul Arteides and Gaius Helen Mohiam, the Imperial Truthsayer (in the 28th minute of the film), also departs from the original story to reinforce the film's feminist message. The dialogue takes place directly after the Gom Jabbar test which plays a crucial role in the story. The Reverend Mother tells Paul about his special qualities:

> "Like sifting sand through a screen. We sift people. If you were unable to control your impulses, like an animal – we could not let you live. You inherit too much power."
> "Because I'm a Duke's son?"
> "Because you are Jessica's son. You have more than one birth right, boy" (*Dune*, 2021).

[27] Other symbolic associations that are highly relevant for the film can be found in Władysław Kopaliński's *Słownik symboli* (Dictionary of Symbols): "the egg symbolises chaos, the embryo of the Universe, or the Universe itself […] The egg combines the symbolism of security, tranquillity, home, nest, and shell with the image of a hatchling that taps its beak against the inside of the egg shell to break out of its prison. Therefore, the egg is a symbol of an internal contradiction" (Kopaliński 2001: 110).

This statement clearly indicates that Paul was able to pass subsequent tests and become the Kwisatz Haderach only through the guidance of his mother who trained him to master some of the Bene Gesserit abilities. The pattern of patrilineal succession is thus reversed.

Villeneuve's work also diverges from the novel in that the character of Liet-Kynes, the Imperial Planetologist of Arrakis, was swapped from male in the book to female in the film. This change received considerable attention from the fans, and it appears to have stemmed from Villeneuve's ambition to make his film more sensitive to the expectations of modern viewers and better balanced in terms of gender diversity[28]. In the film, Liet-Kynes is portrayed by the British actor Sharon Duncan-Brewster. In an attempt to explore the relationship between women and power, the Villeneuve decided to focus on the essence rather than gender of the character who plays a conciliatory role in the story. As a representative of different worlds, Liet-Kynes enjoys widespread respect. "He connects all the dots. He connects the Harkonnens, he connects House Arteides, he connects the Fremen, planet Arrakis, the sandworms. This is somebody who understands all these worlds and moves in between each and every one, seemingly with one agenda" (Kaye 2020). By casting a woman in this role, Villeneuve was able to reinforce the feminist theme and portray a strong heroine without misrepresenting the original character or introducing substantial changes to the plot.

Summary

Frank Herbert's ambitious work has enriched the canon of science fiction literature by introducing interesting (in terms of personal motives and means of achieving personal goals), strong, and psychologically complex female characters. The gradual implementation of the Bene Gesserit's millennia-long eugenics programme is a drop that drills the rock of the futuristic feudal empire, and it enables the Sisterhood to influence political leaders' decisions. These complex characters "combine the seductive wiles of a courtesan with the untouchable majesty of a virgin goddess" (Herbert 2020: 34). The Bene Gesserit are sensual, yet lethally dangerous, cunning, and capable of detecting even the slightest lie. The heroines of *Dune* bridge different worlds – they exist between rival powers and

[28] Villeneuve described his focus on the female characters in an interview: "For me, it was important to bring more femininity to the story. […] I am fascinated by the relationship of femininity and power, the place of women in society" (Sharf 2021).

their conflicting goals (political, social and economic), creating a network of influence that allows them to pursue their agenda.

Denis Villeneuve accentuated the role of women in his life in many interviews, and the feminist theme was particularly relevant for the director in his attempts to make Herbert's novel more relevant for the modern audience in terms of gender diversity. In the novel, feminism is obscured by the myth of the male saviour, but it emerges as one of the key themes of Villeneuve's cinematic adaptation that influences the ideological and visual elements in the film.

Bibliography

Sources

Herbert Frank (2020), *Diuna*, trans. by Marek Marszał, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.

Dune (2021), D. Villeneuve (Director), Legendary Pictures/Warner Bros, USA, United Kingdom, Canada.

Literature

Burzyńska Anna (2009), *Feminizm*, in: *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, ed. by Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków: 391–427.

Dridi Yosr (2022), *De-orientalizing Dune: Storyworld-Building Between Frank Herbert's Novel and Denis Villeneuve's Film*, "Ekphrasis", 2: 49–67.

Gemra Anna (2006), *Diuna*, in: *Słownik literatury popularnej*, ed. by Tadeusz Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Jacob Frank (2022), *The Orientalist Semiotics of Dune. Religious and Historical References within Frank Herbert's Universe*, Büchner-Verlag eG, Marburg/Germany.

Kennedy Kara (2022), *Women's Agency in the Dune Universe: Tracing Women's Liberation through Science Fiction*, Palgrave Macmillan, Cham/Switzerland.

Kopaliński Władysław (2001), *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa.

Kowalski Jacek (2021), *„Diuna" Franka Herberta jako egzemplifikacja trendu ekologicznego (ekokrytycznego) w literaturze Science Fiction*, "Na Pograniczu Kultur", vol. 2: 76–86.

Kułakowska Joanna (2024), *Jezuitki Diuny*, "Nowa Fantastyka", 3: 4–6.

Lapointe Tanya (2022), *Sztuka i duch diuny*, trans. by Andrzej Jankowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.

Loska Krzysztof (2004), *Encyklopedia filmu scence fiction*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.

Maj Krzysztof M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.

Oramus Dominika (2011), *Imiona Boga: motywy metafizyczne w fantastyce drugiej połowy XX wieku*, Universitas, Kraków.

Orliński Wojciech (2007), *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Smykowski Mikołaj (2022), *Ekoprofetyzm „Diuny" Franka Herberta*, "Porównania", 1: 233–257.

Szyłak Jerzy (2011), *Diuna*, in: *Kino nowej przygody*, ed. by Jerzy Szyłak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Wander Misha Grifka (2022), *A Genuine Messiah: The Erosion of Political Messaging in Dune 2021*, "Ekphrasis", 2: 85–103.

Žižek Slavoj (2011), *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, trans. by Grzegorz Jankowicz, Julian Kutyła, Kuba Mikruda, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Internet sources

Dukaj Jacek (2021), *Drogi dla ludzkości wybierają nerdowie-miliarderzy i technokraci. Ich melanż to Big Data*, Wyborcza.pl, https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,26995560, czego-nie-zobaczycie-w-diunie.html [accessed: 23.11.2023].

Frelik Paweł (2021), *Ucieczka w pustynię. Recenzja filmu „Diuna" w reżyserii Denisa Villeneuve'a*, Kultura Liberalna, https://kulturaliberalna.pl/2021/11/16/pawel-frelik-recenzja-filmu-diuna-denis-villeneuve-ucieczka-w-pustynie/ [accessed: 10.12.2023].

Kaye Don (2020), *Why Dune Changed the Gender Of One Key Character, Den of Geek*, https://www.denofgeek.com/movies/why-dune-changed-the-gender-of-one-key-character/ [accessed: 05.12.2023].

Sharf Zack (2021), *Denis Villeneuve Gave 'Dune' Writer Mandatory Goal: Focus on the Women Characters*, https://www.indiewire.com/features/general/denis-villeneuve-dune-screenwriter-focus-women-1234668098/ [accessed: 05.12.2023].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
153–175 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.9550
Sabina Kowalczyk-Wesołowska
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9641-3429
e-mail: sabina.kowalczyk@uwm.edu.pl

Febronia Sikora i jej życie na Warmii

Febronia Sikora and her life in Warmia

Słowa kluczowe: Febronia Kornelia Sikora, II wojna światowa, wspomnienia, Jaroty, Warmia, szkoła polska
Keywords: Febronia Kornelia Sikora, World War II, memories, Jaroty, Warmia, Polish school

Abstract

The main objective of the paper is to portray Febronia Kornelia Sikora (1904–1994) – coming from Pomerania, forgotten activist and teacher. She operated in Warmia in the prewar years with her husband Konrad Sikora (teacher from Polish schools in Wymój and Jaroty). The Sikorowa's manuscript – *Wspomnienia z Warmii rok 1930–1939* [*Memories from Warmia year 1930–1939*] is a basic research material in following article. Based on this text as well as other found documents the Warmian stage of Sikorowa's life was reconstructed. Educational and cultural work of this women was characterized. The article discusses also her observations of Warmian culture and of announcements of World War II.

Pedagożka, bibliotekarka, nauczycielka, działaczka społeczna i teatralna, chórzystka – Febronia Kornelia Sikora z domu Lipska (1904–1994) spełniała się na wielu polach aktywności, a ponadto utrzymywała kontakty z wybitnymi ludźmi przedwojennej Warmii, w tym między innymi z Janem Boenigkiem, Sewerynem Pieniężnym oraz jego żoną, Wandą Pieniężną, a także Otylią Grotową i Władysławą Knosałą. Mimo to we wspomnieniach ludzi związanych z regionem czy w opracowaniach dotyczących tematyki wojennych i powojennych losów warmińskich działaczy pojawia się ona niezmiernie rzadko. Zdecydowanie częściej znaleźć można wzmianki o jej mężu – nauczycielu i aktywiście społecznym Konradzie Sikorze.

W *Słowniku Warmii (historyczno-geograficznym)* brakuje jakiejkolwiek informacji o Sikorach (Chłosta 2002: 318–319). W książce *Ludzie Olsztyna* znaleźć można biogram naukowca Jana Sikory, nie ma natomiast nic o Konradzie czy Febronii (Chłosta 2003: 105). Także Tadeusz Oracki w swych dwóch publikacjach dotyczących działaczy pracujących na terenie Warmii i Mazur ani razu o nich nie wspomniał (1975; 2018). Internetowa *Encyklopedia Warmii i Mazur* zawiera co prawda hasło *Konrad Sikora*, jednak w przedstawianej na stronie biografii aktywisty nie ma mowy o Febronii (EWiM online [dostęp: 28.08.2023]). Krótką uwagę o żonie Sikory odnaleźć można tylko w opisie fotografii zatytułowanej *Nauczyciele i ich żony* pod hasłem *Katolicka Szkoła Polska w Wymoju* (EWiM online [dostęp: 28.08.2023]).

W opracowaniach podejmujących problematykę szkolnictwa na Warmii również próżno szukać jakichkolwiek informacji o Sikorowej. Nieraz wymienia się w monografiach jej męża – wspomina o jego aktywności w Warmińskim Uniwersytecie Ludowym oraz przedstawia jako jednego z nauczycieli ocalałych z hitlerowskich obozów koncentracyjnych, którzy po wojnie kontynuowali działalność oświatową na Warmii (Filipkowski 1978: 193, 203; Filipkowski 1989: 137–139) czy też mówi o pełnieniu przez niego funkcji referenta w trakcie konferencji rejonowych w 1937 roku (Koziełło-Poklewski, Wrzesiński 1980: 103). Czytelnik nie znajdzie żadnych wiadomości o Sikorach ani w *Znanych i nieznanych Olsztyniakach XIX i XX wieku* (Chłosta 1996), ani w *Ludziach godnych pamięci…* (Chłosta 1997), a już na pewno nie w *100 wybitnych postaciach Warmii i Mazur…* (2018). Krótkie uwagi o Konradzie jako nauczycielu Polsko-Katolickiej Szkoły Prywatnej we wsi Jaroty (obecnie dzielnicy Olsztyna) odnaleźć jeszcze można w monografii poświęconej Pieniężnym (Chłosta 2020: 194, 219, 224, 226), jednak o Febronii ponownie nie ma tu ani wzmianki. Z kolei w publikacji *Rola kobiety na Warmii i Mazurach* Jana Gancewskiego i Kingi Lisowskiej autorzy zastrzegają, że mają świadomość, iż pominęli wiele osób, co wydaje się uzasadnione, biorąc pod uwagę dużą liczbę działających w regionie kobiet (2018: 60). Mimo to dziwi, że wśród kobiet aktywnie działających w chórze im. Nowowiejskiego pochodzących z Jarot nie wymienia się żony powszechnie znanego Konrada Sikory (a dodajmy, że Febronia potwierdza swoje czynne uczestnictwo w zespole odpowiednią dokumentacją zawartą w jej wspomnieniach). Wzmianka o niej pojawia się jedynie wtedy, gdy mowa o teatrzyku „Bajka" (2018: 65, 66). W innej monografii, zatytułowanej *Szkoły polskie na Warmii 1929–1939*, imię Febronii zostało nawet zapisane błędnie – autor wymienia Filomenę (!) Sikorę jako żonę Konrada. Działaczka wspomniana została w tekście nieporównanie rzadziej niż mąż (1970: 60, 64, 68, 70, 102, 143, 178, 186) i nieco rzadziej niż jej córka (Febronia raz na

s. 143, Krystyna dwa razy – s. 64, 67). Dodatkowo w publikacji Sikorowa nie została wymieniona wśród nauczycieli szkoły polskiej w Jarotach, chociaż zarówno z jej wspomnień, jak i innych dokumentów (Koziełło-Poklewski, Wrzesiński 1977: 34) wynika, że odpowiadała za nauczanie przedmiotów technicznych, w tym robótek ręcznych.

Czasami niewielkie fragmenty o żonie Sikory znaleźć można w poszczególnych artykułach skupiających się na tematyce oświatowej i regionalnej. Przykładowo Izabela Lewandowska w swoim tekście zaznacza, że w Jarotach „Febronia prowadziła punkt biblioteczny, zajęcia praktyczne w szkole, pomagała urządzać wystawy szkolne i zajęcia świetlicowe. Razem z mężem tworzyli harmonijną parę, umiejącą odpierać ataki hitlerowców" (2019: 183). Krótki biogram Febronii oraz bardziej rozbudowany opis rękopisu jej *Wspomnień z Warmii rok 1930–1939* znajdującego się w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (sygn. DH 4595 OMO) można znaleźć na stronie Archiwum Kobiet. Zostały one przygotowane w ramach realizacji projektu „Archiwum Kobiet: kontynuacja" (Kowalczyk 2021 online [dostęp: 29.08.2023 r.]) prowadzonego przez Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie. Dwie wymienione publikacje to jedne z nielicznych prac, w których wspomina się o działaczce.

Celem niniejszego artykułu jest przypomnienie postaci Febronii Sikory, a przy tym odtworzenie jej życiorysu (szczególnie etapu działalności na Warmii w latach międzywojennych) na podstawie zachowanych dokumentów. Analizie filologicznej poddany przy tym zostanie zawierający najwięcej informacji o omawianej postaci rękopis, zatytułowany *Wspomnienia z Warmii 1930–1939*, na podstawie którego przybliżono sylwetkę Sikorowej i jej działalność w regionie.

Materiały źródłowe przedstawione w tej pracy znajdują się w zbiorach trzech olsztyńskich instytucji: Muzeum Warmii i Mazur (dalej MWiM), Domu Gazety Olsztyńskiej (dalej DGO) oraz Instytutu Północnego im. Wojciecha Kętrzyńskiego (dalej IP). Pierwsza z wymienionych placówek jest w posiadaniu wspomnianego już autografu tekstu Sikory oraz pojedynczego uszkodzonego zdjęcia (sygn. DG 10199) przedstawiającego grupę ludzi: małżeństwo Sikorów, Bolesława Jeziołowicza z żoną Moniką oraz Martę Jeziołowicz prawdopodobnie przed budynkiem szkoły polskiej w Wymoju. DGO ma z kolei w swojej kolekcji zdjęcie przedstawiające nauczycieli szkoły polskiej w Wymoju oraz ich żon (opublikowane na stronie *Encyklopedii Warmii i Mazur* pod hasłem *Katolicka Szkoła Polska w Wymoju*), a także dwa pokwitowania wypłat Febronii Sikory[1]. IP przechowuje zaś zbiór ankiet i pamiętników nauczycieli polskich (sygn. R-921), w którym

[1] Informacje pozyskane dzięki uprzejmości kustoszki Domu Gazety Olsztyńskiej, Danuty Syrwid.

odnaleźć można rękopis Konrada Sikory dotyczący prześladowań ze strony hitlerowców, z jakimi zmagał się jako polski nauczyciel przed wybuchem drugiej wojny światowej[2]. Opisywane przez niego wydarzenia odnotowuje w swoich wspomnieniach również jego żona. W zbiorach IP znajduje się także rękopis Febronii Sikory zatytułowany *Wspomnienia o Domu Polskim w Olsztynie* (R-829/1). Tekst zawiera zbiór lakonicznych informacji zarówno o tytułowej instytucji, jak i teatrzyku „Bajka" czy chórze im. Feliksa Nowowiejskiego. Są to w dużej części przepisane słowo w słowo wyimki ze *Wspomnień z Warmii rok 1930–1939*. Katalog papierowy IP odnotowuje również pracę Febronii Sikory zatytułowaną *Pacer Kazimierz* (upamiętniającą zapewne postać wskazanego w tytule nauczyciela), przechowywaną w *Aktach dotyczących nauczycieli szkół polskich* (R-954/I/18). Niestety, do teczki nie ma obecnie dostępu (prawdopodobnie zaginęła). Szczególnie cennym dokumentem jest jednostronicowy maszynopis znaleziony w teczce zatytułowanej *Szkoły polskie na Warmii. Odpowiedź na kwestionariusz pytań dotyczących szkół polskich i polskich przedszkoli na Warmii, Mazurach i Powiślu przed 1945 rokiem* (PTH R-452). To zbiór biogramów i wypełnionych ankiet, które zostały przeprowadzone przez Bohdana Koziełłę-Poklewskiego i Wojciecha Wrzesińskiego w celu napisania monografii. Publikacja ukazała się w 1980 roku (nie ma w niej niestety ani słowa o Sikorowej); ankiety przeprowadzano trzy lata wcześniej. W teczce nie zachowały się wypowiedzi Febronii, jednak znajduje się tam karta opisująca jej działalność już po 1939 roku. Dzięki niej można choćby częściowo odtworzyć późniejsze losy autorki po ucieczce ze zbombardowanej Warszawy.

Rękopis Febronii Sikory

Wspomnienia z Warmii 1930–1939 zapisane zostały w zeszycie formatu A4. Zajmują wraz ze zdjęciami 77 stron. W brulion włożone zostały również dwie zapisane luźne kartki (brudnopis i rodzaj liściku skierowanego do nieznanej osoby). Tekst Sikory zaliczyć można do piśmiennictwa określonego przez Romana Zimanda literaturą dokumentu osobistego[3]. Różni się ona od literatury faktu znacznie wyższym stopniem subiektywności opisu rzeczywistości. Febronia przedstawia swoje przeżycia, dzieląc się z wyobrażonym czytelnikiem intymnymi doświadczeniami. Przede wszystkim jednak snuje z własnej perspektywy opowieść

[2] O maszynopisie Konrada Sikory wspomniała w swoim opracowaniu Alicja Dobrosielska (2017: 630– 631).

[3] Roman Zimand poświęcił tego typu piśmiennictwu znaczną część swojej publikacji (1990: 6–45).

o międzywojennych czasach, ludziach, których spotykała i działalności, którą podejmowała wspólnie z mężem. Jej wspomnienia sytuują się przy tym blisko innych gatunków literatury dokumentu osobistego, takich jak pamiętnik czy autobiografia.

Justyna Kowalska-Leder, analizując w swej monografii piśmiennictwo poświęcone dziecięcym doświadczeniom obozowym, zauważyła, że: „W świadectwa powstałe już po upływie opisywanych w nich zdarzeń wbudowany jest pełen zamysł kompozycyjny, wyznaczający szlak interpretacyjny, po którym możemy podążyć jako czytelnicy" (2009: 8). Tekst Febronii Sikory w pełni wpisuje się w myśl badaczki. Autorka zadbała o odpowiednią konstrukcję tekstu. Przygotowała wspomnienia bardzo skrupulatnie, narzucając swojej narracji z góry określony porządek. Tekst podzieliła na 21 rozdziałów. Każdemu z nich nadała tytuły. Na co drugiej stronie wkleiła i podpisała łącznie 29 fotografii z lat 1930–1938.

Zdjęcia dokumentują przeważnie społeczno-oświatową działalność Sikorów. Znacznie rzadziej obrazują przebieg rodzinnych uroczystości czy spotkań z przyjaciółmi. W zeszyt wklejona jest również koperta ze szczegółowo opisaną zawartością. Zawiera: dwa programy ze Zlotu Śpiewaków w Warszawie (1936), rozkład trasy wycieczki nauczycielskiej (1937), rozkład jazdy na Zlot Młodzieży Polskiej z Zagranicy (1935), legitymacje wstępu Febronii Sikory na dwa wymienione wcześniej wydarzenia oraz kartę wstępu datowaną na 28 czerwca 1936 roku (godz. 21:00) do ratusza na przyjęcie śpiewaków organizowane przez prezydenta miasta. Wspomnienia Febronii zawierają więc partie narracyjne połączone z różnymi dokumentami poświadczającymi jej słowa, co kojarzyć się może także z podobnymi w formie relacjami plebiscytowymi autorstwa chociażby Anny Łubieńskiej czy Jana Baczewskiego. Sikora podobnie jak wymienieni autorzy „wiąże wątki autobiograficzne wspomnień z materiałem dokumentalnym […], a ambicje pamiętnikarskie z publicystycznymi" (Ogrodziński 1970: 386).

KOMITET ORGANIZACYJNY ZLOTU ŚPIEWAKÓW POLSKICH

KARTA WSTĘPU

Do Ratusza w dniu 28 czerwca 1936 r., godzina 21
Przyjęcie Śpiewaków przez Prezydenta Miasta

Komitet Wykonawczy

KOMITET ORGANIZACYJNY

Fot. 1. Karta wstępu Febronii Sikory (1936)

ZLOT ŚPIEWAKÓW POLSKICH w WARSZAWIE

LEGITYMACJA Nr. 559

P. Febronia Sikora

z Olsztyna jest uczestnikiem Zlotu Śpiewaków Polskich, który odbędzie się w dniach 27—29 czerwca 1936 w Warszawie.

Za Komitet Organizacyjny

Podpis posiadacza leg. i pieczęć jego chóru

Fot. 2. Legitymacja Febronii Sikory – Zlot Śpiewaków Polskich (1936)

Źródło: Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

Pismo w brulionie jest stosunkowo staranne, zmienia się w nieco bardziej niechlujne tylko w końcowych fragmentach (rozdziały *Przedsmak wojny* i *Napad*). Jest to spowodowane silnymi emocjami, które autorka odczuwała na samo wspomnienie drugiej wojny światowej, o czym pisze wprost: „Kończę moje wspomnienia i proszę wybaczyć moje pismo, bo cały czas pisząc ostatni rozdział, denerwuję się" (1978: 77)[4].

Należy w tym miejscu podjąć próbę odtworzenia prawdopodobnych okoliczności powstania rękopisu. Z uwagi na opisywaną tematykę oraz ramy czasowe wspomnień od razu nasuwa się pytanie: Czy tekst miał pomóc autorce w rozliczeniu się z przeszłością i oswojeniu traumy drugiej wojny światowej? Joanna Chłosta-Zielonka, podejmując refleksję nad autobiografią, zauważyła: „Pisanie o sobie […] staje się formą terapii szczególnie na dojrzałych etapach życia człowieka. Specjaliści od andragogiki uważają, że pisanie może przyczynić się do uleczenia duszy i ciała […]" (Chłosta-Zielonka 2021: 20). Podobną myśl wyraził Jerzy Madejski; wiąże przy tym potrzebę pisania z życiowymi kryzysami: „Istotna jest tu też sytuacja wypowiedzi. Autobiografię pisze się na jakimś ważnym etapie życia (przełom światopoglądowy, nawrócenie, utrata wiary, kryzys egzystencjalny…)" (Madejski 2017: 13). Febronia przedstawiła swoje życie z dużej perspektywy czasowej. Zaznaczyła: „Chciałabym to szerzej opisać, ale już nie ta pamięć, minęły przecież od przyjścia na Warmię 48 lat!" (Sikora 1978: 41). Przyjechała do Wymoju w sierpniu 1930 roku, więc, jeśli wierzyć przytoczonemu zdaniu, rękopis powstał najprawdopodobniej w 1978 roku, czyli wtedy, gdy autorka miała już 74 lata, co potwierdzałoby tezę wspomnianych badaczy o potrzebie pewnego podsumowania oraz zapisania swoich przeżyć u schyłku życia. Warto dodać, że 16 sierpnia 1975 roku zmarł Konrad Sikora – być może zgon męża jako pewne przełomowe wydarzenie również przyczynił się do tego, że zdecydowała się kilka lat później opisać przedwojenne losy na kartach badanego rękopisu.

Wydaje się, że pisanie wynikało mimo wszystko raczej z powinności niż wewnętrznej potrzeby Febronii. Autorka relacjonuje swoje życie tylko do momentu wybuchu wojny, samej wojny nawet nie chce wspominać, za co przeprasza. Podkreśla, że nawet po tylu latach na samą myśl o tym tragicznym czasie bardzo źle się czuje. Nie ma więc potrzeby dzielić się traumatycznymi doświadczeniami, co

[4] Fragmenty z rękopisu Febronii Sikorowej są przywoływane z zachowaniem oryginalnej interpunkcji i pisowni autorki. Jest to umotywowane tym, że tekst nie był nigdy wcześniej publikowany. Chciałam zachować charakterystyczny dla Sikorowej styl pisania. Odwzorowałam również przekreślenia czy dopiski, które ukazywały jej procesy myślowe w trakcie spisywania pamiętnika, by możliwe było również wierne odtworzenie sposobu budowania narracji i konstruowania zdań przez autorkę.

świadczy o raczej nieterapeutycznej funkcji rękopisu i jest dowodem na to, że pisanie stanowiło dla niej pewien obowiązek udokumentowania przedwojennego okresu na czyjeś polecenie lub prośbę. W rękopisie można znaleźć luźną kartkę o następującej treści:

> [pierwsze słowo trudne do odczytania – S.K.-W.] jeżeli chodzi o nazwiska, Polaków z Wymoju który się wtenczas z namy łączyli, to mogłby Ci dać informacje Jan Boenigk. On wtenczas otwierał szkołę w Wymoju, a jego brat w Tomaszkowie, miał córkę naszych gospodarzy za żonę. Zaś siostra najmłodsza Boenigka ma obecnego gospodarza za męża. Ja zapomniałam nazwiska tych Polaków jest to przecież już 48 lat temu.

Autorka podkreślała kilkakrotnie, że może wszystkiego nie pamiętać i nie ma zbyt wielu fotografii, za co również przeprasza. Ktoś najwyraźniej zachęcił ją do spisania wspomnień i prosił o możliwie szczegółowe udokumentowanie słów. Co więcej, niektóre słowa Sikorowej czy informacje przez nią podane zostały przekreślone ołówkiem lub dopisane długopisem innym rodzajem pisma – ktoś więc ingerował w tekst. Nie wiadomo, czy z myślą o publikacji drukiem czy też w innym celu. Sama autorka zanotowała na stronie 29 uwagę odnoszącą się do przekreślonego wcześniej ołówkiem fragmentu streszczającego historię współorganizatora szkoły polskiej w Jarotach, Józefa Malewskiego[5]: „wspomnieć o tym na końcu!". Porządkowała więc tekst od samego początku, ważny był dla niej logiczny układ treści.

Co ciekawe, końcowe partie wskazują przy tym na pisanie z myślą o przyszłych czytelnikach. Autorka zwraca się w nich do podmiotu zbiorowego:

> Nie pisałam nigdy pamiętników, nie znam techniki ich, więc bądźcie pobłażliwi na moje gryzmoły. Fotografie pozbierałam po różnych znajomych […]. Był album pełen fotografii, ale mąż stale gdzieś wysyłał, przeważnie do Olsztyna (Sikora 1978: 77).

Podany wyżej fragment, jak i cały rękopis odnieść można do teorii Małgorzaty Czermińskiej, twórczyni znanej koncepcji „trójkąta autobiograficznego". Badaczka wyróżniła trzy postawy narracyjne funkcjonujące w literaturze dokumentu osobistego:

1) świadectwo (opisywanie historii z pozycji osoby „z zewnątrz", obserwatora relacjonowanych zdarzeń);
2) wyznanie (intymne zwierzenia, prowadzenie narracji w pierwszej osobie);

[5] Obecnie jest on patronem Szkoły Podstawowej nr 34 w Olsztynie. O zasługach Malewskiego dla lokalnej społeczności okolic Jarot zob. też: Lewandowska 2018: 211–225.

3) wyzwanie (ukierunkowanie narracji na rzucenie wyzwania odbiorcy, bezpośrednie zwroty do niego).

Wspomnienia Sikorowej łączą w sobie każdą z tych postaw: „W materii konkretnego tekstu możemy mówić tylko o dominacji jednego bieguna nad innymi, ale nigdy o wykluczeniu któregoś" (Czermińska 2000: 25). W powyższym fragmencie autorka jest silnie ukierunkowana na zaspokojenie potrzeb odbiorcy, dominująca jest więc tu postawa wyzwania. Zaraz potem w rękopisie ujawnia się postawa świadectwa – wspomnienia to obszerna narracja o życiu Sikorów, ale też o innych ludziach, zdarzeniach dziejowych, przytaczanie treści dokumentów i opisywanie okolic Jarot czy Wymoju. W najmniejszym stopniu dostrzec można elementy wyznania – nieraz Febronia wplata w swoją opowieść zabawne anegdoty z życia, wypowiada własne tęsknoty i lęki, ale to nie jej odczucia są główną osią tekstu.

Nie znalazłam żadnych dowodów na to, by tekst został gdziekolwiek opublikowany, więc trudno powiedzieć, do kogo w przywołanym wyżej fragmencie się zwracała. Liczba mnoga mogłaby wskazywać na potomstwo, któremu Sikora być może chciałaby przekazać swój tekst. Wiadomo jednak, że miała tylko jedną córkę, Krystynę. Być może w trakcie pisania Febronia była przekonana, że jej praca zostanie przedstawiona szerszej publiczności. Znaczące jest to, że rękopis (znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur) przekazała sama autorka[6]. Mimo wszystko chciała więc, by ślad o jej wspomnieniach nie zaginął i raczej nie zależało jej tylko na wąskim kręgu odbiorców. Chociaż więc trudno uznać, że rękopis miał pełnić funkcje terapeutyczne, a raczej został napisany na czyjąś prośbę, to sama autorka najwidoczniej również nie chciała zostać zapomniana.

Z Pomorza na Warmię

Nie znamy zbyt wielu szczegółów z życia Febronii Sikory. Informacje o kobiecie są skąpe i przeważnie rozproszone w różnych źródłach. Wiadomo, że urodziła się 25 czerwca 1904 roku w Łęgu (obecnie wieś położona w województwie pomorskim), a zmarła 18 września 1994 roku. Pochowano ją trzy dni później w Wejherowie. Rodzicami Febronii byli Michał Lipski i Cecylia (z domu Derdowska). Febronia miała siostrę Urszulę oraz brata Antoniego Kornela (2023:

[6] Informację na ten temat przekazała mi kierowniczka Działu Historii i Etnografii Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Małgorzata Gałęziowska.

MyHeritage.pl online; Geni.com online [dostęp: 23.09.2023]). Dzieciństwo i młodość spędziła najprawdopodobniej na Kaszubach. O wczesnych etapach jej życia oraz losach powojennych brakuje informacji. Najlepiej udokumentowany jest okres okołowojenny dzięki pozostawionemu przez autorkę pamiętnikowi zatytułowanemu *Wspomnienia z Warmii 1930–1939*. To właśnie na jego podstawie podane zostały poniższe informacje biograficzne, uzupełnione tezami badaczy zgłębiających problematykę polskiego szkolnictwa w regionie oraz informacjami podanymi w innych dokumentach dotyczących Sikorów.

W listopadzie 1929 roku Febronia Lipska wyszła za mąż za Konrada Sikorę. Przyszłego małżonka poznała w trakcie rodzinnej uroczystości u wujka, który w 1939 roku został zamordowany przez hitlerowców (oskarżono go o przetrzymywanie zakazanej wówczas książki – *Ziela na kraterze* Melchiora Wańkowicza). Sikora od 1 czerwca 1922 roku był nauczycielem w szkole w Sławutowie, a od 1 września 1924 roku kierował dwuklasową szkołą w Niepoczołowicach. W tej drugiej miejscowości młode małżeństwo zamieszkało po ślubie. Sikora opisała męża jako zdolnego chórzystę oraz człowieka oddanego pracy z dziećmi i młodzieżą. Latem 1930 roku mąż Febronii otrzymał wezwanie do Berlina od Związku Polskich Towarzystw Szkolnych. Dowiedział się, że ma być przeniesiony i zacząć pracę polskiego nauczyciela na Warmii. Dziś wiadomo, że przygotowania do organizacji tego typu szkół zaczęły się już kilka lat wcześniej:

> Bronić polskości, utrzymywać ją najlepiej mogły szkoły. Już w okresie plebiscytowym, w latach 1919-1920, organizowano kursy nauczycielskie z myślą o tworzeniu kadry do polskich szkół […]. Rozpoczęto zbieranie podpisów rodziców pod petycją, żądającą wprowadzenia do szkół niemieckich lekcji religii po polsku i nauki języka polskiego. Władze nie mogły zlekceważyć tych żądań, po długim zwlekaniu zgodziły się na lekcje polskie w szkole. W 1926 r. zorganizowano takie lekcje w Unieszewie, Wymoju, Nowej Kaletce, Gietrzwałdzie. Dzieci przychodziło na nie niewiele, a do tego brakowało nauczycieli (Achremczyk 2011: 967–968).

Z uwagi na brak kadry w okolice Olsztyna ściągano wykwalifikowanych nauczycieli spoza regionu i walczono o utworzenie polskich szkół. Sikorowie 25 sierpnia 1930 roku wzięli udział w oficjalnym otwarciu szkoły polskiej w Wymoju. Konrad został pierwszym kierownikiem tej placówki. Początkowo autorka wspomnień negatywnie zareagowała na zmianę miejsca zamieszkania – Warmia była dla niej zagranicą, ziemią obcą i daleką mentalnie: „Dla mnie był to szok, mieliśmy piękne mieszkanie (w Niepoczołowicach) i to wszystko opuścić i jechać w nieznane! […] Ten pobyt według umowy miał trwać 2 lata – a było ich 10 lat" (Sikora 1978: 5–7).

Pierwszą noc na Warmii autorka spędziła z mężem w Domu Polskim w Olsztynie. Miejsce to stanowiło wówczas bardzo ważny punkt na kulturalno-rozrywkowej mapie regionu. Sikorowa odwiedzała je później z mężem wielokrotnie, wraz z lokalną elitą intelektualną biorąc udział m.in. w balach, wieczorkach poetyckich czy spotkaniach społecznej szwalni. W tekście poświęconym Domowi Polskiemu podkreśliła: „I bawiliśmy się w myśl polskiej dewizy: jak się bawić, to się bawić itd. Takie odprężenie musiało nastąpić, gdyż na codzień tych kłopotów było bardzo wiele" (Sikora b.r.: 3).

Następnego dnia o szczegółach związanych z nową posadą poinformował Konrada Sikorę Jan Boenigk. Z czasem wymojski dom i jego okolice przypadły Febronii do gustu. Wraz z mężem zaprzyjaźnili się z wieloma osobami. W swoich murach gościli powszechnie znanych i szanowanych działaczy patriotycznych, w tym między innymi Franciszka Barcza i Jana Lubomirskiego. Bardzo serdeczne stosunki nawiązali z małżeństwem Pieniężnych. Sikora opisując wydawcę „Gazety Olsztyńskiej" i jego żonę, przytoczyła pewną ciekawą anegdotę. Ukazała ich tym samym z mniej oficjalnej strony:

> Latem w pogodne dni niedzielne p.p. Pieniężni byli częstymi gośćmi w Wymoju. Seweryn Pieniężny pożyczył sobie konie od kierownika Spółdzielni „Rolnik" Leona Włodarczaka i powóz, wpakował całą rodzinkę do tego powozu i miał całą przyjemność w tym, że sam powoził. Konie były ciężkiej belgijskiej rasy do pracy, a nie do powożenia spacerowiczów. Na szosie poszło im dobrze, a skoro wyjechali na polne drogi, kiedy to konie niemiały już asfaltu pod kopytami, to popędziły jak szalone po wybojach, a p. Seweryn kiedy wylądował u nas w Wymoju był dumny z tego, jaki on dobry woźnica. Zaś p. Wanda mi się zwierzyła że cały czas się modliła na tej drodze, aby wóz się nie przewrócił, ale wobec męża i dzieci nie okazała tego (1978: 17).

Fot. 3. Wymój 1931 r. Od prawej: Wanda Pieniężna z córką Haliną, Febronia Sikora z Marysią Pieniężną, Ewa (pracownica redakcji „Gazety Olsztyńskiej" [?], Konrad Sikora, Serweryn Pieniężny i nauczyciel Latosiński.

Źródło: Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

Sikorowie spełniali się w roli pedagogów i organizatorów życia kulturalno-społecznego regionu. Febronia odpowiadała w Wymoju za nauczanie robótek ręcznych,

nadzorowała również pracę dziewcząt nad szyciem kostiumów i przygotowaniem scenografii do różnych występów. Stwierdziła w swych zapiskach: „Wymój leży wśród lasów, ale gdy dziś wspominam ten okres naszego pobytu w tej osadzie, był to najszczęśliwszy czas w moim małżeństwie" (1978: 11). We fragmentach poświęconych temu etapowi życia Sikora poświęciła dużo miejsca naturze. Autorka zaznaczyła, że uwielbiała rozstawiać w domu polne i ogrodowe kwiaty, suszyć i wekować grzyby, spacerować po okolicach, udawać się na wycieczki z dziećmi i młodzieżą do pobliskich Plusk. Przejawiała zachwyt nad muzyką. Odnotowała na kartach rękopisu uwagę, że wraz z mieszkańcami zbierali się w jednej izbie, by wspólnie wykonywać świąteczne pieśni – ich „śliczne kolędy rozlegały się pośród warmińskich lasów" (Sikora 1978: 19). Autorka zamieszczała gdzieniegdzie interesujące wstawki dotyczące również regionalnej kultury, portretując przy tym poszczególnych mieszkańców okolic Wymoju. Przykładowo, opisując lokalną sztukę dziewiarską, przedstawiła jedną z tkaczek:

> Otylia Stynkowa, u której była polska szkoła, tkała śliczne obrusy na krosnach. Sprezentowała mi 2 na pamiątkę, jeden na białym tle, szerokie warmińskie pasy w kolorze czerwonym, czarnym, złotym i zielonym. Drugi taki sam, tylko na żółtym tle. W owym czasie [lata 30. XX w. – S.K.-W.] na Warmii dużo się tkało na krosnach. U Stynkowej każdy ręcznik, obrus, pościel były tkane na krosnach (1978: 21).

We wrześniu 1932 roku Sikorowa urodziła córkę Krystynę. Rodzicami chrzestnymi zostali Wanda Pieniężna i Juliusz Malewski. W grudniu tego samego roku Konrad dostał informację, że od 1 stycznia 1933 roku obejmie posadę w Jarotach.

Życie w Jarotach

Początek i koniec jarockiego etapu życia Sikorowej obfitował w trudne chwile. Cała rodzina przez kilka pierwszych miesięcy pobytu w tej miejscowości zmuszona była mieszkać w niekomfortowych warunkach. Dom zajęty przez małżeństwo należał do jednego z najbardziej znanych aktywistów międzywojennego Olsztyna – ks. prałata Walentego Barczewskiego, wuja gospodarza budynku[7]. Część wydzielona nauczycielom była zaniedbana i nieopalana: „W nocy było tak zimno, że pieluszki dziecka po przewijaniu zmarzły na kość. Dziecko wzięłam do siebie do łóżka, bo myślałam, że mi zmarznie" (1978: 21). Konrad Sikora własnoręcznie przeprowadził

[7] Obecnie mieści się on przy ul. Jarockiej 47 i stanowi własność prywatną: http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Katolicka_Szko%C5%82a_Polska_w_Jarotach. Źródło: Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.

Fot. 4. Jaroty, 1933 r. Dom Jakuba Barczewskiego, w którym mieściła się szkoła polska. Sikorowie mieszkali na poddaszu.

Źródło: Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

remont budynku. W tym czasie Febronia wyprosiła bezdzietne małżeństwo Stulców o udostępnienie im w ich domu dwóch pokoi na okres kilku tygodni. Wiosną 1933 roku Sikorowie wprowadzili się do wyremontowanego mieszkania.

W Jarotach, poza nauczaniem robótek ręcznych, Febronia odpowiadała także za prowadzenie miejscowej biblioteki.

Ponadto aktywnie włączała się w działania kulturalne. Była członkinią olsztyńskiego chóru mieszanego im. Feliksa Nowowiejskiego. Występował on głównie w niedziele o 12:00 w katedrze św. Jakuba. O tej godzinie odbywały się msze polskie. We fragmentach poświęconych działalności chóralnej autorka przeplatała faktograficzne partie tekstu osobistymi wspomnieniami i opiniami. W dość humorystyczny sposób portretowała przy tym samą siebie. Przykładowo warszawski incydent ze Zlotu Śpiewaków (czerwiec 1936 roku) ze znanym wokalistą przedstawiła następująco:

> Po mszy św. zgromadzeni sprowokowali Jana Kiepurę, aby jeszcze zaśpiewał. Wtedy nasz „Mistrz" wszedł na dach swojego samochodu i śpiewał, a ludność jemu zgotowała wielką owację. Ja, naiwna (kiedy Kiepurę dobrze zobaczyłam) impulsywnie wykrzyknęłam: „O Boże, on jest łysy!". Znałam Kiepurę tylko z filmów i tam on miał piękną czuprynę. Ale dostało mi się od Warszawianek (!) Oburzone zwróciły się w moją stronę, i mówiły – co sobie pani pozwala, przecież mistrz nie będzie wiecznie miał włosów na głowie, no – i było mi wstyd… (1978: 41).

Fot. 5. Jaroty, 1933 r. Febronia Sikora wraz ze swoimi uczennicami w trakcie lekcji robótek ręcznych.

Źródło: Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

Z kolei pisząc o koncertach chórów w Katedrze św. Jakuba, z właściwą sobie emfazą dała wyraz patriotycznym uczuciom oraz (po raz kolejny) miłości do muzyki:

> Na polską mszę nie tylko Polacy chodzili do Olsztyna i okolicy, ale i Niemcy. A w ogóle w święta był kościół przepełniony, aby usłyszeć nasze chóry. Przecież nie ma śliczniejszych kolęd, jak nasze polskie! Kiedy męski chór w okresie Bożego Narodzenia śpiewał na głosy Bóg się rodzi moc truchleje to aż serce chciało pęknąć z wielkiego uczucia […]. Albo mieszany chór gdy śpiewał: Gdy śliczna panna syna kołysała, to nawet w twarzach nie Polaków było wzruszenie. Kiedy się wychodziło z kościoła, to nie jedną pochwałe się usłyszało (1978: 31–33).

Poza aktywnością w chórze Sikorowa uczestniczyła również w pracach teatrzyku kukiełkowego „Bajka" założonego w 1937 roku przez Franciszka Piotrowskiego, nauczyciela z Woryt. Do trupy należeli oprócz Piotrowskiego i Sikorów: Janina i Jan Mazowie, Otylia i Józef Grotowie, Władysław Styp-Rekowski, Tadeusz Perała i Irena Stramkowska. Kukiełki wykonywali Grotowa i Perała. Grupa jeździła po regionie i odgrywała różne role w spektaklach skierowanych do polskiej publiczności (głównie dziecięcej). Sikorowa wspomniała przy tym, że pierwszym wystawionym przez „Bajkę" przedstawieniem był tytuł *O Basi, co gąski zgubiła*. We fragmentach poświęconych aktywności teatralnej autorka zamieściła ponownie niewiele osobistych uwag i skupiła się przede wszystkim na

relacjonowaniu działalności trupy. Podkreśliła przy tym również bardzo istotny wkład „Bajki" w krzewienie ducha polskości na Warmii, jednocześnie po raz kolejny ujawniając swoją wrażliwość na muzykę:

> Przez cały czas przedstawienia akompaniowały skrzypce i akordeon, co podnosiło ogólny nastrój […]. Dotarliśmy do wszystkich większych skupisk Polaków a jeżeli w danej miejscowości nie było szkoły lub przedszkola, graliśmy i w prywatnych mieszkaniach. Nasz teatrzyk cieszył się wszędzie dużym powodzeniem. Jeżeli klasa szkolna lub izba nie pomieściła widzów, stali oni w sieni i przed oknami. Wynik naszych objazdów był: wzmożony udział w zebraniach świetlicowych i wieczornych. Po każdym spektaklu, kolega Piotrowski przy akompaniamencie skrzypiec uczył śpiewać piosenki, które były związane z treścią sztuki. To też jeszcze długo rozlegał się śpiew w danej miejscowości (1978: 57–59).

Wspomniane w powyższej partii tekstu „zebrania świetlicowe i wieczorne" to kolejny ważny element życia autorki wspomnień. Wraz z mężem Sikorowa organizowała w Jarotach spotkania mające na celu popularyzację polskiej kultury. Dzięki takim wydarzeniom mieszkańcy mogli również posłuchać ludzi kultywujących warmińskie tradycje:

> Uczono się śpiewu, który tak poważną rolę odegrał w walce o polskość, słuchano pogawędek z zakresu literatury i historii. Nieraz zapraszano na takie wieczory znaną bajarkę wiejską Jadwigę Hincową, która opowiadała starym i młodym baśnie, legendy i przepowiednie, mające na celu umocnienie ducha narodowego i podtrzymanie nadziei, że tu znowu Polska będzie (1978: 27).

Jadwiga Hincowa była w środowisku Warmiaków znana i szanowana. Utrzymywała się z krawiectwa. Sikora podkreśla, że poza przekazywaniem dawnych klechd pełniła ona również funkcję duchowej przewodniczki – pod jarocką kaplicą prowadziła spotkania modlitewne mieszkańców, które odbywały się w okresie ważnych katolickich świąt („wtedy nasze śliczne pieśni do Matki Boskiej rozlegały się po całej wsi") i w dużej mierze dzięki niej „Te wspólne modlitwy i wspólne zabawy nasz kochany lud zespoliły" (1978: 55). Sama Hincowa po wojnie również wspominała z nostalgią śpiewy rozlegające się każdego wieczoru w Jarotach. Kilka lat po wojnie to właśnie za pomocą muzyki wyrażała swoją wdzięczność:

> Jednak nie zawiodła nas wiara w lepszą przyszłość – w Polskę. Już 9 lat jak przyszła do nas, swoich wiernych dzieci. Dziś już do nikogo nie mam żalu, szczęśliwa jestem, że mam nareszcie spokój i swobodnie mogę sobie chodzić do naszej kochanej kapliczki i po polsku śpiewać ile mi tylko dusza zapragnie (Hincowa 1954: 3).

Febronia Sikora wielokrotnie odnotowywała na kartach zeszytu różne zwyczaje i obrzędy warmińskie związane z poszczególnymi świętami (Dzień Dziecka, Dzień Matki, Święcone), opisała wystawy robót ręcznych, przedstawiła ważne dla ludności pielgrzymki do Gietrzwałdu. Część fotografii ukazuje małżeństwo Sikorów na warmińskich weselu i chrzcinach – uczestniczyło więc ono czynnie w życiu lokalnej społeczności.

Fot. 6. Jaroty, 1935 r. Chrzciny u państwa Maczugów, Febronia Sikora siedzi w pierwszym rzędzie na środku

Fot. 7. Jaroty, 1935 r. Na polskim weselu, Febronia Sikora znajduje się w 4. rzędzie, stoi 4. z prawej strony

Źródło: Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

Wspominając o udziale w różnych świętach na Warmii, Sikorowa wplatała jednocześnie w swoją opowieść informacje o licznych sygnałach świadczących o nadchodzącym niebezpieczeństwie.

U progu wojny

O licznych konfliktach pomiędzy Polakami i Warmiakami a Niemcami mieszkającymi na Warmii Sikorowa wzmiankowała od samego początku swoich wspomnień. Sięgając pamięcią do 1930 roku, przedstawiła chociażby historię chłopa Kempy, który musiał zmagać się z licznymi prześladowaniami niemieckich sąsiadów (1978: 9–11). Autorka zaobserwowała wzrastanie niepokojów społecznych od chwili jej przyjazdu na Warmię. Im bliżej 1939 roku, tym więcej incydentów wskazywało na przyszłą wojnę. Liczne zagrożenia przyniósł ze sobą już rok 1937. Febronia, opisując Dzień Dziecka – jedno z najhuczniej obchodzonych świeckich świąt na Warmii w tym czasie – przywołała następujące zajście:

> Pamiętam jedno wydarzenie. Bawiliśmy się ochoczo a był to już okres hitlerowski, aż tu do nas dochodzi śpiew hitlerowców (heute höhrt ins Deütschland, morgen die ganze Welt) ich ulubiony Horst-Wesel-lied i drogą idzie w styku marszowym około 40 brunatnych hitlerowców, kierują się do naszego bufetu i żądają piwa. Baliśmy się że może przyjść do bójki, bo nasza młodzież była rozbawiona. Hitlerowcy wypili piwo, zrobili kilka ironicznych uwag i pośli dalej, chcieli nas zastraszyć. Ostatnie Święto Dziecka odbyło się w roku 1937 w Worytach. Później już był zakaz od władz niemieckich urządzania tego święta (1978: 51).

Teatrzyk „Bajka", który powstał właśnie w niespokojnym 1937 roku, od samego początku zmagał się z prześladowaniami ze strony niemieckiej z uwagi na rosnącą popularność trupy w środowisku Polaków. Autorka wracała pamięcią do stresujących dla aktorów oraz polskiej publiczności zdarzeń: „Dla odstraszenia naszej ludności odtąd przebywał na naszych przedstawieniach żandarm, który musiał obserwować przybyłe osoby. Były i wypadki, że samochód, który nas wiózł, obrzucono gradem kamieni" (1978: 59). W 1938 roku w trakcie czternastodniowej nauczycielskiej wycieczki po kraju zorganizowanej przez Konrada Sikorę kadra pedagogiczna słyszała już płynące z radia złowieszcze komunikaty: „W Brześciu przez radio usłyszeliśmy zajmowanie Zaolzia i akcję zaborczą Hitlera. Na wycieczkę naszą padł cień, już prysł nasz radosny nastrój, jak gdybyśmy przeczuwali tragedię następnych lat" (1978: 61). Polscy nauczyciele mieli poważne problemy już dużo wcześniej:

> ponieważ nie sprzyjała im ani lokalna administracja państwowa, ani też sami nauczyciele czy dyrektorzy szkół niemieckich […]. Rodzicom dzieci uczęszczających do polskich placówek wypowiadano kredyty, pozbawiano pracy, zarobku oraz urządzano im specjalne przesłuchania, w trakcie których dopuszczano się przemocy fizycznej (Gancewski, Lisowska 2018: 39).

Sytuacja pogorszyła się jednak znacząco już na początku 1939 roku. Wobec pracowników szkół polskich oraz Polaków posyłających swoje dzieci do polskich szkół zaczęto stosować jawną przemoc psychiczną i fizyczną, niszczono mienie, grożono pobiciem czy nawet śmiercią.

Na właściciela domu, w którym mieszkali Sikorowie, zaczęto wywierać silne naciski, by ten pozbył się małżeństwa. Febronia Sikora skrupulatnie zarejestrowała w swoich wspomnieniach, że dokładnie 3 maja 1939 roku o godz. 22:00 w okno zamieszkiwanego przez nich mieszkania uderzył pierwszy kamień. Od tego momentu szyby wybijano im regularnie aż do lipca 1939 roku. Nadeszła krytyczna noc (autorka nie podała tym razem dokładnej daty[8]), w trakcie której małżeństwo

[8] Tadeusz Oracki podaje, że takich ataków na dom Sikorów było trzy – ostatni miał miejsce 3 czerwca 1939 roku (1983: 289). Konrad Sikora mówi raczej o końcówce sierpnia 1939 r.

poważnie obawiało się o życie własne i małej Krystyny. Wspomina o tym w swoich wspomnieniach również Konrad Sikora. Kobieta w opisie zdarzeń skupiła się na relacjonowaniu szczegółów z feralnej nocy, zaś mężczyzna przedstawił konkretne informacje na temat sprawców. Febronia opisała wydarzenie następująco:

> W nocy o 24 godz. z karczmy wypuszczono pijanych hitlerowców, którzy zaczęli demolować mieszkania i szkołę. Poprzednio naszych ludzi ostrzegano, żeby się gdzieś pochowali, bo hitlerowcy zapowiedzieli, że będzie dla Polaków sądny dzień. Na koniec przyśli do naszego domu. Ponieważ nasz gospodarz wycofał swoje dzieci ze szkoły polskiej, jego mieszkania nie atakowali. Bombardowali nasze okna i wejściowe drzwi, i przytym krzyczeli (heüte werden wir den Hünd Kalt machen) to znaczy dziś my tego psa uśmiercimy. Ponieważ drzwi wejściowe były masywne dębowe a zasuwy też mocne, przestali i pośli w drugie szczyt domu, aby się naradzać. W tym czasie mój mąż wyskoczył przez okno i poleciał do żandarma, który blisko naszego domu mieszkał. Ten zatelefonował do Olsztyna o pomoc. […] Pomoc z Olsztyna przyjechała dopiero po 2 godzinach – dwóch żandarmów na motocyklach. Wtedy myśmy chodzili z nimi po domach naszych ludzi. Wyglądało wszędzie jak po bombardowaniu. Ani szyb, ani ram okiennych, wszystko zdemolowane w mieszkaniach, pełno dużych kamieni i szczap drzewa. Żal mi było naszych ludzi. Czuliśmy się bezradni. Następnego dnia mąż dał naprawić tam gdzie można było naprawić. Mąż mój zrobił zażalenie u władz rejencyjnych. Odpowiedź była taka: wydalenie polskiego nauczyciela w przeciągu 6 tygodni do Polski (Sikora 1978: 63-65).

Konrad o zajściu napisał tak:

> W sierpniu 1939 r. w przedeniu wojny, banda znanych mi młodych ludzi w wieku od 17 do 20 lat wrogich dla polskości, wtargnęła nad ranem do szkoły polskiej demolując całe urządzenie oraz okna. Sprawcami byli: dwaj synowie kierownika szkoły niemieckiej Bujny, syn wdowy Sadowskiej, Berehdt, Drosel, Klein, Marka, Herman i inni. Wiadomo mi, że kierownik szkoły niemieckiej społ tych chłopców wódką i wysłał ich do zniszczenia lokalu szkolnego i mieszkań Polaków. Alkohol miał im dodać animuszu. Wieś wyglądała tak, jak po bombardowaniu. Oczywiście doniosłem o tym do Związku Polaków w Niemczech – dzielnica IV, a Związek do władz niemieckich. W rezultacie otrzymałem nakaz opuszczenia granic Rzeszy Niemieckiej w terminie do 21. września 1939 r. (Sikora 1970: 31).

Sikorowa zaznaczyła w swoich wspomnieniach, że ostatni miesiąc wakacji był dla małżeństwa szczególnie trudny: „I tak nadszedł sierpień. Wojska niemieckie dzień i noc maszerowały naszą stroną ku granicy Polski […] Ciężko nam się zrobiło na duszy, intuicyjnie wyczuwaliśmy, że lada dzień wojna wybuchnie" (1978: 65). Kolejne wydarzenia potoczyły się szybko.

Konsul z niewiadomych powodów wstrzymywał wyjazd rodziny Sikorów z Jarot. Febronia w tym czasie odczuwała skutki długotrwałej choroby (trudno

powiedzieć, co dokładnie jej dolegało), ale z uwagi na coraz bardziej niespokojną sytuację polityczną nie mogła udać się do szpitala. Jeszcze 24 sierpnia konsul Jałowiecki uspokajał Konrada i twierdził, że wojny nie będzie. Natomiast już dwa dni później wysłał po Sikorów samochód i rozkazał Febronii i Krystynie jak najszybciej wyjeżdżać. Konrad dostał nakaz pozostania w Jarotach. Sikorowa wyruszyła z córką pociągiem z Iławy w stronę Torunia. Po drodze obserwowała ruchy wojsk. Towarzyszyła jej Władysława Knosała, która potem okazała się nieocenionym wsparciem. Sikora, portretując swoją towarzyszkę, zamieszcza w tekście jedno z niewielu bardzo osobistych zwierzeń: „[…] ja byłam u kresu sił. W tym czasie okazała się Władysława Knosalina dobrą koleżanką. Zawsze starała się mnie podnieść na duchu. Moja choroba, która mi bardzo dokuczała, w poprzednie nerwowe dni na Warmii, troska o moją córeczkę – to mnie wszystko załamało" (1978: 73).

27 sierpnia Sikorowa z córką i Knosałą wyjechały z Torunia do Warszawy. Wierzyły, że w stolicy będą bezpieczne: „[…] a to był nasz błąd. Nawet nie przeczuwaliśmy ile będziemy się musieli nacierpieć głodu, chłodu i tułaczki" (1978: 69). Początkowo kobiety i dziewczynka mieszkały przy Mokotowskiej 55, w internacie dla studentek. Autorka wspomnień udała się do Ministerstwa Spraw Zagranicznych z prośbą o zapomogę, ponieważ nie miała przy sobie żadnych pieniędzy. Odesłano ją:

> Kazano mi przyjść następnego dnia, podobno nie było tego urzędnika, który te sprawy załatwiał. Widziałam jak na dziedzińcu Ministerstwa stały setki ciężarnych samochodów na które ładowano różne skrzynie. Następnego dnia, kiedy przyszłam do Ministerstwa, była wszędzie cisza, tylko stróż mi mówił, wszyscy wyjechali do Rumunii nie ma nikogo (1978: 71).

Febronia wspomina następnie wielką radość, gdy pod ambasadą angielską konsul oznajmił, że Anglia wypowiedziała Niemcom wojnę. Potem tekst to już opowieść o bombardowaniu Warszawy, przebywaniu w piwnicach, żebraniu o gorącą wodę i jedzenie. Kilka akapitów poświęciła autorka również lekarce, która przyjęła ją i Krystynę do swojego mieszkania, zajmowanego przez nią wspólnie z mężem i 17-letnią córką. Podjęła się leczenia Febronii za darmo. W domu lekarki Sikora z dzieckiem przebywały do około 28 września 1939 roku, czyli do dnia kapitulacji Warszawy. Dzięki zaradności Knosały Febronii i jej córce udało się wydostać ze stolicy ciężarówką kierowaną przez jednego z żołnierzy. Kobiety przedostały się do Łodzi i „stamtąd każdy pociągiem w swoją stronę" (1978: 77). Autorka wraz z córką udały się do wujostwa w Rekowie (prawdopodobnie chodzi o kaszubską wieś, położoną obecnie w województwie pomorskim). Na tym wspomnienia Sikorowej się urywają. Nie wiadomo, co działo się w samym

Rekowie ani jak Febronia z córką przetrwały wojnę. Autorka wyraźnie nie chciała opisywać swoich wojennych losów. Zastrzegła:

> Ale to by był drugi rozdział tragedii, gdybym dalej pisała. Jakie szczęście zaznałam, gdy Helena Włodarczakowa mi pisała, że mąż mój [„mój" dopisane wyżej innym kolorem długopisu – S. K.-W.] żyje i jest w obozie Hohenbruch koło Królewca i niebawem go wypuszczą. Nie przeczuwała biedna, że właśnie tam jej męża, Leona Włodarczaka (kierownika Rolnika w Olsztynie), J. Mazę (nauczyciela z Unieszewa) i Seweryna Pieniężnego (wydawcę Gazety Olsztyńskiej) w jeden dzień zamordują… (1978: 77).

Obok tej uwagi ołówkiem dopisano, zdaje się, że pismem Sikorowej, datę „24 II 1940". Ta informacja pokrywa się z faktami podawanymi w biografii samego Pieniężnego. Wraz z trzema wymienionymi we wspomnieniach autorki mężczyznami zamordowano tego dnia krawca Wojciecha Gałęziowskiego i jego żydowskiego pomocnika, Piotrowskiego. Na temat okoliczności śmierci Pieniężnego zachowały się różne relacje (Chłosta 2020: 233–235).

W *Słowniku biograficznym Warmii, Mazur i Powiśla* podana jest informacja, że Konrad po wojnie pracował w 1945 roku najpierw w Hamburgu, rok później na Uniwersytecie Ludowym w Jureckim Młynie (okolice Morąga), a następnie przez wiele lat pełnił funkcję kierownika szkoły podstawowej dla dorosłych w Wejherowie (Oracki 1983: 289). Najpewniej we wszystkich tych miejscach towarzyszyła mu również żona. W krótkim biogramie Febronii Sikory (sporządzonym prawdopodobnie w 1977 roku i znalezionym przeze mnie w zbiorach Instytutu Północnego) wspomina się o kobiecie już jako o wdowie. Autor tekstu odnotowuje jej losy w trakcie drugiej wojny światowej. Na tej podstawie wiadomo, że:

> Jeszcze w czasie toczących się na Wale Pomorskim walk, tuż po wyzwoleniu Wejherowa organizowała punkty żywnościowe dla powracających z wyzwalanych terenów. Zasłużyła się w tworzeniu sieci handlowej na terenie Wejherowa, co w tamtych czasach zasługuje na szczególne podkreślenie. W pracy w placówkach handlowych wyróżniała się dużym talentem organizacyjnym, solidnością i ofiarnością. Była wyróżniana dyplomami za pracę zawodową i społeczną oraz za czas pracy na Warmii Złotą Odznaką „Zasłużonym dla Warmii i Mazur" (Koziełło-Poklewski, Wrzesiński 1977: 34).

W biogramie czytelnik może odnaleźć również wzmiankę o tym, że Sikorowa była „korespondentką jedynej na Warmii gazety polskiej »Gazety Olsztyńskiej«". Informacji tej nie udało mi się potwierdzić. Wiadomo, że wraz z mężem przyjaźniła się z Wandą i Sewerynem Pieniężnymi, ale nie pisała w swoich wspomnieniach o publikacji tekstów we wspomnianym piśmie. Sam Dom Gazety Olsztyńskiej nie posiada również żadnych informacji na ten temat.

***

Sikorów pochowano na Kaszubach. Konrad i Febronia spoczywają w jednym grobie w Wejherowie[9]. Sikorowa żyła 90 lat, zmarła 18 września 1994 roku. Jej mąż został 4 września 1939 roku aresztowany. Przebywał w różnych obozach koncentracyjnych aż do wyzwolenia obozu w Oranienburg-Sachsenhausen. Sikora we fragmentach zarysowujących biografię męża zanotowała informację – „5 lat i 9 miesięcy w obozie" (1978: 5). Mężczyzna zmarł 16 sierpnia 1975 roku, przeżywszy 73 lata.

Febronia Sikora brała czynny udział w życiu społeczno-kulturalnym okolic Olsztyna, ale jednocześnie występowała w roli bacznej obserwatorki Warmii z pozycji osoby „z zewnątrz". Poczucie pewnej obcości towarzyszyć jej musiało dość często. Sikorowa, zachwycając się Warmią, jednocześnie nieraz podkreślała także swoją tęsknotę za rodzinnym Pomorzem. Ziemia, na której żyła kilka lat, zachwycała ją, ale jednocześnie wciąż pozostawała dla niej obca. Spoczynek po śmierci również znalazła nie na Warmii, lecz w rodzinnych Kaszubach. Przy tym wraz z mężem doskonale poznała ówczesną elitę intelektualną Olsztyna i okolic, z niektórymi osobami bardzo się zaprzyjaźniła. Często bywała w Domu Polskim skupiającym przedwojenną śmietankę towarzyską kraju (dzięki temu spotkała między innymi Kazimierę Iłłakowiczównę i Melchiora Wańkowicza). Brała czynny udział w kulturalnym kształtowaniu środowiska, w którym przyszło jej żyć oraz włączała się w akcje społeczne. Uczyła robótek ręcznych, organizowała pracę jarockiej biblioteki, spotkania kulturalne, wspierała wszystkie akcje mające na celu propagowanie polskości i realizowała pasje artystyczne, udzielając się w chórze mieszanym im. Feliksa Nowowiejskiego oraz teatrzyku kukiełkowym „Bajka". Mimo to przez wiele lat prawie nikt o niej nie pamiętał. Autorka *Wspomnień z Warmii*… sama niewiele o samej sobie mówiła. Być może jej pochodzenie spoza Warmii i rola, którą odgrywała w różnych inicjatywach (zawsze członkini/osoby wspomagającej, nigdy przewodniczki czy głównej organizatorki) spowodowała, że Febronia Sikora cały czas pozostawała w cieniu wielkich zdarzeń i ludzi.

Wspomnienia Sikorowej stanowią również interesujący materiał badawczy w kontekście odtwarzania przedwojennej kultury Warmii i jej mieszkańców. Tekst ten to ponadto dokument wyrażający głos wszystkich „drugoplanowych" bohaterek dnia codziennego z czasów przedwojnia, które były „równie zaangażowane,

[9] Grób Sikorów można obejrzeć na stronie: http://mogily.pl/wejherowonowy/sikorafebronia_621398?fbclid=IwAR3fHhe_sCQFmMYrlc7ZM0U5oTu–yZHvEMqZd5YthIOe1PzY3iRYwZVg6l0.

choć mniej znane z nazwiska", a ponadto „w związku z obowiązującym prawem niemieckim w momencie zawarcia związku małżeńskiego nie wolno im już było podejmować pracy w oświacie polskiej. Stąd też stały się one »przybocznymi« swoich mężów pełniących różne stanowiska w ruchu propolskim na Warmii i Mazurach" (Gancewski, Lisowska 2018: 60, 62). Nadszedł czas, by wreszcie wysłuchać głosu Sikorowej i włączyć go do dyskursu badań nad warmińskimi działaczkami.

Bibliografia

Źródła

Hincowa Jadwiga (1954), *Została ze mną silna wiara w lepszą i sprawiedliwą przyszłość*, „Słowo na Warmii i Mazurach" (dodatek tygodniowy do „Słowa Powszechnego"), 13–14.03, R. III, nr 10: 3.

Sikora Febronia (ok. 1978), rkps *Wspomnienia z Warmii rok 1930–1939*, (sygn. DH 4595 OMO), Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.

Sikora Febronia (b.r.), rkps. *Wspomnienia o Domu Polskim w Olsztynie*, (sygn. R-829/1, k. 5), Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie.

Sikora Konrad (1970), mps. *Moje wspomnienia z przeżyć – fragmenty – podczas pobytu na Warmii w latach 1930–1939*, w: *Ankiety i pamiętniki nauczycieli szkół polskich*, (sygn. R-921: 29-31), Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie.

Opracowania

Achremczyk Stanisław (2011), *Historia Warmii i Mazur. T. 2, 1772–2010*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.

100 wybitnych postaci Warmii i Mazur w stulecie niepodległości Polski (2018), red. Stanisław Achremczyk, Jerzy Jarosław Kiełbik, Towarzystwo Naukowe im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie, Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie, Olsztyn.

Chłosta Jan (1996), *Znani i nieznani Olsztyniacy XIX i XX wieku*, Książnica Polska, Olsztyn.

Chłosta Jan (1997), *Ludzie godni pamięci. Warmińsko-mazurscy patroni olsztyńskich ulic*, Książnica Polska, Olsztyn.

Chłosta Jan (2002), *Słownik Warmii (historyczno-geograficzny)*, Wydawnictwo Littera, Olsztyn.

Chłosta Jan (2003), *Ludzie Olsztyna*, Olsztyn Urząd Miasta, Olsztyn.

Chłosta Jan (2020), *Pieniężni na Warmii*, Towarzystwo Naukowe im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie, Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie, Olsztyn.

Chłosta-Zielonka Joanna (2021), *Terapeutyczny wymiar gatunków autobiograficznych w wypowiedziach autorek XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.

Czermińska Małgorzata (2000), *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.

Dobrosielska Alicja (oprac.) (2017), *Między historią a pamięcią. Wspomnienia i pamiętniki w zbiorach biblioteki Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie (cz. 1)*, „Rocznik Ziem Zachodnich", nr 1: 626–647.

Filipkowski Tadeusz (1978), *Oświata na Warmii i Mazurach w latach 1945–1960*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Filipkowski Tadeusz (1989), *W obronie polskiego trwania. Nauczyciele polscy na Warmii, Mazurach i Powiślu w latach międzywojennych*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.

Gancewski Jan, Lisowska Kinga (2018), *Rola kobiety na Warmii i Mazurach (XIX w. – pierwsza połowa XX w.)*, Polskie Towarzystwo Historyczne, Olsztyn.

Kowalska-Leder Justyna (2009), *Doświadczenie zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Koziełło-Poklewski Bohdan, Wrzesiński Wojciech (1977), mps. *Febronia Sikora*, w: *Szkoły polskie na Warmii. Odpowiedź na kwestionariusz pytań dotyczących szkół polskich i polskich przedszkoli na Warmii, Mazurach i Powiślu przed 1945 rokiem* (sygn. PTH R-452), Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie.

Koziełło-Poklewski Bohdan, Wrzesiński Wojciech (1980), *Szkolnictwo polskie na Warmii, Mazurach i Powiślu w latach 1919–1939*, Pojezierze, Olsztyn.

Lewandowska Izabela (2018), *Wśród swoich i obcych. Józef Malewski ze wsi Jaroty*, w: *Na swoim? U siebie? Wśród swoich? Pierwsze lata na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Katarzyna Bock-Matuszyk, Wojciech Kucharski, Piotr Zubowski, Ośrodek „Pamięć i Przeszłość", Wrocław: 211–225.

Lewandowska Izabela (2019), *Józef Malewski (1888–1948) – lokalny patriota z Warmii*, „Biografistyka Pedagogiczna", nr 1–4: 167–192.

Madejski Jerzy (2017), *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.

Ogrodziński Władysław (1970), *Plebiscyt na Warmii i Mazurach a polska literatura pamiętnikarska*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 3: 381–390.

Oracki Tadeusz (1975), *Twórcy i działacze kultury w województwie olsztyńskim w latach 1945–1970. Materiały biograficzne*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn.

Oracki Tadeusz (1983), *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla XIX i XX wieku (do 1945 roku)*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.

Oracki Tadeusz (2018), *Twórcy, działacze, pracownicy kultury i oświaty oraz uczeni-humaniści na Warmii i Mazurach w latach 1945–1990*, red. Karol Sęk, Scientia et Veritas, Gdańsk.

Szkoły polskie na Warmii 1929–1939 (1970), oprac. Roman Marchwiński, Pojezierze, Olsztyn.

Zimand Roman (1990), *Diarysta Stefan Ż.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Źródła internetowe

Grób Febronii i Konrada Sikorów (2023), http://mogily.pl/wejherowonowy/sikorafebronia_621398?fbclid=IwAR3fHhe_sCQFmMYrlc7ZM0U5oTu–yZHvEMqZd5YthIOe1PzY3iRYwZVg6l0 [dostęp: 28.03.2023].

Konrad Sikora (2014), *Katolicka Szkoła Polska w Wymoju*, w: *Encyklopedia Warmii i Mazur*, http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Katolicka_Szko%C5%82a_Polska_w_Wymoju [dostęp: 28.08.2023].

Konrad Sikora (2015), *Katolicka Szkoła Polska w Jarotach*, http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Katolicka_Szko%C5%82a_Polska_w_Jarotach [dostęp: 28.08.2023].
Kowalczyk Sabina (2021), *Sikora Febronia*, w: *Archiwum Kobiet*, https://archiwumkobiet.pl/autor/sikora–febronia [dostęp: 29.08.2023].

Spis ilustracji

Fot. 1. Karta wstępu Febronii Sikory (1936), sygn. DH 4595 OMO, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.
Fot. 2. Legitymacja Febronii Sikory – Zlot Śpiewaków Polskich (1936), sygn. DH 4595 OMO, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.
Fot. 3. Wymój 1931 r. Od prawej: Wanda Pieniężna z córką Haliną, Febronia Sikora z Marysią Pieniężną, Ewa, Konrad Sikora, Serweryn Pieniężny i nauczyciel Latosiński, sygn. DH 4595 OMO, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.
Fot. 4. Jaroty, 1933 r. Dom Jakuba Barczewskiego, w którym mieściła się szkoła polska, sygn. DH 4595 OMO, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.
Fot. 5. Jaroty, 1933 r. Febronia Sikora wraz ze swoimi uczennicami w trakcie lekcji robótek ręcznych, sygn. DH 4595 OMO, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.
Fot. 6. Jaroty, 1935 r. Chrzciny u państwa Maczugów, sygn. DH 4595 OMO, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.
Fot. 7. Jaroty, 1935 r. Na polskim weselu, sygn. DH 4595 OMO, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.

Skany pozyskane dzięki uprzejmości dr Małgorzaty Gałęziowskiej, kierowniczki Działu Historii i Etnografii Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
177–190 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10530
Joanna Daniluk
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9582-4226
e-mail: joanna.daniluk@uwm.edu.pl

Naukowe i literackie dokonania Hanny Marii Sawickiej (1931–2015)

Scientific and literary achievements of Hanna Maria Sawicka (1931–2015)

Słowa kluczowe: Hanna Sawicka, biografia, Maria Zientara-Malewska, wspomnienia, korespondencja
Keywords: Hanna Sawicka, biographical work, Maria Zientara-Malewska, memoirs, correspondence

Abstract

The article presents the outline of personality and literary heritage of Hanna Sawicka – the person known to literary scholars as the authoress of the first biography of the Warmian poetess Maria Zientara-Malewska, the authoress of scientific articles and reports acting as editor, journalist, writer, and poetess. Her literary activity was investigated based on available diaries and press sources.

Wstęp

„Dobry polonista uczy scalać i rozumieć świat" (Próchniak 2009). Słowa te znakomicie oddają jeden z głównych celów studiów polonistycznych, mianowicie wykształcenie nawyku pogłębionej analizy tekstu literackiego, jak również poszukiwanie odpowiednich kontekstów interpretacyjnych. Kto bowiem nie zajmuje się interpretacją, nie zajmuje się też literaturą (Markowski 2001: 55).

Powinność odkrywania słowa pisanego, jego rozumienia i umiejscowienia w przestrzeni interpretacyjnej filolodzy polscy nierzadko łączą z wykonywanym zawodem, stając się nauczycielami, wykładowcami akademickimi, redaktorami, animatorami kultury czy pisarzami, poetami. Do polonistów, którzy podjęli trud nauczania języka polskiego w szkołach, można zaliczyć nieżyjącą już Hannę

Sawicką – znaną literaturoznawcom autorkę pierwszej biografii warmińskiej poetki Marii Zientary-Malewskiej, redaktorkę, dziennikarkę, pisarkę, a także, jak się okazuje, poetkę. W niniejszym artykule zostanie prześledzona jej aktywność literacka na podstawie dostępnych źródeł pamiętnikarskich i prasowych[1].

Hanna Maria Sawicka z domu Szweryn urodziła się 7 stycznia 1931 r. w Warszawie. Jej rodzicami byli Oswald Szweryn (polska linia Szwerynów, wywodząca się z XIX-wiecznego Wielkiego Księstwa Meklemburgii-Schwerin) i Jadwiga z domu Fibiger. Hanna spędziła wczesne dzieciństwo w Warszawie, mieszkając najpierw przy ul. Wroniej, skąd w 1940 r. przeprowadziła się z rodziną na ul. Marszałkowską (ul. Wronia została włączona do getta warszawskiego).

Już jako dziecko miała świadomość krzywd wyrządzonych Polakom przez niemieckiego okupanta:

> Pamiętam, jak pewnego dnia jadłam fasolkę po bretońsku, której nie znosiłam. Mój tata Oswald Szweryn egzekwował zasadę, że wszystko, co znajdowało się na talerzu, należało zjeść i nie grymasić. Przeniosłam się z talerzem na parapet okna pokoju stołowego i, roniąc łzy, połykałam okropną fasolę. I wówczas zauważyłam w oknie odbudowanej oficyny kiwającego na mnie młodego żołnierza, który pokazywał mi piękną, ogromną lalkę, ubraną jak księżniczka. Mama powiedziała, że pewnie chce mi podarować ten obiekt pożądania. Na co ja z oburzeniem krzyknęłam: „Nie będę przyjmować od szwaba żadnych prezentów!" i pełna dumy z własnej decyzji uciekłam od okna (Szweryn-Sawicka 2015: 50).

Hanna naukę rozpoczęła w Warszawie, najpierw w szkole podstawowej, później kształciła się na tajnym nauczaniu w gimnazjum im. Anny Wazówny. Po klęsce powstania warszawskiego, które rodzina przeżyła, uciekając do Podkowy Leśnej k. Warszawy, Szwerynowie przenieśli się do Kalisza[2] – rodzinnej miejscowości Jadwigi. Hanna wróciła na dobre do Warszawy dopiero w 1949 r., rozpoczynając studia polonistyczne na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Warszawskiego, które ukończyła w 1953 r., uzyskując dyplom pierwszego stopnia w zakresie filologii polskiej.

Pierwszą pracę rozpoczęła w Warszawie jako redaktorka w Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik". Będąc już żoną Andrzeja Sawickiego[3], przeprowadziła się wraz

---

[1] Dziękuję dzieciom Hanny Sawickiej – p. Agnieszce Grzegorzewskiej i p. Piotrowi Sawickiemu za udostępnienie materiałów źródłowych.

[2] Przed wojną w Kaliszu funkcjonowała fabryka dziadka Hanny od strony matki, tj. Fabryka Fortepianów, Pianin i Klawiatur Bracia Karol i Aleksander Fibiger.

[3] Andrzej Sawicki (1928–1998) – lekarz, asystent na Akademii Medycznej w Białymstoku, ordynator Oddziału Wewnętrznego Szpitala Powiatowego w Giżycku, ordynator Oddziału Gastroenterologicznego Wojewódzkiego Szpitala Specjalistycznego w Olsztynie. Pochodził z Kalisza, ale Hannę Szweryn poznał dopiero w Warszawie.

z mężem do Białegostoku, gdzie pracowała jako dziennikarka w „Życiu Białostockim", w „Gazecie Białostockiej", później także jako lektorka w Rozgłośni Polskiego Radia w Białymstoku. W 1961 r. podjęła pracę w szkolnictwie średnim, kolejno: w Zasadniczej Szkole Handlowej i Technikum Elektrycznym w Białymstoku i po następnych zmianach miejsca zamieszkania – w 1967 r. w Technikum Melioracji Wodnych w Giżycku, a od 1974 r. w Zespole Szkół Budowalnych w Olsztynie.

Interpretatorka i badaczka

Po przeprowadzce do Olsztyna zainteresowała się twórczością najsłynniejszej warmińskiej poetki, co zaowocowało kilkoma artykułami w prasie lokalnej (zob. Sawicka 1976; 1977; 1979; 1984). W 1981 r. nakładem Wydawnictwa „Pojezierze" ukazała się książka autorstwa Hanny Sawickiej pt. *Maria Zientara-Malewska. Zarys monograficzny życia i twórczości*. Autorka podjęła się zadania niełatwego – chronologicznego uporządkowania wydarzeń z życia Marii Zientary-Malewskiej, co miało stanowić jedynie przyczynek do dyskusji nad dorobkiem literackim warmińskiej pisarki. Jak sama wspominała, jej zadaniem jako historyka literatury nie było dokładne prześledzenie wydarzeń historycznych, w których Zientara-Malewska bezpośrednio uczestniczyła (plebiscyt 1920, wybuch drugiej wojny światowej, pobyt w obozie Ravensbrück, wydarzenia po roku 1945) czy też analiza krytyczno-literacka twórczości. Chodziło jedynie o zwrócenie uwagi „czytelników regionu i całego kraju (…), zatrzymanie się nad ustaleniem zasięgu recepcji społecznej" (Sawicka 1981: 8) dorobku poetki. Spotkało się to z jednej strony z entuzjazmem, bo oto na kilka lat przed śmiercią Zientary-Malewskiej ukazała się jej biografia, a z drugiej strony zarzucono Sawickiej niedostateczne uwypuklenie dorobku warmińskiej pisarki:

> Otrzymaliśmy jednak monografię opracowaną przez polonistkę, która doszła do wniosku, że jej bohaterka to „warmińska Konopnicka" i choć autorka książki dostrzega również różnice między obiema poetkami, to jednak nie jest w stanie przeprowadzić w pełni ani polonistycznej, ani historyczno-literackiej nobilitacji na zasadzie wykazania niepowtarzalności opisywanego zjawiska (Martuszewski 1982: 416).

Edward Martuszewski w swojej ocenie nie był jednak obiektywny, pisząc dalej, że „życie i twórczość Marii Zientary-Malewskiej nie jest jednak fenomenem polonistycznym czy historyczno-literackim, lecz socjologicznym i historycznym". Był bowiem uprzedzony nie tyle do autorki biografii, co do samej jej bohaterki. Należy bowiem pamiętać, że krytykował on m.in. Władysława Gębika,

prezesa olsztyńskiego Oddziału Związku Literatów Polskich, oraz osoby z nim związane, których nazywał „gębikowcami", czyli Michała Lengowskiego, Teofila Ruczyńskiego, Janusza Teodora Dybowskiego, Fryderyka Leyka, Gustawa Leydinga i właśnie Marię Zientarę-Malewską. Poza tym kręgiem osób Martuszewski stawiał jedynie siebie i Karola Małłka (szerzej np. Chłosta-Zielonka 2017; także: Daniluk 2022: 105).

Broniąc swego stanowiska badawczego, Sawicka w 1986 r. pisała:

> Twórczości Marii Zientary-Malewskiej, przypadającej na lata 1919–1984, nie można analizować w oderwaniu od wydarzeń historii, od przeobrażeń dziejowych. Spośród wielu metod badawczych, odnoszących się do twórczości pisarzy, najbardziej uzasadniona wydaje się metoda socjologicznej interpretacji zjawiska, jakim było pisarstwo Marii Zientary-Malewskiej. Metoda ta, mająca tyluż zwolenników, co przeciwników, zapewnia w tym przypadku najbardziej przydatne kryteria badań. Pozwala bowiem rozpatrywać dzieło literackie jako uwarunkowane przede wszystkim czynnikami społecznymi (…) (Sawicka 1986: 99).

Można przyjąć bowiem, że utwory literackie są elementem procesu komunikacji, stanowiąc tym samym przedmiot analizy społecznie zrelatywizowanych zasad odczytywania tekstu. Chodzi mianowicie o ten moment analizy dzieła literackiego, w którym zwracamy uwagę na socjologię literatury związaną z powstawaniem i obiegiem utworów literackich. Interpretacji poddane jest więc nie samo dzieło literackie jako takie, a fenomen zjawiska wokół niego, w odniesieniu np. do życia literackiego danej grupy czy wydarzeń historycznych na tle jakiejś zbiorowości itp. (Karpiński 1977: 80). W pracy Hanny Sawickiej dotyczącej twórczości Zientary-Malewskiej – będącej, jak podtytuł wskazuje, jedynie zarysem monografii życia i twórczości – dokonania poetki warmińskiej stały się punktem wyjścia do rozważań na temat „socjologicznego zaplecza" utworów, a nie ich samych. Przyjęta strategia badawcza celowo zawiera – jak się wydaje – lukę przedmiotową, pozostawiając wolne miejsce np. krytykom czy teoretykom literatury.

> Jeszcze u schyłku lat sześćdziesiątych zeszłego stulecia, zainteresowani literaturą jako przedmiotem badań socjologowie zastanawiali się, czy [socjologia literatury – przyp. J.D.] jest to dyscyplina *stricte* naukowa, czy też luźny zbiór konstatacji socjologicznych, wspomagających badania historyczno-literackie i dostarczających im danych empirycznych (Stetkiewicz 2009: 10).

Wybrana przez Sawicką perspektywa socjologiczna wydaje się uzasadniona, jednakże powinna była stanowić jedynie uzupełnienie analizy interpretacyjnej, której bądź co bądź autorka poskąpiła w pierwszym wydaniu monografii. Pogłębiona ocena krytycznoliteracka, wsparta narzędziami socjologicznymi, pozwoliłaby

na „rzeczywiste wejście w rzeczywistość społeczną i jednostkową oraz zrozumienie toczących się w niej procesów" (Piorunek 2016: 13), bowiem nauki społeczne posiłkują się badaniami biograficznymi i poszukują związków między jednostką a społeczeństwem, a w literaturze badania biograficzne pozwalają skupić się na tekście (biografii) osoby badanej (autora). W ten sposób „odkrywa się" historię badanego, zlokalizowaną w danym kontekście społecznym – przez niego wybranym i odpowiednio nakreślonym (Lalak 2010). To bez wątpienia Sawickiej się udało, niestety kosztem pogłębionej analizy interpretacyjnej.

Książka o Zientarze-Malewskiej wzbudziła jednak duże zainteresowanie na rynku wydawniczym, choć ukazała się na krótko przed wprowadzeniem 13 grudnia 1981 r. w Polsce stanu wojennego. W związku z niesłabnącym zainteresowaniem publikacją, a także dostępem do archiwów po 1989 r., Sawicka w porozumieniu z Ośrodkiem Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie uzupełniła pierwsze wydanie publikacji. Druga edycja, wzbogacona bardziej rozbudowanym tokiem narracji, nieznanymi dotąd fragmentami listów pisarki oraz zdjęciami, została wydana w 1998 r. (Sawicka 1998).

Warto w tym miejscu dodać, że rok wcześniej, w 1997 r. nakładem Warmińskiego Wydawnictwa Diecezjalnego została opublikowana książka Marii Zientary-Malewskiej pt. *Dzieła wybrane* (wyboru i opracowania dokonał Andrzej Sieradzki). Co ciekawe, pojawił się w niej wstęp dotyczący życia i twórczości pisarki opatrzony podpisem: Hanna Sawicka. Jednakże z korespondencji Sawickiej z Warmińskim Wydawnictwem Diecezjalnym w Olsztynie dowiadujemy się, że przedmowę zaczerpnięto z innego wydawnictwa, za wiedzą wydawcy, ale bez zgody autorki. W odpowiedzi na list Hanny Sawickiej z 25 maja 1998 r. dyrektor wydawnictwa przyznał, że nie dochowano w tej kwestii należytej staranności, ale zaznaczył, iż przysługuje autorce prawo do honorarium. Sawicka w kolejnym liście z 9 czerwca podkreśliła raz jeszcze, że jej „dobra osobiste naruszono i pogwałcono prawa autorskie". Nie przyjęła proponowanego honorarium i napisała w korespondencji, by przekazać je na fundację onkologiczną („blankiet odsyłam"). Poprosiła również o przesłanie na jej adres zamieszkania dowodu wpłaty. Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne wywiązało się z warunku postawionego przez Hannę Sawicką, niemniej jednak niesmak pozostał[4].

Już po śmierci Zientary-Malewskiej została wydana w 1988 r. przez „Pojezierze" książka *Wieś nad łąkami*, do której Sawicka napisała przedmowę, zajęła się opracowaniem tekstu, słowniczka gwarowego i przypisów. Publikacja ta dotyczyła życia mieszkańców Brąswałdu – rodzinnej wsi Zientary-Malewskiej:

[4] Listy w zbiorach prywatnych Piotra Sawickiego.

> Gromadzi pisarka treści obrazujące kulturę materialną, zwyczajową i obrzędową, twórczość słowną i muzyczną, przedstawia dawne zwyczaje warmińskie, związane z czynnościami gospodarskimi, pracami w polu, budową i urządzeniem domów. Z pietyzmem rejestruje obrzędy obchodzone wraz ze świętami kościelnymi, z rodzinnymi uroczystościami, celebrowane przez ludność wiejską (Sawicka 1988: 14).

Co interesujące w odniesieniu do tej publikacji, Zientara-Malewska wprowadziła do tekstu słownictwo gwarowe (całe zwroty, nazewnictwo). Aby wskazać cechy gwary warmińskiej, Sawicka opracowała zawarty tam słowniczek – w konsultacji z Pracownią Słownika Gwar Ostródzkiego, Warmii i Mazur Instytutu Języka Polskiego PAN w Warszawie, co niewątpliwie świadczy o wnikliwości autorki. Nie ustrzegła się jednak wielu nieścisłości, np. w przedmowie, a także w przypisach, co wypunktował Jan Chłosta w recenzji książki. Według badacza zabrakło choćby informacji o debiucie poetyckim Marii Zientarówny, jak również wskazania listów poetki warmińskiej z Krakowa (Chłosta 1989: 129–132).

Prywatną korespondencją Marii Zientary-Malewskiej Sawicka zainteresowała się szczególnie, poddając analizie listy w dwóch artykułach: *Nad listami do Marii Zientary-Malewskiej (czterdziestolecie powojenne)* oraz *Nad listami do Marii Zientary-Malewskiej (korespondencja ludzi kultury i nauki w czterdziestoleciu powojennym)*. W pierwszym ze wskazanych artykułów Sawicka wyliczyła 389 pozycji (listów, kartek, telegramów o charakterze prywatnym), które pozostały w rękach spadkobierców nieżyjącej już wówczas poetki. Celem biografki Zientary-Malewskiej było:

> (…) wyodrębnienie występującej w listach problematyki oraz podanie bliższych informacji o nadawcach, o zróżnicowanym pochodzeniu społecznym. W wyborze kierowano się najbardziej charakterystycznymi cytatami, z zachowaniem oryginalnego języka i stylu (Sawicka 1995a: 291).

To pozwoliło Sawickiej na ogólne uchwycenie spraw będących w kręgu zainteresowań środowiska ludzi bliskich Zientarze-Malewskiej i pozostających w centrum zainteresowania jej samej. Autorka artykułu podawała, że w pierwszych powojennych latach do poetki napływały listy od dawnych nauczycieli szkolnictwa polskiego w Niemczech, działaczy ruchu polonijnego z dwudziestolecia międzywojennego, którzy odnajdywali się po latach wojennej zawieruchy. Pisali do Zientary-Malewskiej dawni przyjaciele i znajomi ze Złotowszczyzny i z Babimojszczyzny. Oprócz wymiany myśli i spraw często osobistych autorzy listów przelewali na papier wiele uwag natury ogólniejszej, obserwacji będących zapisem dawniejszych i współczesnych czasów. Z Zientarą-Malewską korespondowali również dawni polscy działacze, więźniowie obozów koncentracyjnych, którzy opisywali swoje trudne położenie

materialne i starania o uzyskanie praw kombatanckich, np. prosili pisarkę o przesłanie oświadczeń potwierdzających ich działalność w ruchu polskim itp.

Sawicka przywołała fragmenty listów, np. Władysława Brzezińskiego (syna przedwojennego nauczyciela szkoły polskiej Mieczysława Brzezińskiego), Pawła Grzendy (byłego kierownika szkoły w Podrożnej na Złotowszczyźnie), Adama Kołodzieja (nauczyciela ze szkoły w Brąswałdzie), by streścić poruszane w nich kwestie. Podkreślała, że krąg nadawców listów w zasadzie ograniczał się do znajomych Zientary-Malewskiej mieszkających w Prusach Wschodnich. Z niektórymi nauczycielami poetka odnowiła kontakty na spotkaniach przy okazji obchodów trzydziestolecia powstania szkół polskich, odbywających się na Warmii, na ziemi złotowskiej i na Babimojszczyźnie. Bez wątpienia korespondencja ta stanowi cenne źródło uzupełniające wiedzę o przedwojennych i powojennych relacjach społecznych:

> Sylwetki korespondentów i ich wypowiedzi, zawarte w wybranych cytatach z listów, charakteryzują w sposób jednoznaczny całe środowisko mniejszości polskiej na dawnych ziemiach państwa niemieckiego. Ludzie ci wciąż żyli atmosferą lat swojej młodości. Miniona epoka narzucała sposób życia dyktowany ideologią Związku Polaków w Niemczech, zawartą w tzw. pięciu prawdach Polaków. Głęboki patriotyzm, walka o utrzymanie polskości i języka polskiego, zakorzenione od pokoleń przywiązanie do wiary i katolicyzmu wyznaczały ich postawy w latach międzywojnia, przetrwały okres wojny i utrzymały się w czasach powojennych. W pierwszych latach po wojnie pisali, jak czuli się zagubieni, oszukani, rozczarowani do rzeczywistości nie takiej, jakiej oczekiwali. Z biegiem lat niektórzy próbowali przystosować się do nowych warunków. Pracowali przeważnie dalej w oświacie. (…) Obraz spraw i problemów, nurtujących to środowisko, zapisany został w cytowanych listach (Sawicka 1995a: 295).

W kolejnym artykule *Nad listami do Marii Zientary-Malewskiej (korespondencja ludzi kultury i nauki w czterdziestoleciu powojennym)* Sawicka wskazała na 65 listów i 11 telegramów do Zientary-Malewskiej od pisarzy, dziennikarzy, wydawców, ludzi nauki i sztuki (m.in. od Zofii Kossak-Szatkowskiej, Jana Parandowskiego, Zofii Wańkowiczowej, Władysława J. Grabskiego, Feliksa Nowowiejskiego juniora, Kazimiery Iłłakowiczówny czy Janusza Teodora Dybowskiego).

> Przegląd pozostawionej w zbiorach po Marii Zientarze-Malewskiej korespondencji, omówionej w dwóch artykułach, pozwala na stwierdzenie, jak wiele osób darzyło ją przyjaźnią i zaufaniem, i jak dużą popularnością cieszyła się pisarka (Sawicka 1995b: 414).

Korespondencja ta, nierzadko jednorazowa, dotycząca np. podziękowań za spotkanie, mająca często formę zwykłych pozdrowień, według Hanny Sawickiej rzuciła nowe światło na serdeczne relacje poetki warmińskiej z wieloma postaciami

polskiej kultury. Wymiana listów między Zientarą-Malewską a Władysławem Gębikiem, z racji powiązań z działalnością oddziału olsztyńskiego Związku Literatów Polskich i w ogóle życiem literackim na Warmii po 1945 r., powinna jednak zostać przez Sawicką szerzej opisana.

Pisząc do „Biuletynu Polonistycznego", Sawicka stała się swoistym kronikarzem spotkań Oddziału Olsztyńskiego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. W 1980 r. opublikowała sprawozdanie z sesji naukowej poświęconej olsztyńskim obchodom 450. rocznicy urodzin Jana Kochanowskiego (Sawicka 1980: 80–83), a w 1986 r. artykuł z sesji w Lidzbarku Warmińskim poświęconej Ignacemu Krasickiemu w 250. rocznicę urodzin biskupa (Sawicka 1985: 67–71). Dodatkowo wraz z Markiem Zaleskim w 1978 r. przygotowała sprawozdanie z sesji naukowej „Społeczne uwarunkowania instytucjonalne życia literackiego" (1977), zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich PAN i Wyższą Szkołę Pedagogiczną w Olsztynie (Sawicka, Zaleski 1978: 57–63).

Ostatnią aktywnością Sawickiej, skupiającą się na twórczości Zientary-Malewskiej, było opracowanie wraz z Janem Chłostą wierszy poetki (Zientara-Malewska 2004). Niewątpliwym atutem tego zbioru wierszy jest to, że zostały one uszeregowane chronologicznie, tj. od najwcześniej opublikowanego (debiutanckiego) pt. *Pory roku* z 1920 r. (Chłosta 2014: 301–313). Warto dodać, że jest to pierwsze wydanie poezji Zientary-Malewskiej, które prezentuje kompleksowo jej dorobek (niektóre utwory tym samym zostały opublikowane po raz pierwszy). Ponadto każdy wiersz opatrzono komentarzem o jego pochodzeniu – przedruku bądź rękopisie.

Oprócz pracy zawodowej jako nauczycielki języka polskiego w Zespole Szkół Budowlanych w Olsztynie Hanna Sawicka była jednocześnie aktywna na polu dziennikarstwa radiowego. W latach 70. Rozgłośnia Polskiego Radia w Olsztynie przez kilka lat emitowała cykl jej autorskich felietonów pt. *Rozmyślania polonisty*[5], które sama czytała na antenie. Poruszała w nich tematy związane z literaturą, oświatą i kulturą w regionie. Za cykl tych felietonów otrzymała wyróżnienie olsztyńskiego radia.

Autorka wierszy i wspomnień

Hanna Sawicka nie poprzestała jednak na dokonaniach naukowych. W 2010 r. wydała własnym nakładem zbiór rymowanek, fraszek i aforyzmów pt. *Z przymrużeniem oka*:

[5] W zbiorach archiwum Radia Olsztyn S.A. niestety nie zachowały się te felietony.

> Dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia niespodziewanie zaczęła się zabawa rymowankami. Impulsem stały się różne rocznice, uroczystości moich bliskich i przyjaciół. Sprawiało mi przyjemność ofiarować komuś wierszyk „z przymrużeniem oka", może z odrobioną humoru czy jakiegoś podtekstu. Wszystko to pisane z życzliwości, przyjaźni i sympatii do ludzi (Sawicka 2010: 5).

Utwory zostały podzielone na te skierowane do rodziny, przyjaciół, jak i okolicznościowe (np. z okazji ślubu czy jubileuszu). Cechuje je krótka forma (maksymalnie do kilkunastu wersów; przeważnie są to utwory kilkuwersowe) i najczęściej prosty rym, np.:

Kalisz miasto bardzo stare,
W starożytne sięga dzieje,
A Lucynie daje parę
Do biegania i nadzieję,
Że te siły nie bez racji
I bez żadnych perturbacji
Nie przeminą.
Póki zły wiatr nie powieje.
[*Limeryk do Lucy*, Kalisz 2009] (Sawicka 2010: 18)

Sawicka skupiła się w nich na pozytywnych emocjach, wspominając zdarzenia dotyczące jej rodziny lub przyjaciół, często znane tylko im samym: „Potem przyszły lata trudne. / Byłaś w troskach zawsze z nami" (*Do Izy*) czy „Gdy na obraz ten spojrzycie, / W oczach stanie Wasze życie, / Piętnaście lat wspólnego grania, / Gra Stanisław i gra Ania" (*Dodatek do obrazka*).

Nie brakuje też utworów pełnych sielankowości, wyrażających miłość – małżeńską, rodzicielską czy tę babciną, czego przykładem może być utwór adresowany do wnuka:

Gdy za oknem mrok zapada,
Idzie latem ciemna noc,
Na kominku ogień gada,
Sypiąc iskier cały trzos.
    Buchnie w górę iskiereczka,
    Ognik jasny, iskra mruga,
    Ciepło idzie do Barteczka,
    Noc zapadnie zaraz długa.
Śpij, syneczku, zamknij oczka,
Niech Cię uśpi słodki sen,
Minie wkrótce letnia nocka,
Wstanie słonkiem złoty dzień.
[*Kołysanka dla Barteczka*, 1987] (Sawicka 2010: 38)

W zbiorze zawarła również dedykacje pozostawione w ofiarowanych bliskim książkach. Co warte zauważenia, nawet wtedy pamiętała o swojej polonistycznej powinności zwrócenia uwagi na przywiązanie do języka ojczystego:

Mowa nasza brzydko brzmiąca,
Twardo dziwnie szeleszcząca,
Zawiłości gramatyczne
I figury stylistyczne.
Ortografia – same męki,
Ucha nie popieszczą dźwięki.
Jednak w sercach naszych gości
Do tej mowy łut miłości.
Tak jak droga jest ojczyzna,
Równie bliska nam polszczyzna…
[*Mowa nasza*, 2004] (Sawicka 2010: 70)

Dwa lata później Hanna Sawicka jeszcze bardziej otworzyła się przed czytelnikami, publikując swoje wspomnienia z lat 1949–1954 pt. *Za uniwersytecką bramą*. Są to reminiscencje z czasów studenckich, poprzedzone wstępem dotyczącym historii rodziny Szweryn i dzieciństwa spędzonego w Warszawie. Choć autorka skupiła się głównie na okresie uniwersyteckim, to nie pominęła ważnych wydarzeń ze swojego życia po uzyskaniu dyplomu, takich jak: ślub, wyprowadzka do Białegostoku, aktywność zawodowa, narodziny dzieci, kolejne przeprowadzki – najpierw do Giżycka, potem do Olsztyna itd.

Już na pierwszych stronach wspomnień Sawicka podkreślała, że marzyła o tym, by wrócić do Warszawy. Kalisz był miastem rodzinnym jej matki, a powojenne życie, bardzo powoli wracające do normalności, przeplatało się z troskami życia w trudnej rzeczywistości. Dla Hanny jednak dopiero rozpoczynał się najpiękniejszy okres w życiu: „Żyliśmy chwilą obecną, uczyliśmy się, korzystaliśmy z rozrywek, cieszyliśmy się młodością. Świat stał przed nami" (Sawicka 2012: 18).

Autorka świetnie porusza się po meandrach wspomnień, przywołując czasami naprawdę odległe, wydawać by się mogło, mało istotne fakty, jak np. to, że na studia polonistyczne w 1949 r. ubiegało się blisko czterysta osób.

Sawicka oddała też atmosferę czasów studenckich u progu lat 50. XX w.:

Nie czułam się dobrze w nowym otoczeniu. Obserwowałam ludzi, na seminariach można było zorientować się, kto ma coś do powiedzenia, kto błyszczy inteligencją i wiadomościami. Szybko dał się zauważyć aktyw organizacyjny, przywódcy ruchu młodzieżowego, ludzie, którzy przyjmowali bojową postawę i starali się oddziaływać na bierne masy studenckie. Grupa aktywistów „dorwała" się do władzy w organizacjach –

> Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej i Związku Akademickiego Studentów Polskich, sterując życiem na uczelni. (…) Panowała atmosfera nieufności i podejrzliwości, lepiej było unikać osobistych zwierzeń. Tematami tabu były sprawy związane z kościołem i holocaustem, o czym publicznie w ogóle się nie mówiło (Sawicka 2012: 28).

Dzięki wspomnieniom dowiadujemy się, co najbardziej interesowało ją na filologii polskiej i jak ciekawie zajęcia prowadził prof. Witold Doroszewski – dla współczesnych polonistów znany jedynie z nazwiska wybitny językoznawca, współtwórca słowników języka polskiego:

> Jedynie tematyka związana z historią języka polskiego, z językoznawstwem w przekazie profesora Witolda Doroszewskiego budziła ciekawość. To był wspaniały wykładowca. Gdy wchodził na salę, natychmiast następowała cisza jak makiem zasiał. Jego postawna sylwetka, elegancja, siwa czupryna i wąs robiły wrażenie. A przede wszystkim głos – donośny, ze wspaniałą dykcją, piękną frazą zdania. Sprawiał wrażenie człowieka nieprzystępnego, a jednak budzącego zaufanie i respekt. Znał kilkanaście języków, zajmował się komparatystyką – przedstawiał w sposób interesujący podobieństwa, różnice i zależności między językami (Sawicka 2012: 29).

Podobny zachwyt nauką Sawicka wyniosła z zajęć z prof. Julianem Krzyżanowskim i ówczesnym docentem Zdzisławem Liberą. Natomiast brak entuzjazmu wywoływały u niej zajęcia z literatury współczesnej i literatury powszechnej (ze szczególnym uwzględnieniem literatury radzieckiej) czy materializmu dialektycznego i historycznego.

Wspomnienia te czyta się jednym tchem. Napisane zostały językiem spójnym, klarownym. Dostarczają wielu ciekawych informacji z życia pisarki, a także warszawskich studentów. Autorka i tu poskąpiła jednak odwołań do uczuć, skupiając się wyłącznie na faktach, co bez wątpienia dało się także zaobserwować w twórczości Marii Zientary-Malewskiej.

Studia polonistyczne, wówczas w trybie trzyletnim, kończyły się uzyskaniem dyplomu. Zdobycie tytułu magistra wymagało odbycia dodatkowych, dwuletnich studiów. Po wielu latach, dojeżdżając z Olsztyna do Warszawy, udało się Hannie Sawickiej zrealizować swoje kolejne marzenie:

> Nie chciałam iść na studia do miejscowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, ciągnęło mnie do mojej *alma mater*. (…) Do dawnych absolwentów Uniwersytetu Warszawskiego wykładowcy odnosili się z sympatią jako do ludzi pokrzywdzonych w swojej edukacji przez ówczesny system oświatowy. (…) Wypady do Warszawy wspominam jako bardzo ważny okres w moim życiu. Myślę, że wówczas naprawdę dojrzałam do zajęcia się nauką (Sawicka 2012: 67–68).

To właśnie wtedy na poważnie zajęła się działalnością naukową, skupiając się wokół postaci Zientary-Malewskiej i jej twórczości – wówczas warmińskiej poetce Hanna Sawicka poświęciła swoją pracę magisterską:

> Otóż po osiedleniu się w Olsztynie, zaczęłam śledzić tutejsze życie literackie. Zorientowałam się, jak bardzo popularna jest na tych ziemiach Zientara-Malewska. Wiele pisała o niej miejscowa prasa, odnotowując ukazujące się jej utwory, wiersze, prozę, bardzo liczne spotkania z czytelnikami. Postanowiłam to wszystko zebrać, sięgnęłam do wielu źródeł m.in. do prasy polskiej, ukazującej się w Niemczech w okresie międzywojennym, gdzie Zientara zamieszczała swoje prace, przede wszystkim wiersze. Z gorliwością neofity, który odkrywa nowe, nieznane dotąd obszary, *terra incognita* stała się dla mnie prawdziwym odkryciem. Praca magisterska była zaczynem moich dalszych zainteresowań historią regionu, losami mieszkańców tej ziemi (…) (Sawicka 2012: 68).

Podsumowanie

Analizując dorobek naukowy i publicystyczny Hanny Sawickiej, nie sposób przeoczyć jej znaczącego wkładu w działalność popularyzatorską twórczości Marii Zientary-Malewskiej, co stanowi istotny punkt odniesienia do badań regionalnych. Skupiając się na kontekście socjologicznym w biografii pisarki, pozostawiła pole do analizy krytycznoliterackiej jej pisarstwa. Bliska współpraca z Zientarą-Malewską umożliwiła Sawickiej wskazanie na istotne elementy życia literackiego na Warmii.

Bez wątpienia Hanna Sawicka zapisała się w historii piśmiennictwa regionalnego jako największa znawczyni twórczości Marii Zientary-Malewskiej.

Bibliografia

Źródła

Sawicka Hanna (1976), *Współpraca Marii Zientary-Malewskiej z „Gazetą Olsztyńską" (1921–1939)*, „Gazeta Olsztyńska", nr 139.

Sawicka Hanna (1977), *Rodowody poetyckie. W pięćdziesięciolecie śmierci Jana Kasprowicza*, „Warmia i Mazury", nr 1.

Sawicka Hanna, Zalewski Marek (1978), *„Społeczne uwarunkowania instytucjonalne życia literackiego" – sprawozdanie z sesji naukowej*, „Biuletyn Polonistyczny", nr 21/4.

Sawicka Hanna (1979), *Recepcja twórczości M. Zientary-Malewskiej*, „Warmia i Mazury", nr 11.

Sawicka Hanna (1980), *W 450 rocznicę urodzin Jana Kochanowskiego*, „Biuletyn Polonistyczny", nr 23/4.

Sawicka Hanna (1981), *Maria Zientara-Malewska. Zarys monograficzny życia i twórczości*, wyd. 1, Pojezierze, Olsztyn.
Sawicka Hanna (1984), *Warmia piórem opisana – o twórczości Marii Zientary-Malewskiej*, „Bibliotekarz Olsztyński", nr 3.
Sawicka Hanna (1985), *250 rocznica urodzin Ignacego Krasickiego*, „Biuletyn Polonistyczny", nr 29/3–4.
Sawicka Hanna (1986), *Społeczne uwarunkowania twórczości Marii Zientary-Malewskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 1–2.
Sawicka Hanna (1988), *Przedmowa*, w: Maria Zientara-Malewska, *Wieś nad łąkami*, Pojezierze, Olsztyn.
Sawicka Hanna (1995a), *Nad listami do Marii Zientary-Malewskiej (czterdziestolecie powojenne)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 3.
Sawicka Hanna (1995b), *Nad listami do Marii Zientary-Malewskiej (korespondencja ludzi kultury i nauki w czterdziestoleciu powojennym)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 4.
Sawicka Hanna (1998), *Maria Zientara-Malewska. Monografia życia i twórczości*, wyd. 2 uzup. i poszerz., OBN, Olsztyn.
Sawicka Hanna (2010), *Z przymrużeniem oka. Rymowanki*, Elset, Olsztyn.
Sawicka Hanna (2012), *Za uniwersytecką bramą. Wspomnienia (1949–1954)*, Pracownia Wydawnictw Naukowych, Olsztyn.
Szweryn-Sawicka Hanna (2015), w: Magdalena Stopa, *Przed wojną i pałacem*, Wyd. Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2015.

Opracowania

Chłosta Jan (1989), *M. Zientara-Malewska, „Wieś nad łąkami", przedmowa, oprac. tekstu, słowniczka i przypisów H. Sawicka, Pojezierze, Olsztyn 1988* [recenzja], „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 1–4.
Chłosta Jan (2014), *Debiutanckie wiersze Marii Zientary-Malewskiej*, „Prace Literaturoznawcze", t. II.
Chłosta-Zielonka Joanna (oprac.) (2017), *Pamiętnik Edwarda Martuszewskiego*, Wyd. UWM, Olsztyn.
Daniluk Joanna (2022), *Piśmiennictwo i działalność społeczno-oświatowa Polek w Prusach Wschodnich i ich wpływ na dorobek kulturowy Warmii i Mazur w XX wieku*, niepublikowana praca doktorska, Instytut Literaturoznawstwa UWM w Olsztynie, Olsztyn.
Karpiński Jakub (1977), *Literatura jako źródło dla badań socjologicznych*, „Teksty. Teoria literatury – Krytyka – Interpretacja", nr 5–6 (35–36).
Stetkiewicz Lucyna (2009), *Szkice z „ziemi niczyjej" czyli z socjologii literatury*, Wyd. Nauk. UMK, Toruń.
Lalak Danuta (2010), *Życie jako biografia. Podejście biograficzne w perspektywie pedagogicznej*, Wyd. Akademickie „Żak", Warszawa.
Markowski Michał P. (2001), *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie", nr 5.
Martuszewski Edward (1982), *Hanna Sawicka, „Maria Zientara-Malewska. Zarys monograficzny życia i twórczości", Olsztyn 1981, Pojezierze, ss. 302* [recenzja], „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 4.
Piorunek Magdalena (2016), *Liczby i słowa w badaniach humanistycznych i społecznych. (Nie)dychotomiczność paradygmatów badawczych*, w: Magdalena Piorunek (red.),

Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej. Aplikacje – egzemplifikacje – dylematy metodologiczne, seria: Badania Interdyscyplinarne, nr 43, Wyd. UAM, Poznań.

Zientara-Malewska Maria (1988), *Wieś nad łąkami*, Pojezierze, Olsztyn.

Zientara-Malewska Maria (2004), *Wiersze zebrane*, oprac. Jan Chłosta i Hanna Sawicka, Littera, Olsztyn.

Źródła internetowe

Próchniak Paweł (2009), *Polonista potrzebny od zaraz*, „Tygodnik Powszechny", nr 42, https://www.tygodnikpowszechny.pl/polonista-potrzebny-od-zaraz-135658 [dostęp: 08.08.2023].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
191–200 e-ISSN 2450–0798

INTERPRETACJE

DOI: 10.31648/pl.10531
Katarzyna Skrzypczak
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5059-8405
e-mail: katarzyna.skrzypczak@uwm.edu.pl

A Historical Examination of the Self-Help Book Genre: From Ancient Wisdom to Modern Movements

Historyczne spojrzenie na gatunek poradnika. Od starożytności do współczesności

Keywords: self-help, non-fiction, literature, American literature, self-improvement
Słowa klucze: samopomoc, literatura faktu, literatura, literatura amerykańska, samodoskonalenie

Abstract

The self-help book genre, encompassing works that offer practical guidance for personal growth and improvement, boasts a surprisingly long and rich history. While the term itself emerged in the 19th century, the underlying concept of sharing knowledge for self-betterment stretches back millennia. The present article delves into the evolution of the self-help genre, exploring its ancient roots, transformations through the ages, and its enduring popularity in the modern world.

Though excluded from traditional literary canons and lacking aspirations for such inclusion, self-help literature merits scholarly attention due to its undeniable cultural impact as well as its remarkable expansion as a socioeconomic phenomenon. The present paper attempts at establishing the birth of the genre and its growth throughout centuries to the form of a popular culture phenomenon which can be observed today. Due to the limitation of the paper, the text will constitute a historical overview of the forms, topics and social and political phenomena connected to the genre.

The history of the genre and the roots of its popularity are closely attached to the elements of didactic literature whose origins might be sought in the tradition of orally passed-on advice which existed within the smallest elements that shape community, such as the transmission of folk and practical wisdom across generations. As for the written form of providing advice, the origins of the genre can be traced back to ancient civilizations, where philosophical texts and religious scriptures often contained guidance on how to live a fulfilling life. In Mesopotamia, clay tablets dating back to 1800 BCE offer instructions on ethical conduct and good governance. The oldest written progenitors of today's self-help genre could be *Sebayts* – a genre of Egyptian pharaonic literature aimed at teaching and giving instructions. Ptahhotep is believed to be the author of the most famous sebayt, *The Maxims of Ptahotep* also known as the *Maxims of Good Discourse* (circa 2800 BC), is written in the form of a letter offering paternal advice on morality and self-control[1]. In Europe, ancient stoics shared their ethical advice on achieving *eudaimonia* which is a state of well-being, welfare, happiness or flourishing (Boardman 1991). In Ovid's *Ars Amatoria* (*Art of love*), in the form of an instructional elegy, he taught men how to seduce and keep a lover, and women how to seduce men; in *Remedia Amoris* (*The cure for love*), in the form of a poem, he bequeathed the advice on how to avoid being hurt or how to fall out of love. Another didactic poem by Ovid, *Medicamina Faciei Femineae* defended the use of cosmetics by women and provided instructions for some facial treatments. Ancient Roman prose stylist, Marcus Tullius Cicero, created, among other treatises *De Officiis* which presents his philosophy on living ethically and responsibly. Another example of didactic literature is the Bible, as it provides lessons on morality in the form of letters, narratives, parables, instructions (commandments), cautionary stories or prophecies. McGee states that some social observers perceive the Bible as the oldest existing self-improvement book (McGee 2005: 5). These early examples highlight a core principle of the self-help genre: the transmission of wisdom from elders to younger generations.

In the Middle Ages some works were produced on the subject of human conduct which can be considered precursors of self-help books. The purpose of such a volume was to guide the individual towards proper behaviour and educate particular elite groups on social norms. The work entitled *De arte honeste amandi* also known as *De amore* (*About love* or *The Art of Courtly Love*) by Andreas

[1] Along with another example of sebayts, *Instructions of Kagemni* written by Kagemni, the works were translated into English by Battiscombe G. Gunn at the beginning of the 20th century and are still in print or available online (The instruction of Ptah-Hotep: online).

Capellanus in the late 12th century was a source of thoughts on love, marriage and relationships and it seems to exhibit a strong dependence on the structure and themes explored in Ovid's *Ars Amatoria* (Ousby 1995: 214). Until the peak of Western Renaissance literature, the textbooks belonging to *Mirrors of princes* or *Mirrors for princes* (in Latin: specula principum genre) were popular didactic political writings. They instructed kings and inexperienced rulers on behaviour and maintaining and controlling power. The European Renaissance witnessed a renewed emphasis on self-fashioning, fueled in part by the invention of the printing press after 1455. This new era of knowledge dissemination allowed learned individuals to readily share their expertise with society, leading to a surge in educational and self-help materials. Manuals on etiquette, courtesy and social graces flourished (e.g. *The Book of the Courtier* written by Baldassare Castiglione from 1528), reflecting a growing interest in personal refinement. Puritan minister Cotton Mather's 1710 work, *Bonifacius: Essays to Do Good*, arguably represents an early version of the self-help genre (Starker 1989: 14).

The tendency of religious leaders to publish works aimed at teaching moral guidance to the faithful may have been a prototype to secular self-help books: 'Benjamin Franklin, born to a Puritan father and raised as an Episcopalian, attended a Presbyterian church for a period of time, then rejected Protestant Christianity altogether in favor of Deism (Lindenburger 2013: 26). Benjamin Franklin's *The Way to Wealth*, published in 1757, is often credited as the first secular self-help book. The work advocates for individual wealth accumulation, but it is worth noting that America functioned primarily as an agricultural society during this period. A Further contribution to the nascent self-help genre is Benjamin Franklin's *Poor Richard's Almanack*, published from the 1730s onwards. This work, enjoying remarkable commercial success for decades, disseminated Franklin's aphorisms on thrift, farming, industry, time and money management, but also on personal conduct e.g. friendship, honesty or building local communities, as he believed it was supposed to not only produce economic benefits but also social well-being. Aphorisms such as "Would you live with ease, do what you ought, and not what you please" and "Early to bed, and early to rise, makes a man healthy, wealthy, and wise" transcended the almanac's format, becoming widely repeated and influencing generations to come. The fact that the phrases have become commonly used provers or sayings until today shows their significant social influence. The American Declaration of Independence (1776) ushered in an era of immense potential. Free from the stifling traditions and oppression of Europe, the colonists were compelled to work together to create the groundwork for their new nation. It no longer mattered where or to whom a person was born. What mattered was hard

work and persistence which made freedom, success and justice available to everyone in the society. The Americans began their quest for paradise, and this quest was closely connected to the idea of the American Dream[2] which is deeply rooted in the Declaration of Independence which fundamentally states that 'all people are created equal' with the inalienable right to life, liberty and the pursuit of happiness. However, the idea of the Dream itself depends on its definition and this has been changing throughout the decades.

The contemporary form and style of self-help literature is believed to have started in 1791, straight after the publishing of Franklin's *Autobiography*, which was evidence for the Enlightenment movement (Butler-Bowdon 2003: 145). The endeavor for self-enhancement combines the Enlightenment notion of human potential for improvement with the Puritan practice of examining one's own moral conduct. As VanSpanckeren (2007: 16) put it, in his works 'Franklin tried to help other ordinary people become successful by sharing his insights and initiating a characteristically American genre – the self-help book'. Effing (2011) provided the classification of goal orientation shifts in the history of self-help. The first phase lasted from the early 18th to the late 19th century. Its main goal was to propagate Protestant ethics oriented around hard work and persistence. At that time, success was equated with the respect earned by the middle class. Authors writing during this period include the aforementioned Benjamin Franklin and Samuel Smiles who was a Scottish reformer and had a tremendous impact on the Victorian ethos. At a time when many people were moving from rural areas to cities in search of work, Smiles emphasized that personal qualities and efforts were crucial for achieving prosperity and social mobility. His ideas became the foundation for many social and economic movements that promoted self-help, education, and individual achievements as a means to improve living conditions.

[2] According to the Etymology Dictionary (*Online etymology dictionary*: online), the term was first coined by James Truslow Adams (1878–1949), an American writer and historian, who in his book *The Epic of America* (1931) defined it as follows: 'The American Dream is that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position' (Adams 2001: 214–215). However, the idea of the American Dream can be traced back to the late 16th century or the 17th century when saw a surge in English promotion aimed at convincing people to move to the colonies. These efforts, as historian George Samuel Scouten argues, laid the foundation for three enduring and interconnected myths about America: a land overflowing with resources, a place brimming with opportunity, and a nation destined for greatness (Scouten, 2002).

Smiles' book, *Self Help; with Illustrations of Character and Conduct* (1859), credited with coining the name of the self-help genre, achieved such popularity that critics called it "the bible of mid-Victorian liberalism" (Cohen, Major 2004: 611). In his book, Smiles promoted the idea of thrift and the importance of self-education which can move one 'from poverty to social eminence' (Smiles 1956: 70–71) and that might have been the reason for giving this specific name to the non-fiction self-improvement genre. By 1904, the book sold over a quarter of a million copies (Sinnema 2002: vii) and fitted the process of industrialization outside Britain very well, especially in the US where people sought for opportunities in harmony with their Protestant belief in self-reliance. In his other writings, Benjamin Franklin emphasized Puritan ideals like hard work, self-examination, frugality, and virtue. These qualities, according to Franklin, held more weight than previously valued factors like education, wealth, or noble lineage. This focus on character suggests that Franklin believed an individual's potential and success hinged on their inner strength, ultimately contributing to societal development.

A new model of success emerged in the middle of the 19th century due to the process of industrialization which required people to work hard in mines or factories, thus it was difficult for them to develop. Therefore, the new idea of success could be achieved only by those who had strong willpower, were confident and ready to take risks. Success in society increasingly hinged on qualities of personality that were seen as necessary to acquire riches, rather than traditional moral virtues (Cawelti 1965: 184).

The second strand lasted approximately from the late 19th century to the middle of the 20th century. Its focus is reflected in the works of transcendentalists[3] and creators of the New Thought movement. One of the most prominent representatives of the trend was Ralph Waldo Emmerson. The publication of his essay, *Self-Reliance* in 1841, along with his philosophical ideas, laid the groundwork for the movements known as New Thought and Positive Thinking. The essay is considered to be one of the 'key pieces of writing that helped carve the ethic of American individualism, and forms part of the intellectual bedrock of today's self-help writers' (Butler-Bowdon 2003: 127). Bearing in mind the fact that America was a vast and diverse country at the time, we can assume that depending on the region certain ideas were more or less observable. In terms of Emmerson's philosophical

[3] In the mid-19th century (particularly the 1830s and 40s), New England birthed a new wave of literary ideas known as Transcendentalism. This movement arose as a critique of the existing cultural and social norms. Leading figures included Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, and Walt Whitman, alongside many others like Elizabeth Peabody and James Freeman Clarke (*Transcendentalism. American movement*: online).

thought, the expressed conviction is that anyone can do anything and achieve anything with mental focus. Indeed, it is a feature of personal inner magnetism that may enable us to convince, influence or in some cases dominate others. The notion of success is equated with financial wealth. The main representatives of this particular strand are Dale Carnegie and Napoleon Hill (Effing 2015: 29).

The early 1940s was the time of Dale Carnegie's phenomenal success with *How to Win Friends and Influence People* in 1936 and, during the following year, Napoleon Hill published *Think and Grow Rich*. The former book, later updated in 1981, has been translated into 58 languages and constitutes one of the first best-selling self-help books in history[4]. Carnegie shares his strategies for effective communication along with hints of how to bringing people around to one's way of thinking. In spite of the fact that this self-help manual was written almost a century ago, it still remains hugely popular today among people working in the field of business. In the book, Carnegie downgrades higher education giving room for a more egoistic culture by placing the reader in the center and insisting that they focus on themselves. Hill's *Think and Grow Rich* is one of the most influential financial self-help books worldwide. It has been expanded into a best-selling series. He formulated a list of 13 principles for achieving goals such as increased economic status and career development. Some other authors of self-help books concentrated on positive thinking, personal magnetism, where success was equivalent to gaining wealth (Effing 2015).

The third phase began approximately in the 1950s and lasted till the mid 20th century. Self-help books increasingly incorporated elements of popular psychology. There was a rapidly rising trend of learning and using techniques in order to acquire Positive Mental Attitude (PMA)[5]. Each person is believed to be responsible for their success which is in this strand equated with self-fulfillment. Among best-selling authors here was Norman Vincent Peale with *The Power of Positive Thinking* (1952), which, like Carnegie's successful book, is packed with stories and anecdotes about people who achieved a lot and their message could be simplified into one slogan 'believe in yourself'. McGee (2005) also notices the difference in

[4] It sold over 30 million copies still holding the title of a bestseller at amazon.com and in 2020 it held the 8th position on the list of "The Top Checkouts of all Time" at The New York Public Library (DaleCarnegie: online).

[5] The term in psychology is placed under the umbrella term of positive psychology. The idea itself was introduced by Napoleon Hill in his book *Think and Grow Rich*, however the author never used the term itself in the book. PMA is about internal power having a real influence on the external factors, it comprises positive characteristics such as optimism, courage, hope, integrity, faith among others (*Positive attitude*: online).

the overall focus – in the nineteenth and the early twentieth century success was measured with different sets of features than in the late twentieth century. First, there was the pursuit of success in terms of well-being: wealth, social status and power. The late twentieth century began the pursuit of self-fulfillment, itself being such an elusive term that 'individuals can continuously pursue shifting and subjective criteria for success' (McGee 2005: 19).

The late 20th century was the beginning of Effing's fourth strand in which the focus changed from positive thinking and self-fulfillment to finding one's inner peace and moving aside from the materialistic world. This was the trend which followed the practices of the East. In the 1960s the need for Zen practices and meditation popularized by the pop culture was mirrored in the self-help titles. It was a time when common forms of bad behavior were relabeled (for example, alcoholism was labeled as a disease) and the 12-step programs to overcome such afflictions bloomed. The 1960s was the time of 'the tremendous growth in self-help publishing and in self-improvement culture' (McGee 2005: 12), and its roots are to be found in postmodernism itself as well as in the fact that it paralleled the destabilization of the labor market and disrupted the functioning of the average family. The rise of the ideas behind so called *New Thought* came from an attempt to answer the citizens' anxiety brought on by all the social and economic changes connected with rapid industrial development which affected all Americans' lives. At that time, due to the social situation, Americans needed a therapeutical literature which aimed at belief reinforcement and metaphysical healing. Among the emerging bestsellers were: *The Road Less Traveled* by Morgan Scott Peck (1978) which conveys a very important message to delay gratification and understand that life is difficult; *The 7 Habits of Highly Effective People* by Stephen Covey (1989) which promotes fairness, respect and integrity as well as self-discipline. The 20th century saw self-help literature diversify beyond its Puritan roots. While books like *The Road Less Traveled* echoed traditional values of hard work and discipline, a new wave emerged offering quick fixes and techniques for personal problems. This shift reflects a broader societal move away from character-building ethics towards achieving success. Experts like Covey and Merrill highlight a clear distinction between pre-industrial self-help focused on virtues and the more results-oriented approach of the 20th century (Covey, Merrill 2003: 181).

It might be assumed that the phenomenon of self-help books is predominantly an American one with rather rare accents from abroad. While most of the books were written by Americans, there is a significant group of authors of a different origin. Australian authors include: Nick Vujicic (*Life Without Limits, Unstoppable: The Incredible Power of Faith in Action*), Gerald Glaskin (*Windows*

of The Mind: The Christos Experience), Rhonda Byrne (*Secret*, *The Magic*, *The Power*), Rob Gerrand (*Rewrite Your life, Rewrite Your Relationship!*), Miranda Kerr (*Treasure Yourself: Power Thoughts for My Generation*), Walter Mikac (*The Circle of Life: Unlock Your Courage*), Allan Pease (*Signals: How To Use Body Language for Power, Success and Love*), Patric Wanis (*Get What You Want*); Canadian writer Brian Tracy (*Eat That Frog*, *Kiss That Frog, Change Your Thinking, Change Your Life*). There are also other authors who have their origins in non-English speaking countries but write self-help books in English like, for instance, Eckhart Trolle (*The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*, *A New Earth: Awakening to Your Life's Purpose*), a German author with British education, or the Mexican writer Don Miguel Ruiz. The common ground for the most popular books is the English language which enabled the transfer of ideas from Europe to America. Among the most popular American authors are: Dale Carnegie (*How To Win Friends And Influence People*, *How To Stop Worrying And Start Living*), Stephen Covey (*The 7 Habits Of Highly Effective People*, *The 7 Habits Of Highly Effective Families*, *Great Work Great Career*), Napoleon Hill (*Think And Grow Rich*, *The Law Of Success In Sixteen Lessons*), Malcolm Gladwell (*Talking To Strangers: What We Should Know About The People We Don't Know*), Louise Hay (*You can heal your life*), Deepak Chopra (*Quantum Healing*), Timothy Ferris (*The 4-hour Workweek*), Norman Vincent Peale (*The Power Of Positive Thinking*), Morgan Scott Peck (*The Road Less Travelled*), David D. Burns (*Feeling Great, When Panic Attacks*), Og Mandino (*The Greatest Salesman In The World*), Sean Covey (*The 7 Habits Of Highly Effective Teens*) among others.

Self-help literature, though often excluded from traditional literary canons, has demonstrably earned its place in scholarly discourse. The article attempted at establishing its historical roots which trace back to ancient wisdom passed down through generations, with the emergence of written guidance appearing in various civilizations. From the didactic works of Mesopotamia and philosophical texts of stoics to the aphorisms of Benjamin Franklin and the self-improvement manuals of the Renaissance, self-help has consistently served as a conduit for transmitting knowledge and fostering personal growth. The genre's evolution reflects the changing societal landscape. Early versions emphasized moral conduct, hard work, and religious values. The rise of the American Dream fueled a focus on individual achievement and social mobility. The 20th century witnessed a shift towards self-fulfillment, positive thinking, and personal well-being, with influences from psychology and Eastern practices. Today, self-help remains a flourishing industry, encompassing a vast array of topics and catering to diverse needs. Its undeniable impact can be measured by its commercial success and the millions it

reaches through books, seminars, and motivational programs. While critical voices may exist, the genre's enduring popularity speaks to its ability to resonate with a fundamental human desire for self-improvement and a better life.

Bibliography

Adams James (2001), *The Epic of America*, Simon, Phoenix.

Boardman John (1991), *The Oxford History of the Classical World*, Oxford University Press, Oxford.

Butler-Bowdon, Tom (2003), *50 Self-help Classics: 50 Inspirational Books to Transform Your Life from Timeless Sages to Contemporary Gurus*. Nicholas Brealey, London & Boston.

Cawelti John (1965), *Apostles of the Self-Made Man*, University of Chicago Press, Chicago.

Cohen Michael John, Major John (2004), *History in Quotations*, Cassell, London.

Covey Stephen, Merrill Roger (2003), *First things first*, Free Press, New York.

Effing Mur (2011), US Self-help Literature and the Call of the East: The Acculturation of Eastern Ideas and Practices with Special Attention to the Period from the 1980s Onwards. Universitat Autonòma de Barcelona, PhD dissertation, https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_285656/mme1de1.pdf [accessed: 20.02.2018].

Lindenburger Sharon (2013), *The Religion of Success: The Religious and Theological Roots of the American Success Industry of Self-Help, Personal Growth, and Wealth*, Electronic Thesis and Dissertation Repository. 1648, https://ir.lib.uwo.ca/etd/1648 [accessed: 23.02.2019].

McGee Mickey (2005), *Self-Help Inc.: Makeover Culture in American Life*, Oxford University Press, New York.

Ousby Ian (1995), *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge University Press, Cambridge.

Scouten George Samuel (2002), *Planting the American dream: English colonialism and the origins of American myth*, University of South Carolina, PhD dissertation, https://www.proquest.com/openview/5758fb055bba796c2ca35d0e903aac8f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y [accessed: 13.02.2018].

Sinnema Peter (2002), *Introduction; in Samuel Smiles, Self-Help*, Oxford University Press, Oxford.

Smiles Aileen (1956), *Samuel Smiles and His Surroundings*, Robert Hale, London.

Starker Stephen (1989), *Oracle at the supermarket. The American Preoccupation with Self-help Books*, Transaction, New Brunswick

VanSpanckeren Kathryn (2007), *Outline of American Literature*, revised edition; Washington, U.S. Department of State, Bureau of International Information Programs, https://uploads.mwp.mprod.getusinfo.com/uploads/sites/32/2016/05/2007_Outline_AmericanLiterature_English_Digital.pdf [accessed: 13.01.2020].

Internet sources

The instruction of Ptah-Hotep, https://www.gutenberg.org/files/30508/30508-h/30508-h.htm [accessed: 12.01.2017].

Online etymology dictionary, www.etymonline.com [accessed: 20.01.2017].
Transcendentalism. American movement, https://www.britannica.com/event/Transcendentalism-American-movement [accessed: 15.02.2017].
DaleCarnegie, https://www.dalecarnegie.com/en/courses/5794 [accessed: 10.05.2023].
Positive attitude, https://dictionary.apa.org/positive-attitude [accessed: 15.01.2018].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
201–216 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/PL.9343
Grzegorz Igliński
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1548-9211
e-mail: grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl

Spotkanie z Psyche. Nowela *Faun* Ignacego Nikorowicza wobec antycznej tradycji (Apulejusz z Madaury) i młodopolskiej konwencji (Kazimierz Przerwa-Tetmajer)

Meeting with Psyche. Towards the antique tradition (Apuleius of Madaura) and Young Poland convention (Kazimierz Przerwa-Tetmajer) in the novella *Faun* by Ignacy Nikorowicz

Słowa kluczowe: faun, Psyche, metamorfoza, Apulejusz z Madaury, Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Keywords: faun, Psyche, metamorphosis, Apuleius of Madaura, Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Abstract

The subject of this work is one novella by Ignacy Nikorowicz (1866–1951), a journalist, playwright, novelist and poet of Armenian origin. This article analyzes and interprets the novella *Faun* (probably 1903) and its poetic prose with the aim of bringing greater awareness of the beliefs and artistic imagery of this largely forgotten writer. The text is considered in the context of the story of Cupid and Psyche from Apuleius's *Metamorphoses* and against the background the fashion present in the literature and arts of the turn of the 19th and 20th century to depict idols with goat horns (Pan, faun, satyr). The writer's biography was also considered. The article also compares Nikorowicz's work with the poem by Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Szalony Faun* [*Crazy Faun*], the probable source of inspiration.

The meeting of faun with Psyche presented in the novella may be interpreted as the meeting with one's own self or soul. The character is subjected to effective therapy allowing him to see something in himself that he had not seen earlier – the desire for good and beauty. He surrenders to the power of spiritual love rather than being subjected solely to sexual desire and thus becomes a man focusing in himself life's opposites – sorrow and joy, reason and feeling.

Ignacy Nikorowicz nie należy do twórców zupełnie nieznanych[1], niemniej o jego twórczości prawie zapomniano. Pochodził z rodziny ormiańskiej, był synem kompozytora Józefa Nikorowicza. Pierwotnie zajmował się dziennikarstwem. Współpracował z prasą krakowską, lwowską i warszawską[2]. We Lwowie przez dwa lata wydawał i redagował nawet własny tygodnik satyryczny „Zagłoba" (1894–1895). W latach 1908–1939 przebywał w Wiedniu, gdzie w sezonie 1914/1915 i 1915/1916 sprawował funkcję sekretarza i kierownika literackiego w teatrze polskim, prowadzonym najpierw przez Ludwika Hellera, a potem przez Tadeusza Rittnera (zob. Taborski 1970: 133). W twórczości Nikorowicza dominują sztuki teatralne, ale jest on też autorem kilku powieści, tomów nowel i jednego zbiorku poetyckiego (*Srebrny wóz*, prwdr. 1926), w którym nastrojowości młodopolskiej towarzyszy skamandrycki witalizm.

Pragnąc przybliżyć pokrótce światopogląd i wyobraźnię artystyczną pisarza, poddamy tutaj analizie jedną z jego nowel. Pierwszy zbiór tego rodzaju utworów, zatytułowany *Zimny wiatr*, opublikował Nikorowicz w Wiedniu (wyd. 1915). Teksty z tego niewielkiego tomu przedrukował następnie w obszerniejszym zbiorze *Nieśmiertelny kochanek* (wyd. 1929), zawierającym wiele nowych utworów. Niektóre z tych realizacji miały swoje pierwodruki prasowe. Tak było właśnie z interesującą nas nowelą *Faun* (Nikorowicz 1903: 2).

W literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku postacie hybrydyczne, pochodzące z mitologii greckiej i rzymskiej (na przykład centaur, chimera, sfinks i syrena), występują często, jednak dominują bóstwa koźlonogie: bożek Pan, satyr i faun. Dla wielu ówczesnych twórców te trzy pierwotnie różne stworzenia były tożsame znaczeniowo i wprowadzenie ich do utworu pozwalało wyrazić podobne treści (Igliński 2018: 11). Obecność takich wyobrażeń wiąże się z symboliką kozła:

> Już w starożytności, szczególnie u poetów łacińskich, kozioł jako zwierzę całkowicie pochłonięte przez nieopanowany instynkt rozrodczy uchodził za obraz płodnych sił natury, a co z tym się wiązało, także za symbol seksualnej perwersji, rozwiązłości i nieczystości […]. Jako atrybut towarzyszył postaciom Afrodyty i Dionizosa, które w sztuce ukazywano odziane w koźlą skórę. Z Dionizosem był związany szczególnie, gdyż ten ukrywał się pod postacią kozła podczas napadu […] potwora Tyfona na Olimp. Z tego też względu zwano Dionizosa rogatym dzieckiem. Na Krecie grecki

[1] Teatr Animacji w Poznaniu wystawił sztukę *Noc poślubna. Ten trzeci* (reż. i inscenizacja Janusz Ryl-Krystianowski, premiera 2007), opartą na jednoaktowej komedii Nikorowicza *Noc poślubna* (prwdr. Wiedeń [ok. 1920]; wyd. 2, Lwów 1927).

[2] W lwowskim piśmie „Posłaniec św. Grzegorza", organie Archidiecezjalnego Związku Ormian, pisarz opublikował własny życiorys i wyszczególnił swoje dzieła literackie (Nikorowicz 1932a: 2–8; Nikorowicz 1932b: 17–22).

> bóg odbierał cześć jako dziki kozioł z olbrzymimi rogami. W mitologii greckiej i rzymskiej połączenie postaci kozła i człowieka tworzyło postacie Pana, faunów i satyrów. Na płaszczyźnie rzeczywistości symbolicznej kozioł, zgodnie ze swą grecką etymologią […] był zwierzęciem tragicznym […], dla jednych boskim i świętym, dla innych satanistycznym (Kobielus 2002: 153).

W rozmaitych mitologiach kozioł towarzyszy bogom odpowiedzialnym za płodność przyrody i odnawianie świata. Reprezentuje (w sensie pozytywnym i negatywnym) męskie siły seksualne, bywa nawet zoomorficzną epifanią, wcieleniem boga:

> Pan, wraz z innymi postaciami kozłokształtnymi (satyrami i Sylenem), często pojawiał się w orszaku Dionizosa – boga, który z kozłami był łączony najczęściej. Bóg winnej latorośli, wina, ekstatycznego szału […] i natchnienia był też uosobieniem płodności, mocy seksualnych i dzikości płodzenia. Fallicznemu Dionizosowi, któremu wyprawiano orgiastyczne święta, składano w ofierze kozła jako zwierzę posiadające takie cechy jak on sam (Kowalski 2007: 249; por. Lengauer 1994: 83).

W Młodej Polsce nasilenie posługiwania się przez twórców wyobrażeniami „faunicznymi" wynikało z recepcji zjawisk artystycznych i filozoficznych zachodzących w kulturze zachodnioeuropejskiej, w tym z popularnością malarstwa Arnolda Böcklina i Franza von Stucka, ze sławą poematu-eklogi Stéphane'a Mallarmégo *L'Après-midi d'un faune* (prwdr. 1876, pol. *Popołudnie fauna*) i kompozycji orkiestralnej stworzonej pod wrażeniem tego utworu przez Claude'a Debussy'ego *Prélude à „L'Après-midi d'un faune"* (powst. 1892–1894, pol. *Preludium do „Popołudnia fauna"*). To dzieło muzyczne wykorzystano następnie w widowisku baletowym w jednym akcie *L'Après-midi d'un faune* (prapremiera 1912, pol. *Popołudnie fauna*), którego libretto i choreografię stworzył wybitny rosyjski tancerz polskiego pochodzenia Vaslav Nijinsky (Wacław Niżyński), a scenografię i kostiumy przygotował również Rosjanin, malarz Léon Bakst. Towarzyszył temu wszystkiemu rozgłos filozofii Friedricha Nietzschego, który w rozprawie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (prwdr. 1872, pol. *Narodziny tragedii z ducha muzyki*) uczynił satyra synonimem dionizyjskości, „właściwej prawdy naturalnej", „wiecznego rdzenia rzeczy" (Nietzsche 1907: 58–59, 62).

Faun Nikorowicza wydaje się typowym wiecznie niezaspokojonym seksualnie bożkiem, ale uczynienie z niego „psotnika" i podglądacza, gustującego zwłaszcza w dziewicach, oraz usytuowanie bohatera w przestrzeni kultury słowiańskiej, a nie śródziemnomorskiej, nadaje mu rysy specyficzne. Wzmianka o rusałkach i chochlikach, uroczyskach i kniejach świadczy o patronacie wyobraźni ludowej.

> Był sobie przed wiekami Faun, największy psotnik między Faunami. Zrywał z rusałek winogradu liście, a najczystsza była dlań najponętniejszą. Zakradał się nocną porą do schronisk ludzkich i oczy swoje pasł białą skromnością dziewic (Nikorowicz 1929: 83).

Przenoszenie fauna z obszaru śródziemnomorskiego w wydawałoby się obcy mu świat odmiennych kultur (np. polskiej wsi) i w inne czasy widoczne jest w wielu dziełach literackich i plastycznych z przełomu XIX i XX wieku. To przejaw nasilającego się w Polsce i na świecie synkretyzmu kulturowego. „Istniała zatem tendencja do postrzegania antycznego mitu i legendy ludowej jako wyrazu podobnego stanu umysłu […]. Na podobnej zasadzie faun, będący produktem fantazji zbliżonej do wyobraźni ludu, mógł zostać skojarzony z ludowym kontekstem" (Nowakowska-Sito 1996: 42–43).

Zmieniało się też podejście do mitu. Mit powoli przestał odwoływać się do tego, „co pierwotne w sensie historycznym lub kulturowym", a zaczął odwoływać się do tego, „co pierwotne w naturze ludzkiej" (tamże: 51), a więc do pokładów zbiorowej świadomości. Doszło do zbliżenia mitu i symbolu: „Symbol wypowiada teraz […] doświadczanie mitycznych sił w nieskończonej głębi ludzkiego jestestwa" (Hofstätter 1987: 33). W rezultacie mit przestał „być postrzegany wyłącznie jako odzwierciedlenie pewnego etapu starożytnych wierzeń religijnych, stając się uniwersalnym sposobem ekspresji, analogicznej do ekspresji artystycznej" (Nowakowska-Sito 1996: 51).

> Parafrazowanie mitologicznych motywów to znamienny rys symbolistycznej ikonografii odbierającej antycznym mitom ich patos i dramatyzm, oswajającej hybrydycznych bohaterów. Trytony, fauny, satyry, syreny, chimery i harpie pojawiają się na płótnach symbolistów we współczesnym im krajobrazie, pospolitym i surowym, zupełnie odmiennym od greckiej i rzymskiej scenerii. Europejscy moderniści, idąc w ślad za Arnoldem Böcklinem, sięgnęli do zasobu klasycznych motywów po to, by uwolnić je od historycznych uwarunkowań i geograficznej przynależności, uniezależnić od konwencjonalnych skojarzeń z antyczną epoką i wpisać w zupełnie nowy kontekst kulturowy. W ten sposób nadali im charakter uniwersalny, ponadczasowy i ponadnarodowy, odkryli ich cechy archetypiczne i zdolność do ciągłego odradzania się w zmodyfikowanej formie (Kossowska, Kossowski 2010: 88).

Dzięki swojemu hybrydycznemu, ludzko-zwierzęcemu kształtowi, a co za tym idzie – przynależności do dwóch porządków, natury i kultury, faun stał się dogodnym przedmiotem symbolizowania. Mógł obrazować biologiczną witalność, nieokiełznane instynkty, ale też uzdolnienia artystyczne, wewnętrzne przeżycia i rozterki, konflikt ducha z materią czy uduchowienie całej przyrody:

> Zdaniem niektórych specjalistów faun, który stoi na pograniczu duchowości ludzkiej i natury zwierzęcej, symbolizuje jedność świata i swego rodzaju równouprawnienie

ducha i materii. Jednocześnie faun wskazuje, że źródłem sztuki może być nie tylko racjonalna refleksja, ale także poddanie się fantazji i instynktownym impulsom (Czerni, Szczerski 2003: 29).

Podwójność natury fauna Nikorowicz pokazuje jednak inaczej, nie ucieka się bowiem do podkreślania jego hybrydycznej formy, ale przedstawia metamorfozę bohatera. Faun początkowo jest poddany temu, co cechuje zwierzęta – instynktowi i żądzy. Cały jest jednym wielkim pożądaniem. Pod wpływem spotkania z Psyche ulega uczłowieczeniu.

Razu pewnego Faun ów szedł cichą leśną drożyną, aż nagle przed sobą ujrzał coś piękniejszego niż najpiękniejsza z ludzkich cór lub wodnych rusałek. I oczu swych oderwać nie mógł od cudnego zjawiska. A ono płynęło przez gęstwinę, a ptaki w jego pobliżu śpiewały czarowniej, kielichy kwiatów napełniały się najwonniejszymi nektarami, a szare kamienie przystrajały w barwy tęczy.

Faun w najzgrabniejszych swych podskokach pobiegł ku białej postaci, a gdy stanął przed nią oko w oko, koźlą swą nóżką oczy swoje przysłonić musiał, taka jasność i piękność i dobroć szły ku niemu z jej twarzy.

Klęknął przed nią i z drżeniem w głosie zapytał:

– Kto ty jesteś, przepiękna?

– Jam jest Psyche.

– A czem się trudnisz?

– Daję światom nieśmiertelność… A ktoś ty?

– Jam kawaler dziew z uroczysk; zajęciem mojem studzić pragnienie lub je w sobie podniecać (Nikorowicz 1929: 83–84).

Zestawienia fauna z Psyche nie można uznać za oryginalny pomysł Nikorowicza. Zgodnie z mitem przekazanym przez Apulejusza w *Metamorfozach* (*Przemianach*), śmiertelna Psyche, zrozpaczona po opuszczeniu przez Amora (Kupidyna, Erosa), spotyka nad rzeką, w której próbowała się utopić, bożka Pana. Ten nakazuje jej wytrwale szukać swojej miłości (Apulejusz z Madaury 1953: 119–120)[3]. W końcu na prośbę Amora interweniował sam Jowisz – uprawomocnił i utrwalił na wieczność związek Psyche z Amorem i wprowadził dziewczynę do świata bogów, czyniąc nieśmiertelną przez podanie ambrozji (Apulejusz z Madaury 1953: 143–144). Na uczcie weselnej „Apollo śpiewał przy dźwiękach liry, Wenus do tonów skocznej muzyki pięknie tańczyła, tak sobie przyładziwszy orkiestrę,

[3] Por. ten sam fragment *Metamorfoz* w przekładzie Zygmunta Kubiaka (Kubiak 1999: 599). Scenę ilustruje rzeźba Reinholda Begasa *Pan tröstet Psyche* (marmur, powst. 1857–1858, pol. *Pan pociesza Psyche*, Alte Nationalgalerie, Berlin) i prawdopodobnie obraz Edwarda Burne'a-Jonesa *Pan and Psyche* (olej na płótnie, powst. ok. 1872–1874, pol. *Pan i Psyche*, Harvard University Art Museums – Fogg Art Museum, Cambridge).

że Muzy tworzyły chór albo grały na fletach, a Satyr i jeden Faunik towarzyszyli na szałamajach" (tamże: 144). Historia o Amorze i Psyche była czasem wyodrębniana z dzieła Apulejusza i tłumaczona jako samodzielny utwór. W Polsce tendencja ta nasiliła się u progu XX wieku. Zacytowany powyżej fragment szczęśliwego zakończenia opowieści porównać można z przekładami, które wtedy powstały. Wydane w niewielkich od siebie odstępach czasu, świadczą o popularności utworu w naszym kraju:

> Apollo nucił także, przygrywając na lirze, piękna Wenus w takt słodkiej muzyki ślicznie tańczyła, a taką sobie złożyła kapelę, że Muzy chór tworzyły, Satyr grał na flecie, a bóg leśny na trzcinowej wygrywał piszczałce (*Apulejusza „Amor i Psyche"* 1901: 27).

> […] Apollo grał na cytrze, Wenus tańczyła z zachwycającym wdziękiem, stosując się do taktu słodkiej muzyki, urządziwszy w ten sposób widowisko, że Muzy śpiewały chórem w pauzach, grał na flecie Satyr, a na piszczałce Pan (Apuleius 1902: 63).

> […] Apollo śpiewał przy dźwiękach cytry, Wenus w takt przyjemnej muzyki pięknie tańczyła, widowisko zaś na scenie urządzone było w ten sposób, że Muzy śpiewały chórem, Satyr grał na flecie, a Pan gwizdał na piszczałce (Apulejusz 1908: 58).

> […] Apollo na cytrze grał i wygłaszał. Zasię przy muzyce „pas" wdzięczne Wenus piękna wykonała, tak zarządziwszy orkiestrę, iż Muzy śpiewały chórem, Satyr grał na flecie, a uczeń Pana wtórzył na fujarce (*Apuleusza bajka o Amorze i Psyche* 1911: 97).

> […] Apollo śpiewał przy wtórze lutni, śliczna Wenus tańczyła w takt słodkiej muzyki, a taką sobie dobrała kapelę, że Muzy chórem jej nuciły, Satyr na fletni dmuchał, a Pan młodziutki przy dźwięku piszczałki ruchy jej wierszem tłumaczył (Apuleius 1911: 88–89).

Artyści zachodnioeuropejscy upodobali sobie przedstawianie głównych bohaterów, Amora i Psyche, razem lub osobno. Wizerunków takich powstało na przełomie wieków XIX i XX bardzo dużo (zob. Igliński 2018: 537–538). Ukazywano również wybrane epizody, zwłaszcza scenę spotkania Psyche z bożkiem Panem. W literaturze młodopolskiej postać Psyche pojawia się nadzwyczaj często, między innymi w twórczości: Jana Kasprowicza (*Chwila zadumy* w tomie *Poezje*, wyd. 1888); Konstantego Marii Górskiego (*Amor i Psyche*, prwdr. 1893 – potem w tomie *Wierszem (1883–1893)*, wyd. 1904); Lucjana Rydla (dwukrotnie: *W parku*, prwdr. 1895; *Psyche*, prwdr. 1897 – oba teksty znalazły się potem w tomie *Poezje*, wyd. 1899); Kazimierza Przerwy-Tetmajera (kilkakrotnie: *Psyche*, prwdr. 1896 – potem w trzeciej serii *Poezji*, wyd. 1898; *Tytan*, prwdr. 1900; *Szalony Faun*, prwdr. 1900; *W wyobraźni*, prwdr. 1899 – wszystkie potem zamieszczone

w czwartej serii *Poezji*, wyd. 1900); Jerzego Żuławskiego (dwa utwory: *Narodziny Psychy* w tomie *Poezje. II*, wyd. 1900; *Eros i Psyche*, prwdr. 1904); Leopolda Staffa (*Psyche* w tomie *Sny o potędze*, wyd. 1901; *We dwoje* w tomie *W cieniu miecza*, wyd. 1911); Jana Pietrzyckiego (*Psyche* w tomie *Poezje. I*, wyd. 1901); Bronisławy Ostrowskiej (*Psyche* w tomie *Jesienne liście*, wyd. 1904)[4].

W dziele Apulejusza żaden z koźlonogich bożków nie napastuje Psyche. Stary bożek Pan spotkany nad rzeką pociesza życzliwie bohaterkę, a satyr i młody bożek Pan (w przekładzie Edwina Jędrkiewicza – faunik, co jest niezgodne z oryginałem) przygrywają na jej weselu. W utworze Nikorowicza faun usiłuje zniewolić Psyche, tak jak czyni to z każdą rusałką i zwykłą dziewczyną:

> I powstał Faun, chciał ją objąć swem ramieniem i krzyknął, że aż chochliki w kniei jego głos zaczęły przedrzeźniać:
>
> – Niech oślepnę, ale twoją białością cieszyć się muszę. Daj mi twe usta, abym je do krwi gryzł, bo twa krew musi być słodką.
>
> – Twoja myśl brudna, a moja białość ma trwać wiecznie. Boję się ciebie, w oczach twoich ognie, a czyż nie widzisz, że mam skrzydła, na których lecieć mogę ku niebiosom?
>
> – Nie słyszę twego głosu: krew moja za głośno huczy! Bądź moją!
>
> – Ucisz pragnienie rosą kwiatów i chodź ze mną; uczyć cię będę i dam moc lecieć ku niebiosom (Nikorowicz 1929: 84).

Malarstwo pompejańskie upowszechniło wyobrażenie Psyche jako dziewczynki ze skrzydłami motyla (Grimal 1990: 306). Nikorowicz pozostaje wierny tej tradycji, zarysowując konflikt tego, co niskie (cielesne, zwierzęce) z tym, co wysokie (duchowe, anielskie).

> Baśń […] napełnił głębszą myślą ów Apulejusz, filozof platoński, nadając bohaterce imię Psyche – Duszy, a bohaterowi Amor – Eros. Ten Eros pochodzi z Platonowej *Biesiady*, gdzie jest nie tylko uosobieniem pędu do ideału, pędu uskrzydlającego duszę, ale też jednym z najstarszych i najpotężniejszych bogów kosmicznych. A choć Erosami zwano i chłopców, a Psychami dziewczęta, to i jej imię łączy się z duszą (psyche), rwącą się w Platonowym dialogu pt. *Fedros* do ukochanego, z którego pomocą wzlatuje w świat idei, gdzie ogląda czyste piękno. Nauka Platona o Erosie i Duszy była tak sugestywna, że może jeszcze za życia twórcy Akademii, a w każdym razie wnet po jego śmierci (347) natchnęła jakiegoś rzeźbiarza greckiego do skomponowania grupy skrzydlatych kochanków. W nowszych czasach Rafael nie był pierwszym, który malował historię Amora i Psyche […], jak Canova nie był

[4] Jeszcze inne utwory, czasem epizodycznie wykorzystujące motyw Psyche, wskazuje Marek Kurkiewicz (2007: 80–82). O Psyche pisze też Sabina Brzozowska (2000: 144–146). Najwięcej dzieł posługujących się motywem Psyche przywołuje jednak i omawia Tadeusz Sinko (1933).

ostatnim, który ją rzeźbił. Tej popularności tematu w plastyce towarzyszyła jeszcze większa popularność w literaturach europejskich (Sinko 1933: 330)[5].

W *Fajdrosie*, *Fedonie* i *Timajosie* Platona mówi się wprost, że dusza jest nieśmiertelna. Ciało jest więzieniem, grobem duszy. Jest nieczyste, śmiertelne i złe. W *Fajdrosie* filozof w sposób metaforyczny przedstawił strukturę duszy jako skrzydlaty zaprzęg z parą koni i woźnicą. Koniem białym (posłusznym i szlachetnym) oraz koniem czarnym (narowistym, niezgrabnym i z ogniem w oczach) kieruje rozum, który potrafi powściągnąć oba rumaki (zapał prawego serca jako element impulsywny i żądzę zmysłową jako element pożądliwy) i nadać im odpowiedni kierunek[6]. Naturalnym przeznaczeniem duszy jest bowiem dążenie do tego, co w górze, czyli tego, co prawdziwe i co istnieje naprawdę, a daje się poznać tylko za pomocą rozumu. Stąd skrzydła umożliwiające wznoszenie się ku boskości:

> Przyrodzoną mają skrzydła siłę, to, co ciężkie podnosić w górę, w niebo, gdzie bogów rodzina mieszka. Żadne ciało nie ma w sobie tyle boskiego pierwiastka, co skrzydła. A boski pierwiastek to piękno, dobro, rozum i wszystkie tym podobne rzeczy. Takim pokarmem się żywią i z niego rosną najszybciej pióra duszy, a od bezeceństwa i zła marnieją i nikną (Platon 1922: 61).

W *Fajdrosie* „kompleks duszy i ciała nazywa się śmiertelnikiem" (tamże: 60). Ze sposobu pojmowania duszy przez Platona wynika konieczność dbania w pierwszej kolejności o nią, a nie ciało. Troska o duszę oznacza samopoznanie, zgodnie z delficką maksymą „poznaj samego siebie" (gr. *γνῶθι σεαυτόν* [gnōthi seautón]). Przypomina to według Platona ogląd własnej twarzy w lustrzanym odbiciu lub w oku drugiego człowieka.

Tak właśnie dzieje się w utworze Nikorowicza. Spotkanie fauna z Psyche jest spotkaniem z samym sobą, z własną duszą. Bohater poddany zostaje skutecznej terapii, pozwalającej mu zobaczyć coś, czego wcześniej w sobie nie dostrzegał – pragnienie dobra i piękna. Zwrot w postrzeganiu i wartościowaniu zjawisk okazuje się efektem procesu uczenia się, władzy rozumu. Faun podporządkowuje się mocy miłości duchowej, która jest w nim i odkrywa prawdę, która też jest w nim. Jego udziałem stają się życiowe sprzeczności – smutek i radość, rozum i uczucie. Miłość pozwala mu je pogodzić.

---

[5] Apulejusz sam siebie nazywał „platonikiem" i za takiego uchodził.

[6] Tłumacz Apulejusza, Maksymilian Kawczyński, podąża za ustaleniami innych znawców *Metamorfoz* i rozpatruje opowieść o Amorze i Psyche w kontekście filozofii platońskiej. Odwołuje się między innymi do metafory zaprzęgu (*Apulejusza „Amor i Psyche"* 1901: 50–51).

A Faun nagle był bez śmiałości wszelkiej i bez woli własnej, odczuwał, że jakaś potęga nim owłada, ale nie miał siły się jej oprzeć:

– Dobrze – rzekł – i jak niewolnik, złakniony łask swej pani, szedł za nią posłusznie, a ona go uczyła: czem jest rozum i dobroć, czem linia, kształt, melodia i barwa.

Aż razu pewnego rzekł jej Faun:

– Psycho, mnie się zdaje, że ja mam też już skrzydła i że mógłbym lecieć ku niebiosom.

A Psyche go powiodła w ciche uroczysko nad jezioro i rzekła:

– Patrz w zwierciadło wody; może już ujrzysz to, czegoś dotąd nie był zdolen widzieć…

A on ujrzał w jeziorze niedolę świata i zapłakał i chciał jej zaradzić; ujrzał w jeziorze piękne kształty, linie i barwy i oko jego rozjaśniło się radością; i ujrzał w jeziorze siebie i nie miał już koźlich rogów – był całkiem, jak człowiek… (Nikorowicz 1929: 84–85)

Przemiana fauna w człowieka nie oznacza, że bohater całkowicie zatracił swoją fauniczną naturę. Miłość do ciała przezwyciężona została przez miłość do duszy. Ponieważ ciało zmienia się i więdnie, miłość zmysłowa nie może być trwała, w przeciwieństwie do miłości duchowej – dusza jest przecież wieczna. Namiętność fauna zaczęła się od wrażenia zmysłowego, a doszła do wrażliwości na dobro i piękno duszy.

Platon uznał duszę za ośrodek tego, co najbardziej ludzkie i co najbardziej charakterystyczne dla człowieka, a więc tego, co boskie w człowieku (zob. Copleston 1998: 237–238). Dusza ma na uwadze rozumowanie, gniew i pożądanie, które powinny funkcjonować zgodnie z właściwą sobie doskonałością, czyli cnotą (dzielnością), a więc odpowiednio: mądrością, męstwem, umiarkowaniem. Człowieczeństwo fauna w utworze Nikorowicza sprowadza się do nauki udzielonej przez Psyche. Dusza przesądza o człowieczeństwie, na które składają się rozum, dobro i piękno. W opowieści Apulejusza Psyche uczy się na własnych błędach, dojrzewa do prawdziwej miłości, przechodzi próby, które ją uszlachetniają, strzeże ją przy tym jakaś opatrzność, gdyż z każdej opresji dziewczyna wychodzi zwycięsko – zawsze ktoś służy jej pomocą i radą (nie udaje się przez to popełnienie samobójstwa, tak samo jak zawodzą podstępy Wenus, pragnącej śmierci Psyche). W końcu ratuje bohaterkę sam Amor. Miłość jego i do niego zbawia Psyche. Ziemska pokuta się kończy.

Najkrócej przesłanie baśni można wyrazić następująco: Psyche reprezentuje boski, nadprzyrodzony aspekt ludzkiej natury. Jej historia to w istocie rzeczy alegoria życia człowieka, który poszukuje swojego spełnienia, a zarazem usiłuje jakoś zgłębić tajemnicę swojej ludzkiej natury, czując, że jedyną drogą, która może dowieść go do

> tego celu, jest miłość. […] Baśń sugeruje dość wyraźnie, że prawdziwe wtajemniczenie w boskość może sprawić tylko miłość. I Psyche to oczywiście osiągnie. Jej miłość dojrzeje (Pawłowski 2016: 543, 545).

W noweli Nikorowicza trudno mówić o zbawieniu fauna, chociaż wrażenie posiadania skrzydeł, o którym on wspomina, może sugerować jakieś przeanielenie. Raczej chodzi o zwycięstwo duchowości nad zwierzęcością, rozumu nad instynktem, kultury nad naturą, ideału moralnego nad grzechem. Zakończenie utworu wydaje się ostrzeżeniem: człowiek, tak jak faun, jest rodzajem hybrydy duchowo-cielesnej i może zapomnieć o swoim powołaniu, ujawnić pierwotną fauniczność, nieprzezwyciężoną nigdy ostatecznie, a jedynie skrywaną pod maską elegancji, ogłady i wykwintności.

> Człowiek, co ongi Fauna rogi miał, zostawił wiele potomków; żyją oni jeszcze teraz; każdy z nich, gdy zapomni, czem jest dobro i piękno, nie wie, że modne jego rękawiczki w owej chwili nie kryją wypieszczonych rąk, ale koźle kopytka (Nikorowicz 1929: 85).

Ze słów Psyche wynika, że nauka dotyczy rozumu, dobra i piękna. Jednak tym, co wiąże fauna z Psyche, jest miłość. W *Metamorfozach* Apulejusza uczucie to staje się przeznaczeniem bohaterki. Mimo ostrzeżeń Amora Psyche sprzeniewierza się miłości, gdy namówiona przez swoje złe starsze siostry próbuje ujrzeć oblicze kochanka i go zabić. Miłość kłóci się w niej z nienawiścią. Kiedy odkrywa, że nie sypia z nią jakiś potwór, ale boski i piękny Amor, porzuca myśl o zbrodni, a kierowana ciekawością (to główna jej wada) niechcący rani się strzałą z kołczanu Amora i popada w miłosną niewolę.

Faun Nikorowicza powołany jest do miłości, ale jej właściwy rodzaj poznaje dopiero dzięki Psyche. Komentarzem może być fragment „autobiografii" Nikorowicza, w której swój światopogląd pisarz sprowadza do trzech prawd:

> Z lat uniwersyteckich zamknąłem w mojej duszy na siedm kluczy trzy prawdy:
>
> Jeśli człowiek jest stworzony na podobieństwo Boże, to nienawiść jest uczuciem nieludzkiem, bo Bóg nie umie nienawidzić.
>
> Najpotężniejszemi prawami są: miłość i siła.
>
> Człowiek jest współpracownikiem Boga i przyrody – zesłany został z gwiazd na ziemię, aby dobrym był co najmniej dla jednego stworzenia (Nikorowicz 1932a: 7).

Wydarzenie przedstawione w utworze Nikorowicza wydaje się trochę zbieżne z sytuacją zarysowaną w wierszu *Szalony Faun* Tetmajera[7]. Niewykluczone,

[7] Zob. interpretację utworu poety (Igliński 2018: 527–539).

że ten poetycki tekst zainspirował autora noweli. Tetmajerowskiemu faunowi nie wystarczają nimfy, ulega on duchowym porywom, ilekroć nadużyje ziemskich rozkoszy. Poszukuje nieziemskiej Psyche, wierząc, że nie jest ona tylko złudą poznaną we śnie.

[……] ty, coś przeszła raz
przez świat ten, by zostawić mu
tęsknotę nadziemskiego snu:
ciebie chcę kochać!… Dzień i noc
szukając cię, przebiegłem świat –
ani mię trud nie zdołał zmóc,
ani mię z drogi cofnął strach,
ale twej białej stopy ślad
widziałem tylko w moich snach…
(Tetmajer 1980: 633)

Kieruje nim potrzeba ideału, która kłóci się ze słyszanymi wciąż nawoływaniami „z lasów, z grót, z gajów", z „namiętnym pokrzykiem leśnych dziew" (tamże: 633). Faun staje się w ten sposób symbolem podwójności natury ludzkiej, zdeterminowanej przez walkę ducha z ciałem, przez splot górnolotnych marzeń z przyziemnymi pragnieniami. Pogoń za czymś niedoścignionym i nieskazitelnym sprawia wrażenie reakcji na poczucie „skalania", wiąże się z imperatywem oczyszczenia, chęcią urzeczywistnienia tego, co nierzeczywiste.

Faun Tetmajera jest pewien istnienia Psyche, choć nigdy jeszcze jej nie widział. Określa go tylko wielka miłosna tęsknota, która zrodziła się w jego duszy i prześladuje bez końca. Pociąga go nieznane, tajemne piękno, którego ślady odkrywa nie tylko w snach, ale i w przyrodzie. Rozgląda się zatem uważnie „nad ciemnym morzem" i „przed krzewem róż", wypatruje „na szczytach wzgórz" i „przez obłoków mrok", wreszcie ją „z słonecznych marzy zórz". Nie rezygnuje z żadnej perspektywy, wyczuwając w świecie istnienie jakiejś głębi. Tłumaczy sobie, że powodem uciekania Psyche jest lęk przed fauniczną kondycją wielbiciela, siłą jego namiętności. Podejrzewa zatem ostateczne niepowodzenie swych starań i zaczyna myśleć o śmierci, która wyzwoli go z miłosnego szaleństwa.

Więc jesteś, Psyche! Jesteś! W czas
zachodu z lilijowych gaz
na szczytach wzgórz zrodzona; ty,
coś przyszła raz dać ziemi sny…
Jesteś! Czyż próżno szukam cię?
[……]
Próżno chcę czaru twego myt

wkuć w życia kształt i przywrzeć doń?
Uchodzisz! Czasem zda się już,
że widzę szaty twojej rąb…
Naówczas pędzę w światów głąb
i widzę – morza, co się z mórz
rodzą, i góry weszłe z gór,
i widzę chmury płynne z chmur,
ale ty uszłaś… Przecież wiem!
[……]
Z niebieskich sfer ni z morskich den
nie wyjdziesz?… Niech więc która z strzał
Zeusowych runie, mnie na szmat
i sen mój, i ból mój, i szał
roztargać!…

(tamże: 634–635)

Kiedy tak mówi, nieoczekiwanie ulega przebóstwieniu – wyzbywa się swojej fauniczności, zwierzęcości i dostaje skrzydeł (tak jak bohater utworu Nikorowicza). Przemiana obejmuje także całe uniwersum. Nie chodzi chyba o obiektywną rzeczywistość, ale raczej o fauna – to on wreszcie widzi ten rodzaj piękna (symbolizowanego przez Psyche), którego wcześniej nie mógł w świecie zobaczyć, a jedynie przeczuwał. Zamiast napastliwych zmysłowych nimf otacza teraz bohatera zastęp „nieziemskich, niepojętych dusz – / pół-ciał, pół-blasków i pół-snów" (tamże: 636).

Patrz! z krętej wełny, z koźlich nóg,
z kształtu, co wlewał żądzę w krew
śródmorskich Syren, leśnych dziew:
jasny się wypromienia bóg…
Już boski uśmiech mu się wplótł
w wargi, już wzrok światłością lśni,
już niewidzialnych jęła drżeć
u jego ramion skrzydeł sieć,
już tętno jego wrzącej krwi
stroi się z rytmem, z pieśnią ech
muzyki sfer… Już wszelki brud
i wszelki z niego opadł grzech…
W bóstwo go dziwny zmienia cud…
On bóg!… Do dumnych nieba wrót
wznosi się piersią – ręce wzniósł
i patrzy zachwycony w świat…
Dawny świat wkoło runął w gruz,
nowy rozwija się jak kwiat…

(tamże: 635–636)

O ile wymowa noweli Nikorowicza jest przejrzysta, o tyle utwór Tetmajera cechuje niejednoznaczność. Wątpliwości interpretacyjne wzbudza zakończenie wiersza – otóż tak jak niespodziewanie faun doświadcza przeistoczenia, tak też nagle spotyka go śmierć, której sobie życzył: „A wtem nań spadła śmierć" (tamże: 636)[8]. Czy jest to efekt zbuntowania się przeciwko własnej naturze lub wyzwania rzuconego swojemu przeznaczeniu, skutek niezgody na bycie faunem? Czy jest to koniec fauna jako fauna, a stanie się skrzydlatym Amorem, partnerem tego, co duchowe? Czy śmierć oznacza po prostu kres przeczuć i złudzeń, w ramach których mieści się nie tylko Psyche, ale również przebóstwienie? W szkicu *Amor i Faun* (prwdr. 1912) Antoniego Langego, powstałym kilka lat później niż utwory Tetmajera i Nikorowicza, bohaterów definiuje się następująco:

> Faun jest wobec Amora jak melancholia wobec radości; jak jesień wobec wiosny; jako noc księżycowa wobec jutrzenki; toteż Faun tęskni za Amorem – jak my tęsknimy za naszym wiekiem dziecinnym […].
>
> Faun – to […] pragnienie wieczne nowych wzruszeń, głód niepodobieństw, rozpacz niebiańskich pokus, […] ekstaza ascetyczna w obłędach rozkoszy, […] w godzinie powitań gorycz pożegnania […].
>
> Jest to bóg nierównowagi, w której wirują nieskończone byty. Jest to pożądanie szałów i upojeń coraz nowych, coraz odmiennych, coraz wyższych… Jest to niepokój wiekuisty – powołujący ducha coraz wyżej i coraz dalej od rzeczywistości codziennej… Przeto dzieci Fauna są wiecznie z siebie niezadowolone, a każde uczucie, jakie w ich sercu się obudzi – widzi się im nie tym uczuciem, jakie w nich płonąć powinno… (Lange 1912: 109–111).

We wcześniejszym wierszu Tetmajera, zatytułowanym *Psyche*, sugeruje się, że śmierć pozwala uwolnić „ducha z pęt żądzy" i doprowadzić do jego rozpłynięcia się „w duchu wszechświata". Podobnie jak w *Szalonym Faunie*, ostatni wers utworu wskazuje na śmierć, ale nie ma ona tak tragicznego wydźwięku, nie sprawia wrażenia ostateczności czy kary:

> Jeszcze czas nie jest, lecz mi Psyche biała
> na oczach duszy wiecznie będzie stała
> i owa w dali, jak fatamorgana,
> kraina ducha przez nią pokazana
> już zapomnienia mgłą się nie powlecze,

[8] Paralelna sytuacja ma miejsce w dramacie *Lesław* (powst. 1843, prwdr. całości 1847) Romana Zmorskiego. W utworze tym pojawia się Dziewica-Chmura – „skrzydlata myśl poety, […] jakaś wieczna tęsknota artysty, […] jakaś żądza miłości nieziemskiej, idealnej, która, oddalając od życia realnego, ludzkiego, okazuje się ciemną, zdradliwą, zabijającą siłą, choć najpierw, mocą omamienia, wydaje się czymś niezwykle świecącym, unoszącym wzwyż" (Krukowska 2014: 39).

i zapalone mam gwiazdy przewodnie:
zwyciężyć w duchu, co w nim jest człowiecze,
i patrzeć śmierci w twarz wprost i pogodnie.
(Tetmajer 1980: 451)

Pomiędzy faunem Nikorowicza a faunem Tetmajera istnieją różnice, lecz w obu przypadkach ukazane zostają sprzeczności natury ludzkiej, uwikłanie tego, co cielesne i śmiertelne, w to, co duchowe. Metamorfozy bohaterów, dokonujące się z powodu Psyche i polegające na przezwyciężeniu w sobie fauniczności, przynoszą odmienne efekty. U Nikorowicza przemiana prowadzi ku człowieczeństwu, a u Tetmajera – ku boskości. W utworze tego pierwszego autora faun nie ginie – fauniczność, nawet stłumiona, jakby uśpiona, pozostaje wpisana w człowieczy byt, jej ślad każdy nosi w sobie niczym następstwo grzechu pierworodnego. Może ona zawsze o sobie przypomnieć, ujawnić się w ludzkim postępowaniu, wyłonić się spod wypracowanych przez wieki form kulturowych.

Natomiast w wierszu Tetmajera prawdą jest śmierć. W pogoni za swoim ulotnym marzeniem faun umiera dla świata. Powoli zatraca się w sferze przeczuć i wyobraźni, aż zanika jego kontakt z rzeczywistością nimf i syren. Przypomina artystę obdarzonego specyficzną wrażliwością, pozwalającą wyczuwać w skończoności przejawy nieskończoności, ducha w materii, ale też wyobcowującą, nadającą status szaleńca. Właściwe są mu samotność, szczególny kontakt z naturą, zdolność innego widzenia rzeczy. Być może „zabija" bohatera lub przerywa jego sen bezduszna rzeczywistość. Marzenia nie wytrzymują z nią konfrontacji. Świat upomina się o swoje prawa. O ile w utworze Nikorowicza Psyche doprowadza fauna do jakiejś refleksji nad światem i sobą, o tyle w wierszu Tetmajera doprowadza bohatera do szaleństwa, dla spełnienia marzeń jest on gotów poświęcić swoje życie.

Tekst Nikorowicza, który chyba trafniej będzie nazwać rodzajem prozy poetyckiej niż nowelą, wprowadza na scenę postacie dobrze już znane w ówczesnej młodopolskiej wyobraźni – fauna i Psyche. Nie powiela jednak bezwiednie istniejących kreacji, chociaż skojarzenie obu figur ze sobą, przemiana fauna, nadanie mu ludzkich kształtów i umieszczenie w słowiańskim pejzażu kulturowym to rozwiązania, które trudno uznać za odkrywcze. Niemniej wyróżnia dzieło Nikorowicza silniejsze niż u innych twórców zaznaczenie aspektu moralnego. Faun nie jest artystą, nie zaklina dobra i piękna w sztukę, ale czyni z tych wartości – dzięki Psyche – przewodnią treść życia. Wrażliwość moralna autora wypływa prawdopodobnie z faktu wychowywania się od dziecka w murach klasztornych, między innymi w kolegium jezuickim w Kalksburgu koło Wiednia: „W Kalksburgu […] padł na moją młodą duszę obraz, który od lat kilku co dzień widzę

w wieczornej kontemplacji. W kaplicy zakładowej, w głównym ołtarzu, był wizerunek Matki Boskiej, pono dzieło Murilla, istna personifikacja piękna i miłości" (Nikorowicz 1932a: 4).

Bibliografia

Źródła

Apuleius (1902), *Amor i Psyche. Baśń romantyczna*, przeł. Bronisław Swiba, nakład i druk Władysława L. Anczyca i sp., Kraków.

Apuleius (1911), *Amor i Psyche*, przekł. Lucjana Rydla, nakład Stanisław A. Krzyżanowski, Kraków.

Apulejusz (1908), *Amor i Psyche*, przeł. Bronisław Stankiewicz, nakładem i drukiem księgarni Wilhelma Zukerkandla, Lwów – Złoczów.

Apulejusz z Madaury (1953), *Metamorfozy albo Złoty osioł*, przeł. Edwin Jędrkiewicz, wstępem i objaśnieniami opatrzył Tadeusz Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.

Apulejusza „Amor i Psyche" (1901), przetł., rozebrał i objaśnił Maksymilian Kawczyński, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków.

Apuleusza bajka o Amorze i Psyche (1911), przeł. z oryg. łac., słowem wstępnem i przypisami opatrzył Józef Jankowski, nakładem księgarni Stanisława Sadowskiego, Warszawa.

Lange Antoni (1912), *Amor i Faun*, w: tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Spółka Nakładowa „Książka", Kraków: 93–111.

Nietzsche Fryderyk (1907), *Narodziny tragedyi czyli Hellenizm i pesymizm*, przeł. Leopold Staff, nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa.

Nikorowicz Ignacy (1903), *Faun*, „Dziennik Polski" (Lwów, wyd. popołudniowe), nr 173 (15 kwietnia): 2.

Nikorowicz Ignacy (1929), *Faun*, w: tegoż, *Nieśmiertelny kochanek*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów; Dom Książki Polskiej, Warszawa: 83–85.

Nikorowicz Ignacy (1932a), *O człowieku, który otrzymał literacką nagrodę m. Lwowa. (Autobiografia)*, „Posłaniec św. Grzegorza", R. 6, nr 1 (56): 2–8.

Nikorowicz Ignacy (1932b), *O człowieku, który otrzymał literacką nagrodę m. Lwowa. (Autobiografia)*, „Posłaniec św. Grzegorza", R. 6, nr 2 (57): 17–22.

Platon (1922), *Fajdros*, przeł., wstępem, objaśnieniami i il. opatrzył Władysław Witwicki, wyd. 2, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów – Warszawa.

Tetmajer Kazimierz Przerwa (1980), *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Opracowania

Brzozowska Sabina (2000), *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.

Copleston Frederick (1998), *Historia filozofii*, t. 1: *Grecja i Rzym*, przeł. Henryk Bednarek, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.

Czerni Krystyna, Szczerski Andrzej (2003), *Epigon czy prekursor?*, w: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, red. nacz. Ewa Dołowska, cz. 92: *Jacek Malczewski*, P.O. Polska, Sp. z o.o., Wrocław: 28–31.

Grimal Pierre (1990), *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. Jerzy Łanowski, przekł. haseł Maria Bronarska [i in.], przekł. przedm. Jerzy Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków.

Hofstätter Hans Helmut (1987), *Symbolizm*, przeł. Sławomir Błaut, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Igliński Grzegorz (2018), *Faun – Pan – satyr. Wyobraźnia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski*, Wydawnictwo UWM w Olsztynie, Olsztyn.

Kobielus Stanisław (2002), *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.

Kossowska Irena, Kossowski Łukasz (2010), *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Wydawnictwo „Arkady", Warszawa.

Kowalski Piotr (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Krukowska Halina (2014), *„Lesław. Szkic fantastyczny" Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci*, w: Roman Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu Halina Krukowska, red. tomu i Aneksu Jarosław Ławski, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok: 13–59.

Kubiak Zygmunt (1999), *Literatura Greków i Rzymian*, „Świat Książki", Warszawa.

Kurkiewicz Marek (2007), *Bohaterowie antycznych mitów w poezji Młodej Polski*, w: tegoż, *Symbole, narracje, eschatologie… Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń: 69–108.

Lengauer Włodzimierz (1994), *Religijność starożytnych Greków*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Nowakowska-Sito Katarzyna (1996), *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo „Historia pro Futuro", Warszawa.

Pawłowski Kazimierz (2016), *Baśń o Erosie i Psyche Apulejusza z Madaury. Duchowe aspekty baśni*, „Vox Patrum", t. 65, nr 36: 533–546.

Sinko Tadeusz (1933), *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów.

Taborski Roman (1970), *Teatr polski w Wiedniu w latach 1914–1916*, „Przegląd Humanistyczny", R. 14, nr 1 (76): 127–140.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
217–236 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.9623
Tomasz Pawłowski
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6367-0544
e-mail: tomasz.pawlowski101@gmail.com

Axiological Centre and Aesthetic Periphery in Henryk Bereza's Literary Criticism[1]

Aksjologiczne centrum i estetyczne peryferia w krytyce literackiej Henryka Berezy

Keywords: Henryk Bereza, literary axiology, literary criticism, "Twórczość" magazine
Słowa kluczowe: Henryk Bereza, aksjologia literacka, krytyka literacka, „Twórczość"

Abstract

The text examines various insights found in the reception of Henryk Bereza's criticism. Among other things, his commentators emphasised the coherent and essentially invariable system of values on which his appraisals were founded. The article sets out to identify and elaborate on those hypotheses. The author attempts to determine which value was central to Bereza's criticism and, based on the analysis of sample reviews and sketches, demonstrate how the aforementioned central value informed specific peripheral values and how it bore on Bereza's critical verdicts. As it turns out, the fundamental value that the critic sought in prose was the subjective and unique truth of the subject, i.e. the artistic record of the writer's existential experience. The assessment criteria that enabled Bereza to ascertain whether the truth of the subject had been captured in a given work were formulated *a posteriori*, as the critic intuitively verified the formal means chosen by authors for consistency with their goals.

1.

It is stated in Marian Pilot's memoirs (2015) that Henryk Bereza had reportedly read all post-war Polish publications that were relevant to his field already

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

during his university studies. He was a diligent and hard-working fledgling scholar in Polish studies, with an academic career wide open before him. He could have ensured himself a living standard and a stable academic job, but his life choices were not driven by a sense of security[2]. He wanted to be as close as possible to the current developments in Polish prose. If literary criticism came to be called "the first reading", Bereza's column *Czytane w maszynopisie* [*Read in Typescript*] in *Twórczość* magazine was an example of early perusal that was unheard of in Polish literary periodicals. There, the critic featured internal reviews, i.e. concerning unpublished texts, and, as a consequence, he often had a decisive influence both on the chances of a work being released and on the date of its coming out in print[3]. He had an evident and polarising impact on the literary milieu[4], reflected in the title of "the pope of literary criticism in Poland", used ironically by some critics and quite earnestly by others. Bereza himself did not wish to be thus symbolically ordained, as an excerpt from the collection of reviews entitled *Bieg rzeczy* [*The Run of Things*] eloquently demonstrates:

> […] I do not aspire to infallibility, and no pope of literary criticism in Poland am I.
>
> There are writers, especially young ones, who trust me, or pretend to trust me, to an extent that is excessive, and these speak of my critical papacy; fortunately, I am in no danger of taking that all too-committal dignity because time and time again each of the more avuncular critics takes out his tiara from his pocket and brandishes it in front of everyone's nose. What the poor people do not know is that it is extraordinarily difficult to become even a curate of criticism nowadays. The sacrament of the priesthood is not an act of criticism, but a long-term process which consists in the fact that all pre-established literary and artistic convictions[5] (originating with school, academia or any other) have to be fought against and overcome within oneself so as to enable such a spiritual contact with the text one reads that the mystery of a good or bad text is revealed, that one discovers the life or death of the

[2] Szymon Wróbel describes the critic's attitude as follows: "[…] Bereza's kingdom is freedom, because he writes as if he were not determined by the things that usually determine people. Not only does he write beyond the necessity of earning a living (involving the surcharge of deductible revenue) or beyond the necessity of justifying his thoughts academically (existence), but he also writes beyond any ego […]" (Wróbel 2007: 70).

[3] "Usually, the titles discussed by Bereza would later (after a few or several more months, or a few years) be seen in bookstores […]" (Pluta 2015: 162).

[4] Janusz Drzewucki called him the most controversial of post-war Polish critics (Drzewucki 1996: 26), while Anna Marchewka recalls: "For some, Bereza was, as Rabizo-Birek notes, 'one of the most outstanding and original Polish critics of the latter half of the 20th century' […], for others—especially in recent decades—a troublesome figure, such as for Jerzy Illg, who during a debate accompanying the 9th Book Fair in Krakow described him as 'a man who led to the downfall of *Twórczość*—once the most important literary periodical in Poland'" (Marchewka 2018: 19).

[5] Highlighted by author.

> word being read, that one nearly witnesses the paper birth or miscarriage of the word and knows or intuits whether the word, like an infant, has a healthy or crippled life ahead of it (Bereza 1982: 34).

Regardless of whether the above refusal to accept the function of a high priest of literature was an expression of modesty, coyness of sorts[6] or a completely legitimate objection, the very suggestion of such a title attested to a certain authority of Bereza's, at least in some circles. He achieved that degree of deference by consistently building and applying a coherent system of values. The core of his measures and criteria took shape at a very early stage of his critical career[7]. After all, it must be remembered that the above passage comes from a book published after nearly thirty years of intensive work that was characterised by axiological uniformity. According to Andrzej Skrendo, the even later *Pryncypia* [*Principia*], a 1993 collection of essays and manifestos by Bereza, also highlight the integrity and continuity of his aesthetic doctrine despite the passing time (Skrendo 2017: 36). Those discussing Bereza's critical oeuvre emphasise both the "diachronic" constancy of his judgments as well as the axiological cohesion that in a sense applied across the board, encompassing all the genres in which he expressed himself, including descriptions of dreams. Krzysztof Nowicki observes:

> […] it is difficult, and yet one does it repeatedly, to disregard the essence of his writing, which reveals its secrets to us if we happen to revisit the sketches from his debut *Sztuka czytania* [*The Art of Reading*] and then look at Bereza's formal inventions, such as the series entitled *Czytane w maszynopisie*, letters, notes and commentaries or the poignant *Oniriada* [*The Oniriad*] (Nowicki 1996: 2).

This applies even to poetry in which, as one might expect, Bereza does not renounce his "self", which lends structure to the universe of the values he professes. For instance, the volume entitled *Względy* [*Aspects*] (Bereza 2010) is "another fairly peculiar element which bears out and supplements the knowledge of Bereza's biography and literary fascinations" (Nęcka 2010: 14).

---

[6] Piotr Kowalski observes: "When he bridled a few times in his recent books at being called the 'pope of criticism', there was some coquetry in that, especially that what constantly recurs in his sketches is the awareness of some contribution to their [the reviewed books] final shape" (Kowalski 1983: 85).

[7] According to Zbigniew Bieńkowski, the crucial moment in the formation of Bereza's postulations and literary-critical method was the experience of "empiricism of imagination" in the work of Marek Nowakowski. The battles that the critic waged for a homogenous picture of Nowakowski's oeuvre yielded the oppositions of empiricism and conceptionism, subjectivity and objectivity, which were so essential for Bereza. All that took place already in *Prozaiczne początki* (Bieńkowski 1972: 106).

Still, what would that essential convergence between particular forms of expression consist of? Bereza found literary criticism and artistic creation to be one and the same. Such a notion is most emphatically asserted in *Związki naturalne* [*Natural Associations*]:

> I tacitly identify criticism with literary art. I do so not for want of personal modesty but with full philosophical and aesthetic conviction. Criticism is neither less nor more than literature. Only those who are not conversant with the current state of literary affairs are ignorant of the fact. The art of recording thoughts and feelings is one in all its manifestations and scopes.[8] It is only conceit to suppose that any of the arts of writing is closer to artistry or truth (Bereza 1978: 43-44).

Again, the reception of Bereza's texts offers evidence that the assumption comes true, specifically in view of the critic's creative disclosure manifesting in the personal attitude to the authors he reviewed: "Apart from anything else, one can read […] *Obroty* [*Revolutions*] as a singular and dramatic testimony to the life of one who has devoted himself utterly to the art of the word. […] One who would advise 'his' authors to be bold and absolutely honest in their writing, who dared to expose himself in public, even to the point of ridicule (which is, after all, the most difficult thing to do)" (Rabizo-Birek 1997: 132–133). Roch Sulima notes that by virtue of the personal tone of Bereza's essays, "in the humanist sense, the subjective perspective is common to both the author and the reader of literature. […] Bereza is a hypersensitive reader and, as a critic, he makes this hypersensitivity public" (Sulima 1979: 58). Jerzy Pluta stated in no uncertain terms that the reviews by the author of *Sztuka czytania* "are not merely para-literary texts, but pieces of prose in the strict sense as well" (Pluta 2015: 162), whereby the critic presented his "self" in reviews, sketches and notes, as opposed to novels and short stories (Pluta 2015: 162).

The previously cited Agnieszka Nęcka sees a similar tendency to publicise contact with literature – or, in fact, with writers above all – in Bereza's poetry: "In speaking of others, Bereza – as I have noted – speaks of himself. […] in the manner of invoking successive persons – [one discerns] discreet exhibitionism. This revealing of oneself, after all, takes place 'by the by', 'on the margins', as it were" (Nęcka 2010: 14). Something akin may be encountered in the critic's "notes and commentaries" constructed around the names of people associated with literature, which served as a starting point for related diaristic observations, anecdotes and

[8] Highlighted by author.

reflections. Bereza often addressed those figures directly, as if they were a quasi-epistolary genre, which is perhaps closest to the posts on a private Facebook profile today. The mode of communication was personal and familiar, and yet it was formulated in a way that all concerned would have been witnesses, as if – to use the Facebook metaphor – he had decided to change the audience group in the settings from "only me" to "public". However, it would be difficult to unequivocally define the genre and function of those statements which, "according to the author himself, formally resemble[d] Robert Walser's *Microgrammes*"[9] (Orzeł 2015: 168). Moreover, the notes in question may be interpreted as yet another manifestation of Bereza's belief in the essential unity of all incarnations of the art of writing and its intimate association with existence, an instance of "life-writing"[10] which is simultaneously "life-reading": "Unwittingly, this system may also have evolved into a peculiar manifesto which abolished the boundary between literature and life, between the important and the seemingly insignificant" (Orzeł 2015: 169). The following short excerpt from the notes refers to as many as seven men of letters:

> [Marian] Pilot came in around five o'clock, brought a whistling kettle as a gift, said that [Bohdan] Dzitko had become president of the Olsztyn Branch [of the Polish Writers' Union], that [Józef] Morton had offered him *Całopalenie* after the former said that he did not harbour a grudge against Morton for the article because Adamczyk admitted that Morton had only signed the article, the story about [Zygmunt] Trziszka is somewhat incoherent; apparently, there is a contract for Trziszka, but the team at *Tydzień Kulturalny* are against it. Pilot is going to the mountains in mid-February, though we talked mainly about the situation in Poland. Pilot knows nothing new or special, nothing can be predicted, and the situation is devilishly dramatic. Pilot accepted [Kazimierz] Długosz's invitation, and he is to come around in the evening. We'll go with [Wiesław] Myśliwski, it'll be easier to find the place. Pilot left before six o'clock (Bereza 2015: 176-177).

[9] On the other hand, intimism could well have been the only literary form of hiding from the public for Bereza, if one believes what W.G. Sebald wrote about *Microgrammes*: "Certainly, Walser's aim [in *Mikrogramme*], as he explained in a letter to Max Rychner, was mainly to overcome his own literary inhibitions using the less definitive pencil method; it is also certain, as Werner Morlang observes, that he subconsciously tried to hide among illegible markings from the 'public and internalised instances of evaluation', to crouch down below the level of language, to disappear". That being said, this may have been—for Bereza and Walser alike—a kind of repository for things to be disclosed later, as Sebald argues further: "Still, the system of pencil and pieces of paper is also a defensive fortress that is exceptional to literary history, in which the most minor and innocent things are to survive drowning in the imminent era of greatness" (Sebald 2019: 227–228).

[10] This is one of Bereza's most recognizable neologisms, coined by the critic to describe the work of Edward Stachura: "Truly, Stachura's life is life-writing. His writing is identical with his life, one follows from the other, one is the other, it is a unity, an inseparable unity, a complete unity" (Bereza 1978: 312).

As may be seen, there is a distinct subjectivity behind the axiology, which remains stable and essentially unchanging across time and genres, a man espousing a particular philosophy of reading. A specific, living person, as much alive as the utterance of a wordsmith, which, Bereza believed, had to be distinct from the conventionalised dead language of the "dictionaries of correct Polish"[11]. The notion of a "philosophy of reading" may be inferred from the writings of the critic himself, whose aforementioned manifesto of equality of arts spoke of a "philosophical-aesthetic conviction", but also based on the intuition of Wiesław Myśliwski who, in a commemorative text, calls Bereza a "critic-philosopher" (Myśliwski 2020: 19), and on the observation of Krzysztof Nowicki, according to whom Bereza created his own school of thinking about literature (Nowicki 1996: 2).

Nonetheless, all literary scholars cited above have in mind a philosophy in the colloquial sense. They do not refer to the academic discipline of practicing science but use the term to denote holding and expressing a certain set of critical literary beliefs. Although a certain systematicity may indeed be involved, as Wacław Sadkowski notes in his review of *Prozaiczne Początki* [*Prosaic Beginnings*]:

> […] the marks that Bereza awards to the authors he evaluates, even if they occasionally appear less than perfectly apt, are always the outcome of an internally coherent, thought-out and mature system of critical assumptions[12], which are maximally "open" to literature and all its possible varieties, artistic tendencies and directions (Sadkowski 1972: 28).

Such an enigmatic, flickery and essentially colloquial wording should nevertheless be approached with some suspicion by any researcher. Instead, this brief study sets out to examine Bereza's oeuvre to find the centre of something that Władysław Stróżewski called the axiological structure of the human being (Stróżewski 2002: 29–30).[13] Considering that the existence of the author of

[11] This is one of Bereza's key and fundamental formal postulations with respect to prose. In the essay entitled *Dopowiedzenie* [*A Supplement*], the critic asserts: "In dictionaries of correct Polish, acrobatic miracles were performed to find scientific sanction in the recorded results of linguistic freedom from centuries ago, to mould them into a form that would endure permanently, to create a canon of linguistic beauty in literature. […] All formal transformations in prose (abolition of plot, its flourishing, the disappearance of action, its exuberance, transformations of forms of expression, narrative polyphony) derive from an altered attitude towards language, which restored the right to live, in which such forms life has survived, is triumphantly reintroduced into literature" (Bereza 1982: 14).

[12] Highlighted by author.

[13] In order to characterise that structure, Stróżewski lists ten propositions: "1) the axiological structure of the human is radically individual; 2) the structure encompasses different types of values (which are not confined to strictly moral values); 3) the structure is hierarchical; 4) the axiological

Sztuka czytania was, as he himself wished, "life-reading", this can be more accurately described as the core of the axiological structure of the critic.

2.

The presumption that a crystallised axiological structure did, in fact, exist – especially given previously cited observations of Sadkowski's – raises a certain problem because positing a "coherent and internally thought-out system of critical assumptions" combined with the hypothesis of an unchanging kernel of such a system is, *prima facie*, difficult to reconcile with Bereza's attitude towards literature described by Leszek Bugajski: "being open to most diverse kinds of literature" (Bugajski 1997: 106). It is readily conceivable that such a cohesive axiology yields a vision of one particular literature. If the latter is compatible with ours, or at least it does not elicit reservations, it may be articulated as Krzysztof Rutkowski suggested: "Henryk Bereza's activities stem from his premeditated vision of the work of art[14]. Because he belongs to a one-man party: the PDSSPU – Partii Dzieła Sztuki Słowa Poza Układami [Party of the Work of Art of the Word Outside the Framework]" (Rutkowski 1996: 53). However, should it prove largely incompatible with our vision, as Andrzej W. Pawluczuk claims: "the author [of *Obroty*] aspires to be the proponent of the sole truth" (Pawluczuk 1997: 20). One should add, however, that according to Pawluczuk this makes *Obroty* a flawed book (ibid.). Thus, both critics attribute consistency and coherence to Bereza's work, but while one recognises its positive quality, the other sees it as a shortcoming. In a nutshell, one can either assume that Bereza operates on a stable axiological structure which presupposes a very specific shape of literature (and therefore dismisses any other) or, relying on intuition, open oneself up to artistic and cognitive multiformity.

Nevertheless, I would like to defend the seemingly paradoxical thesis that Bereza's reviews endorsed and promoted the prose with multiple, often completely

structure encompasses both positive and negative value qualities; 5) the axiological structure comprises both deterministic and indeterministic factors; 6) the axiological structure is dynamic; 7) the axiological structure is dialectical; 8) the axiological structure consists of both current and potential values, as well as reified and postulated ones; 9) the axiological structure may be characterised by both harmony and discord of its elements (values); 10) the axiological structure is teleological: its most important 'benchmark' is the human stance towards values" (Bereza 1982: 14).

[14] Highlighted by author.

contradictory facets, while drawing on an underlying unified system of values, despite the fact that he himself questioned its existence and even warned against attempts at its discursive reconstruction:

> Not everyone realises that the criteria for evaluating a literary work cannot be catalogued, although many critics dream of it, and even more readers expect them to deliver precisely that. In those dreams, expectations and aspirations, a destructive instinct manifests itself inadvertently. If anyone succeeded in accomplishing what so many desire, communing with literature would mean schematic bookkeeping that would deprive such a communion of any trace of adventure and surprise, thus eliminating the real need for literature (Bereza 1978: 259).

The above should be supplemented with another, complementary, critical principle that Bereza formulated in his review of Adam Fiala's *Zygzakiem po prostej* (1979) published in *Taki układ* [*This Arrangement*]: "Regarding the shape of literature, it is probably impossible to formulate any certainty that cannot be challenged" (Bereza 1981: 364). In effect, we are yet again confronted with two mutually exclusive options: either the definite and predictable system of assessment attributed to Bereza by his commentators, or – as the critic asserted above – extreme relativism and an anarchic (i.e. non-systemic or even anti-systemic) use of axiological intuition in critical work.

This opposition is only seemingly binary since the readers siding with Bereza did not necessarily have in mind a catalogue of values that would petrify or even destroy criticism. Such an inventory may comprise fluctuating values that organise themselves into a system and "fill up" with specific substances only in a finished work of literature. However, no such framework will emerge without a central value. What value might that be? Let us consider, e.g. Krzysztof Mętrak's suggestion: "For him [Bereza], literature represents the highest value." (Mętrak 1967: 107). Having literature itself crown the hierarchy of values admittedly explains little, but the example offers a good starting point to look for something more specific but still general enough not to necessitate opting for single-facet literature. It would probably be best to go to the source and give the floor to the author of *Prozaicze początki* himself:

> One can identify traces of American writings in [Bogdan] Madej's prose[15], though this does not imply any imitation. Bogdan Madej writes in his own way. Above all, it is simple, earthy and colourful. There is no surprise in the words, but they are as if they have lost none of their well-known and tested value. They are real words that mean

[15] The review concerns the collection of short stories entitled *Młodzi dorośli ludzie* (1961).

> what they are supposed to mean. This is very much because nothing more should probably be demanded of literature than that the words be true (Bereza 1971: 219).[16]

Hence, at this point, which is still obscure, some kind of truth would constitute the *sine qua non* of literature for Bereza, the essential criterion determining whether a given phenomenon deserves to be called literature. At the same time, "this is very much" and may even be everything if nothing else is required of art. It would also be the fundamental and the supreme value, the axiological centre itself. In such a case, artistic prose would be no different from science, which, after all, seeks truth. Science is supposed to yield an objective and comprehensive description of reality, and it is expected to be in keeping with reality itself. At least, that would be the case were it not for Bereza's unequivocal objection, expressed in *Proza z importu* [*Imported Prose*]:

> Everything depends on whether, in the course of acquiring learnedness, one does not forget the fundamental things, namely that art is something different from science, that artistic aptitude is a prerequisite for practicing art, and that it cannot be replaced by anything else (Bereza 1979: 452).

As far as art is concerned, the critic means a different truth than the truth one arrives at through scientific inquiry. The object of knowing in art is not completely external to the cognitive subject since that knowing is mediated by the subject and the particular circumstances. Consequently, the goal of the cognitive endeavour cannot be identical to all those engaging in that pursuit. Thus, the study of external reality is inextricably linked to self-knowledge. In this arrangement (and in *This Arrangement*), the artistic efforts of a writer aim at "soul-knowing": capturing and communicating the truth of the subject through the medium of art. The definition of "soul-knowing" is laid out in the review of Wiesław Myśliwski's dramas:

> In Myśliwski, no social historiosophy is conceivable without psychology, or better, without soul-knowing, if this term might be used to describe the sum of knowledge about the internal, biologically and socially determined driving forces of human activity (Bereza 1981: 289).

[16] It is worth noting that this general notion of literature and its duties is articulated as an aside in one of the reviews, and not as part of a more general theoretical critical essay. This is a signature trait of Bereza's writing, highlighted by Myśliwski: "On the face of it, he [Bereza] wrote reviews featured in *Twórczość* in the *Read in Typescript* section. Still, those were not reviews, but little essays, in which he would always go beyond assessing a book and ventured more general remarks about literature" (Myśliwski 2020: 19).

The soul is explored by way of "soul-knowing penetrations"[17], the shape of which may vary as writers develop the most diverse tools for such vivisections. Bereza does not confine his judgments to assessing those tools – meaning all kinds of formal devices – in isolation but makes them contingent on the degree to which they align with the "writing task" that the author took upon themselves. Artistic invention is a secondary value to these assumptions, while the novelty component should be functionalised. Let us now look at how Bereza assessed the authenticity of the subject's truth conveyed (or not) in artistic prose.

3.

The principle of selecting the correct means for an artistic (and therefore knowledge-yielding) end was already applied in Bereza's very early critical practice, prior to the compilations of reviews, for example, in his text on *Trans-Atlantyk*: "For his artistic purposes, Gombrowicz created his own syntax, his own vocabulary, his own orthography and his own punctuation" (Bereza 1958: 274). It needs to be stressed that those innovations were all deliberate. According to Bereza, thanks to the novel devices, the writer departed from discursiveness towards artistic language, which is found at the opposite, positive end of the spectrum of ways to articulate thought. This, in turn, enables one to maximise the semantic density of the text and enhance it as a cognitive vehicle, but, as a side effect, it precludes translation. It cannot be rendered into another national language because the experience of a Pole, especially a wordsmith in exile, is comprehensible only to Poles (few of them at that) and – which Bereza considers even more important – the artistic language cannot be reworded into a discursive idiom which is more precise and stable in terms of meaning, but semantically impoverished:

> In *Trans-Atlantyk*, it is not the discursive sentences but the artistic vision of the world that conveys the writer's thoughts. It has to be derived from a description concocted in the Gombrowiczian fashion, from a dialogue noted down in a manner characteristic solely of Gombrowicz, from a monologue which is a Gombrowiczian concentrate of a thousand actual human monologues. More than one sentence in *Trans-Atlantyk* would have to be translated into hundreds of sentences of discursive language (Bereza 1958: 274).

[17] As in the review of Józef Morton's *Wielkie kochanie*: "Soul-knowing penetrations, contained in the explicit confessions of the peasant Tristan, lay the grounds for (and determine the shape and the dimension of) the moral drama, when the uncompromising judgment and verdict of justice are to be inflicted on the object of love" (Bereza 1978: 88).

Discursiveness and "artisticness" are not distinguished in favour of the latter only by the quantitative criterion, which would enable a culturally significant, complex, nuanced and also subjective experience to be contained in a slimmer volume because the primary distinction lies in quality. Bereza believed in the unique competence of literature and its language. The critic commented more extensively and emphatically on the subject in a paper first delivered at the University of Warsaw in September 1998, where he once again defended the purism of artistic language within literature. It is worth noting that he invoked knowing as a justification, in the belief that that was the only way for literature to unlock its singular potential to gather and communicate otherwise inaccessible knowledge, particularly when compared to other fields:

> On the question of the relationship between discursiveness and non-discursiveness in literature, I can reiterate what I have long affirmed: I beg to differ. Against the conscious and inadvertent advocates of service-oriented discursiveness of literature, I argue for its autonomous participation in knowing, that is, for the autonomy of artistic knowing, with its proper modes of cognitive action.
>
> Discursiveness offers no cure for any of literature's shortcomings, real or perceived.
>
> On the contrary, literature's lasting chance lies in breaking away from discursiveness, since when it begins to prevail in literature, it deprives the latter of all cognitive fundamentality, making it dependent on the multiple ineffectualities of discourses (Bereza 2018: 56).

Identified and preliminarily described by Bereza, the concept of the event as an essential unit which served Bernard Sztajnert to examine the processes of life in *Księga zdarzeń* (1968) is another example that meets the requirement of correspondence between the formal means and the writer's pursuit of knowing:

> For the purposes of his novel, Sztajnert invented his own exploratory tool, creating his own literarily suggestive system of concepts and metaphors that he employed to structure the entire narrative. The notion of the event in the novel's conceptual system draws much attention thanks to its functionality and fictional unconventionality (Bereza 1971: 123).

Ultimately, the critic finds this novel to be a "mature writing achievement", crowning Sztajnert's "period of conscientious and promising literary apprenticeship" (Bereza 1971: 125).

In contrast, the dialogical narrative in *Nim zajdzie księżyc* by Stanisław Czycz (1968) seems to be negatively assessed in the same collection of reviews, as it is not subordinated to the artistic goal:

> This dialogical form of narration [in the stories contained in the volume *Nim zajdzie księżyc*] certainly arose from the desire to further exploit the invention from *And* [1980] and several other pieces in *Ajol* [1967], although in this particular application, it is a form of narration that may be readily judged as artificial or even non-functional[18] (Bereza 1971: 249).

Bereza calls this narrative strategy "an example of the writer's infatuation' with form, which one would like to endow with the value of being the only possible and only true form" (Bereza 1971: 249). That flaw in Czycz's collection of novellas does not affect the critic's favourable final verdict, but it does shed some light on one of the fundamental assumptions guiding the author of *Prozaiczne początki*. Here, I am referring to contextual relativism in the assessment of specific writing solutions. When reviewing the aforementioned *And*, as well as *Listy*, Bereza speaks in nothing but superlatives of the avant-garde quality of the same narrative concept:

> I am convinced that Stanislaw Czycz's prose must be approached as a literary experiment that is remote from any extravagance. There are no sentences in *And* that meet the traditional grammatical and logical rigours of language, and yet everything the author wanted to tell is told here with unassailable precision and logic. *Listy* is written in a language that may shock many, but even so, it is a medium that conveys the personality of the author in an astonishingly vivid fashion (Bereza 1971: 249).

Hence, the factor behind the negative shift in the assessment of the formal measure was not the lack of novelty that had supposedly been exhausted as successive works were being created. After all, Bereza values consistency in the writers' adherence to the recognizable style which they have developed. By way of contrast – though still drawing on the reviews from the same period – let us highlight a characteristic culinary metaphor in a text about Henryk Bardijewski:

> In *Talisman i inne opowiadania* [1965], there is a little bit of everything, everything mixed, like a one-pot dinner. Sometimes it tastes better, sometimes worse. One grows weary of such a dinner faster than of a constantly repeated but very tasty dish. Contrary to appearances, such a stew, despite the variety of ingredients, cannot be so greatly diverse (Bereza 1971: 193).

As an outcome of the writer's artistic endeavours, the stew is thus a sign of creative indecision and the absence of a distinct authorial mark that would enable one to recognise the creator from a fragment of their prose. Those traits are a weak

[18] Highlighted by author.

point of that work and, in Bereza's opinion, a flaw of writing in general. It is characteristic of "apprentice" writers, who are still seeking their own diction.[19] It may be noted that in the previously cited review of *Trans-Atlantyk*, Bereza calls the work in question "the most Gombrowiczian book by Gombrowicz" (Bereza 1958: 274), which, in the light of the critic's axiology, is in itself a major compliment. However, let us return to Bardijewski. A little further on in the same review, Bereza observes that the author shows a propensity for a peculiar "pan-anthropomorphism". His stories humanise "everything organic, objects, events, abstractions, heaven and earth, the devil and God" (Bereza 1971: 193). For his part, Bereza treats that inclination as a kind of promise, not because he is a particular advocate of anthropomorphism, but precisely because it is perhaps the only manifestation of the artistic consistency in the reviewed volume:

> It is in doing so [i.e. anthropomorphism] that the author comes closest to a peculiarity of his own and his own style, except that he lacks the courage to make a permanent ingredient into the only ingredient. As a result, the one-pot dinner would turn into a singular dish whose preparation would require the greatest of efforts. Today, this is the only way today to reveal the individuality of the humourist or satirist (Bereza 1971: 194).

Stanisław Jerzy Lec and Stanisław Zieliński serve the critic as models or benchmarks of assessment and hierarchy in the category of satirical literature. Both develop coherent artistic modi operandi, whereby the former "undertook the almost suicidal task of enclosing the world and everything into an aphorism", while the latter "makes an absurd situation – in an infinite number of specific variants – into the building blocks of the world" (Bereza 1971: 194). Both authors would later construct their creative universes according to those artistic visions.

Let us now return to Stanisław Czycz's review. As may be glimpsed from the examples of Gombrowicz, Lec and Zieliński, Bereza sees considerable value in

[19] In various respects, Bereza applied a somewhat different yardstick to debuting authors. For instance, the aforementioned absence of a distinctive style in the early literary efforts would not have disqualified any writer, as they were "cut some slack" in this regard; nevertheless, he considered developing one's own style a value to be striven for. Consider, for example, the following excerpt from the review of Redliński's *Listy z Rabarbaru*: "In *Listy z Rabarbaru* (1967), Redliński did not yet have a clear idea of what he wanted to write. The lack of artistic premeditation that is natural to a debutant [highlighted by author] causes the elements of barely masked spiritual and physical autobiography to coexist with elements of reportage and journalism in *Listy z Rabarbaru*; this coexistence is more or less harmonious only because it is imposed by someone who has immediately been thought of as destined to be a writer, although for now he is only capable of delivering loosely coordinated samples of writing skills in sketching the landscapes of his inner and outer world" (Bereza 1978: 343).

maintaining creative discipline, which applies not only to the means one uses but also to the motifs employed and the themes addressed. It is therefore doubtful that the critic considered the potential of the dialogic narration and grammatical-logical experiments of the author of *Nim zajdzie księżyc* to be exhausted, especially that "[Czycz] resorts to the invention in all moments of literary need" (Bereza 1971: 247). He goes on to exploit the "tools" he rightly used previously, although this time they serve a different task – the description of the paradise lost of the "town boydom", a description that it "would have been better to justify quite differently" (Bereza 1971: 248–249). A description which is naïve and banal because the protagonist desperately seeks to return to an irretrievably lost paradisiacal past that cannot be resurrected anywhere beyond an artistic vision (Bereza 1971: 248–249). It would, therefore, seem that the only yet crucial factor – because it diametrically changes the assessment of the means employed – is its incompatibility with the aim of the work, namely, the evocation of the lost paradise of youth. Czycz does not arrive at the subjective truth of that paradise because it is a utopian undertaking. The paradise turned out to be an illusory projection that was impossible to recreate.

Given the above, the review's favourable conclusion may sound somewhat contrary[20]: "If Czycz's stories are beautiful – which they are, and in their own way – it is precisely because of the courage it takes to see beauty in banality, wealth in emptiness, value in ignorance" (Bereza 1971: 250).

It is characteristic of Bereza to analyse and evaluate each reviewed work in the strict context of knowledge of the entire oeuvre of the author in question. Invoked in the review of *Nim zajdzie księżyc*, *And*, *Ajol* and *Listy* not only serve to establish a hierarchy of Czycz's oeuvre, illustrate his consistent artistic development or, conversely, his ongoing formal explorations but also allow the works to be mutually – as well as retrospectively – "illuminated", with previously unnoticed meanings extracted by the critic. At a certain point, the author of *Prozaiczne początki* engages the context of Czycz's entire oeuvre, radically changing the optics of *Nim zajdzie księżyc*. The final parts of the review afford a synthetic view of the

[20] Leaving aside the ambivalent attitude towards particular solutions in Czycz's writing, the positive verdict is anything but surprising given Bereza's entire critical work because he practically did not publish negative reviews. His disapproval was conveyed eloquently enough by the fact that he chose to remain silent about an author. Pluta observes: "From the mid-1970s, Bereza would not write about any new book by Marek Nowakowski, which was unequivocally interpreted as the most scathing review" (Pluta 2015: 166). Meanwhile, Mętrak notes that "much about Bereza's book [*Sztuka czytania*] may be glimpsed from the selection of authors and the roster of those who are not mentioned there" (1967: 103).

work as a whole, compelling one to appreciate the apparently weaker link in the series and, on the one hand, consider it as a necessary predecessor (content-wise)[21] of the continuum: "There is no doubt whatsoever that Czycz's narrator ventures into the paradise of boydom to escape the story and figure of And, that menacing fullness which he embodies" (Bereza 1971: 250) and, on the other to re-examine the assessment alleging utopianism and falsity of the "boydom paradise":

> The boy narrator in *Nim zajdzie księżyc* is a figure created in the imagination of someone paralysed by And and his knowledge. That someone has found asylum in himself as a boy who had but an inkling of And. In any case, he has merely an inkling of everything: himself, others, the world, life, love, and suffering. In fact, he knows nothing yet and has experienced nothing. That perfect innocence of his is proof that he is the product of an imagination which indulges one who seeks respite and asylum (Bereza 1971: 250).

Bereza thus revises the judgment according to which the solutions opted for by Czycz are inapposite. Following his own principle of abandoning all prior literary and artistic convictions, he applies other "measuring devices" to examine the veracity of Czycz's resurrected paradise. Inferring the inclination to "lose oneself almost frantically to such a vision" from Czycz's other works, the critic acknowledges the subjective (in either sense) veracity and necessity of that enterprise. Admittedly, a veristic recreation of a paradise lost is doomed to failure, but an artistic record of its idealised projection may testify to a successful "soul-knowing penetration", which reveals something significant about the subject at a given waypoint on the creative and existential journey.

Hence, the outcome of Czycz's creative endeavours is positive because the artist came closer to a truth about himself by continuing his quest in *Ajol* and *And*. As noted earlier, Bereza appreciated the determination of artists to find and speak with their own original voice, emphasising that style should be attuned to the subjective truth, not the other way around. At this point of our inquiry, one will readily notice that consistency in the artistic striving to accomplish the "writerly task" was no less important. Indeed, these two aspects are interwoven.

Finally, let us take a look at Bereza's approach to the work of Anna Kowalska. The critic divides her literary biography into three phases: 1) co-authorship with Jerzy Kowalski (1930s), 2) the search for an independent path in writing (1950s) and 3) balancing the experience (1960s) (Bereza 1978: 166). In the selection of short stories entitled *Bejdula i paradnice* (1961), which comprised works mainly

[21] i.e., out of keeping with the chronology of writing and publication.

from the second of the aforementioned phases, a sentence in the author's preface draws the particular attention of the reviewer:

> One will also be inclined to believe the beautiful admission concluding the preface: "At times, I too hear a perfect story within myself, one whose every sentence has its latent necessity, and the entirety articulates the ultimate for the first time. For above all, oh Reader, I am invariably interested in the pursuit of truth through story" […].
>
> One could hardly encapsulate the faith in the sense of writing a story more beautifully. It is reasonable to assume that such faith accompanied the author as she wrote everything in *Bejdula i Paradnice* (Bereza 1978: 169).

Cited by Bereza, Kowalska's disclosure corresponds with his own literary axiology to a surprising degree. It emanates from the immutable and aprioristic core of the value structure, which is otherwise relativistic and inductive (in which abandoning all pre-established literary and artistic convictions is indispensable). Bereza considers this sentence a touchstone of Kowalska's development as a writer:

> Let us assume, however, that Anna Kowalska is trying to arrive at the truth in each story and that she is pursuing her idea of the perfect story. This is how the matter certainly stands, at any rate. Thus, we have a fairly abundant assortment of such creations, which are not and cannot be recognised by the writer herself for what she has in mind, but each time testify to what she is striving towards […]
>
> They [mostly later stories] demonstrate that Kowalska's literary dream of each story having its own latent necessity came ever closer to being realised (Bereza 1978: 170).

The "let us assume" articulated in the imperative at the beginning of the above quotation would be at odds with Bereza's *a posteriori* principle, were it not for the fact that the assumption is not absolute but formulated ad hoc, for the purposes of that particular collection of short stories; most importantly, it originated with the writer, was read from her preface and treated as an interpretative guideline. The author of *Związki naturalne* tests the artistic veracity of those stories by creating his own "measuring devices" on the spot because this is not a matter of objective truth, or Bereza's truth, but of accompanying Kowalska in her attempts to attain her own truth, since, as the critic observes in his review of Mieczysław Piotrowski's *Cztery sekundy*, that "every person, whoever they are, creates their own image of themselves, their own image of the experienced fate, their own image of the world in which they exist"[22] (Bereza 1978: 186). In this case, the

[22] Highlighted by author.

concurrence of views on the essential duty of literature in Kowalska and Bereza is – if one may put it that way – coincidental and does not justify a flattering review. It must be stressed that being one's companion in such attempts is in itself a kind of experiment. The knowledge thus acquired is highly uncertain and provisional:

> Regrettably, it did not become the author [Anna Kowalska] to confide which of the stories she had written – to her inner aesthetic sense – was closest to the perfect story she had heard within herself. I understand that the question is too delicate to be answered at all. The reader, let alone the critic, is entitled to ask themselves such a question, and their situation is compounded by the fact that the literary notion of the perfect story can be nothing more to them than a conjecture which remains unverifiable in any sense. This is one of the utterly insurmountable ineptitudes of criticism (Bereza 1978: 169–170).

4.

Having thus elaborated on and underpinned the hypothesis formulated from the standpoint of reception of Henryk Bereza's criticism, which presumes the existence of a stable core of his axiological structure, one may venture to claim that the subjective truth of the subject – the writer's unique vision of the world verbalised through creative effort – was the crux of his comprehensive interest in artistic prose. If such a truth is adopted as an aesthetic axiom, the formal shape of the work, as well as any innovations, are assessed in terms of their compliance with that goal.

The structuring of such an axiological system is quite peculiar in that it resembles a laboratory centrifuge. The array of particular values which constitute the aesthetic periphery is unique in each of Bereza's reviews, while the centripetal, i.e. centre-oriented truth of a given writer, seems to be the only invariable factor that organises all the elements, even though it is the lightest and most elusive component. However, one reservation that has to be made is that the notion is "empty" content-wise, relative, having more in common with the notion of a category rather than an object, as it is up to the writer to decide what they would place in that centre.[23] It seems, therefore, that the author of *Sztuka czytania* was as

[23] Still, even that alleged creative freedom should be provided with a major caveat because the critic was fairly convinced of the deterministic nature of the truth of the subject, which entailed the writer's obligation to be faithful to their land, to their first world: "[…] the writer is imprisoned in their inner first world; they cannot be free of it, even if they wanted or had to; indeed, they should

much a systemic critic (the core of his axiological structure was stable) as he was anti-systemic because he would leave much scope in his assessments for multiple, fluctuating formal solutions used by writers to shape the aesthetic periphery of their works.

The goal that Bereza set himself as a reviewer was to arrive – preferably in one or two sentences – at an essential statement of "what is this book about?" and subsequently appraise the extent to which the literary task had been accomplished. In practice, this consisted of assessing whether the arrangement of individual values supported the central one. Naturally, the sequence of those steps was also important. In a review of Buczkowski's *Pierwsza świetność*, the critic underlined that the preliminary and necessary measure is to identify all the "master plan of the novel" only to embark on the evaluation afterwards[24]:

> In connection with the short stories *Młody poeta w zamku*, I mention that Buczkowski doubts the cognitive powers of the human mind and the perpetuating power of art. The tragedy of his doubt (tragedy, because the writer is far from being reconciled to such a situation) is played out in every sentence of *Pierwsza świetność* and constitutes the master plan of this work. When one does not understand or even perceive that plan, there is no point in trying to comment on a text as puzzling as *Pierwsza świetność*. The riddle of this text cannot be solved at all, while suggesting a solution which omits its basic elements is even less advisable (Bereza 1978: 158).

Bibliography

Sources

Bereza Henryk (1958), *Uwięziony w polskości*, „Nowe Książki", nr 5: 272–274.
Bereza Henryk (1971), *Prozaiczne początki*, Czytelnik, Warszawa.
Bereza Henryk (1978), *Związki naturalne. Szkice literackie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
Bereza Henryk (1979), *Proza z importu*. *Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa.
Bereza Henryk (1981), *Taki układ*, Iskry, Warszawa.
Bereza Henryk (1982), *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa.
Bereza Henryk (1993), *Pryncypia. O łasce literatury*, Oficyna Literacka, Kraków.

---

neither want nor have to; they should nurture it within themselves, cultivate and enrich it, they should guard it as if it were the source of their life and work" (Bereza 1981: 8). Hence, the pursuit of the truth of the subject is a form of knowing rather than self-creation.

[24] Bereza speaks of it explicitly in *Wyznania* [*Confessions*], a sketch in the collection *Bieg rzeczy*: "The result of the work of the spirit must meet the work of the spirit, so that the act of recognition and understanding may take place so that the risk of value judgment can be taken [highlighted by author]" (Bereza 1982: 35).

Bereza Henryk (2010), *Względy. 66 dwuwierszy plus jeden*, oprac. graf. Paweł Nowakowski, Wydawnictwo Forma, Szczecin.
Bereza Henryk (2015), *Zapiski. 1981 (fragmenty)*, oprac. Paweł Orzeł, „*Konteksty*", nr 3: 173–188.
Bereza Henryk (2018), *Alfabetyczność*, wstęp Magdalena Rabizo-Birek, posł. Paweł Wiktor Ryś, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Literature

Bardijewski Henryk (1965), *Talizman i inne opowiadania*, oprac. graf. Jan Samuel Miklaszewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
Bieńkowski Zbigniew (1972), *Krytyka czystego serca*, „Twórczość", nr 1: 105–108.
Bugajski Leszek (1997), *Różnorodność*, „Twórczość", nr 6: 105–107.
Czycz Stanisław (1967), *Ajol*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Czycz Stanisław (1968), *Nim zajdzie księżyc*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Czycz Stanisław (1980), *And*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Drzewucki Janusz (1996), *Kontrowersyjny i niezależny*, „Rzeczpospolita", nr 252: 26.
Fiala Adam (1979), *Zygzakiem po prostej*, Iskry, Warszawa.
Kowalska Anna (1961), *Bejdula i paradnice. Opowiadania wybrane*, przedm. tejże. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Kowalski Piotr (1983), *Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej*, „Regiony", nr 2: 85–96.
Madej Bogdan (1964), *Młodzi dorośli ludzie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Marchewka Anna (2018), *Po prostu dla mnie nie ma życia bez czytania*, „Nowe Książki", nr 11: 18–19.
Mętrak Krzysztof (1967), *Sztuka bezinteresownej lektury*, „Twórczość", nr 4: 102–108.
Myśliwski Wiesław (2020), *Każdy pisarz chciał się przyśnić Henrykowi*, „Rzeczpospolita", nr 291 (dodatek „Plus Minus", nr 49): 19.
Nęcka Agnieszka (2010), *Między literaturą a życiem*, „Nowe Książki", nr 12: 14.
Nowicki Krzysztof (1996), *O Henryku Berezie. Z okazji siedemdziesięciolecia urodzin*, „Regiony", nr 4: 2–7.
Orzeł Paweł (2015), *Znaki zapytania nad moim czytaniem „Zapisków" Henryka Berezy*, „Konteksty", nr 3: 168–172.
Pawluczuk Andrzej W. (1997), *Potęga krytyki*, „Nowe Książki", nr 2: 20.
Pilot Marian (2015), *HB, naprędce*, „Konteksty", nr 3: 159–161.
Pluta Jerzy (2015), *Henryk Bereza: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta*, „Konteksty", nr 3: 162–167.
Rabizo-Birek Magdalena (1997), *Romans z autorem*, „Regiony"", nr 3: 128–133.
Rutkowski Krzysztof (1996), *Bereziada*, „Twórczość", nr 10: 52–59.
Sadkowski Wacław (1972), *Patron i mecenas*, „Nowe Książki", nr 5: 28–29.
Sebald W.G. (2019), *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, tłum. Magdalena Łukasiewicz, posł. Arkadiusz Żychliński, Ossolineum, Wrocław.
Skrendo Andrzej (2017), „*Nocny złodziej jabłek" – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej*, „Teksty Drugie", nr 6: 36–53.
Stróżewski Władysław (2002), *Aksjologiczna struktura człowieka*, w: *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Znak, Kraków.

Sulima Roch (1979), *Krytyka heroiczna*, „Regiony", nr 1: 55–72.
Sztajnert Bernard (1968), *Księga zdarzeń. Powieść*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
Wróbel Szymon (2007), *Hindenburg. Lekkość i wolność w twórczości Henryka Berezy*, „Twórczość", nr 12: 67–100.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
237–248 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.9198
Anna Szwarc-Zając
Gaetano Salvemini Institute of Historical Studies in Torino, Italy
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0729-1619
e-mail: anusiazajac@gmail.com

Laughter in Life-Threatening Situations: Reflections on Roberto Benigni's Film *Life is Beautiful*[1]

Śmiech w sytuacji zagrożenia życia – rozważania na przykładzie filmu *Życie jest piękne*

Keywords: laughter, Holocaust, comedy, film
Słowa kluczowe: śmiech, Holokaust, komedia, film

Abstract

The article focuses on Roberto Benigni's film, *Life is Beautiful* and analyses the film's unique combination of comedy and drama which evokes intense emotions and prompts reflection on human existence in the face of incomprehensible suffering. This culturally and historically significant film has gained prominence in world cinema, becoming an important work of cinematic art. The article demonstrates how the director's approach to depicting the Holocaust through humour and love provokes debate about the role of cinematic art in portraying difficult themes. Despite the controversy, *Life is Beautiful* is an undeniable testament to human endurance and strength of spirit, reminding us that sparks of hope and beauty can be found even in the darkest moments. The humour in the film acts as a soothing element that offsets the weight of the difficult topic, while emphasising that laughter can be a form of resistance to suffering.

I realise that this article delves into a difficult topic that cannot be discussed without mentioning death, pain and cruelty, but in my opinion, Roberto Benigni's film, *Life is Beautiful*, deserves close attention because this work of cinematic art proves that joy is essential even in life-threatening situations (Frankl 2016, Frank

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

2020)[2]. In this article, I will attempt to show how the film surprisingly manages to combine life-threatening circumstances with the need for joy. However, it is not my intention to analyse Benigni's work from a film critic's point of view, but from the viewer's perspective.

In an article entitled "There is no joy without sadness – a comparison of depictions of primary emotions", Aleksandra Jasielska argues that emotions such as joy and sadness have many similarities and states that "joy and sadness are comparable in that these emotions are based on similar biological mechanisms, may be deprived of an object and may contain semantic content derived from culture" (Jasielska 2011: 172). In turn, Przemysław P. Grzybowski, in his book *Laughter of Life and Death*, explains that strong emotions such as joy, combined with fear for one's own life may be suppressed or even eliminated because they may be perceived as inappropriate.

> Laughter is present in many wartime stories. When confronted with the memoirs of individuals who participated in the war effort, witnessed the occupation, or were imprisoned in ghettos and concentration camps, contemporary readers, who have never experienced the hell of war and do not have any personal relations with war victims, cannot fathom that laughter could be heard from time to time under such macabre circumstances. Laughter could be expected from the tormentors, for whom service in the army and oppressive institutions was an "ordinary" job, after which many returned to their homes and families (Grzybowski 2019: 12).

Following this line of thought, let me quote Kornel Filipowicz's view on the matter, as presented in Justyna Sobolewska's book *Miron, Ilia, Kornel. Opowieść biograficzna o Kornelu Filipowiczu* (Miron, Ilia, Kornel. A biographical of Kornel Filipowicz):

> [Kornel] was searching for means of expression. Initially, pathos seemed to be the only appropriate tonality. But then he realised that death often verged on the grotesque and that macabre elements were often intertwined with humour. "I remember myself back in those days, close to death from exhaustion, but still preoccupied with adjusting my hat in an effort to die with style. I listened to the jokes told by people who were about to die" (Sobolewska 2020: 124).

[2] Refer to the work of Viktor E. Frankl, Austrian neurologist and psychiatrist, who posited that people can find meaning in life even in the most dire circumstances. In his best-known book, *Man's Search For Meaning*, Frankl describes his personal experiences in a concentration camp. He argued that the ability to find meaning in life is a fundamental element of human existence. In turn, Anne Franke wrote *The Dairy of a Young Girl* when she was hiding during the Nazi occupation. Franke wrote that she believed in a better future despite her difficult circumstances.

This observation raises important questions about the attempts to fuse humour with the tragic experiences of concentration camp prisoners. Is laughter acceptable under such dire circumstances? Is film an appropriate means for telling such tragic stories? These critical reflections are controversial and raise questions about the limits of cinematography, its role in conveying difficult content and instilling respect for historical tragedies.

Let me quote Liliana Segre, an Italian writer who, similarly to Filipowicz and Primo Levi, was a prisoner in a concentration camp. In an interview, Segre openly criticised Benigni's work by arguing that although the film has certain aesthetic qualities, it does not reflect the camp reality. "No child could have been hidden in a Nazi concentration camp. Prisoners could not communicate through a megaphone. Children were sent directly to the gas chamber or subjected to horrible experiments. Benigni should make it clear that his film is a fairy tale" (ilfattoquotidiano 2023, online)[3]. The German philosopher, sociologist, composer and cultural theorist Theodor W. Adorno, who disapproved of the use of humour in his theory of negative dialectics, was equally critical of depicting the atrocities of the Holocaust through a fairy tale narrative (cf. Adorno 1994).

However, Benigni's work also attracted neutral and positive opinions from critics. In an article entitled "Roberto Benigni: giocoliere di parole in *La vita è bella*", Flavia Laviosa argued that "Roberto Benigni, the prankster, the joker, the jester, the clown, and the new monstrosity that dared to defile the sanctity of Italian cinema in 2000, was depicted in the press as a Martian, a bizarre and peculiar character from the Moon who sought beauty in horror" (Laviosa 2007: 509). Joanna Zając also took a stand in Benigni's defence:

> Benigni was often accused on ideological grounds precisely because "he portrays the Holocaust through the lens of fiction" and "he turns tragedy into comedy". However, his critics failed to notice that the film features very few comedic or even grotesque elements, but quite many sentimental shots. Sentimental scenes do not provoke laughter, and if they do, it is mostly "laughter through tears". The most touching and dramatic moment in the film comes when the amused Giosue watches his father trying to play the "camp game" which may cost him his life (Zając 2007: 144).

Did Roberto Benigni cross the ethical line by introducing elements of comedy to a film about suffering and death? To answer this question, let us examine Bergson's

[3] A. Conti, *Liliana Segre: "La vita è bella non è realistico. Schindler's List? Comparse in carne, noi eravamo scheletrici"*, https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/09/01/liliana-segre-la-vita-e-bella-non-e-realistico-schindler-s-list-comparse-in-carne-noi-eravamo-scheletrici/5916584/ [accessed: 05.07.2023]. Unless indicated otherwise, all Italian citations were translated by the author.

claim that comedy begins when people cease to be moved (Bergson 1977: 49). In the discussed context, this statement could imply that some situations and events are so absurd that they exceed the boundaries of tragedy, cease to evoke emotion, and are perceived as comical. This statement can be also interpreted as a commentary on the human ability to find humour in the most difficult circumstances, and the human propensity to regard humour as both a defence mechanism and a sign of hope in the face of adversity. At first, the audience is engaged, and the depicted events elicit laughter and enjoyment. However, as the plot develops, there comes a point at which the narrative becomes more complex or dramatic, and joy is replaced with other emotions, such as surprise or reflection. This is because comedy is a dynamic construct that not only generates laughter, but is also capable of moving the audience.

I believe Segre was right, but only to a certain extent. It should be emphasised that Benigni's intention was not to paint a realistic picture of life in a concentration camp, but to depict human strength, perseverance, love and humanism, even in the face of life's greatest tragedies. Benigni addressed this criticism in an interview: "my film is not a documentary, I never intended to depict the camp reality, but to portray human emotions […] If, after watching the film, the viewer is able to comprehend the terrible injustice of this historical event, then the film has passed the test" (Benigni 2023, online). In contrast, Anna Tonelli argued that Benigni's film is an outstanding work of art and that its creators, in particular screenwriter Vincenzo Cerami, are authentic history researchers: "Vincenzo Cerami amalgamated various perspectives in his historical narrative, including fascism, the economic boom, and the intrigues plotted by the Italian mafia. But it was in *La vita è bella*, a film that won numerous awards, including three Oscars, that Cerami's take on history stirred the most profound emotional response" (Tonelli 1999: 3).

Life Is Beautiful is a multi-faceted story with two dominant themes: the romantic and humorous love story of a man and a woman set against the backdrop of beautiful Italian landscapes, and a father's love for his son in the dark atmosphere of a death camp.

This topic deserves closer scrutiny. Once again, I will argue that the power of love is the main theme in the Italian director's film. Guido Orfice, the main character, is introduced to the audience in 1939, when he begins to work as a waiter for his uncle. The young man dreams of opening his own bookshop, but must earn some money first. Guido is an exceptional young man. He lacks a realistic approach to life, and appears to be an actor who is performing in a stage play[4]. Guido

[4] Cf. Banki: According to Hegel, a "true" unification of fate and self-consciousness can be achieved only in comedy, where the actor's "proper self coincides with his proper personality."

is also a comedian who is capable of transforming reality in a humorous way, to soften or even tame the hard facts of life.

Such attempts had been previously made, especially during comedy shows that were staged in the Third Reich to mock the absurdities of German reality. In Nazi Germany, stage comedy was also used as a means to oppose and resist the authorities and to convey social messages through satire and irony. Comedy cabaret performances were not only a distraction, but also a subtle means of expressing opposition to the totalitarian regime. Germans voiced their discontent through parody, satire and humour to avoid direct confrontation with the Nazi regime:

> In 1934, during a performance in Berlin's *Catacomb*, stand-up comedian Wilhelm Finck mocked the Nazi salute, while a tailor was busy taking measurements for a new suit. "How would you like your jacket, sir? With chevrons and stripes?" asked the tailor. "You mean a straight jacket?" replied Finck […] Soon after, the cabaret was closed down at Goebbels' orders, and Finck was detained in a concentration camp (Evans 2017: 750–751)[5].

The film juxtaposes two realities that appear to be mutually exclusive. The first is the reality of Fascist Italy with its characteristic Roman salute, fascination with racial purity, and educational standards imposed by Mussolini:

> In fascist ideology, the goal of general education in schools and universities is to instil pride in the mythic past; fascist education extols academic disciplines that reinforce hierarchical norms and national tradition. For the fascist, schools and universities are there to indoctrinate national or racial price, conveying for example (where nationalism is racialized) the glorious achievements of the dominant race (Stanley 2021: 78).

However, Benigni introduces a second, imaginary reality, where an unpredictable event is resolved in a magical and humorous way in Orfice's favour.

Let us focus on the scene in which Guido escapes through the school window after delivering a humorous lecture on the superiority of races. The lesson came as a surprise to both the children and the visitors because it ridiculed fascist and

---

Obviously, this does not mean that the comedic actor ceases to perform, but it implies that the universal forces (gods, fate, substance) lose their representational form because the individualised "self" is a "negative force that causes gods […] to disappear" (2009: 234). In the comedy, individual self-consciousness is expressed as an absolute force, but it is deprived of a form that is manifested through consciousness (and thus something external to it) and emerges as a subject, a concrete being.

[5] Cf. Majewski (2019: 73) "During his stay in Paris, he was visibly shaken by a stage performance where Werich and Voskovec, the comedy duo, ridiculed the Führer and the chancellor of the Reich".

Nazi ideology. This scene testifies to Benigni's masterful artistic awareness, because the director was able to portray the Italian educational system during Mussolini's reign in a comical and mocking manner. Nonetheless, the reality depicted in the film differs from the historical reality. An accurate description of Mussolini's regime can be found in Francesca Tacchi's *Fascismo*:

> The regime was particularly intrusive in the field of education, and the Gentile reform witnessed several "amendments". As part of the Lateran Treaty, Catholic religious instruction was made compulsory in primary schools. In 1931, university teachers were forced to swear an oath of allegiance to the regime, and in 1932, the teachers' unions were placed under the administrative control of the National Fascist Party. In 1936, Minister De Vecchi reorganised the school administration in a centralised and hierarchical manner and introduced military culture as a compulsory subject in secondary schools. In 1938, the "racial purge" was introduced by Minister of Education Bottai, and schools and universities were the first to implement this concept by discriminating against Jewish teachers and students. Bottai was the author of the School Charter (1939) which advocated for the creation of three-year schools of general education where Latin was still taught (Tacchi 2008: 148).

Obviously, Guido delivered the speech by accident because the only reason he visited the school was to meet Dora, the woman he fell in love with at first sight. The attraction between Guido and Dora is palpable from the very beginning. A man's love for a woman is the key to unlocking deeper layers of meaning. This unique feeling requires a precise definition. It was well described by doctor Meyer, the protagonist in Kornel Filipowicz's short story "Misja Doktora Meyera" (Doctor Meyer's mission):

> The love of a man for a woman. Love begins with love. The closest of friendships can give rise to tenuous love at best. Love is blind, ardent, hot, sensual, free, innocent, pure, childlike, deep, faithful, unhappy. There is also the love of the brethren, love of excess, sexual love… (Filipowicz 1983: 427)[6].

[6] Chava Rosenfarb's *The Tree of Life. A Trilogy of Life in the Łódź Ghetto* is an excellent example of literature focusing on war-torn love. The love story of Seweryna Szmaglewska and Witold Wiśniewski also deserves special mention. The two writers described their reunion in Nuremberg in their respective books. In *Niewinni w Norymberdze* (Innocents in Nuremberg), Szmaglewska wrote: "Driven by an inexplicable impulse, I run forward. In a moment, I will be embraced by arms whose power and scent will awaken me from the war, from the German corpses, from the abstraction called the afterlife. I want to be roused from a sleep that reeks of decay; only love, a powerful storm, a shock, a release of the tension, a volcano, prolonged weeping can liberate me from images that are imprinted in my memory, images so real that they become an obsession […]. A man will wrap his arms around my back; a rough, smoke-scented hand will gently caress my cheek. […] Without a trace of sensuality, he holds me tightly in his arms, and his hot breath moves my short, barely grown hair". Witold Wiśniewski, Szmaglewska's husband, described the same encounter as follows: "This is Mrs Seweryna. I nodded and jumped forward. At

Several scenes are worth examining to fully understand the director's intentions. As previously noted, Guido's world is unique, special and joyful. Is he completely unable to recognize the evil that surrounds him? Absolutely not: Orfice is clearly aware of the situation in Italy, which becomes evident as the story unfolds. However, he wants to 'disenchant' reality, to make sense of this difficult world. And he does that to protect his son.

The game begins when they arrive in the camp, but Guido makes the first attempts to change their perceptions of reality and downplay the situation already during their journey in a truck. When his son asks him where they are going, Guide begins to build a colourful narrative of a surprise trip. He portrays the train as a miraculous means of transport, where seats were deliberately removed to allow people to stand freely side by side. The father "praises" German punctuality and order, and even justifies the violence by "thanking" an SS officer for pushing him into a cattle car.

Guido, an Italian Jew, abides by only one rule: never show fear to the child. He is adamant in his attempts to portray their dire circumstances as a series of "normal" events. Without batting an eye, Guido criticises the uncomfortable train service and threatens to take the bus on the return journey. Another scene depicts the difficult moment when Guido and his son enter the barracks. Guido is horrified by what he sees, but only for the briefest of moments. He quickly steps back into his role, and tells his son that this is a very special place. Guido's intention is to convince his son that what he is witnessing is completely normal. An SS officer enters the barracks to tell the prisoners (in German) about camp rules. Orfice does not speak German (he asks another prisoner to translate some of the German words), but he volunteers as an interpreter to explain the rules of the game, where the main prize is a real tank, to his son.

> Okay, the game begins! If you're here, you're here, if you're not, you're not!
>
> The first one to get a thousand points wins a real tank!
>
> Lucky man!
>
> Scores will be announced every morning on the loudspeakers outside! Whoever is last has to wear a sign that says "jackass" – here on his back!
>
> We play the mean guys, the ones who yell! Whoever's scared loses points!
>
> You can lose all your points for any one of three things. One: If you cry. Two: If you ask to see your mother. Three: If you're hungry and ask for a snack!

---

one point, she noticed and recognised me. There we were, standing in front of each other. I held her hands in mine and couldn't utter a word. Not that words were necessary. […] She closed her eyes and lowered her gaze. I was paralysed with fear that something had happened in the past year, something that would prevent her from giving me the answer I had longed for" (Wiśniewski 1977: 256).

> Forget it!
>
> It's easy to be disqualified for hunger. Just yesterday, I lost forty points because I absolutely had to have a jelly sandwich. Apricot jelly! He wanted strawberry!
>
> Never ask for lollipops! You can't have any, they're for us only! I ate twenty yesterday! What a bellyache! But they were so good! Sorry, gotta run. I'm playing hide-and-seek, gotta go before they find me[7].

The world of the grotesque and comic is juxtaposed with real life in the concentration camp. Guido works in a factory, where each day, he has to carry heavy metal parts that are melted in large furnaces. This job places significant physical strain upon the thin and frail man. Guido is terrified, and he can bare cope with such exhausting labour. However, he musters his willpower for the sake of his son who is waiting for him hidden in the barracks.

After all, Guido has to pretend and tell untruths, which is particularly evident when he describes the purpose of his tattoo[8]. He tells his son that he writes down the competitor's number on his arm in order not to forget it. To magnify the comic effect, Benigni introduces a scene that could initially shock the audience. In that scene, Guido and his son talk about turning humans into soap and buttons, and Giouse is clearly surprised and disturbed by what he hears[9]. Buttons also perplex Róża, the eight-year-old daughter of Stramer's eldest son, the protagonist of Mikołaj Łoziński's novel. Róża's reflections are filled with childlike wonder: "What use is this button for the Germans? Nobody talks about it. Do they make clothes like mum? Maybe we should just give it back" (Łoziński 2019: 250). But Guido knows the truth – he knows that the Germans commit gruesome crimes, kill people in gas chambers and burn them in crematorium ovens. However, he is aware of the gravity of the situation, and he decides to play it down in a conversation with his son. Benigni's film features several scenes in which Guido uses humour and irony to caricaturise life in camp: "Tomorrow, I will wash my hands with Bartholomew and button up with Francesco" or "Does this look like a human being?". It is important to note that the boy trusts his father completely and is convinced that his father always tells the truth. After all, nobody is ever "forced" to do

[7] English translation of the original Italian screenplay: https://thescriptsavant.com/movies/Life_Is_Beautiful.pdf

[8] Cf. Wolski (2013: 74) "this is not only a matter of literary identity […], but also of non-literary identity"; Kossak-Szczucka (2004: 23): "Indelible, dark-grey digits remained on the deeply punctured skin. As of that moment, the number replaced your given name, family name, maiden name, husband's name, nickname, pedigree, pet name, birth certificate, or identity card"; Ostałowska (2011: 20): "Even though she had her tattoo surgically removed after the war, Dina played the lottery with her camp number, 61016".

[9] Cf. T. Bonek, *Ludzie na mydło. Mit, w który uwierzyliśmy*, Znak Horyzont, Kraków 2023.

anything in the fascinating, magical world created by the caring guardian. When Giouse feels homesick and wants to leave the camp, Guido resorts to subtle "manipulation"[10] and tells his son that they can leave any time they wish, but if they do, they will lose the game. As a result, Giouse changes his mind and remains hidden in the barracks.

Guido's efforts to manipulate his son's reality are evident in yet another scene which can be described as the "silent game". Italian children have to remain silent during the "game", namely their stay in the camp. "They talk so weird, you can't understand a thing" – Guido tells his son. In this scene, Guido Orfice works as a waiter serving SS officers. He decides to take his son out of hiding and show him that other children are also playing the "game". Guido's intention was to convince Guido that he is not alone. However, as capricious fate would have it, the boy accidentally ends up at a German party, and he has to keep quiet to hide his identity. The party is in full swing, with the soldiers relaxing in one room and their children eating in another. At one point, Giouse inadvertently utters the word "grazie". Tension begins to mount, and the viewers are fully aware that the boy's life would be in serious danger if his identity were to be revealed. Fortunately, the intrepid father comes to the rescue and pretends to be teaching Italian to German children. Once again, he manages to bring the situation under control. A similar event takes place just as the camp is being prepared for closure. Guido puts on a disguise and attempts to reach the women's camp to pass important information to his wife Dora. This scene could be potentially funny in a typical comedy, but not in *Life Is Beautiful*. Guido manages to escape by climbing the wall, hoping that he would not be caught by the searchlight moving slowly along the wall of the building[11]. The searchlight misses the fugitive, and for the briefest of moments, the viewers can breathe a sigh of relief. They are made to believe that the protagonist is no longer in danger, but then the light suddenly reappears and reveals Guido because "in comedy, the universal participates in the subversion of the 'general'; the flow of comedy, the transposition of the general to the individual represents the flow of the universal, which becomes the subject matter of that movement" (Banki, 2009: 235).

At that moment, the film turns into a work of cinematic drama,

> both narrative and documentary, which is structured around the main conflict and the relations between the main characters and the events. The skilful progression of dramatic events evokes strong emotions in viewers. Similarly to a comedy, a dramatic

[10] Manipulation is also addressed by Harwas-Napierała (2005: 248).

[11] Cf. *The Pianist,* directed by R. Polański 2002.

film combines a wide variety of genres that evolve with the plot and, in some cases, unfold independently (Hendrykowski 1994: 64).

Guido Orfice is caught and realises two things. Firstly, he is being watched by his son; therefore, the "game" must continue. Secondly, he will soon die, which means that the game will end.

Guido does not give up the act. He keeps up the pretence, actively participates in the "game", and assumes the role of a clown. He faithfully imitates a soldier's gestures and movements as he is led to the wall, where he is executed. In the background, the viewers can hear Giosue's laughter and excitement that he is only 40 points away from winning a tank.

Guido lived to see his tragic finale, dying under gunfire in the ruined camp. Even though the bullets that cut through his exhausted body, the blood and the corpse are not shown, the scene creates a powerful impression that is difficult to banish from memory. All that remains is silence[12].

Giosue not only survived, but also won the main prize. An American tank triumphantly enters the camp and picks up the boy who was able to escape the horrors of life in prison through the power of love.

On a final note, let me focus on the last scene in which Giosue finds his mother. The woman lifts her son up in her arms, and the boy shouts: "Abbiamo vinto! We won!".

In the last scene, we can hear adult Giosue's voice speaking off-camera: "This is my story. This is the sacrifice my father made. This was his gift to me" and "A thousand points! Couldn't you just die laughing?".

Benigni combines comedy with drama, elicits profound emotions, and forces the viewer to reflect on the human condition in the face of unimaginable suffering. Due it its cultural and historical significance, the film has become an important work of cinematic art. By depicting the Holocaust through humour and love, the director obviously initiates a debate on the boundaries of cinematography and its role in conveying difficult topics, but despite these controversies, *Life Is Beautiful* is a true testament to human resilience and the power of the human spirit, and it reminds us that we can find sparks of home and beauty even in the darkest of

[12] Cf. Danilo Donati's commentary: "I never laugh when watching Benigni's films. You might think it's strange, but I'm nearly always on the verge of tears. This paradoxical feeling was probably experienced by Italian theatre-goers before Goldoni. Back then, it seemed that everything he said came straight out of his throat or even deeper, deep from his bowels. You just show the 'truth of the moment', and you don't care if this form of expression appears artificial, grotesque, or comical" (Zając 2007: 144).

times, that humour can soften our burden and can be a form of resistance in the face of suffering (Camus 2004:146).

Bibliography

Adorno Theodor W. (1994), *Teoria estetyczna*, trans. by Krystyna Krzemień-Ojak Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Banki Luisa (2009), *Komedia o Holokauście – gatunek niemożliwy*, trans. by Aleksandra Ubertowska, „Teksty Drugie", 4: 227–242.

Bergson Henri (1977), *Śmiech. Esej o momiźmie*, trans. by Stanisław Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Bonek Tomasz (2023), *Ludzie na mydło. Mit, w który uwierzyliśmy*, Znak Horyzont, Kraków.

Camus Albert (2004), *Mit Syzyfa i inne eseje*, trans. by Joanna Guze, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.

Evans Richard J. (2017), *Trzecia Rzesza u władzy*, trans. by Mateusz Grzywa, Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim.

Filipowicz Kornel (1983), *Misja Doktora Meyera*, in: *Krajobraz, który przeżył śmierć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Frank Anne (2020), *Dziennik*, trans. by Alicja Oczko, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Frankl Viktor E. (2016), *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, trans. by Aleksandra Wolnicka, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.

Grzybowski Przemysław Paweł (2019), *Śmiech życia i śmierci. Od osobistych historii po edukację do pamięci o okupacji, gettach i obozach koncentracyjnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.

Harwas-Napierała Barbara (2005), *Etyczne aspekty manipulacji*, „Poznańskie Studia Teoretyczne", 18: 247–259.

Hendrykowski Marek (1994), *Słownik terminów filmowych*, ARS NOVA, Poznań.

Jasielska Aleksandra (2011), *Nie ma radości bez smutku – porównanie reprezentacji emocji podstawowych*, „Psychological Journal", vol. 17, 2: 171–186.

Laviosa Flavia (2007), *Roberto Benigni: giocoliere di parole in "La vita è bella"*, „Italica", vol. 84, no. 2/3: 509–526.

Łoziński Mikołaj (2019), *Stramer*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Majewski Piotr M. (2019), *Kiedy wybuchnie wojna? 1938. Studium kryzysu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Ostałowska Lidia (2011), *Farby wodne*, Czarne, Wołowiec.

Sobolewska Justyna (2020), *Miron, Ilia, Kornel. Opowieść biograficzna o Kornelu Filipowiczu*, Iskry, Warszawa.

Stanley Jason (2021), *Jak działa faszyzm. My kontra oni*, trans. by Antoni Gustowski, Aleksandra Stelmach, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Szmaglewska Seweryna (1972), *Niewinni w Norymberdze*, Książka i Wiedza, Warszawa.

Tacchi Francesca (2008), *Fascismo*, Giunti, Eirenze.

Tonelli Anna (1999), *La vita è bella: la Storia secondo lo sceneggiatore Vincenzo Cerami*, „Storia e problemi contemporanei", no. 23: 125–138.

Wiśniewski Witold (1977), *Próg naszego domu*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa.
Wolski Paweł (2013), *Tadeusz Borowski i Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu.* Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
Zając Joanna (2007), *Włoski realizm, czyli dramat i kino w konfrontacji z rzeczywistością*, in: *Oblicza realizmu*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Internet sources

https://www.youtube.com/watch?v=MnvuQcbV_uA [accessed: 05.07.2023].
https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/09/01/liliana-segre-la-vita-e-bella-non-e-realistico-schindler-s-list-comparse-in-carne-noi-eravamo-scheletrici/5916584/ [accessed: 05.07.2023].

Film

Life Is Beautiful, directed by Roberto Benigni, 1997.
The Pianist, directed by Roman Polański 2002.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
249–265 e-ISSN 2450–0798

TEMATY REGIONALNE

DOI: 10.31648/pl.10532
Izabela Lewandowska
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0853-7913
e-mail: iza.lewandowska@uwm.edu.pl

Joanna Szydłowska
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2038-2283
e-mail: joanna.szydlowska@uwm.edu.pl

Obraz regionu w opowiadaniach gwarowych Klemensa Frenszkowskiego. Wybrane zagadnienia

The image of the region in the dialect stories of Klemens Frenszkowski. Selected Issues

Słowa kluczowe: gwara warmińska, Warmia, kultura codzienna, kultura ludowa
Keywords: Warmian dialect, Warmia, everyday culture, folk culture

Abstract

The aim of this article is to restore to public memory the literary output of Klemens Frenszkowski as the author of stories in the Warmian dialect prepared for publication. The analytical material consists of 24 stories of various genre provenance, the content of which concerns the everyday life of Warmians at the threshold of the 20th century. Problematisation distinguished three scopes. The social and family context involves the reconstruction of the author's biography on the basis of historical sources and literary texts. The cultural context concerns the realities of everyday life, fragments of customs and beliefs practised by the Warmian characters. The political-military context concerns the realities of public life (military service and politics).

Wprowadzenie

Celem artykułu jest przybliżenie współczesnemu czytelnikowi mało znanej postaci autora o plebejskim rodowodzie, urodzonego na Warmii w ostatnim roku XIX wieku – Klemensa Frenszkowskiego. Pokażemy tę postać w kontekście faktów historyczno--biograficznych i uwzględnimy autobiograficzny kontekst jego prozy. Frenszkowski wzbudza zainteresowanie jako autor pochodzący z Warmii, a jej dziedzictwo ujawnia się w warstwie tematycznej i problemowej, aksjologicznej i estetycznej jego aktywności piśmienniczej. Ważna dla rozważań będzie rekonstrukcja obrazu Warmii, na podstawie jego dokonań piśmienniczych, jako obszaru chłopskiej codzienności u progu XX w. i jako regionu kulturowego o bogatej tradycji. Zbadamy, z jakich elementów konstruowany był obraz najbliższej ojczyzny bohaterów tej prozy i jakie były wyróżniki życia na Warmii w początkach XX wieku. Interesować nas będą elementy obyczaju i rytuału związanego z życiem na warmińskiej wsi, a także elementy mentalności chłopskiej i praktykowanej demonologii. Klemens Frenszkowski z wielką starannością opisał kulturę materialną wsi warmińskiej (przedmioty codziennego użytku, narzędzia, ich funkcjonalność i techniki wytwarzania). Zajmiemy się również obszarami aktywności publicznej portretowanych bohaterów warmińskiej wsi (epizody związane z kształceniem dzieci chłopskich), zbadamy, kiedy i w jakich okolicznościach w zaułki pruskiej prowincji zaglądała makrohistoria, domagając się od warmińskich obywateli uczestnictwa w wielkiej polityce (służba wojskowa). Tematem niepodjętym w tym artykule, ale bardzo interesującym, są relacje etniczne na polsko-niemiecko-warmińskim pograniczu u progu XX wieku. Frenszkowski tego tematu unika i to milczenie może być dziś tłumaczone formą autocenzury, praktykowaną przez autora w sytuacji restrykcyjnej polityki informacyjnej lat 60. XX wieku.

Jak wspomniano na początku, celem artykułu jest wprowadzenie do pamięci społecznej wiedzy o działalności piśmienniczej Klemensa Frenszkowskiego oraz popularyzacja jego działań na rzecz dokumentacji kultury ludowej regionu i gwary warmińskiej. Tak definiowany przedmiot badań może być rozpatrywany w szerszej perspektywie pragmatyki i poetyki literatury ludowej oraz folkloryzmu rozwijających się i promowanych przez władze po 1945 r. (Tomasik 2004: 130–135). Refleksja nad literaturą uprawianą na Warmii przez pisarzy miejscowego pochodzenia po 1945 r. ma długą tradycję badawczą znaczoną nazwiskami tej miary co Władysław Ogrodziński, Edward Martuszewski, Tadeusz Oracki, Andrzej Staniszewski, Jan Chłosta, Teresa Brzeska-Smerek, Joanna Chłosta-Zielonka[1]. W ich

[1] Obszerną literaturę na ten temat zawierają prace: Chłosta-Zielonka 2010; 2020: 25–43; Szydłowska 2013.

badaniach uwzględniano zarówno poznawczy, jak i estetyczny walor tej literatury. W nowszych analizach naukowych opisano także uwikłanie miejscowych autorów w dyskurs ideologiczny wyrażany m.in. selektywną interpretacją dziedzictwa przeszłości i tożsamości polsko-niemieckiego pogranicza (Gładkowska 2003). Nowy regionalizm dał badaczom nowe narzędzia refleksji interdyscyplinarnej i otworzył perspektywę odświeżonego spojrzenia na zastany dorobek piśmiennictwa regionów w zakresie m.in. relacji wobec świata ideologii, dyskursu pamięci i płci (np. *Nowy regionalizm…* 2012; *Naród i regiony…* 2020).

Analizowane w tym artykule teksty – opowiadania gwarowe Klemensa Frenszkowskiego, powstałe prawdopodobnie kilka lat przed śmiercią ich autora – zostały przekazane Autorkom przez syna Klemensa – Zbigniewa Frenszkowskiego – dziś również już nieżyjącego. Obecnie są one przygotowywane do wydania w formie publikacji książkowej, w której zasygnalizowane tu wątki, zostaną rozwinięte. Na potrzeby niniejszego artykułu postanowiono skoncentrować się na trzech aspektach warstwy treściowej. Są to realia społeczno-biograficzne (rekonstrukcja biografii autora w oparciu o źródła historyczne i teksty autobiograficzne), rzeczywistość kulturowa (realia życia codziennego, obyczajowość i wierzenia praktykowane przez warmińskich bohaterów) oraz praktyka życia publicznego (służba wojskowa i polityka). Posługujemy się metodą krytycznej analizy źródeł i traktujemy ten artykuł jako punkt wyjścia do opracowania aparatu krytycznego i komentarza przygotowywanej edycji opowiadań Frenszkowskiego. W tym miejscu tekstu będziemy traktować przede wszystkim jako zapis informacji o życiu codziennym, wartościach i rytuałach warmińskiej codzienności. Przyjmujemy za Janem Chłostą, że proza Frenszkowskiego ma charakter autobiograficzny i może być dla badacza ważnym źródłem wiedzy o doświadczeniach autora, a także o sposobie postrzegania i waloryzowania świata pozatekstowego (Chłosta 2005: 5–13). W materii tekstów Frenszkowskiego poszukiwać będziemy odniesień do realnych wydarzeń politycznych, społecznych i kulturowych. Ich sens będzie wyjaśniony w przypisach, które dadzą czytelnikowi możliwość skonfrontowania treści opowiadań ze wspomnieniami autora, rzeczywistością historyczną, a także mogą być impulsem do pogłębienia zawartej tu wiedzy. Przy cytatach z niepublikowanego źródła nie podajemy stron, bowiem nie są one w rękopisie numerowane w sposób ciągły; odnośnikiem będą zatem numerowane opowiadania. W zbiorze liczącym 132 strony maszynopisu znalazły się 24 opowiadania o różnej długości. Trudno dopatrzeć się jakiejś spójnej koncepcji układu całości. Nie rządzi tu ani porządek chronologiczny, ani tematyczny. Teksty mają rozmaity kształt genologiczny. Są tu szkice historyczno-etnograficzne i obyczajowe, teksty wykorzystujące konwencję gawęd i przypowieści, są opowiadania i anegdoty, a nawet teksty bliskie poetyce reportażu.

Klemens Frenszkowski nie jest postacią nieobecną w annałach historyczno-biograficznych traktujących o przeszłości Warmii[2]. Urodził się 20 lipca 1899 r. w rodzinie warmińskiej, we wsi Tollack (Tuławki)[3], 17 km na północny wschód od Allenstein (Olsztyna) Mimo że rodzina przyznawała się do polskości, młody Klemens uczęszczał do niemieckich placówek edukacyjnych. Do szkoły powszechnej chodził w Tuławkach i Alt Wartembork (Barczewku), a w kwietniu 1911 r. wstąpił do gimnazjum humanistycznego w Rössel (Reszlu). W czasie pierwszej wojny światowej dwukrotnie otrzymał odroczenie od służby wojskowej, jednak w ostatniej klasie gimnazjum, w październiku 1918 r., dostał skierowanie do pułku strzelców, który stacjonował w Rastemborku (Kętrzynie). Nie zdążył jednak złożyć przysięgi wojskowej ani wyruszyć na front zachodni, bowiem doszło do podpisania rozejmu w Compiègne. W latach 1918–1920 pracował jako urzędnik pocztowy w Olsztynie, nawiązał wówczas kontakty z ruchem polskim. Z powodu przedplebiscytowej działalności propolskiej został zwolniony z pracy na poczcie i w październiku 1920 r. uciekł z Prus Wschodnich. Dalsze swoje losy Frenszkowski szczegółowo omówił w *Pamiętniku*, ale ponieważ nie znalazły odzwierciedlenia w *Opowiadaniach gwarowych*, zostaną tu przedstawione w wersji skróconej. Po opuszczeniu Olsztyna i rodzinnych Tuławek Frenszkowski pracował w różnych urzędach pocztowych na Pomorzu, a kiedy wybuchła druga wojna światowa, przeniósł się do Skierniewic, gdzie jego szwagier prowadził zakład zegarmistrzowski. Po 15 latach nieobecności w Prusach Wschodnich powrócił do Olsztyna wczesną wiosną 1945 r. Od samego początku zaczął organizować urząd pocztowy i został jego pierwszym naczelnikiem. Aktywność Frenszkowskiego związana była nie tylko z pracą zawodową, ale także z polityką. Zaraz po wojnie wstąpił do Polskiego Stronnictwa Ludowego, zwanego potocznie Mikołajczykowskim. Od stycznia 1946 r. sprawował funkcję drugiego wiceprezesa Powiatowego Zarządu PSL w Olsztynie (Łukaszewicz 1991: 38). Z tego powodu był inwigilowany przez funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa i 6 lipca 1947 r. bezpodstawnie aresztowany przez UB[4]. Nie udało się udowodnić mu działania na szkodę Polski i po czterech miesiącach zwolniono go z aresztu

[2] Notka biograficzna na podstawie tekstów w układzie chronologicznym (Giżyńska-Burakowska 1972: 17–18; Oracki 1983: 102–103; Burakowska 1991: 26–27; Chłosta 1996: 51–55; Frenszkowski 2004: 57–67; Chłosta 2005: 5–13; Rojek 2008: 30; Oracki 2023: 178–179).

[3] W artykule przy nazwach miejscowości z Prus Wschodnich pojawiających się pierwszy raz przyjęto obie nazwy, tj. oficjalną niemiecką i potoczną lub współczesną polską. W kolejnym użyciu zastosowano wersję polską, ponieważ Frenszkowski taki zapis stosuje w swoich opowiadaniach.

[4] Jest to data oparta na dokumentach Urzędu Bezpieczeństwa (Łukaszewicz 2008: 92). T. Oracki w swoich słownikach podaje datę błędną – 6 lutego 1947 r.

i niestety także z pracy. W latach 1947–1957 pracował jako urzędnik w Centrali Handlu Drewnem „Paged" w Olsztynie. Kiedy przeszedł na rentę, poświęcił się pasji gromadzenia i popularyzacji elementów dziedzictwa kulturowego rodzinnej Warmii: słownictwa gwarowego, wierzeń i obyczajów warmińskich. Nawiązał kontakt z Pracownią Dialektologiczną PAN w Warszawie, dla której przygotował w rękopisie słowniczek gwary warmińskiej. Autor zmarł 4 czerwca 1964 r. Został pochowany na cmentarzu komunalnym przy ul. Poprzecznej w Olsztynie.

Spuścizna piśmiennicza Frenszkowskiego nie jest bogata. Na początku lat 60. XX wieku autor zaczął spisywać swoje wspomnienia, które ostatecznie przekazał do zbiorów ówczesnego Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie. Zostały one wydane dopiero w 2005 r. (Frenszkowski 2005). Napisał także powieść autobiograficzną *Janek* (Frenszkowski 1979); kilka jego opowiadań utrzymanych w stylizacji gwarowej ujrzało światło dzienne w formie niewielkiej książeczki (Frenszkowski 1967). Autor nie doczekał się druku żadnego ze swoich tekstów. Mamy nadzieję, że wkrótce uda się zrealizować pomysł wydania przygotowanych przez autora *Opowiadań gwarowych*.

Tematyka rodzinno-społeczna

Teksty Klemensa Frenszkowskiego są istotnym źródłem wiedzy na temat funkcjonowania szkolnictwa w Prusach u progu XX w. Historia rodziny opisana przez autora w opowiadaniu pt. *Początki Józwa w szkole* rozpoczyna się w 1906 r., kiedy to Onufry Cendrowski i jego żona Matylda postanawiają posłać po Wielkanocy swego syna Józefa do szkoły (Frenszkowski 2005: 21, 33). Z opowiadania dowiadujemy się, że szkoła posiadała cztery klasy i siedem oddziałów, była więc uważana za dużą. Właściwie nikt nie mówił w niej czystym literackim językiem, jedni w polskiej gwarze warmińskiej, a drudzy w niemieckiej gwarze „plattdeutsch"[5]. Nauczyciel, któremu trudno było nauczyć dzieci warmińskie mówić po niemiecku, pokazywał im obrazki i pisał na tablicy, a za złą wymowę i pisownię karał, bijąc trzciną po rękach.

Jak wnioskujemy z opowieści Frenszkowskiego, edukacja na poziomie gimnazjum chłopskiego dziecka z Warmii była przedsięwzięciem długo i poważnie rozważanym przez rodzinę. Niewiele rodzin mogło pozwolić sobie na kształcenie na poziomie wyższym niż podstawowy. Utrzymanie poza domem wymagało znacznych kosztów – trzeba było opłacić czesne za szkołę i mieszkanie, a także

[5] Więcej o sytuacji językowej na Warmii (Grygier 1966, nr 3: 358–385; Żebrowska 2004).

za dodatkowe ubranie, książki, zeszyty i inne przybory szkolne. Opowiadanie pt. *Student z Reszla* rozpoczyna się od rozmowy rodziców, podejmujących decyzję o wysłaniu syna Józefa do gimnazjum w Reszlu (Frenszkowski 2005: 37–42)[6]. Wybierają Reszel, a nie Olsztyn, bowiem w Olsztynie z chłopskiego syna rówieśnicy się naśmiewają:

> […] nåziency je studentów łod łoficerów, wyższech beamtrów, majętkårzy ji bogatech kupców. Toteż takiech gburskiech synów tam za nic mają, a z tech, co z polskiech domów pochodzą, jeszcze się naśniewają. Lepszy już go dać do Reszla, bo tam je gwåłt chłopåków łod gburów (Frenszkowski, Opowiadanie nr 3).

Przyjmowanie nowego rocznika przypadało zawsze po Wielkanocy. Autor opisał dokładnie rekrutację do gimnazjum w roku szkolnym 1910/1911, polegającą na przystąpieniu do egzaminu przed dyrektorem szkoły, doktorem Szmeierem.

Rodzajem szkicu środowiskowego z delikatną nutą apokryficzną jest utwór *Sibi*, poświęcony pedagogowi z reszelskiego gimnazjum dr. Antoniemu Kruszewskiemu (Frenszkowski 2005: 43–44). Narrator skrupulatnie dokumentuje poszczególne elementy kariery nauczyciela. Z tekstu dowiadujemy się, że Kruszewski pochodził z Barczewa, po skończeniu gimnazjum studiował, a następne pracował na uniwersytetach w Akwizgranie i w Würzburgu, gdzie obronił dwa doktoraty, a następnie otrzymał stanowisko profesora:

> Zidać jenusz, co zatesknuł za swoją Warniji, bo, choc mnåł tam gwåłt lepsze mnejsce ji lepszy mu tam płacili, dåł się przesadzić do małego mnasteczka na Warniji to je do gimnazji w Reszlu (Frenszkowski, Opowiadanie nr 4).

Niebawem zmarł mu ojciec, a on przez długie lata sam opiekował się matką. Nigdy się nie ożenił i po latach zdziwaczał. Był jednak świetnie wykształcony, znał m.in. grekę, łacinę i historię. Nie angażował się w politykę, nie deklarował swojej przynależności narodowej, a kiedy wybuchła pierwsza wojna światowa, nie stanął po żadnej stronie. Ale uczniowie czasami robili mu psikusy, które autor opisał w opowiadaniu. Zmarł samotnie w 1925 r. i – jak podaje Frenszkowski – został pochowany na cmentarzu w Barczewie. To opowiadanie jest pięknym hołdem dla stanu nauczycielskiego i wyrazem szacunku dla pedagogicznego autorytetu.

Opowiadanie pt. *Serce matulki* to studium matczynej miłości. Jego akcja dzieje się w 1916 r., podczas pierwszej wojny światowej. Opowiada o warmińskiej rodzinie, która przeżywa niepokój w związku z powołaniem do wojska młodego chłopaka – Janka. Otrzymujemy tu obraz restrykcji i traum, które spadają na

[6] Więcej o historii reszelskiego gimnazjum (Achremczyk 2018: 57–110).

Warmiaków w związku z toczoną wojną. 14 mężczyzn z wioski zostało powołanych, kilku straciło życie, wielu zostało kalekami. Utwór jest zapisem niepokoju matki Janka – Anieli Kurowskiej, która wysyłała listy i niecierpliwie oczekiwała odpowiedzi. Autor prezentuje jej emocje z dużą empatią, szczególnie w sytuacji, gdy matka dowiaduje się, że syn jest ranny i przebywa w lazarecie, a potem, gdy pielęgnuje syna podczas jego pobytu w domu rodzinnym na urlopie. Matka go karmiła, ubierała, pielęgnowała rany, obmywała i dbała, aż się wrzody zagoiły: „Mózią ludzie, co nic nie zastąpsi serca matulki, ale to prâwda" (Frenszkowski, Opowiadanie nr 1).

Ciekawe są opowieści Frenszkowskiego przedstawiające realia pracy w gospodarstwie, zwłaszcza w zakresie relacji między ludźmi i zwierzętami. Taki charakter ma np. opowiadanie pt. *Śnerć Brunaczki*[7]. Opowiadanie w szczegółach przedstawia etapy powolnej śmierci 24-letniego konia, a także stosunek gospodarza i jego synów do tego smutnego wydarzenia. Frenszkowski pokazuje silny związek rodziny wiejskiej z pracującym zwierzęciem. Jest to zrozumiałe ze względu na funkcje, jakie pełniły w gospodarstwie chłopskim zwierzęta, będąc podstawą sukcesu w pracy na roli: ich dobrostan i dobra kondycja fizyczna dawały szansę na lepsze efekty gospodarowania.

Frenszkowski maluje zbiorowy portret społeczności warmińskiej u progu XX wieku. Na podstawie jego tekstów możemy wnioskować, że chłopi warmińscy to z reguły porządni i pracowici gospodarze, w trudnych sytuacjach są wytrwali i konsekwentni, mają własną dumę i nie pozwalają na poniżenie. Taki charakter chłopa przedstawił Frenszkowski w opowiadaniu pt. *Jek gbur majętkarza wyszykował*. Otóż któregoś razu na polu chłopa właściciel majątku zastrzelił mu psa. Zdenerwowany Alojz Skiba postanowił się zemścić. Nie chciał jednak sprawy oddawać do sądu, uważając, że władze będą stały po stronie właściciela ziemskiego, a on straci nie tylko czas, ale i pieniądze. W opowiadaniu Frenszkowski opisał plan, który uknuł Alojz, by w odwecie zabić psa pana, ale w nieoczywisty sposób:

> tak tedy gburski ji pånski psies – jeden zabzity bez majętkårza a drugi bez gbura – leżeli łobok siebzie. Bez długie lata pózni łopozieduwali, co na tem mnejscu, gdzie leży ten duży kamnen, zakopane są dwa psy jeden gburski ji jeden panski (Frenszkowski, Opowiadanie nr 9).

Chłopi potrafili się też zjednoczyć przy wspólnych pracach, co opisał Frenszkowski w opowiadaniu pt. *Pumpa, co sama wodę pumpuje*. Rzecz działa się

[7] Wyjaśnienie wzajemnego stosunku ludzi i zwierząt (Sztych 2008, nr 2: 39–47; Pasieka 2019, nr 5: 147–148).

w 1890 r. w małej wiosce Kajny, leżącej między Bukwałdem, Brąswałdem i Mątkami (Frenszkowski 2005: 34; Mondroch 2022: 212–215). Gospodarze od wielu lat wiedzieli, że nad łąką wybija z ziemi źródło, z którego nieustannie płynie woda. Zastanawiali się, w jaki sposób wykorzystać ją we własnych gospodarstwach, leżących kilkadziesiąt metrów powyżej. Najbardziej zaangażował się w to znany gospodarz, kowal Stanisław Żurawski, który znalazł sposób na wprowadzenie wody do rur za pomocą urządzenia zwanego taranem lub wieżą ciśnień:

> Buła to zielgå radość, kiedy kurki łodkręcili ji woda sama jem zacząła lecić. Wnetki się rozgłosiuło, co w Kajnach woda do psiciå samå leci do budynków ji ludzie z bliższech ji dalszech stron przyszli to łoglądać, boć nich takiego czego ni mnål ji nie zidziål (Frenszkowski, Opowiadanie nr 12).

Pompa do dzisiaj działa w Kajnach i jest uważana za jeden z ważniejszych zabytków hydrotechniki XIX wieku.

Chłopi nie tylko wspólnie pracowali, ale również razem spędzali czas wolny, grając w karty, gawędząc w karczmie czy spotykając się na tańcach[8]. W karczmie przesiadywali najczęściej mężczyźni. Kobiety spędzały czas raczej w tradycyjny sposób, we własnym towarzystwie, najczęściej przy przędzeniu i kołowrotku. O ważnych sprawach politycznych można było przeczytać w gazetach; medium wiedzy o świecie pozalokalnym był również wędrowny dziad. O jego ważnym statusie społecznym i roli autorytetu mówi opowiadanie pt. *Dziad*, w którym gospodyni podejmowała tytułowego bohatera obfitym posiłkiem, dbała o jego komfort, gościła noclegiem i dała wyprawkę na drogę. Frenszkowski z detalami opisuje specyfikę chłopskiego menu, co dziś może być ciekawym kontekstem dla antropologów kulinarnych. Na śniadanie ugotowała breję, czyli gęstą potrawę z żytniej mąki, na którą wylała roztopiony tłuszcz ze skwarkami. Po rozmowie i sutym posiłku wyposażyła dziada w kawałek słoniny, kilka jajek i kiełbasę, a ten poszedł dalej w swoją drogę.

Realia funkcjonowania rodziny – w zakresie wewnętrznej struktury i hierarchii oraz funkcjonowania w systemie prawnym i społecznym państwa niemieckiego w progu XX wieku, portretuje opowiadanie pt. *Gróski*. Dotyczy ono prawnych okoliczności przekazywania gospodarstwa z „ojca na syna". Warmiak Onufry Kasza ze swoją żoną Aną (Anną) mieli dwóch synów – starszego Leo (Leona) mającego 29 lat i młodszego Bruno (Brunona). Pozostali potomkowie wyszli już z domu i założyli swoje rodziny. Gdy w roku 1907 stary gospodarz ma już 66 lat, zapadła decyzja, że Leon powinien się ożenić i objąć po rodzicach gospodarkę. Frenszkowski

[8] O roli karczmy w kulturze wiejskiej (Burszta 1950; Chrzanowski 1958).

opisał proces szukania odpowiedniej żony dla kawalera przez rajka, tj. warmińskiego swata, pierwsze spotkanie z jej rodzicami oraz szczegóły zapisu u notariusza aktu przekazania gospodarstwa. Na koniec opowiadania autor umieścił słowa ojca skierowane do syna i jego młodej żony definiujące następstwo pokoleń:

> Jå ziem, co wy dobrze chceta, ale wy jesteśta młode a my stare. Nålepszy jek się stare do młodech nie mneszają, bo bez to potem tlo nieråz z tego jåjta powstaje. Będziewa razem przy roboćie, boć my redzi będziewa wåma pomågać, jek tlo będziewa mogli. Nå nåju chcewa tlo tyle, cobym nåma starczuło na jedło (Frenszkowski, Opowiadanie nr 2).

Tak oto gospodarstwo przeszło w młodsze ręce, a starzy gospodarze mogli do końca swojego życia czuć się bezpieczni finansowo i potrzebni rodzinie.

Tematyka kultury codziennej

Kultura ludowa regionu południowej Warmii przejawiała się w zwyczajach, obrzędach i w gwarze. Na południu Warmii związek z kulturą polską jeszcze w połowie XIX wieku był znaczny, silniejszy niż na Mazurach. Mieszkańcy mówili gwarą warmińską, która około 90% wszystkich wyrazów opierała na staropolszczyźnie. Dopiero w drugiej połowie XIX wieku – wraz z rewolucją techniczną związaną z budową kolei w Prusach Wschodnich, a następnie rozwojem administracji urzędniczej i wojska – do gwary warmińskiej zaczęły napływać słowa niemieckie (Lewandowska 2009: 85–93; 2018: 137–151). Sam Frenszkowski we wstępie do opowiadań sporą część wyjaśnień poświęcił zapisowi gwarowemu[9]:

> W moich opowiadaniach posługiwałem się wyłącznie słownictwem gwarowym oraz zwrotami i układem zdań używanymi na Warmii, starając się przy tym zastosować taką pisownię, by jak najwierniej oddać fonetyczne brzmienie poszczególnych słów. Usiłowałem sformułować zdania, łączyć je i wystylizować – z zachowaniem wszystkich właściwości gwarowych – w ten sposób, by treść opowiadań była jak najbardziej zrozumiała (Frenszkowski, Opowiadania, wstęp).

Kilka tekstów zawartych w tym zbiorze doskonale oddaje specyfikę kulturową południowej Warmii. Dla przykładu w opowiadaniu pt. *Kośnik ji ziujzårka* autor bardzo szczegółowo opisał dom i gospodarstwo Jana Gradowskiego i jego żony Klary, którzy gospodarowali na 20 ha ziemi niedaleko Olsztyna. Mieli pięcioro dzieci – najstarszy Edart urodził się w 1890 r., druga była 16-letnia Anka, trzecia

[9] Zob. zasady naukowego opracowania zapisu gwary warmińskiej (Biolik 2014).

Agnesa lat 13, Hugo lat 11 i najmłodszy Józef, mający 7 lat. Frenszkowski scharakteryzował poszczególne izby z ich wyposażeniem oraz zastosowaniem mebli i sprzętów gospodarstwa domowego. Wiarygodność jego opisów została potwierdzona w dostępnej literaturze (Lewandowska 2022: 227–242). Rodzajem szkicu sytuacyjnego jest fragment dotyczący dramaturgii prac żniwnych[10]. Dowiadujemy się, że proces przygotowań koncepcyjnych obejmował zbiorowy wysiłek fizyczny grupy, ale nie mniej ważne były wybory gospodarzy dotyczące kwestii o naturze komunikacyjnej, socjalnej, kulturowej. Interesujący nas fragment zawiera rozmowy gospodarzy na temat tego, kogo zaprosić do pomocy przy pracach żniwnych i w jaki sposób dobrać współpracowników, jak ułożyć ich w pary. Bohaterami są młodzi ludzie: Finka Kochenek i Bernard Knotowski, Karolinka Ruch i August Sękåł, Edart Gradowski (syn gospodarza) i Franiszka Armborst (która jako Niemka niewiele rozumiała po polsku), a także Kleofas Sendrowski. Pracując kolektywnie, kosiarz ciął kosą żyto, a wiązarka szła za nim, zbierała je i wiązała w snopek, który kładła za siebie, by nie przeszkadzał idącej za nimi drugiej parze. Oprócz prezentacji prac żniwnych w opowiadaniu znalazł się również obszerny opis posiłku przyniesionego na pole, a także sytej kolacji i tańców przy harmonii. Scenki obyczajowe na przyjęciu dokumentują, jak wiele funkcji pozaekonomicznych pełniła praca w kulturach tradycyjnych.

Współpracy przy zajęciach gospodarczych dotyczy też opowiadanie *Tracze*. Frenszkowski opisał budowę stodoły w gospodarstwie Jędrzeja Pulińskiego. Tytuł wziął się od nazwy osób, które tną drzewo na deski ręczną piłą. Jak dowiadujemy się z opowiadania, praca przy budowie trwała cały rok i miała swoją wewnętrzną logikę oraz rytm chronologiczny. Latem Puliński wybierał najlepsze snopki żyta, aby uzyskać dobrą słomę do krycia dachu. Potem w zimie dwóch lub trzech mężczyzn wyłuskiwało cepami kłosy żyta, a słomę suszono na poddaszu. Następnym etapem było ścinanie oraz wożenie drzew do gospodarstwa i okorowywanie, co trwało kilka miesięcy. Kiedy bele drzewa były już na posesji, trzeba było pomyśleć, kogo zatrudnić do traczowania. Następnie cieśla stawiał szkielet stodoły. Ostatecznie ponad 30 mężczyzn z wioski było zaangażowanych w tę pracę. Na zakończenie gospodarze wyprawiali uroczystą wieczerzę połączoną z tańcami.

W tekście o charakterze szkicu etnograficznego pt. *Len* Frenszkowski drobiazgowo opisał proces uprawy lnu i sposoby jego późniejszego wykorzystania (Frenszkowski 2005: 23)[11]. Przy przędzeniu spotykały się gospodynie z różnych

[10] O pracy i życiu na warmińskiej wsi (*Warmiacy i Mazurzy*… 2002; Cyfus 2012).

[11] Więcej o lnie, wełnie i tkactwie (Murawska-Koprowska 1976: 395–396; Zientara-Malewska 1959: 121–133). Proces zaczyna się od rwania lnu na polu i układania w snopki, które zwoziło się

domów. Każda przynosiła swoje krosno i przędła własną lnianą nić. Przy tej żmudnej pracy kobiety chętnie rozmawiały, śpiewały piosenki i wymieniały się ploteczkami. Następnym etapem było przędzenie na krosnach, które przez okres letni stały na strychu. Dalej Frenszkowski opisuje, jak nawlekało się nici na wałek przy krosnach i jakie czynności po kolei wykonywała tkaczka. Efektem końcowym było płótno na koszule nocne, ręczniki, obrusy, ubrania na dzień dla dorosłych i dla dzieci. Aby mieć czysto białe płótno, trzeba je było wybiałkować. Natomiast płótno na spódnice i spodnie farbowano. Niektóre kobiety tkały także dywaniki z pociętych w cienkie paseczki ubrań, które potem wykładano na drewnianą podłogę w chałupie.

O sposobach spędzania wolnego czasu traktuje opowiadanie pt. *Gry w karty na Warniji* (Frenszkowski 2005: 32–33). Autor omówił w nim zasady gry w kasztelana, dziada, szlafmycę, czarnego Piotra i pasterza, co może być atrakcyjne dla współczesnych pasjonatów historii gier karcianych. Na wiejską codzienność składały się też elementy wierzeń ludowych i przesądów. W narracjach Frenszkowskiego znajdziemy opowieści na ten temat, którymi raczono się podczas długich wieczorów. Zawarte są tam prawdy dotyczące porządku funkcjonowania świata, jego wartości i norm, kar, które grożą za przekroczenie obowiązujących zasad. Demonologia ludowa była na Warmii bardzo bogata i różnorodna, co potwierdzają etnograficzne badania Anny Szyfer (1975). Frenszkowski w opowiadaniu pt. *Ło gusłach, czarach, strachach ji duchach na Warniji* opisuje przykłady praktykowanych na Warmii wróżb i czarów. I tak gdy chłopi chcieli wiedzieć, jaki będzie nowy rok, polewali roztopiony ołów na stół, patrzyli, jakie figury z niego powstają i na tej podstawie interpretowali wróżbę. Na co dzień, kiedy zobaczyli srokę z długim ogonem, wierzyli, że ktoś umrze, zaś długie nocne wycie psa interpretowali jako nagłą śmierć. Były też praktyczne porady, np. na odmrożone ręce najlepsza była żółć z gęsi. Ludzie wierzyli, że jeśli ktoś zobaczy czarownicę latającą na miotle, to przyniesie ona nieszczęście. Światełka pokazujące się na polach i w lasach utożsamiano z duchami zmarłych.

Inny rodzaj historyjek dotyczył wilków. Opowiadanie Frenszkowskiego pt. *Bajki nie bajki o zilkach* to raczej przestroga przed tymi groźnymi drapieżnikami. Jedna z zawartych w nim historyjek dotyczyła wilka, który napadł na źrebaka

---

potem do stodoły. Następnie obrywa się główki z nasieniem i jak są odpowiednio wysuszone, bije się cepami i czyści za pomocą wiatraka. Potem snopki (już bez nasienia) moczy się w stawie, suszy, a następnie znowu moczy. Po kilku tygodniach snopki lnu wyjmowało się z wody, rozwiązywało i układało na polu albo łące, aby znowu wyschły. Ponownie związywało się go i zwoziło do domu. W gospodarstwie wybijano go cepami i potrząsano, a następnie łamano. Potem szczotkowano, a wyczesane włókno zawijane było na kołowrotku w szpulkę, a tę nawijało się na motowidło.

idącego przy klaczy. Wilk skoczył prosto na kark źrebaczka, a klacz chwyciła drapieżcę zębami za skórę na plecach i podniosła w górę. Z pomocą przybiegli chłopi, którzy widłami zabili wilka i tak uratowali źrebaczka. Druga historyjka dotyczyła tego, jak chłop przechytrzył wilka, który wskoczył mu na plecy. Trzecia mówi o tym, że chłopi zrobili zasadzkę na stadko wilków, które podchodziły pod ich domy i w ten sposób ocalili swoje gospodarskie zwierzęta i domowników.

Tematyka polityczno-wojskowa

Frenszkowski nawiązuje w swoich opowiadaniach do kilku historycznych wydarzeń. Chronologicznie najwcześniejsze dotyczyło wojny francusko-pruskiej z drugiej połowy XIX wieku. Opowiadanie pt. *Stary Antoś gådå na kiermasie ło wojne fancusko-pruski* rozgrywa się podczas kiermasu. Była to świecka uroczystość kończąca odpust kościelny i odbywające się z tego powodu pielgrzymki (Frenszkowski 2005: 25–28; Barczewski 2020). Akcja opowiadania dzieje się kilka lat przed pierwszą wojną światową u gospodarza Józefa Puliny. Jeden ze zgromadzonych w izbie chłopów – stary Antoś – inicjuje opowieść o swoich doświadczeniach z wojny 1870–1871, zwłaszcza o bitwie pod Sedanem 2 września 1870 r., kiedy to Niemcy pokonali Francuzów (Frenszkowski 2005: 29–31). W tej pełnej emocji opowieści o grozie wojny najważniejszy jest wydźwięk pacyfistyczny.

W prezentowanym zbiorze kilka opowiadań poświęconych jest pierwszej wojnie światowej, co przekonuje, że dla autora było do doświadczenie formatywne i bardzo ważne (*I wojna światowa…* 2015). Kiedy wybuchła wojna, Frenszkowski miał 15 lat. W opowiadaniu pt. *Mobilizacyja* (tekst w wersji gwary spolszczonej) autor oddaje nastrój pierwszych godzin i dni po ogłoszeniu mobilizacji (Frenszkowski 2005: 49). Narracja zaczyna się 31 lipca 1914 r., kiedy to pracujący na polu chłopi dowiadują się, że zbliża się wojna. Tę złowrogą informację przekazują dzwony kościelne; rozpoczyna się mobilizacja sprowadzająca na rodziny lęk o najbliższych mężczyzn. W tekstach Frenszkowskiego utrwalił się obraz społeczności cywilów mocno dotkniętych niedogodnościami czasów wojny, np. głodem. O tym opowiada tekst pt. *Żendary* (Frenszkowski 2005: 58). Żywność była reglamentowana, a ludność obowiązywał zakaz handlowania przetworami spożywczymi bez wiedzy i pozwolenia władz. Na ubój własnej trzody trzeba było mieć pozwolenie, a mąki mleć w młynie tylko tyle, ile było zapisane na specjalnej karcie. Masło i jajka gospodarze mogli sprzedawać jedynie w wyznaczonych miejscach i to po zaniżonej cenie. Żandarmi kontrolowali jadących do miasta jeszcze w lesie, wyskakując znienacka; przeszukiwali wozy, rekwirowali

jedzenie i nakładali duże kary. Autor przytacza kilka sposobów na oszukanie żandarma i wystawienie go na pośmiewisko, np. z powodu pobrudzenia ręki krowim łajnem zakleszczenia palca w łapce na myszy, albo poturbowania z powodu upadku z piętra szopy. W taki sposób chłopi radzili sobie z uciążliwymi dostawami dla państwa i wojska niemieckiego.

Pod koniec pierwszej wojny światowej Europę Środkowo-Wschodnią ogarnęła rewolucja, która została zapoczątkowana w Rosji. Frenszkowski w opowiadaniu pt. *Rewolucyja* opisał, jak w Gołdapi przeżył ją Edward, 18-letni syn Józefa Zembrzynskiego spod Olsztyna (Frenszkowski 2005: 60–65). Dnia 16 października 1918 r., a więc niecały miesiąc przed końcem wojny, został on powołany do wojska i miał się zgłosić do kompanii w Kętrzynie. Następnego dnia chłopak razem z innymi został wysłany do Gołdapi, gdzie przeżył wrzenie rewolucyjne. Po kilku latach wojny i ścisłego posłuszeństwa wobec niemieckiej władzy żołnierze nagle zostali zwolnieni z tego obowiązku. Powoli zaczęły się akty nieposłuszeństwa wobec oficerów – obcinali im pruskie kokardy przy czapkach, zabierali broń, wyrzucali obrazy cesarza Wilhelma II przez okno, grali, śpiewali i tańczyli. „Tak tedy dzień, co mnął być dnem smętku, boć to Mnemce przegrali wojnę, stął się dnem radości" (Frenszkowski, Opowiadanie nr 21). Potem odbyło się na rynku miejskim zebranie żołnierzy i cywilów, podczas którego wybrano radę robotniczą, a następnie radę żołnierską.

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej wielkie mocarstwa ustaliły nowy podział polityczny Europy. Po 123 latach niewoli odrodziła się Polska, ale bez Warmii, która przecież w I Rzeczypospolitej należała do Korony Polskiej. Z ziem pruskich do Polski na mocy traktatu wersalskiego przydzielono tylko ziemię działdowską, natomiast na obszarze południowych Prus Wschodnich ustanowiono plebiscyt, który odbył się 11 lipca 1920 r. (Wrzesiński 2010). W tym okresie (1902–1932) w Olsztynie burmistrzem był Georg Zülch, któremu poświęcone jest opowiadanie pt. *Przywitanie nadburmistrza Zülcha w Olsztynie*. Zülch popierał niemieckich nacjonalistów, którzy na początku marca 1920 r. napadli na polski konsulat i zerwali flagę. Komisja Międzysojusznicza nakazała stronie niemieckiej w ramach zadośćuczynienia uroczyście wciągnąć na maszt polską flagę w obecności władz niemieckich. Ponieważ burmistrz olsztyński odmówił zgody na udział w tym akcie, decyzją Komisji został wydalony z terenów plebiscytowych (Frenszkowski 2005: 78, 84–86; Wrzesiński 2010: 273, 279, 306). Opowiadanie napisane jest po polsku i opatrzone przypisami przez samego Frenszkowskiego. Być może napisał je na zlecenie jakiejś gazety, jednak tekst nie został wcześniej opublikowany. Autor opisuje oburzenie mieszkańców miasta w związku z ponownym objęciem stanowiska przez burmistrza po przegranym przez Polaków

plebiscycie. Olsztyniacy obrzucali go kamieniami, a policjanci zaczęli strzelać. Zamieszki trwały do późnej nocy: „Takie było przywitanie nadburmistrza – nacjonalisty miasta Olsztyna Zülcha, który po przymusowym urlopie plebiscytowym wrócił przy końcu lipca 1920 r." (Frenszkowski, Opowiadanie nr 20).

Po przegranym przez Polaków plebiscycie wielu działaczy i zwolenników polskości musiało uciekać. W grupie uchodźców znalazł się także autor analizowanych tekstów, co zainspirowało go do napisania opowiadania pt. *Zielonå granica* (Frenszkowski 2005: 86–87). Bohaterami uczynił dwóch młodych chłopaków. Józef i Jan otrzymali dokumenty potwierdzające ich propolską postawę od polskiego działacza plebiscytowego Jana Baczewskiego. Tekst dokumentuje dramaturgię podróży do Polski. Mężczyźni najpierw jechali pociągiem (z Olsztyna do Iławy), potem szli pieszo (do Jamielnika w powiecie działdowskim). Podróż obfitowała w niespodzianki (strach, zmylenie drogi, niepewność, niesprzyjająca pogoda). Trud został jednak uwieńczony sukcesem. Mężczyźni dotarli do wioski za granicą Prus Wschodnich, gdzie przyjął ich polski gospodarz.

Podsumowanie

Gwarowy zapis tekstów Klemensa Frenszkowskiego to ukłon w stronę historycznej formy komunikacji, którą dziś próbuje reaktywować garść entuzjastów. Dla współczesnego czytelnika to spore wyzwanie językowe i intelektualne. Jest jednak kilka powodów, dla których opowieści Klemensa Frenszkowskiego są interesujące dla współczesnych. Pierwszy sens bierze się z autobiograficzego kontekstu tekstów. Można przeczytać Frenszkowskiego jako opowieść o męskim reprezentancie chłopskiej rodziny warmińskiej (chłopcu/młodzieńcu), którego biografię kształtował splot różnorodnych czynników składających się na typową dla pogranicza koegzystencję kultur, języków, wyznań, nacji i etnosów. Tak ujrzane opowieści będą zaproszeniem do przypomnienia (poznania) postaci wpisanej w tło życia społecznego, kulturalnego, politycznego Warmii w dwudziestoleciu międzywojennym i po 1945 r.

Narrator prezentowanych opowieści jest świadkiem pamięci o nieistniejącym już świecie. Trudno przecenić potencjał dokumentacyjny tych narracji. Frenszkowski zebrał ciekawy materiał etnograficzny i językowy dokumentujący życie wsi warmińskiej u progu XX wieku. Opisał elementy tradycyjnej kultury ludowej, obyczaj i rytuał, świat wartości i wierzeń, normy kulturowe, codzienność, pracę i czas wolny warmińskich gospodarzy. Godna szczególnego podkreślenia jest zapisana na kartach tych opowieści wysoka świadomość wartości tego kulturowego

dziedzictwa Warmii. Przywiązanie do tradycji i gwary, etos pracy, szacunek do władzy to elementy tożsamości warmińskich bohaterów.

Autobiograficzny kontekst opowieści Frenszkowskiego otwiera również perspektywę badań nad emancypacją podmiotu autorskiego wywodzącego się z warstw ludu, któremu udało się wejść na ścieżkę kariery administracyjnej w realiach niemieckich (przed 1945 r.) i polskich (po 1945 r.). Ciekawe wnioski przynosi również namysł nad figurą podmiotu autorskiego w zakresie czerpania z tradycji literackiej, świadomości konwencji gatunkowych. Wyzwaniem przyszłości jest zbadanie językowego obrazu świata zapisanego w tekstach Frenszkowskiego. Chodzi o świat zewnętrzny, ale również o autodefinicje, w których narrator charakteryzuje siebie jako pośrednika i mediatora „między dawnymi i młodszymi laty". W opowiadaniach odnajdujemy fakty znane z podręczników historii, takie jak np. I wojna światowa, plebiscyt 1920 roku, ale jeszcze więcej jest faktów uwikłanych w prywatną warmińską codzienność. Te mikrohistorie składają się na opowieści o ludziach, którzy ciężko pracują, ale potrafią się bawić, czerpią radość z bycia we wspólnocie, wspierają się i szanują, żyją blisko natury, nie są wolni od przywar. I w tym sensie to opowieść uniwersalna.

Bibliografia

I wojna światowa w Prusach Wschodnich (2015), red. Norbert Kasparek, Dariusz Radziwiłłowicz, Archiwum Państwowe, Olsztyn.

Achremczyk Stanisław (2018), *Reszel – ośrodek oświaty, nauki i rzemiosła artystycznego w XVII-XVIII wieku*, w: *Reszel: 680 lat historii miasta*, red. Grzegorz Białuński, Robert Klimek, Towarzystwo Miłośników Reszla i Okolic, Reszel: 57–110.

Barczewski Walenty (2020), *Kiermasy na Warmiji*, red. Jan Chłosta, wyd. 7, Agencja WiT Witold Mierzejewski, Olsztyn.

Biolik Maria (2014), *Dialekt warmiński: fonetyka i fonologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.

Burakowska Halina (1991), *Klemens Frenszkowski*, w: *Olsztyńskie biografie literackie 1945–1988*, red. Jan Chłosta, wyd. Towarzystwo Naukowe im. W. Kętrzyńskiego, Olsztyn: 26–27.

Burszta Józef (1950), *Wieś i karczma. Rola karczmy w życiu wsi pańszczyźnianej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

Chłosta Jan (1996), *Znani i nieznani Olsztyniacy XIX i XX wieku. Bekannte und unbekannte Allensteiner des 19. Und 20. Jahrhundersts*, tłum. Edyta Derecka, wyd. Książnica Polska, Olsztyn: 51–55.

Chłosta Jan (2005), *Wstęp*, w: Klemens Frenszkowski, *Pamiętnik Warmiaka*, oprac. Jan Chłosta, wyd. Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn: 5–13.

Chłosta-Zielonka Joanna (2010), *Życie literackie Warmii i Mazur 1945–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.

Chłosta-Zielonka Joanna (2020), O *literackim potencjale gwary warmińskiej od końca XIX wieku po czasy współczesne*, „Prace Językoznawcze", nr 3: 25–43.

Chrzanowski Tadeusz (1958), *Karczmy i zajazdy polskie*, wyd. Arkady, Warszawa.

Cyfus Edward (2012), *Moja Warmia*, wyd. Retman, Dąbrówno.

Frenszkowski Klemens (1967), *Śmierć Brunaczki. Opowiadania*, red. Anna Szyfer, wyd. Pojezierze, Olsztyn.

Frenszkowski Klemens (1979), *Janek*, do druku przyg. Krystyna Kruczyk, wstęp Jan Boenigk, wyd. Pojezierze, Olsztyn.

Frenszkowski Kazimierz (2004), *Fordon – Olsztyn*, w: *Codzienność zapamiętana, Warmia i Mazury we wspomnieniach*, przekł. Joanna Pawłowska, red. Hans-Jürgen Karp, Robert Traba, Wspólnota Kulturowa Borussia, Olsztyn: 57–67.

Frenszkowski Klemens (2005), *Pamiętnik Warmiaka*, oprac. Jan Chłosta, wyd. Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn: 5–13.

Giżyńska-Burakowska Halina (1972), *Frenszkowski Klemens*, w: *Współcześni pisarze województwa olsztyńskiego*, red. Edward Martuszewski, wyd. Pojezierze, Olsztyn: 17–18.

Gładkowska Ewa (2003), *Zrozumieć czas. Obecność wielokulturowej tradycji Warmii i Mazur na przykładzie działalności społeczno-kulturalnej i twórczości Hieronima Skurpskiego,* Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.

Grygier Tadeusz (1966), *Geneza ordynacji szkolnej z roku 1845 dla prowincji pruskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 3: 358–385.

Lewandowska Izabela (2009), *Gwara warmińska na przełomie dwóch stuleci (XIX–XXI wiek)*, w: *Miejsca pamięci w edukacji historycznej*, red. Stanisław Roszak, Małgorzata Strzelecka, Agnieszka Wieczorek, z cyklu: „Toruńskie Spotkania Dydaktyczne", t. 6, wyd. Stowarzyszenie Oświatowców Polskich Oddział w Toruniu, Toruń: 85–93.

Lewandowska Izabela (2018), *Gwara warmińska jako wyraz niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Ewolucja zjawiska na przestrzeni dziejów*, w: *Stosunki polsko-niemieckie w ćwierćwiecze od podpisania Traktatu o dobrym sąsiedztwie. Kultura – oświata – gospodarka*, red. Krzysztof Gładkowski, Ewa Gładkowska, Tomasz Gajowniczek, z serii: „Studia Politologiczne", t. 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn: 137–151.

Lewandowska Izabela (2022), *W warmińskiej chacie i zagrodzie na przełomie XIX i XX wieku – życie codzienne w świetle zbiorów Muzeum Warmińskiego Gburstwa*, w: *W zwierciadle rzeczy*, z serii: „Życie prywatne Polaków w XIX wieku", t. 10, red. Maria Korybut-Marciniak, Jarosław Kita, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Olsztyn–Łódź: 227–242.

Lewandowska Izabela, Szydłowska Joanna, Matusiak-Kępa Iza (w druku), *Klemensa Frenszkowskiego opowiadania gwarowe. Konteksty historyczne, kulturowe i językowe.*

Łukaszewicz Bohdan (1991), *Polskie Stronnictwo Ludowe na Warmii i Mazurach w latach 1945–1947*, wyd. Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.

Łukaszewicz Bohdan (2008), *Życiorysy. Represjonowani na Warmii i Mazurach w latach stalinizmu 1945–1956. Materiały biograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn: 92.

Mondroch Henryk (2022), *Zanim wymyślono Warmię i Mazury. Przewodnik turystyczno-historyczny*, wyd. autorskie, Dywity.

Murawska-Koprowska Halina (1976), *Tkactwo i strój*, w: *Kultura ludowa Mazurów i Warmiaków*, red. Józef Burszta, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 395–396.

Naród i regiony. Tradycje regionalizmu literackiego w perspektywie nowoczesności (XIX – XXI wiek) (2020), red. Danuta Zawadzka, Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, Marzena Radecka, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw (2012), red. Małgorzata Mikołajczak, Elżbieta Rybicka, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Oracki Tadeusz (1983), *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla XIX i XX wieku (do 1945 roku)*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa: 102–103.

Oracki Tadeusz (2023), *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla XIX i XX w (do 1945 roku)*, wyd. Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn: 178–179.

Pasieka Paweł (2019), *Zwierzęta wobec śmierci*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies", nr 5, Tanatos: 147–148.

Rojek Józef Jakub (2008), *Literaci i literatura Warmii i Mazur. Przewodnik eseistyczny*, wyd. Fundacja Środowisk Twórczych w Olsztynie, Olsztyn: 30.

Sztych Danuta (2008), *Zwierzęta gospodarskie w polskiej kulturze ludowej. Prace przeglądowe*, „Wiadomości Zootechniczne", nr 2: 39–47.

Szydłowska Joanna (2013), *Narracje pojałtańskiego Okcydentu: literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn.

Szyfer Anna (1975), *Zwyczaje, obrzędy i wierzenia Mazurów i Warmiaków*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn.

Tomasik Wojciech (2004), *Ludowość*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: 130–135.

Warmiacy i Mazurzy. Życie codzienne ludności wiejskiej w I połowie XIX wieku (2002), red. Bogumił Kuźniewski, Towarzystwo Przyjaciół Olsztynka, Olsztynek.

Wrzesiński Wojciech (2010), *Polska – Prusy Wschodnie . Plebiscyty na Warmii i Mazurach oraz na Powiślu w 1920 roku*, wyd. 2, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.

Zientara-Malewska Maria (1959), *Warmio moja miła*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

Żebrowska Ewa (2004), *Die Äusserungsgliedfolge im Hochpreussischen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
267–280 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.9513
Adrian Uljasz
University of Rzeszów
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3831-4585
e-mail: auljasz@ur.edu.pl

Historical, patriotic and regional education and intercultural tolerance in Stanisław Jędryka's film *Zielone lata*[1]

Edukacja historyczno-patriotyczna i regionalna oraz nauka tolerancji międzykulturowej w filmie Stanisława Jędryki *Zielone lata*

Keywords: *Zielone lata* film (1979), Jędryka Stanisław (1933–2019), historical and regional education, patriotic education, intercultural tolerance
Słowa kluczowe: *Zielone lata* film (1979 r.), Jędryka Stanisław (1933–2019), edukacja historyczna i regionalna, wychowanie patriotyczne, tolerancja międzykulturowa

Abstract

The article analyses the significance of Stanisław Jędryka's film *Zielone lata* in teaching intercultural tolerance and promoting historical, cultural and regional education. The film is set in the director's hometown of Sosnowiec in Dąbrowa Basin, shortly before the outbreak of World War II and during the German occupation. The research hypothesis postulating that Jędryka's and Przeździecki's work remains relevant was examined by exploring timeless themes in the film, analysing film reviews in the press, popular science literature, and audience reception. The film's high artistic merit, the conveyed message, and positive responses from the viewers confirm the validity of the research hypothesis. In the article, the content of the film and its artistic value were examined with the use of a comparative analysis and an analysis of the media, including press publications and viewer commentaries posted online.

[1] Translation services were co-financed by the Ministry of Education and Science pursuant to agreement No. RCN/SP/0200/2021/1 of 1 November 2022; value of the grant awarded as part of the "Development of scientific journals" program – PLN 54 090.

The aim of this article was to analyse the significance of Stanisław Jędryka's 1979 film *Zielone lata* (Green years) in promoting intercultural tolerance and historical, cultural and regional education. The research hypothesis postulating that Jędryka's and Jerzy Przeździecki's work remains relevant was examined by exploring timeless themes in the film, analysing film reviews in the press, popular science literature, and audience reception. The film's high artistic merit, the conveyed message, and the positive response from the audience confirm the validity of the research hypothesis. In the article, the film is examined with the use of the methodology proposed by Seweryn Kuśmierczyk (Kuśmierczyk 2015: 11–27), a comparative analysis, and an analysis of the media, including press publications and viewer commentaries posted online. In the comparative analysis, *Zielone lata* was examined in the context of the original novel – Jerzy Przeździecki's *Troje znad czarnej rzeki* (The three who lived on the black river), and selected Polish film productions dedicated to the Polish experiences of World War II.

Intercultural tolerance is often an educational goal in historical, patriotic and regional education. Patriotism and regionalism need not be at odds with openness to foreign cultures (Roguska 2012: 173). This is particularly relevant in areas where different national or regional cultures coexist. Such examples include Polish borderland regions of Upper Silesia and Dąbrowa Basin, and Polish-Ukrainian and Polish-Lithuanian borderlands.

Regional education can be defined as a process of disseminating educational and instructional content related to the local and regional environment. National consciousness is shaped at the local and regional level as community members begin to identify with their historical, sociocultural, and regional traditions, as well as their language (Bednarska-Bajer 2008: 11). This process should be accompanied by respect for cultural differences (Guziuk-Tkacz 2017: 171) and the willingness to establish dialogue with members of cultural minorities. This dialogue must take place in a friendly atmosphere that invites mutually respectful interactions (Kobylińska 2017: 180). "Interculturality" can be defined as a reciprocal relationship between members of diverse cultures. Cross-cultural communication should be accompanied by tolerance and dialogue, rather than nationalistic views and attitudes (Nikitorowicz 2009: 125).

Historical education is the teaching of universal and native history. Literary scholars and educators combine the transmission of knowledge about the history of a country or nation (including literary history) with patriotic education and building and strengthening national identity (Zabawa 2017: 63–83). National minorities should be taught about local historical traditions to encourage a sense of community with the country they inhabit. Both critical and positive interpretations

of historical events can carry patriotic values, provided that they are presented objectively.

The concept of intercultural tolerance is also combined with patriotic upbringing and regional education by cultural contributors. These values were promoted by Stanisław Jędryka (1933–2019) who directed many films about Polish cultural relations, including in Upper Silesia and Dąbrowa Basin. Most of his films were addressed to children and adolescents. Jędryka was born and raised in the city of Sosnowiec in Dąbrowa Basin.

Zielone lata is set in Jędryka's hometown of Sosnowiec. In the film, the city is portrayed as a melting pot of languages, ethnic groups, and cultures. The director returns to his childhood experiences in the years directly before the outbreak of World War II and during the German occupation (Lewandowski 2009: 42–45). In an interview, Jędryka emphasised the autobiographical overtones of his cinematic works, including *Zielone lata*, *Do góry nogami* (Upside down), and *Koniec wakacji* (The end of summer). *Zielone lata* depicts the friendship between three children, aged seven to nine, who live in Sosnowiec: Wojtek Lewiński, a Pole, Abramek Rotbaum, a Jew, and Erna König, a German. Due to the realistic and accurate portrayal of historical events, the educational message conveyed by the film has a powerful impact on the audience and promotes intercultural tolerance. Jędryka commented on his approach in the process of writing screenplays and directing films for children: "It was never my intention to educate anyone. I wanted to tell interesting stories involving children, to make these stories attractive and to convey positive values. I'm aware that my approach could have attracted criticism from educators, but my films focus on the protagonists' life stories. Friendship, family relations, and emotions were the main themes in my films" (Wróblewska, Jędryka 2014: 51, 55). According to Jędryka, *Zielone lata* has considerable narrative value by presenting a lively and interesting plot that the viewers can easily identify with. As a result, the film fosters the development of educational values (Pilawska 2021: 210–213, 221–223). Jędryka deliberately guides the viewers' emotions (Przylipiak 2016: 139–150).

Zielone lata is an adaptation of Jerzy Przeździecki's (1927–2020) novel *Troje znad czarnej rzeki*, published in 1975 by Nasza Księgarnia in Warsaw. Both Przeździecki and Jędryka were born in Sosnowiec. Przeździecki wrote the screenplay for Jędryka's film (Marzęcka 1999: 493–495; Toczkowska 2002: 152–157; Filmpolski.pl – biography of Jerzy Przeździecki; Przeździecki 1975). The novel was reviewed in *Literatura* magazine by Jan Edward Kucharski, also a native of Sosnowiec. Kucharski praised Przeździecki's novel for its realistic depiction of the protagonists' social background and psychological profiles. He noted that the

novel could be a difficult read for children, the target audience. Young readers would probably need assistance from adults to understand the elaborate historical and social narrative. Kucharski argued that *Troje znad czarnej rzeki* is a book "for adults, but it will be fascinating only for adult readers who have an interest in children's world" (Kucharski 1977: 11). The novel could also attract adult readers who have an interest in the regional affairs of Upper Silesia and Dąbrowa Basin, and childhood memories dating back to the war and the German occupation.

Zielone lata was produced in 1979 by Silesia, and it premiered on 29 February 1980 (Filmpolski.pl – synopsis of *Zielone lata*). On 12 August 1979, six months before the premiere, photographs from the film set were published in *Film* magazine. The article featured a brief commentary on the film's contribution to patriotic and intercultural education: "Upper Silesia and Dąbrowa Basin on the eve of the war and in the first year of the German occupation. Personal relations and events are depicted through the eyes of children of various nationalities who are bound by close ties of friendship, the first true friendship in their lives. The war brings anxiety into their world and accelerates the first attempts at national identification. The protagonists are forced to adopt new attitudes in the face of adversity, but they never lose sight of the most important value, namely sincere and selfless friendship" (*Zielone lata* 1979, photographs by Roman Sumik: 6–7). The claim that cross-cultural relationships are the main theme of the movie is undisputed. However, the argument that the war accelerates the protagonists' "first attempts at national identification" is somewhat simplistic. The main characters may be very young, but they did not have any qualms about their national identity. The protagonists are members of three distinct national groups, and their life stories represent the fate of their respective nations during World War II.

The *Filmowy Serwis Prasowy* biweekly magazine published an article on Jędryka's film three months before its premiere. The intercultural themes conveyed by the film were analysed exhaustively by Krzysztof Białoskórski. He noted that the three protagonists – a Pole, a Jew and a German – were able to maintain and even strengthen their friendship despite the dire reality of the German occupation. Białoskórski praised the producers for conveying the message directly "without pathos" and for the accurate historical representation of the pre-war reality and life during the occupation (Białoskórski 1979: 6–8).

A review that appeared in *Film* magazine on 24 February 1980, several days before the premiere screening, commented on the realistic portrayal of the friendship and fate of the three protagonists who represented three nationalities, "whose homes were taken away and whose childhood was destroyed by the war" (*Zielone lata* 1980: 23). A similar observation was made by Małgorzata Dipont in a review

published in *Życie Warszawy* daily on 11 March 1980. The publicist emphasised that the main message conveyed by the film was the hope that young Poles, Jews and Germans could establish friendly relations in the future. In her opinion, the main weakness of the film was its inability to paint an expressive portrait of the children's emotions. Emotions were overshadowed by a detailed historical narrative of the late 1930s and the beginning of the German occupation in Sosnowiec. According to the reviewer, the film's excessive focus on historical and cultural authenticity detracts from the dramatic narrative. Dipont concluded that young viewers would not be significantly influenced by *Zielone lata* for this very reason (Dipont 1980: 7).

Zielone lata received two awards: Złote Poznańskie Koziołki and the main prize (Marcinek) awarded by the children's jury at the 7th National Festival of Children's and Youth Films in Poznań in 1981. The film also received special mentions at the International Short Film Festival in Tomar (Portugal) in 1980, Frankfurt Film Festival in 1981, and the International Film Festival for Children and Youth in Teheran in 1985 (Filmpolski.pl – synopsis of *Zielone lata*; Hendrykowski 1994: 161; *Twórcy filmu dziecięcego w Polsce* 1987: 47; Armata 2014: 358; Jędryka 2012: 114).

Zielone lata has considerable educational value because it recognises the need for intercultural tolerance, combined with historical, patriotic, and regional education. The friendship between children of three different nationalities is convincingly portrayed in the historical and social reality of Sosnowiec in the late 1930s, at the beginning of World War II, and during the German occupation. The educational message imparted by the film accentuates the need for mutual tolerance between people of different nationalities. Przeździecki and Jędryka convey this message in outdoor scenes, where the three children can be seen playing together shortly before the outbreak of the war. These scenes accurately depict the sociocultural context of these times. Erna's brother Rudi has strong anti-Polish sentiments and he argues with Wojtek about the military prowess of Poland and Germany. Abramek Rotbaum's father, a shoemaker, is a positive character who is hospitable and ready to help others. He sells shoes to Wojtek's mother at a reduced price and does not expect immediate payment. The Jewish shoemaker, a representative of an ethnic minority, was portrayed in a positive light to make the audience averse to xenophobic attitudes and stereotypes.

During the occupation, Wojtek and Erna save Abramek from the Holocaust. The depicted situations are credible because the children seek help from an adult, a Polish doctor (doctor Turowski) who is played by Henryk Bista. The children's actions before and during the war are presented as exceptional in the context of the xenophobic attitudes that were prevalent at the time. This is particularly true of the German girl's attitude towards Wojtek and Abramek. During the occupation, the Polish boy and the

German girl are admonished and punished by their parents for playing together. The screenwriter and the director portray their friendship through the lens of reality and without idealistic undertones. The resulting educational message appears to be more effective than a distorted and idealised narrative of past events.

Wojtek and Erna maintain their friendship, while Erna's German friends join the Hitler-Jugend during the occupation. Erna's parents, especially her father König, an apothecary, support Hitler, and they hang a flag with the swastika on the balcony when Germany invades Poland. Przeździecki and Jędryka present the concept of Polish-German reconciliation in the context of the Holocaust: two children – a Polish boy and a German girl – help their Jewish friend. This personal narrative plays a very important role by promoting anti-xenophobic attitudes and intercultural education.

The scenes presenting Poland's preparations for a defensive war against Germany, including the ceremony during which a machine gun purchased by Sosnowiec's residents is donated to the National Defence Fund, make a valuable contribution to historical and regional education and promote patriotic upbringing. The ceremony features performances by military and miners' orchestras, a military parade, and the residents, including Wojtek's parents, sing the *Rota*, the Polish celebratory anthem. Wojtek and his mother say goodbye to his father who was mobilised for military duty before September 1939. Intercultural communication is also the central theme in scenes depicting the September campaign and the occupation of Sosnowiec. Young viewers learn about the Nazi occupants' efforts to Germanise Polish children, including in Upper Silesia and Dąbrowa Basin, through the story of Wojtek's baby sister Ewa. In countries with a history of mutual political and military conflict, this is the only approach to promoting the concept of reconciliation and intercultural tolerance, provided that historical facts are presented in a true and objective manner.

The film significantly contributes to regional, historical, and patriotic education because the entire narrative is set in Sosnowiec, in its streets and courtyards, against the background of the city's industrial landscape. The protagonists hide Abramek in a safe place by the Czarna Przemsza River which intersects the city. In Przeździecki's novel and Jędryka's film, Sosnowiec plays a pivotal role that goes beyond that of a mere backdrop (Zabawa 2017: 53–61).

The last scene in *Zielone lata*, in which Wojtek says goodbye to Erna, has a symbolic significance. After her father's death, the girl and her mother leave Sosnowiec and join their family in Germany. The children talk about Abramek, and they hope to meet after the war. This scene is an expression of the director's hope that young Poles, Germans and Jews can establish a peaceful dialogue

(Kobylińska 2017: 180). *Zielone lata* may have therapeutic value for some viewers (Pilawska 2021: 218-220), in particular those who are affected by discrimination, not only on grounds of nationality or ethnicity. The message conveyed by Jędryka's film can give comfort to this group of viewers. The film is also an attempt at psychotherapy in that it encourages viewers with xenophobic and intolerant views to reconsider their attitudes and behaviours. The film's educational value lies in the director's attempts to challenge stereotypes and black-and-white thinking. The above applies not only to the war period, but also to the social situation in Poland, including in Dąbrowa Basin and Upper Silesia, in the 1930s. Before finding employment in a coal mine, Wojtek's father works as a wagoner to support his family. He continues to work when the miners go on strike, and he is beaten by the strikers who do not understand his dire financial situation. This incident was portrayed in the film to demonstrate that stereotypical thinking should be discouraged in all areas of life, not only in the national and religious context.

Jędryka relies on various means of artistic expression to enhance the educational value of *Zielone lata*. The poverty of wartime Sosnowiec was masterfully captured by production designer Bolesław Kamykowski as well as set and costume designers Hanna Morawiecka and Małgorzata Kańska. Dilapidated buildings in Sosnowiec, the interior of the Lewińskis' home, and period clothing were masterfully depicted by the designers. Realistic set design serves as a lynchpin for narrative authenticity, and it deepens the audience's connection with the story and the characters (Przylipiak 2016: 118–122).

The music score composed by Andrzej Korzyński is one of the greatest strengths of *Zielone lata*. The score is rich in distinctive musical motifs. The composer skilfully transforms the leitmotif to accentuate lyrical, dramatic, or tragic events in the plot. Lyrical and realistic music accompanies the games played by the protagonists before the war; dramatic music in the opening credits underscores Sosnowiec's poverty, and tragic music highlights distressing events, such as the Birnbaums' eviction from their home, the death of Birnbaum, and the scene where Abramek is shot by German soldiers. The harmonica, a musical instrument that is associated with childhood, plays a central role in the leitmotif. Korzyński's score enhances the dramatic narrative and enables the director to guide the viewer's emotions (Przylipiak 2016: 139–150).

Jędryka effectively leads the child actors through their scenes. Ten-year-old Tomasz Jarosinski who plays Wojtek, and his peers – Jacek Bryniarski (Abramek) and Agnieszka Konopczyńska (Erna) – deliver highly realistic performances. Dramatic and tragic scenes are not overly exaggerated or sentimental. When interviewed by Anna Wróblewska, Jędryka noted that in films about Upper Silesia

and Dąbrowa Basin, he was able to give child actors effective cues because the screenplays contained autobiographical elements (Wróblewska, Jędryka 2014: 55). Adult actors, including Krzysztof Kiersznowski and Małgorzata Pritulak (Wojtek's parents), Janusz Paluszkiewicz (their neighbour Matuszczak), Henryk Bista (doctor Turowski), Anna Chodakowska and Zygmunt Hobot (Abramek's parents), are equally convincing in conveying a sense of despair in dramatic and tragic events. Bista effectively portrays doctor Turowski's kindness and tolerance. Despite the criticism expressed by Dipoint in *Życie Warszawy* daily, the artistic value of *Zielone lata* significantly emphasises its educational message, even though the film is replete with historical facts (Dipont 1980: 7). The director skilfully combines historical, patriotic, and regional themes with the need for intercultural tolerance and aesthetic education (Pilawska 2021: 213–215).

Zielone lata should be also compared with Przeździecki's original novel *Troje znad czarnej rzeki*. The novelist also wrote the screenplay, where the original plot was synthesised and somewhat modified. In the screenplay, the story about three children was abridged and dramatized. The book's lengthy introduction, in which the Lewiński family moves from the countryside to Sosnowiec in search of work, was omitted in the screenplay. The film opens with a dramatic scene, where Wojtek's father is beaten for a being a strike-breaker and returns home from work. The Lewińskis' peasant roots are clearly emphasised in the plot, including in the dialogues between Wojtek's parents, or in the scene where the family dances to folk music played on the radio. The screenplay highlights social issues to reinforce the educational message, namely that social sensitivity is as important as education in the spirit of intercultural tolerance. In the film adaptation of the book, little attention is given to Wojtek's quest for knowledge before he attains the compulsory school age of seven years. The war breaks out on 1 September 1939, just as the boy is about to begin his education in an independent Polish school. In the novel, Wojtek visits a school in Sosnowiec, where he meets a teacher with the same surname. The teacher contacts Wojtek's parents, and the boy accompanies Lewiński's class on a field trip. However, the fact that the boy had taught himself to read before starting school is highlighted in the film. In this way, Przeździecki and Jędryka emphasised the need for equality in access to education and the fact that the right to education as one of the most important civil rights.

Not all of the book's secondary characters are portrayed in the film. This includes Wojtek's aunt (his father's sister) who also lives in Sosnowiec and is criticised by the family for her self-indulgent lifestyle. However, the main difference between the novel and the film adaptation is the end of the story. The film ends with a goodbye scene between Wojtek and Erna. In turn, in the last scene in the

book, Wojtek and Abramek meet in a country manor. Abramek is sheltered by the manor's owner, heiress Śniatycka, who is not portrayed in the film. Śniatycka also helps another Jew, Professor Elman, who teaches German to the boys. Przeździecki aptly notes that despite painful war experiences, German culture and language are valuable and should not invite prejudice. Very few Poles were motivated to learn German during the war. The novelist's intention was to discourage prejudice based on negative historical experiences. The final scene of the film carries a less idealistic and a more explicit message. A Polish boy and a German girl, both of whom have negative attitudes towards Nazism and xenophobia, say goodbye to each other. Wojtek and Erna identify with their Jewish friend. The final scene is realistic because the film's educational message is conveyed through the relationship between two characters, rather than through vacuous platitudes about the importance of German culture.

In both the novel and the film adaptation, Abramek has a chance to survive the war and be rescued from the Holocaust. *Troje znad czarnej rzeki* is not the only book for young readers of the post-war generation to deal with this difficult subject. Maria Zarębińska-Broniewska's *Dzieci Warszawy* (Children of Warsaw), published as early as 1945, is yet another children's novel that deals with the Holocaust. Szymek, a Jewish boy who escapes from the ghetto, finds shelter in a hideout near Warsaw. Similarly to Wojtek Lewiński, Bronek Pieniążek, the main character in *Dzieci Warszawy*, is raised by a working-class family. Wojtek's father finds work in a coal mine, and his family moves from a rural homestead to a working-class environment. Just like Wojtek and Erna, Bronek decides to help his Jewish friend. Zarębińska-Broniewska manages to build a highly realistic setting for the story. Bronek receives help from adults who find new hiding places for the Jewish boy. Przeździecki's novel features a similar plotline. *Dzieci Warszawy* is set in Warsaw and the surrounding areas during the German occupation (Przeździecki 1975; Zarębińska 1973; Uljasz 2014: 116–119). It can be concluded that Przeździecki regionalised and developed the theme of Zarębińska's novel, although he was not necessarily inspired by her work.

Tolerance towards different cultures is also a recurring theme in the series of books about Pan Samochodzik (Mister Automobile) written by Zbigniew Nienacki who had strong links with the Polish region of Mazury. Nienacki's books about Mr. Tomasz, the titular character, are addressed to children and adolescents. In *Pan Samochodzik i złota rękawica* (Mister Automobile and the golden gauntlet) (first published in 1979 in Warsaw), Nienacki observed that most folk poets from Mazury, including Michał Kajka, were Lutherans and members of the Polish Evangelical Church. This knowledge was imparted to young readers to promote

religious tolerance (Nienacki 2012; Uljasz 2020: 140). Another book in the series, *Pan Samochodzik i tajemnica tajemnic* (Mister Automobile and the secret of secrets), is set in the Czech capital of Prague and in Poland. The author introduces his readers to a historic Jewish cemetery in Lesko (Podkarpacie region) to emphasise the importance of tolerance towards other nationalities and religions (Nienacki 1983; Uljasz 2020: 141–142). Descriptions of historic monuments and Jewish memorial sites in Prague serve a similar purpose. Nienacki devotes considerable attention to a Jewish cemetery and the former Jewish district of Jozefov. He notes that Jewish cultural sites, in particular cemeteries and shrines, were destroyed by the Nazi invaders during World War II (Uljasz 2022: 3-4). Both novels were adapted into films. *Latające machiny kontra Pan Samochodzik* (Flying machines and Mister Automobile), the cinematic adaptation of *Pan Samochodzik i złota rękawica*, was directed by Janusz Kidawa in 1991. In 1988, Kazimierz Tarnas directed *Pan Samochodzik i praskie tajemnice* (Mister Automobile and the secrets of Prague) based on *Pan Samochodzik i tajemnica tajemnic*. Both film adaptations were rightly criticised by the reviewers and the audience for straying too far from the source material. The directors made a great mistake by disregarding the educational content of the novels, which is one of the most important values of the Pan Samochodzik series (Uljasz 2020: 140–141; Uljasz 2022: 4–5).

As previously noted, both Abramek (*Zielone lata*) and Szymek (*Dzieci Warszawy*) were given the chance to survive the Holocaust. *Polskie drogi* (Polish roads), a popular TV series (1976–1977) directed by Janusz Morgenstein and written by Jerzy Janicki, does not offer such hope. The series was produced shortly before *Zielone lata*. Noemi Sommer, a Jewish girl who is adopted by one of the main protagonists, Leon Kuraś (played by Kazimierz Kaczor), in Zamość region is deported to Germany with other children living in the region. Similarly to Ewa Lewińska in *Zielone lata*, Naom is to be Germanized (*Polskie drogi* 2023, screenplay by Jerzy Janicki, directed by Janusz Morgenstern, Filmpolski.pl; Janicki 1985: 130 ff, Hendrykowski 2012: 279–282). Janicki and Morgenstern teach a lesson in tolerance by comparing the fate of the children rescued from the Holocaust with the story of Polish children from Zamość region. *Polskie drogi* is addressed to an adult audience, but the series was also popular among children and adolescents because the presented topics are comprehensible for viewers as young as eight or nine years.

Świadectwo urodzenia (Birth certificate), a film written and directed by brothers Stanisław and Tadeusz Różewicz in 1961, also presents the German occupation from a child's perspective. The film is divided into three short stories entitled *Na drodze* (On the way), *List z obozu* (A letter from the camp), and *Kropla*

krwi (A drop of blood). The protagonist is a Jewish girl who, towards the end of the film, finds shelter in a Polish orphanage under the assumed name of Marysia Malinowska. The girl is played by Grażyna Barszczewska who went on to become a professional actor. The Gestapo officer visiting the facility recognises Aryan features in the girl's face and concludes that she is a representative of the "supreme" German race (Filmpolski.pl – synopsis of *Świadectwo urodzenia*). The director skilfully captures the girl's fear as she repeats her assumed Polish name to a suspicious Gestapo officer. The film has an ambiguous ending. Marysia Malinowska could face the same fate as Ewa Lewińska and Noemi Sommer. Alternatively, the girl could be identified as a Jew by the German officer. The potential ambiguity of the last scene in *Świadectwo urodzenia* follows from the interpretation proposed by the author of this article. Similarly to *Polskie drogi*, *Świadectwo urodzenia* is not addressed to young viewers. However, the film can be watched by both adult and child audiences.

The significance of *Zielone lata* for intercultural education has been underscored by many academic papers, articles in film journals, and publications targeting a general audience. The importance of Przeździecki's and Jędryka's work was aptly recognised by Agnieszka Czechowska in the following commentary: "The occupation separated children who grew up and played together. It made them aware of national and racial differences. However, there are some people who never acknowledge these differences" (Czechowska 2001: 978). The educational message of *Zielone lata* was also recognised by Małgorzata Hendrykowska. Similarly to Czechowska, Hendrykowska argued that the protagonists of *Zielone lata* became familiar with the concept of "national differences" only after the outbreak of the war (Hendrykowska 2011: 106). Both authors emphasised the film's anti-xenophobic message. However, they wrongly concluded that the war was solely responsible for raising the children's awareness national differences. If this were the case, the realistic plot and the historical truth of *Zielone lata* would have been compromised. In an earlier part of this article, a reference was made to the arguments that broke out between Wojtek and Erna's brother Rudi before September 1939. At that time, Wojtek had already had some knowledge of Hitler and German politics. Wojtek had learned to read before he began school, and he was able to acquire some knowledge about Germany by reading Polish newspapers and listening to adult conversations.

User comments on the Filmweb.pl website clearly indicate that *Zielone lata* stirred strong emotions in viewers. Fourteen users had commented on Jędryka's film by July 2023. The oldest entry was made twenty-one years ago, whereas the most recent entry appeared in 2019. The number of posts is relatively small, but

the expressed opinions can be regarded as representative of the target audience. Commentaries were posted by viewers living in Sosnowiec and other Polish regions. As regards the residents of Sosnowiec, *Zielone lata* strengthened their sense of local and regional identity. One user wrote: "I watched the film yesterday. It's fun to watch a movie that was shot in your hometown and to identify places that you know from old postcards". Another user admitted that he/she watched the film twice because he/she was fascinated with the town's appearance before the war. A user with the nickname *Zagłębiak* wrote that he lived in Dąbrowa Basin where the film was set and was keen on watching *Zielone lata* for the second time. The commentators praised the storyline for being beautiful, authentic, and historically accurate. These observations indicate that the message conveyed by *Zielone lata* had a powerful impact on the viewers. One user argued that the film is worth recommending to both child and adult viewers, which indicates that the need for intercultural tolerance resonates deeply with the Polish audience. Another user argued that differences between nations are created by adults, not children (Filmweb.pl – online discussion about *Zielone lata*). This observation is undoubtedly true. Children acquire xenophobic or tolerant attitudes towards other nationalities from their educators, mostly in their family environment.

Zielone lata deserves widespread recognition due to its educational value as well as considerable artistic merit. In 2005, the film was released on DVD as part of the "Platinum collection of the Polish cinema" series produced by Media Way (*Zielone lata*, 2005, directed by Stanisław Jędryka). New DVD releases are needed, and the film should be also available on streaming services. *Zielone lata* can capture the interest of young and adult viewers who have close ties with Upper Silesia and Dąbrowa Basin, as well as audiences from other Polish regions. The film can play an important role in regional education about Dąbrowa Basin and in nationwide historical and patriotic education. Przeździecki's and Jędryka's timeless message about the need for intercultural tolerance is relevant because it is portrayed in a realistic, rather than an idealised manner.

Bibliography

Armata Jerzy (2014), *Wykaz ważniejszych nagród międzynarodowych*, in: *Polski film dla dzieci i młodzieży*, ed. by Jerzy Armata, Anna Wróblewska, Fundacja Kino, Warszawa: 351–358.

Bednarska-Bajer Monika (2008), *Problematyka regionalna w edukacji humanistycznej*, w: *Regionalizm w szkolnej edukacji. Pogranicze śląsko-małopolskie*, ed. by Dariusz Rozmus, Sławomir Witkowski, Oficyna Wydawnicza Humanitas (Wyższa Szkoła Humanitas), IV Liceum Ogólnokształcące im. Stanisława Staszica, Sosnowiec: 11–18.

Białoskórski Krzysztof (1979), *Zielone lata*, „Filmowy Serwis Prasowy", 22: 6–8.
Czechowska Agnieszka (2001), *Zielone lata*, in: *Leksykon polskich filmów fabularnych*, ed. by J. Słodowski, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa: 978.
Dipont Małgorzata (1980), *Dzieci i wojna*, „Życie Warszawy", 60: 7.
Guziuk-Tkacz Marta (2017), *Diagnozowanie w pedagogice trans- i międzykulturowej w kontekście aksjologii i etyki*, in: *Oblicza etnopedagogiki i transkulturowości. Dyskursy teorii i praktyki edukacyjnej*, ed. by Marta Guziuk-Tkacz, Marek Matyjewicz, Alicja J. Siegień-Matyjewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn: 165–177.
Hendrykowska Małgorzata (2011), *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
Hendrykowski Marek (1994), *Polskie filmy fabularne dla dzieci i młodzieży*, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań.
Henrykowski Marek (2012), *Morgenstern*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań.
Janicki Jerzy (1985), *Polskie drogi*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa.
Jędryka Stanisław (2012), *Miłości mojego życia*, Prószyński Media, Warszawa.
Kobylińska Zdzisława (2017), *Dialog jako kategoria aksjologiczna w nauczaniu Jana Pawła II – kontekst interkulturowy*, in: *Oblicza etnopedagogiki i transkulturowości. Dyskursy teorii i praktyki edukacyjnej*, ed. by Marta Guziuk-Tkacz, Marek Matyjewicz, Alicja J. Siegień-Matyjewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn: 179–192.
Kucharski Jan Edward (1977), *Dla kogo ta książka?*, „Literatura", 37: 11.
Kuśmierczyk Seweryn (2015) (ed.), *Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza*, in: *Antropologia postaci w dziele filmowym*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa: 11–27.
Lewandowski Jan Franciszek (2009), *Zielone lata Stanisława Jędryki*, „Śląsk", 11: 42–45.
Marzęcka Barbara (1999), *Przeździecki Jerzy ur. 1927*, in: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, ed. by Jadwiga Czachowska, Alicja Szałagan, vol. 6, *N-P*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa: 493–495.
Nienacki Zbigniew (1983), *Pan Samochodzik i tajemnica tajemnic*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn.
Nienacki Zbigniew (2012), *Pan Samochodzik i złota rękawica*, Siedmioróg, Wrocław.
Nikitorowicz Jerzy (2009), *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
Pilawska Roksana (2021), *Film jako kulturowa przestrzeń edukacji nieformalnej*, „Studia Edukacyjne", 61: 207–228.
Przeździecki Jerzy (1975), *Troje znad czarnej rzeki*, illust. by Anna Włoczewska, Nasza Księgarnia, Warszawa.
Przylipiak Mirosław (2016), *Kino stylu zerowego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne: Sopot.
Roguska Agnieszka (2012), *Media globalne – media lokalne. Zagadnienia z obszaru pedagogiki medialnej i edukacji regionalnej*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.
Toczkowska Małgorzata (2002), *Przeździecki Jerzy 1927*, in: *Pisarze i badacze literatury w Zagłębiu Dąbrowskim. Słownik biobibliograficzny*, ed. by Paweł Majerski, vol. 1, Miejska Biblioteka Publiczna im. Gustawa Daniłowskiego, Sosnowiec: 152–157.

Szymański Jan, Tyma Bożena (ed.) (1987), *Twórcy filmu dziecięcego w Polsce*, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań.
Uljasz Adrian (2014), *Maria Zarębińska-Broniewska (1904–1947). Aktorka, pisarka, więzień Oświęcimia*, „Przegląd Nauk Historycznych", 1: 101–125.
Uljasz Adrian (2020), *Ojczysta edukacja historyczno-krajoznawcza oraz kulturalna w powieściach Zbigniewa Nienackiego o Panu Samochodziku. Książki drukowane, filmy, nowe media*, „Wieki Stare i Nowe", vol. 15 (20): 134–149.
Uljasz Adrian (2022), *Edukacja historyczno-krajoznawcza na temat obcych kultur w powieściach Zbigniewa Nienackiego z cyklu "Pan Samochodzik". Książki drukowane, film, nowe media*, „Wieki Stare i Nowe", vol. 17(22): 1–16.
Wróblewska Anna, Jędryka Stanisław (2014), *Lepiej zostać mistrzem świata*, in: *Polski film dla dzieci i młodzieży*, ed. by Jerzy Armata, Anna Wróblewska, Fundacja Kino, Warszawa: 51–55 (interview with S. Jędryka).
Zabawa Krystyna (2017), *Literatura dla dzieci w kontekstach edukacyjnych*, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków.
Zarębińska Maria (1973), *Dzieci Warszawy*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
Zielone lata (1979), „Film", 17: 2 (29 April 1979).
Zielone lata. Polska, 1979 (1980), „Film", 8: 23 (24 February 1980).
Zielone lata (1979), photo by Roman Sumik, „Film", 32: 6–7.

Filmography

Polskie drogi, screenplay by Jerzy Janicki, directed by Janusz Morgenstern (2023), Telewizja Polska, Warszawa (DVD) (episode 8 *Bez przydziału*, episode 9 *Do broni*, and episode 10 *Himmerland*).
Świadectwo urodzenia, directed by Stanisław Różewicz, screenplay by Stanisław Różewicz, Tadeusz Różewicz (2017), Studio Filmowe Tor, Warszawa (DVD).
Zielone lata, directed by Stanisław Jędryka (2005), MediaWay, Warszawa (DVD).

Internet sources

Filmpolski.pl – biography of Jerzy Przeździecki, https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=116454 [accessed: 21.07.2023].
Filmpolski.pl – synopsis of *Świadectwo urodzenia*, https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122170 [accessed: 26.01.2024].
Filmpolski.pl – synopsis of *Zielone lata* https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=12801 [accessed: 21.07.2023].
Filmpolski.pl – synopsis of *Polskie drogi,* https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=123694 [accessed 26.01.2024].
Filmweb.pl – online discussion about *Zielone lata*, https://www.filmweb.pl/film/Zielone+lata-1979-12004/discussion/zag%C5%82%C4%99biak,95478 [accessed 26.07.2023].
Filmweb.pl – synopsis of *Świadectwo urodzenia*, https://www.filmweb.pl/film/%C5%9Awiadectwo+urodzenia-1961-114493 [accessed 26.01.2024].
Świadectwo urodzenia – Polish war movie, 1961, directed by Stanisław Różewicz, https://www.youtube.com/watch?v=q1iUdZtnC64 [accessed 26.01.2024].
Zielone lata Stanisław Jędryka 1979, https://www.youtube.com/watch?v=H2Klbun359o [accessed 25.07.2023].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
281–286 e-ISSN 2450–0798

RECENZJE

DOI: 10.31648/pl.10533
Dawid Kopa
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
ORCID: 0000-0003-4741-2048
kdavid@o2.pl

Mirosława Szott, *Czytanie miejsca. Poezja lubuska w perspektywie geopoetyki*, seria „Historia Literatury Pogranicza", cz. VII, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Oficyna Wydawnicza Pro Libris, Zielona Góra 2021, ss. 262

Książka Mirosławy Szott *Czytanie miejsca. Poezja lubuska w perspektywie geopoetyki* jest prekursorska. Nie było dotychczas prób kompleksowego objęcia badaniem zjawisk poetyckich Ziemi Lubuskiej w całej jej powojennej historii. Publikacja obejmuje twórczość 14 poetek i poetów: Bronisławy Wajs Papuszy, Ireny Dowgielewicz, Janusza Werstlera, Andrzeja K. Waśkiewicza, Czesława Sobkowiaka, Mieczysława J. Warszawskiego, Wojciecha Śmigielskiego, Joanny Pytel, Eugeniusza Kurzawy, Joanny Ziembińskiej-Kurek, Krzysztofa Fedorowicza, Agnieszki Leśniewskiej, Małgorzaty Stachowiak i Karola Graczyka. Jako że istnieje liczne grono poetów lubuskich, właściwie każdy wybór dokonany przez Szott byłby narażony na postawienie pytania: czy zgodnie z określonymi przez autorkę monografii kryteriami do grona poetów lubuskich, których twórczość możliwa jest do odczytania w perspektywie geopoetyki, nie można by dołączyć kolejnych twórców i twórczyń? Otóż z pewnością można. Trzeba jednak powiedzieć, iż wybór musiał być w końcu dokonany i (w perspektywie części czytelników) nie mógł nie być dyskusyjny. Pewnym drogowskazem dla autorki mogły być zainteresowania naukowe promotorki jej pracy doktorskiej, profesor Małgorzaty Mikołajczak, z którą łączą ją prace badawcze nad twórczością poetów ujętych w jej monografii: *Studia i szkice poświęcone literaturze lubuskiej*. Warto w tym miejscu przywołać nazwiska tych poetów, którzy pojawiają się u Mikołajczak, a nie zostali objęci zainteresowaniem Szott: Anna Tokarska, Michał Kaziów, Henryk Szylkin, Zdzisław Morawski, Władysław Klępka, Zygmunt Kowalczuk,

Anna Szewczuk, Maria Sidorska-Ryczkowska, Janina Elżbieta Lorenc, Jolanta Baworowska, Jan Kurowicki, Marek Lobo Wojciechowski. Monografia Szott stanowi koherentną całość ułożoną z tekstów, z których większość była już publikowana w takich czasopismach jak: „Świat Tekstów. Rocznik Słupski", „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką", „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne", „Konteksty Kultury", „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" oraz w monografiach wieloautorskich. Studium niepublikowanym jest tekst *Miejsca zapisane i przemilczane* dotyczący twórczości Ireny Dowgielewicz. W mojej recenzji nie poruszam problemów, które zostały już podjęte w artykule recenzyjnym Roberta Rudiaka *Lubuskość – czytanie poetyckiego miejsca regionu* (Rudiak 2022).

Autorka książki trafnie zauważa, że przedmiot i metodologia badań nad poezją regionalną na gruncie literaturoznawstwa nie są ani oczywiste, ani ustabilizowane. Słusznie zatem poświęca im obszerny rozdział (Szott 2021: 11–57). Obok zadania uzasadnienia przyjętej metodologii służy on też zaznaczeniu spójności tematyki poruszanej w monografii. Syntetycznie przedstawiony stan badań nad poezją lubuską (Szott 2021: 59–70), a przede wszystkim zaprezentowanie jej dotychczasowej periodyzacji stanowi cenną pomoc dla czytelnika błądzącego nieraz w gąszczu rozproszonych, a niekiedy i trudno dostępnych studiów oraz antologii poświęconych poezji regionu.

Badacze poezji regionalnej (a w tym zbiorze także ci, którzy zajmują się poezją lubuską) są do pewnego stopnia twórcami poddawanego analizie materiału. Nie tylko w tym najprostszym sensie, że niekiedy – tak jak Szott – sami są poetami. Przede wszystkim w tym znaczeniu, że tworzą klimat intelektualny, w którym identyfikacja poezji z miejscem dla części pisarzy objętych spojrzeniem literaturoznawcy stanie się utożsamieniem zasadniczym. Im mniejsze, a przez to (z życiowej konieczności) bardziej zintegrowane środowisko literackie, tym proces ten daje się zauważyć łatwiej.

Autorka, ku mojemu zaskoczeniu, w pewnym stopniu dezawuuje swój zamysł pisania o poezji lubuskiej, zgadzając się z opinią Małgorzaty Mikołajczak, że tradycja i historia nie są spoiwem ją łączącym. W końcowych wnioskach wskazuje, że „lubuskość nie istnieje na podstawie poezji tego regionu" (Rudiak 2022: 348). Sytuacja poezji na Ziemi Lubuskiej jest jednak inna niż na przykład na Warmii i Mazurach, gdyż odwołania regionalne miały tam niejednokrotnie związek z realnie istniejącymi krainami – Warmią i Mazurami (Chłosta-Zielonka 2010: 266). Na Ziemi Lubuskiej tożsamość kształtowano, wykorzystując tradycje innych ziem polskich. Tworzono tradycje od nowa, w społeczeństwie, w którym „obowiązujące dotychczas wzory społeczne uległy rozerwaniu lub zniszczeniu" (Gieba 2017:

627). Konkretyzując; grupy przybyłe nad Odrę z różnych stron przedwojennej Polski i świata, można stwierdzić, że w dużym stopniu odeszły one od swoich korzeni kulturowych i zerwały dotychczasowe stratyfikacje klasowe. Dobrym tego przykładem jest zbiór legend lubuskich *Złota dzida Bolesława.* Wśród jego autorów znalazł się, zaliczony przez Szott do grona poetów lubuskich, Andrzej K. Waśkiewicz, który napisał zamieszczoną tam legendę: *O Jaśku, co skarbów szukał* (Waśkiewicz 1970: 337–342) oraz *O górze trębacza i fortelu starego Marcina* (Waśkiewicz 1970: 410–413), wyboru natomiast dokonał nie mniej lubuski poeta – Janusz Koniusz. Po przyjrzeniu się wybranym przez Szott poetom lubuskim i ich poezji, dochodzę do wniosku, że już samo istnienie w świadomości społecznej Lubuszan, takiego bytu jak Ziemia Lubuska, jest głównym czynnikiem decydującym o adekwatności rozpatrywania badanej twórczości poetyckiej (i nie tylko) jako dorobku poetów lubuskich. Jedynym bowiem rodzajem związków z Ziemią Lubuską tamtejszych poetów, którego autorka monografii w żadnym z roztrząsanych przypadków nie kwestionuje, jest związek biografii poety z nadodrzańską krainą. Przytoczony przez Szott argument historyczny wskazujący na fakt – że Ziemia Lubuska[1] składa się z terenów, które w ciągu wieków należały do kilku podmiotów politycznych o dłuższych korzeniach tkwiących w przeszłości – nie jest rozstrzygający. Chociażby dlatego, że Szott poddaje analizie utwory powstałe po roku 1951, kiedy to istnienie poszczególnych miejscowości obecnej Ziemi Lubuskiej w Nowej Marchii, w Wielkopolsce, na Śląsku nie miało już znaczenia ani dla losów politycznych tej krainy, ani dla świadomości społecznej większości jej mieszkańców. Tworzyło się tu społeczeństwo nowe (na ziemiach wielkopolskich w mniejszym stopniu), które przyniosło organizację i zwyczaje z Polski Centralnej i ziem ówczesnego ZSRR. Najlepszym dowodem na słuszność takiego twierdzenia jest to, że mimo wszelkich wyrażanych wątpliwości Szott ostatecznie napisała o poezji lubuskiej w granicach województwa lubuskiego, a nie osobno o poezji zachodniowielkopolskiej, nowomarchijskiej itd. Spoiwem lubuskiej świadomości regionalnej jest bowiem w praktyce zamieszkujące ją społeczeństwo ze swoją siecią powiązań administracyjnych, gospodarczych, towarzyskich i kulturalnych. Te ostanie tworzą się wyłącznie na podstawie więzi wcześniej wymienionych. Ziemia Lubuska podobnie jak inne regiony Ziem Zachodnich i Północnych była organizowana z pomocą mitu Ziem Odzyskanych (Kalin 2017: 274). Kwestionowanie lubuskiej tożsamości tutejszej literatury paradoksalnie dokonywane jest przez pisarzy, których twórczość funkcjonuje wśród odbiorców dzięki realnie istniejącej współcześnie świadomości lubuskiej. Arkadiusz Kalin zauważa, że:

[1] Rozpatrywana w granicach istniejącego od 1999 roku województwa lubuskiego.

> Oczywiście współczesny nurt zachodnich małych ojczyzn/obczyzn oferuje więcej możliwości niż tylko powrót do migracyjnego doświadczenia – to np. tworzenie regionalnych utopii prospektywnych przez poszukiwania nowej lub renarracje starej tożsamości, czego przykładem może być „winiarskość" lubuska (Krzysztof Fedorowicz, Alfred Siatecki, Mirosław Kuleba) (Kalin 2017: 291).

Realnie funkcjonującą małą ojczyzną jest bowiem właśnie Ziemia Lubuska, ze swoim odgórnie tworzonym kształtem terytorialnym i społecznym, a w pierwszym ćwierćwieczu PRL w dużym stopniu i literackim. Zresztą właśnie Alfred Siatecki jest między innymi autorem zbioru *Znaki graniczne*, w którym jak deklarował, przedstawił: „szkice-reportaże, poświęcone dziewięciu pisarzom współczesnym w różny sposób związanym z Ziemią Lubuską" (Siatecki 1988: 182). Lubuskość pisarzy jest rozumiana jako przynależność do powojennej polskiej społeczności, określonej przy pomocy granic administracyjnych i powiązań personalnych. Siatecki dodaje więc, że: „W wielu ujęciach tego zbioru daję wyraz swoim fascynacjom ludźmi, którzy pokochali tę najbliższą mi ziemię" (Siatecki 1988: 182).

Powstanie i zniknięcie województwa gorzowskiego nie wpłynęło na ten stan rzeczy. Już w połowie lat siedemdziesiątych Andrzej K. Waśkiewicz pisał o *Momencie wejścia. Almanachu młodej poezji Ziemi Lubuskiej*:

> Jest to także almanach środowiskowy. Obejmuje wiersze tych poetów, którzy w momencie jego opracowywania mieszkali w województwach zielonogórskim i gorzowskim. Są wśród nich studenci uczący się w innych ośrodkach, utrzymujący jednak kontakty z zielonogórskimi klubami literackimi. Mówiąc językiem biurokratycznym: jest to obraz młodej lubuskiej poezji na dzień 1 października 1975 roku, w którym to dniu zakończono gromadzenie materiałów (Waśkiewicz 1976: 14).

Podobnie dzisiaj czynnikiem łączącym ludność w obwodzie tarnopolskim czy lwowskim nie jest świadomość galicyjska, gdyż austriackiej Galicji – podobnie jak brandenburskiej Nowej Marchii – już nie ma. Po wymianie mieszkańców na tych ziemiach powstały nowe wspólnoty regionalne: polskie i ukraińskie, od momentu narodzin oparte na nowym komponencie etnicznym i społecznym. W obwodach zarówno dzisiejszej Zachodniej Ukrainy, jak i na Ziemi Lubuskiej pierwsze lata tworzenia się jałtańskiego porządku nadały nową wartość (lub brak wartości) dawnemu dziedzictwu materialnemu, które pozbawione swojej funkcji przekazywania tradycji niegdysiejszych społeczeństw dzisiejszym mieszkańcom ma wartość estetyczną, której istota zawsze tworzy się w akcie odczytania dokonywanym przez pryzmat istniejącej obecnie na danym terenie wspólnoty.

Przyjęta perspektywa geopoetycka jest nie tylko uzasadniona ale, trzeba to napisać, konieczna. W warunkach dominacji kultury tworzonej w Warszawie

powiązanie z ziemią, regionem, materialnymi reliktami przeszłości stanowi uzasadnienie dla regionalnej perspektywy badań nad literaturą powstałą na krańcach Polski. W praktyce rozwój badań tworzy warunki, aby powstawała literatura nowa. Chociażby docenienie poetów za pomocą „Lubuskiego Wawrzynu Literackiego" możliwe jest dopiero po tym, jak powstała (nieliczna) samoświadoma wspólnota współczesnych „Lubuszan". Podwaliny do takiej kreacji tworzy działalność lubuskiego kręgu literaturoznawczego i korzystającego z jego wsparcia środowiska działaczy kultury. Nie jest to zjawisko nowe; już pod koniec lat sześćdziesiątych o tym powiązaniu w odniesieniu do Górnego Śląska pisał Zdzisław Hierowski:

> Regionalizm literacki najczęściej nie występuje jako program samodzielny. Przeciwnie: pojawia się z reguły w kontekście szerszego programu oraz ruchu ideowego i społecznego, który powstaje na wyraźnie określonym, większym lub mniejszym terytorium, które wraz z zamieszkującą je ludnością wykazuje pewien zespół cech własnych, wyodrębniających je od ziem sąsiednich. Regionalizm, pojęty najszerzej, nie ogranicza się do dziedziny kultury, jakkolwiek te zagadnienia mają w nim zwykle rangę najwyższą, charakter niejako sztandarowy (Hierowski 2016: 342).

Ten „zespół cech własnych" uformował się na Ziemi Lubuskiej po drugiej wojnie światowej i w odniesieniu do nich można badać poezję lubuską. Żadne inne punkty orientacyjne realnie nie istnieją, a lubuskie środowisko literackie bujnie się rozwija w obecnych granicach województwa. Nie koncentruje przecież swojej działalności wokół centrów administracyjnych ziem, do jakich przynależały obecne fragmenty Ziemi Lubuskiej w okresie przedjałtańskim. Dawna, promieniująca z nich kultura odeszła nad Odrą w przeszłość wraz z wyruszeniem w drogę uczestniczących w niej ludzi.

Bibliografia

Chłosta-Zielonka Joanna (2010), *Życie literackie Warmii i Mazur w latach 1945–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn.

Gieba Kamila (2017), *Mit polityczny i archeologia regionu – uwagi na marginesie antologii poezji i prozy Ziemi Lubuskiej „Odzyskane gniazda"*, w: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Zbigniew Chojnowski, Elżbieta Rybicka, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: 618–628.

Hierowski Zdzisław (2016), *W służbie regionalizmu i przeciw regionalizmowi. Teoria i praktyka (1969)*, w: *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Zbigniew Chojnowski, Małgorzata Mikołajczak, wstęp Małgorzata Mikołajczak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: 341–363.

Kalin Arkadiusz (2017), *Pamięć mitu Ziem Odzyskanych w literaturze małych ojczyzn/obczyzn po roku 1989*, w: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Zbigniew

Chojnowski, Elżbieta Rybicka, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: 274–293.
Mikołajczak Małgorzata (2011), *Zbliżenia. Studia i szkice poświęcone literaturze lubuskiej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra.
Rudiak Robert (2022), *Lubuskość – czytanie poetyckiego miejsca regionu*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego", VIII: 341–348.
Siatecki Alfred (1988), *Znaki graniczne*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
Szott Mirosława (2021), *Czytanie miejsca. Poezja lubuska w perspektywie geopoetyki*, seria „Historia Literatury Pogranicza", cz. VII, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Oficyna Wydawnicza Pro Libris, Zielona Góra.
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof (1970), *O Jaśku, co skarbów szukał*, w: *Złota dzida Bolesława. Podania, legendy i baśnie Ziemi Lubuskiej*, wyb. Janusz Koniusz, przedm. Eugeniusz Paukszta, ilustr. Jan Marcin Szancer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań: 337–342.
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof (1970), *O górze trębacza i fortelu starego Marcina*, w: *Złota dzida Bolesława. Podania, legendy i baśnie Ziemi Lubuskiej*, wyb. Janusz Koniusz, przedm. Eugeniusz Paukszta, ilustr. Jan Marcin Szancer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań: 410–413.
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof (1976), *Moment wejścia*, w: *Moment wejścia. Almanach młodej poezji Ziemi Lubuskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań: 5–14.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
287–291 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10534
Wiesława Zielińska
University o Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4556-745X
e-mail: wieslawa.zielinska@uwm.edu.pl

Sabina Kowalczyk, *Wizerunek wiedźmy w piśmiennictwie staropolskim XVI i XVII wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2023, ss. 276

Pojęcie „Innego" w refleksji antropologicznej i kulturowej wydaje się współcześnie tematem szczególnie często podejmowanym. Obszerną analizę tego zagadnienia, także w perspektywie historycznej, zawiera dwutomowa praca pod redakcją Małgorzaty Karwatowskiej, Roberta Litwińskiego i Tomasza Siwca *Obcy/Inny. Analiza przypadków* (2017) oraz *Obcy/Inny. Propozycje aplikacji pojęciowych* (2018). Jak zauważa Jacek Warchala:

> Obcym w odbiorze społecznym staje się ten, kto jest właśnie tak doświadczany, określany i odbierany przez otoczenie, w którym przyszło mu funkcjonować. Obcym, jak pokazują badania etnologów, może być nawet ten, kto jest nam bliski, a jednak z jakichś powodów uznany został przez nas za obcego (Warchala 2019: 269).

Bardzo interesującą pozycją w zakresie pojęcia inności jest książka Sabiny Kowalczyk *Wizerunek wiedźmy w piśmiennictwie staropolskim XVI i XVII wieku* (2023). Jak sugeruje tytuł, autorka koncentruje się na szeroko rozumianej społeczności kobiet wyróżniających się na tle patriarchalnie postrzeganego modelu relacji. Przywołane zagadnienie inności jest szczególnie adekwatne, gdy chodzi o pracę badawczą, skoncentrowaną na opozycji kobieta – mizoginistyczny model społeczeństwa patriarchalnego, wiedźma – inne kobiety. Niewątpliwie taka tematyka stała się źródłem wiedzy o wykluczeniu, jego przyczynach, przejawach i konsekwencjach. *Wizerunek wiedźmy*… zasługuje na omówienie również w kategorii inności na tle dotychczasowych badań nad eksponowanym w tytule zagadnieniem, gdyż zawiera wiele cech odróżniających pracę od innych pozycji z tego obszaru. Nie jest ona bowiem, jak *Procesy o czary w Polsce w wiekach XV-XVIII* (Pilaszek 2008) syntezą wiedzy o procesach karnych ani rozprawą ujmującą kwestię kobiecości w ujęciu historycznym (Bogucka 1993).

Bez wątpienia interesujące jest konsekwentne budowanie przez autorkę refleksji przez zderzanie ze sobą tego, co opozycyjne, a co może prowadzić do poczucia obcości i wiążącej się z nią reakcji na zagrożenie. Pozwala to na ukazanie obrazu omawianej problematyki z nowej perspektywy. Literaturoznawczyni nie przez przypadek wybiera dwa okresy – XVI i XVII wiek, które ze względu na atmosferę znacząco się różnią. To właśnie czas reformacji i kontrreformacji oraz opozycyjny charakter różnorodnych zjawisk politycznych, ekonomicznych, religijnych, społecznych i obyczajowych stanowi kanwę do zrozumienia złożoności omawianego zagadnienia skupionego na wizerunku staropolskiej wiedźmy.

Autorka zaznacza, że

> w analizie szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych wizerunków czarownic kluczowe jest ich rozpatrzenie w trzech głównych płaszczyznach: fizycznej (wygląd, atrybuty, rekwizyty, preferowane miejsca działania), psychologicznej (osobowość, zachowania) i odnoszącej się do typu działalności magicznej (rytuały i magia słowa) (Kowalczyk 2023: 10).

Wszystkie owe obszary badawcze nabierają wyjątkowego znaczenia ze względu na opozycyjność wobec społecznie akceptowanych wzorców zachowań. Staropolska wiedźma jawi się zatem w piśmiennictwie I Rzeczpospolitej jako Inna, na co wskazują jej osobowość i wygląd, eksponowane przez cechy ujawniające skrajności. Tym bardziej budziły one emocje, gdyż patronkami staropolskich wiedźm były mitologiczne Hekate, Medea i Kirke. Warto podkreślić, że wspomnianą opozycyjność eksponuje także użyte w tytule określenie *wiedźma,* celowo wskazujące na takie cechy jak wiedza i wielka mądrość, przez które kobiety były krytykowane i traktowane jako potencjalne zagrożenie.

Na pogłębioną charakterystykę wizerunku wiedźmy złożyło się ciekawe zestawienie materiału badawczego zaczerpniętego z zeznań spisywanych w czasie procesów sądowych z tym, który ukazują staropolscy autorzy. Właśnie z tej części rozważań wyłania się obraz inności wiedźmy, przy czym dotyczy ona na przykład miejsca, w którym przebywa, odprawianych przez nią magicznych praktyk oraz jej atrybutów, tworzących z niej kogoś, kto swoim wyglądem, osobowością i zachowaniem odbiega od akceptowanej społecznie i niebudzącej zastrzeżeń normy. Nie bez powodu na przykład staropolska wiedźma kojarzona jest głównie z zamieszkiwaniem wschodnich obszarów ówczesnej Rzeczpospolitej, gdyż ze względu na trwające wtedy wojny właśnie tam pojawiał się „obcy", który był źródłem zagrożenia i zła. Z kolei w roli jej atrybutów wymieniane są zwykle ożóg, czyli rodzaj kija służącego do zagarniania żaru w palenisku oraz różdżka. Dużo rzadziej niż w stereotypowych wyobrażeniach przemieszczała się na miotle. Natomiast atrybutem bab, czyli zielarek, były zioła:

> Znawstwo roślin powszechnie przypisywano znachorkom oraz kobietom odbierającym porody. Uznawano je za autorytet w zakresie wiedzy botanicznej (…) zdarzało się zresztą, że ludowym akuszerkom ufano nieraz bardziej niż lekarzom. Taką tendencję odnotowuje na przykład anonimowy dramat „Szkolna mizeryja". Mimo to nieraz zarówno kobiety odbierające porody, jak i znachorki były oskarżane o czary (Kowalczyk 2023: 153).

W pracy Sabiny Kowalczyk wnioski wynikające z eksploracji pola badawczego są tym bardziej interesujące i cenne, że autorka zauważa zmiany w postrzeganiu omawianych zagadnień w kontekście różnorodnych zjawisk na przestrzeni XVI i XVII wieku, takich jak na przykład wojny, epidemie, ruch reformacji i kontrreformacji czy zainteresowanie literaturą demonologiczną. Pozwoliło to na stworzenie bogatego kontekstu kulturowego, na tle którego istotne są opozycje dotyczące stosunku do kobiet uważanych za wiedźmy z uwzględnieniem specyfiki piśmiennictwa staropolskiego.

Obraz inności oparty na skrajnościach uzyskany został także poprzez przywołanie bardzo bogatego kontekstu kulturowego w postaci prac z zakresu etnografii, kulturoznawstwa, antropologii, filozofii, socjologii oraz religioznawstwa. W swoich poszukiwaniach autorka wspiera się również odwołaniami do kompendiów wiedzy o symbolach, magii i istotach demonicznych. Tak szeroki zakres badań stał się doskonałym sposobem na wydobycie specyficznych cech oraz atrybutów eksponowanych w portretach czarownic.

Literaturoznawczyni ze szczególną skrupulatnością bada w *Wizerunku wiedźmy…* zagadnienie magii i wróżbiarstwa oraz różnorodnych form, które przybierały, przy czym, wskazując na szeroki aspekt powinowactw literackich, odwołuje się do kontekstu mitologicznego i biblijnego. Istotnym dopełnieniem tej części pracy są rozważania na temat języka magii. Odnotowywane na podstawie piśmiennictwa staropolskiego formuły sprawcze przyjmowały różną postać, a ich sens i znaczenie poddane zostały interesującej analizie na tle badań językoznawczych, szczególnie tych, w których autorzy podejmują kwestie dawnych wierzeń. Eksploracja zagadnienia magii przejawiającej się poprzez działania i zaklęcia prowadzi do wniosków wskazujących zależności i podobieństwa w wizerunku wiedźmy ukazywanej w piśmiennictwie staropolskim a jej obrazem wyłaniającym się z akt sądowych dotyczących procesów o czary.

Po przeprowadzeniu skrupulatnej analizy, wspartej obszernie przywołaną bibliografią, pojawiają się w pracy cenne sądy uogólniające, które odnoszą się nie tylko do kwestii stricte literackich, ale przede wszystkim kulturowych. Ich czytelność i precyzja wynikają przede wszystkim z umiejętnie i trafnie stosowanych opozycji, stanowiących skuteczny sposób budowania wizerunku inności w kulturze XVI i XVII wieku. Świadczy o tym chociażby następujący fragment:

> Płeć żeńska niezmiernie rzadko odwołuje się do astrologii. Nie tworzy kalendarzy i prognostyków. Jej proroctwa zawarte są we snach, w wizjach, fantazjach i przeczuciach – sferach stereotypowo przypisywanych kobietom. Domeną wiedźm nie są rozum i nauka, lecz emocje i domysły (…) W magii miłosnej ważna jest symbolika ognia – zarówno w obrzędach i zaklęciach, jak i karze za snute uczuciowe intrygi (stos). Czarownica wykorzystuje w tym wypadku swoje czary głównie w celu dokonania zemsty na niewiernym kochanku. Prezentuje się tu jednocześnie w funkcji ofiary i kata. W magii miłosnej dobitnie uwydatnia się to, że w XVI i XVII wieku czary stanowiły jedyną broń kobiet w wypadku doświadczeń krzywdy ze strony mężczyzn (Kowalczyk 2023: 223–224).

Obszerny, interdyscyplinarny charakter badań zawarty w *Wizerunku wiedźmy…* wymagał odpowiedniego sposobu porządkowania treści. Już na poziomie kolejności prezentowania materiału daje się zauważyć konsekwencję i logikę, przez co w jasny i precyzyjny sposób możliwe stało się prezentowanie dociekań skoncentrowanych na tytule pracy. Dlatego też czytelnik, zarówno zorientowany w szeroko rozumianym kontekście kulturowym i literackim poruszanego zagadnienia, jak i ten, który dopiero zapoznaje się z opisywaną tematyką, znajdą w pracy Sabiny Kowalczyk odpowiedzi na pytania: kim była i czym się wyróżniała staropolska wiedźma, jakie czynniki ukształtowały jej wizerunek oraz w jaki sposób jest on zależny od rodzaju piśmiennictwa, który jej opis rejestruje. Warto zauważyć, że autorka tak samo sprawnie porusza się w przestrzeni literatury tworzonej przez takich autorów, jak np. Jan i Piotr Kochanowscy, Maciej Kazimierz Sarbiewski, Szymon Szymonowic, Jan Andrzej Morsztyn czy Wacław Potocki, wśród dzieł o tematyce demonologicznej, jak również w przestrzeni źródeł, które często marginalizowane wymagały dużego doświadczenia i wnikliwości, by wyabstrahować spośród nich istotne treści. Różnorodność tekstów badanych w *Wizerunku wiedźmy…* posłużyła niejednokrotnie jako przykład erudycyjnej analizy wskazującej na literacką funkcję motywu czarownic w tekstach nawiązujących między innymi do tradycji, jak w przypadku grecko-rzymskiego antyku. Przykładem owych aluzji są chociażby rozważania dotyczące sielanki Szymona Szymonowica *Czary*:

> Szymonowic, tworząc swój tekst, wykorzystał jako podstawę konceptu utwory Teokryta i Wergiliusza. W związku z tym część opisywanych przez niego obrzędów ma antyczną proweniencję (na przykład palenie ziół czy topienie wosku). W dużym stopniu jednak zamienił wykorzystane w „Idylli II" i „Eklodze VIII" rekwizyty. Zamiast mąki Żona w jego sielance wykorzystuje proso, pali nie laur, a jesionowe liście, kręci wrzecionem, nie zaś spiżowym krążkiem. Nasuwa to myśl, że Szymonowic być może wprowadził na literacką scenę obiekty wykorzystywane w polskiej magii sympatycznej (Kowalczyk 2023: 152).

W gąszczu badanej materii znalazły się utwory należące do literatury pięknej, między innymi ody, eposy, fraszki, figliki, poematy, sielanki, teksty o charakterze faktograficznym i użytkowym, np. pamiętniki, diariusze, kroniki oraz poradniki zielarskie i zielniki, a także, jak wspomniano, fragmenty dokumentacji procesowej zaczerpniętej z akt sądowych. Na uwagę zasługuje także trafne porządkowanie treści, czemu odpowiada podział na sugestywnie tytułowane poszczególne rozdziały i podrozdziały, przy czym niektóre z nich zawierają wyraźne antynomie, np. *Między wcielonym złem a anielską dobrocią* lub *Piękna dziewica i odpychająca starucha*. Ułatwia to odbiorcy poruszanie się w opisywanej materii, prezentowanej bardzo przystępnym językiem.

O staropolskich zamiłowaniach autorki świadczy określenie „wizerunek" zawarte w tytule pracy, słowo pochodzące od łacińskiego *videre*, czyli „bacznie patrzeć, celować okiem, mierzyć", jak odnotowuje Samuel Bogumił Linde (Linde 1951: 342–343). Właśnie „baczne patrzenie" pozwoliło wskazać nowe perspektywy staropolskiej literatury.

Praca Sabiny Kowalczyk jest niewątpliwie ważną pozycją, ujmującą na podstawie dostępnych źródeł odbicie męskiej perspektywy odbioru świata doświadczeń inności i wykluczenia kobiety, które jawią się jako postaci *wieloznaczne i tajemnicze* (s. 227). Ukazuje tym samym złożony i pełen kontrastów obraz relacji międzyludzkich zamknięty w piśmiennictwie staropolskim XVI i XVII wieku.

Bibliografia

Kowalczyk Sabina (2023), *Wizerunek wiedźmy w piśmiennictwie staropolskim XVI i XVII wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Bogucka Maria (1993), *Kwestia kobieca okiem historyka*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, krytyka, interpretacja", nr 4/5/6.

Linde Samuel Bogumił (1951), *Słownik języka polskiego* (reprint edycji: Lwów 1860), t. 6, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Karwatowska Małgorzata, Robert Litwiniec, Adam Siwiec (2017), *Obcy Inny. Analiza przypadków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Karwatowska Małgorzata, Robert Litwiniec, Adam Siwiec (2018), *Obcy Inny. Propozycje aplikacji pojęciowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Pilaszek Małgorzata (2008), *Procesy o czary w Polsce w wiekach XV–XVIII*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Warchala Jacek (2019), *Zrozumieć fenomen Innego/Obcego*, „Etyka" nr1/ 58.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
293–298 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10535
Joanna Chłosta-Zielonka
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8057-1898
e-mail: j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl

Kwestia charakteru. Bojowniczki z getta warszawskiego, red. Sylwia Chutnik, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2023, ss. 344

Od lat 80. ubiegłego wieku badaczki zajmujące się Zagładą doprowadziły do rozwinięcia badań nad włączeniem płci w obszar tego zagadnienia. Rozpoczęło się to od historycznego i pionierskiego artykułu Joan Ringelheim z 1984 roku *The Unethical and the Unspeakable: Women and the Holocaust* (Ringelheim 1984), który był owocem pierwszej konferencji poświęconej kobietom i Zagładzie, zorganizowanej w Stern College w Nowym Jorku w 1983 roku. Następne najważniejsze publikacje, które otworzyły dyskusję nad rolą płci w doświadczeniu Zagłady, to również wydane w języku angielskim wypowiedzi wielogłosowe: zbiór artykułów *Different Voices: Woman in the Holocaust* (Rittner, Roth (red.) 1993), zbiór ustnych relacji dwudziestu Żydówek, które przetrwały Zagładę *Mothers, Sisters, Resisters* pod redakcją Brany Gurewitsch (1998), praca *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust* Tydor Baumel (Baumel 1998), antologia *Women in Holocaust* pod redakcją Dalii Ofer i Lenore Weitzman (1998).

Do najważniejszych polskich badaczek zajmujących się kobiecym doświadczeniem Zagłady należy zaliczyć m.in. Aleksandrę Ubertowską (2007, 2014), Bożenę Karwowską (2009, 2016), Agnieszkę Nikliborc (2010), Joannę Stockër-Sobelman (2012) czy Barbarę Czarnecką (2018).

W tych wielu naukowych wypowiedziach, które dotyczą w głównej mierze przemocy doznanej przez kobiety w czasie drugiej wojny, powtarza się podobna teza, która podkreśla znaczenie indywidualnego przeżycia. Każde świadectwo ma swoje znaczenie i wagę, tworząc wielobarwny głos. Kobiety stały się ofiarami gwałtów, eksperymentów medycznych, traciły swoją godność, uprzedmiotowiano je.

W 2023 roku powstała książka, która upomina się o docenienie roli, jaką odegrały kobiety, pełniąc ważne zadania bojowe, szkoląc przyszłych żołnierzy, a także walcząc z Niemcami i heroicznie poświęcając swoje życie. Praca ma

udowodnić, jakie znaczenie militarne dla przebiegu powstań w getcie warszawskim (styczniowego i kwietniowego) miały żydowskie bojowniczki. Jej celem jest przywrócenie należnego im miejsca w całej historii Zagłady.

Jak piszą we wstępie redaktorki publikacji pt. *Kwestia charakteru. Bojowniczki z getta warszawskiego*, Sylwia Chutnik i Monika Sznajderman, „Ta książka po prostu musiała powstać" (s. 5). Stworzyły ją badaczki od lat związane z tematyką Zagłady, pokazujące ją w różnych odsłonach, jak np. Patrycja Dołowy, pisarka, fotografka artystka i multimedialna, autorka książki *Wrócę, gdy będziesz spała. Rozmowy z dziećmi Holocaustu* (2019); Monika Tutak-Goll, dziennikarka i autorka wywiadu-rzeki z Haliną Birenbaum *To nie deszcz, to ludzie* (2019); Joanna Ostrowska, historyczka i autorka m.in. książek *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej* (2018) i nominowanej w 2022 roku do Nagrody Literackiej Nike *Oni. Homoseksualiści w czasie II wojny światowej* (2021) czy Karolina Sulej, literaturoznawczyni, laureatka wielu prestiżowych nagród za książkę *Rzeczy osobiste. Opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady* (2020).

W omawianym zbiorze przejmujące historie żydowskich bojowniczek, młodych kobiet, które z rozmysłem poświęcały życie dla ocalenia własnej godności i dobrego imienia o swoim narodzie, oprócz wymienionych wyszły także spod pióra Zuzanny Hertzberg, Kaliny Błażejowskiej, Agnieszki Haski, Agnieszki Daukszy, Magdaleny Kozłowskiej, Natalii Judzińskiej, Agnieszki Glińskiej, Katarzyny Czerwonogóry, Anny Szyby, Karoliny Szymaniak i Hanny Grupińskiej. Redaktorki uzasadniają taki wybór następująco: „Zaprosiłyśmy autorki […], które mówią własnym głosem i oprócz posiadania kompetencji zawodowych, wiedzy i talentu są również emocjonalnie związane z odzyskiwaniem przeszłości, zwłaszcza grup dotychczas niereprezentowanych" (s. 6).

O politycznym mechanizmie wymazywania pamięci o różnych niewygodnych wydarzeniach i pomijaniu ich w głównym dyskursie pisze – w otwierającym zbiór szkicu – Zuzanna Hertzberg. Badaczka trafnie przytacza słowa Paula Ricoeura, który uważał, że zadaniem świadomego swych celów historyka jest otwieranie archiwów w taki sposób, by odzyskać skład tego, co dominująca opcja ideologiczna próbowała z nich wymazać (Ricoeur 2006: 202). Przypomina, że Jacques Derrida mówił: „Nie ma władzy politycznej bez kontroli nad archiwami" (Derrida 2016, 13). By odtworzyć wszystkie herstorie, autorki podążały za myślami francuskich badaczy i budowały swoje historie na bazie wieloletnich, wnikliwych poszukiwań w archiwach. Układały drobne fakty, by stworzyć z nich jak najpełniejszą opowieść o młodych bojowniczkach. Interpretowały ocalałe pamiątki, prześwietlały archiwa w poszukiwaniu choć najmniejszych informacji, by odtworzyć

wiarygodny scenariusz krótkiego życia walczących Żydówek. Musiały także dokonać tzw. korekcji genderowej, tj. oddzielić męski heroizm od asystenckiej roli kobiet. W wielu męskich opowieściach rola kobiet była pomniejszana bądź w ogóle pomijana, tymczasem odznaczały się one niespotykaną odwagą w strategicznych momentach walki zbrojnej, miały wybitne pomysły i podejmowały ponadludzkie czasem akty ofiarne. Herzberg uważa, że nieobecność kobiet w powojennych relacjach czy pomniejszanie ich roli wynikała z wciąż dominującej w XX i XXI wieku cywilizacji patriarchatu. A żydowskie bojowniczki były szczególnie predystynowane do działania w ruchu oporu w warszawskim getcie, wykazując się wiedzą, umiejętnościami organizacyjnymi, elastycznością w reagowaniu na dynamikę zdarzeń, zdolnością do podejmowania ryzyka, predyspozycjami do tworzenia siatek komunikacji i nawiązywania kontaktów po „aryjskiej stronie". Takie postawy wyniosły z przedwojennej edukacji, zdolności stowarzyszania się w młodzieżowych grupach i wychowania w życiu wyemancypowanym od przesądów.

W kolejnych rozdziałach autorki prezentują losy bojowniczek, o których zapomniano w historycznej narracji o Zagładzie narodu żydowskiego podczas drugiej wojny. W życiorysach, pieczołowicie odtworzonych na podstawie archiwalnych źródeł, znajdują potwierdzenie ich heroicznych postaw. Część autorek opisała bojowniczki, które zginęły ofiarnie. Kalina Błażejowska przypomniała Tosię Altman, która przed wojną należąc do syjonistyczno-socjalistycznego harcerstwa Ha-Szomer ha-Cair, odbyła w kibucu kurs przygotowawczy przed *aliją*, czyli powrotem do Ziemi Izraela. Silna osobowość, niezależność i zdolności organizacyjne zdobyte przed wojną pozwalały jej na bycie kurierem między gettem a stroną aryjską w wielu polskich miastach. Organizowała m.in. ruch oporu w getcie wileńskim. Żyjąc po stronie aryjskiej i kamuflując swoją przynależność narodową, pokazywała się w miejscach publicznych, potrafiąc niejednokrotnie oszukać Niemców. Wróciła do getta na czas powstania, walcząc bohatersko i kilka razy cudem unikając śmierci. Zginęła tragicznie.

O Reginie Fudem, pseudonim „Lilit", przewodniczce prowadzącej grupy żołnierzy getta przez sieć podziemnych kanałów odprowadzających ścieki, podobnie jak Tosia Altman przed wojną działającej w Ha-Szomer ha-Cair, która nie przeżyła powstania, napisała Agnieszka Haska. Mira Fuchrer, w większości zachowanych wypowiedzi istniejąca w pamięci jako partnerka przywódcy powstania z getta, Mordechaja Anielewicza, stała się bohaterką szkicu Moniki Tutak-Goll. Niezależna, zaangażowana w walkę, odważna, całkowicie oddana sprawie, samodzielnie myśląca, codziennie narażając życie, czuwała w getcie nad radiowym podsłuchem. Działała aktywnie w Ha-Szomer ha-Cair, po wybuchu wojny

najpierw w Wilnie, potem w Warszawie. Zginęła wraz z Anielewiczem i innymi w słynnym bunkrze przy Miłej 18. Agnieszka Dauksza z drobnych skrawków wspomnień układa w całość opowieść o Rywce Pasamonik, angażującej się jeszcze przed wojną w ruch żydowskiej lewicującej organizacji Ha-Szomer ha-Cair wbrew woli rodziców. W czasie wojny zamieszkała w getcie w kibucu na Czerniakowie, przygotowując się do walki zbrojnej i ucząc się strzelania, po wybuchu powstania zaczęła walczyć i zginęła wraz innymi w bunkrze przy Miłej. O legendarnej bojowniczce z podziemia Njucie Tajtelbaum napisała Patrycja Dołowy. Była ona aktywistką komunistycznego Związku Walki Wyzwoleńczej w dzielnicy zamkniętej. Dzięki swojej aparycji i aryjskiej urodzie mogła poruszać się swobodnie po obu stronach muru. W swoich działaniach stanowcza i niezwyciężona, wykonywała wyroki śmierci, a jednocześnie była niezwykle prawa i godna zaufania, co podkreślali we wspomnieniach ci, co przeżyli. Zaangażowała się w tworzenie Bloku Antyfaszystowskiego skupiającego wszystkie organizacje getta: PPR, Ha-Szomer ha-Cair, Poalej Syjon-Lewica, Dror, He-Chaluc i PoalejSyjon-Prawica. Była łączniczką, walczyła poza gettem w partyzantce Gwardii Ludowej, w Warszawie działała w podziemiu po aryjskiej stronie. Zginęła śmiercią bohaterską. Została aresztowana w konspiracyjnym lokalu i po okrutnych torturach rozstrzelana. O innej żydowskiej komunistce, Dorce Goldkorn, która należała m.in. do wojennego „Spartakusa", organizacji młodzieży socjalistycznej, a następnie wstąpiła do PPR-u, walczącej w powstaniu w getcie i potem w partyzantce w lesie opowiada Joanna Ostrowska. Przed niespodziewaną śmiercią w 1946 roku spisała swoje wspomnienia, które zostały wydane w 1948 w jidysz, a w 1951 po polsku. To one stają się tłem do opisu jej wojennej aktywności.

W recenzowanym tomie znalazły się także biografie bojowniczek, które wojnę przeżyły i najczęściej wróciły do normalnego życia rodzinnego. Są to Chajka Bejzanowska, którą zaprezentowała Magdalena Kozłowska, Cywia Lubetkin opisana przez Natalię Judzińską, Bronka Feinmesser przedstawiona przez Agnieszkę Glińską czy Pnina Grynszpan-Frymer, o której napisała Katarzyna Czerwonogóra. Cywia Lubetkin była bojowniczką stojącą najwyżej w hierarchii wojskowej, współorganizowała Blok Antyfaszystowski i przyczyniła się do powstania Żydowskiej Organizacji Bojowej. Zdecydowała się nie dołączyć do komendy ŻOB-u, działała za to na rzecz konsolidacji społeczeństwa żydowskiego w Żydowskim Komitecie Narodowym, inspirowała do organizacji samoobrony młodych.

Wymienione kobiety należały do tzw. drugiego planu i w historii żydowskiego ruchu oporu poświęca się im zaledwie kilka słów. Tymczasem po latach okazywało się, że uratowały dziesiątki ludzi, jak np. Bronka Feinmesser, u której schronienie znalazło ponad dwustu uciekinierów z getta. Były łączniczkami między

gettem a aryjską stroną, organizowały i przenosiły broń, umożliwiały innym współbraciom życie poza gettem. Karolina Sulej w szkicu o łączniczce Frani Beatus przywołuje ocenę ich działań wypowiedzianą przez Icchaka Cukiermana:

> Słowo „łączniczka" nie opisuje tego, czego dokonywały te kobiety. Nie były tylko posłankami. Jako pierwsze szmuglowały broń, granaty, amunicje […]. A do tego te dziewczyny, które ryzykowały swoje życie, przemieszczając się między gettami, zaspokajały nasze najbardziej podstawowe ludzkie potrzeby: niosły nadzieję i dodawały otuchy tym, którzy byli odcięci od świata, pokazywały im, że nie zostali zapomniani. […] Trzeba nazywać te niesamowite dziewczyny *kaszarijot*, od słowa *keszer*, które oznacza więź (s. 254).

Podsumowaniem wszystkich przedstawionych losów kobiet jest ich zestawienie, dokonane przez Hankę Grupińską, autorkę wielu publikacji na temat wojennych i powojennych losów Żydów, mieszkającą kilka lat w Izraelu. Jej lista obejmująca sto nazwisk i imion bojowniczek, do których dotarła podczas swojej długoletniej pracy nad tematem Zagłady, uświadamia ogrom podejmowanych przez nie działań i podkreśla ich znaczenie w całym ruchu oporu działającym w getcie warszawskim.

Publikacja *Kwestia charakteru* jest silnym głosem młodego pokolenia badaczek reprezentujących różne obszary nauk humanistyczno-społecznych. Losy kobiet opowiadają feministki: literaturoznawczynie, historyczki, kulturoznawczynie, socjolożki i interdyscyplinarne artystki, wykorzystując swoje bogate warsztaty twórcze i doświadczenia. Upominają się o obecność historii kobiet we wciąż ich zdaniem pomijanym męskim dyskursie o wojnie.

Bibliografia

Baumel Tydor (1998), *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust*, Vallentine Mitchell, London.

Birenbaum Halina (2019), *To nie deszcz, to ludzie*. Halina Birenbaum w rozmowie z Moniką Tutak-Goll, Wydawnictwo Agora, Warszawa.

Czarnecka Barbara (2018), *Kobiety w łagrze. Zapis doświadczenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Derrida Jacques (2016), *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich, Warszawa.

Different Voices: Women and the Holocaust (1993), red. Carol Rittner, John K. Roth, Paragon House, New York.

Dołowy Patrycja (2019), *Wrócę, gdy będziesz spała. Rozmowy z dziećmi Holocaustu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

Karwowska Bożena (2009), *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Karwowska (2016), *Kobieta – Literatura – Historia*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Mothers, Sisters, Resisters: Oral Histories of Woman Who Survived the Holocaust (1998), red. B. Gurewitsch, University of Alabama Press, Tuscalooosa.

Nikliborc Agnieszka (2010), *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.

Ostrowska Joanna (2018), *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa podczas II wojny światowej*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.

Ostrowska Joanna (2021), *Oni. Homoseksualiści w czasie II wojny światowej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Ricoeur Paul (2006), *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

Ringelheim Joan (1984), *The Unethical and the Unspeakable: Women and the Holocaust*, „Simon Wiesenthal Center Annual", I.

Stockër-Sobelman Joanna (2012), *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoa. Kazus KL Auschwitz-Birkenau*, Wydawnictwo Trio, Warszawa.

Sulej Karolina (2020), *Rzeczy osobiste. Opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady* Wydawnictwo Czerwone i Czarne Warszawa.

Ubertowska Aleksandra (2007), *Świadectwo, trauma, głos: literackie reprezentacje Holokaustu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Ubertowska Aleksandra (2014), *Holocaust. Auto(tanato)grafie*, Instytut Badań Literackich, Warszawa.

Women in the Holocaust (1998), red. Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman, Yale University Press, New Haven.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
299–308 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10536
Julia Gugołek
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-8862-9684
e-mail: julia.gugolek@student.uwm.edu.pl

Sylwia Zientek, *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn. Muter, Rajecka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, ss. 624

Najpierw córka, później żona, a dalej już tylko matka – przez długi czas były to jedyne role, w których mogły występować kobiety. Już w starożytności czy średniowieczu można znaleźć przykłady kobiecej działalności artystycznej (chociażby na polu sztuki), która nigdy nie była tak naprawdę zmonopolizowana przez mężczyzn. Jednak kobiety miały ograniczone możliwości w zakresie stanowienia o sobie. Na ich drodze stawał patriarchat, wpływający na tradycje kulturowe, a także społeczne normy. Przez wieki kobiety nie zyskały uznania dla swojego talentu w świecie sztuki, kultury czy nauki. Ich osiągnięcia marginalizowano, pomijano, czasem wyszydzano i lekceważono. Długo musiały walczyć o prawa zrównujące je z mężczyznami. Próby dążenia do równości zakładały połączenie trzech pierwotnych ról kobiecych i dołączenia do nich kolejnej – kobiety pracującej. O rolach kobiet wypełnianych na co dzień pisze Alicja Urbanik-Kopeć. Wiąże je z niemożliwymi do spełnienia oczekiwaniami społeczeństwa, które często zadaje im pasywno-agresywne pytanie: „Jak łączysz karierę z macierzyństwem?" (Urbanik-Kopeć 2022: 336). Wynika to z wciąż zakorzenionego w wielu społeczeństwach przekonania, że kobieta ze względu na fizyczne predyspozycje powinna poświęcić swoje życie rodzinne. „Odmienne funkcje prokreacyjne czy zróżnicowanie rozmiarów i potencjalnej siły fizycznej obu płci nabierają znaczenia dopiero poprzez interpretacje nadane im przez normy i oczekiwania ludzkiej kultury i społeczeństwa" (Majbroda 2012: 382), a człowiek jako byt rozumny i zdolny do rozwoju może zmienić perspektywę. Ruch feministyczny nie pojawił się w Polsce nagle, asymilując się harmonijnie z dnia na dzień. Jego współczesna forma okupiona była trudem wielu odważnych i utalentowanych kobiet poprzednich epok, o których dzisiaj się nie pamięta, bo zniknęły ze świadomości kulturowej. Ich talenty tłumiono w zarodku bądź rozwijały się zbyt cicho w porównaniu

z męskimi lub po prostu pojawiały się w złym czasie, w którym nie mogły zostać zrozumiane ani docenione. Jednak ten czas nadszedł teraz, dzięki współczesnym pisarzom i pisarkom uświadamiającym zapomniane losy kobiet prekursorek. Ich biografie i prowadzone nad ich działalnością twórczą badania przywołują postacie zatarte w pamięci, utrwalając je w świadomości odbiorców jako ważne i inspirujące.

Przykładem takiej aktywności są książki Sylwii Zientek, która łączy w symbiotyczną całość dwa szczególne tematy – sztukę i kobiety. Dwa lata temu wydała publikację *Polki na Montparnassie*, a w 2023 roku pojawiła się kolejna książka – *Tylko one*. *Polska sztuka bez mężczyzn. Muter, Rajecka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne*, dzięki której została nominowana do Literackiej Nagrody Warmii i Mazur „Wawrzyn". Zdaje się, że dzięki *Polkom*… odkryła swoistą misję, którą jest przybliżanie czytelnikom sylwetek artystek zapomnianych przez historię, niedocenianych, a także tych odkrytych na nowo po latach. Mając już doświadczenie w pisaniu biografii, sięgnęła do wielu źródeł i kontaktów, które w połączeniu z jej lekkim piórem odkrywają przed czytelnikami tajemnice przeszłości w ogóle i sztuki w szczególe. Autorka przyznaje, że wybór bohaterek tej książki był trudny, ale finalnie zdecydowała się na opisanie sylwetek dwudziestu kobiet, których nazwiska były kiedyś znane w świecie artystycznym. Po czasie jednak zniknęły, pozostając rozpoznawalnymi tylko wśród miłośników sztuki.

Każda artystka przedstawiona przez autorkę książki wyróżnia się czymś szczególnym. Nie tylko swoją sztuką, ale i historią życia, która w przekazie Zientek charakteryzuje się wrażliwym pietyzmem. Autorka poświęciła wiele czasu i uwagi, co potwierdzają liczne źródła na końcu książki, by zapoznać się z ich twórczością oraz życiem prywatnym. Skutkiem tego można odczuć swego rodzaju przywiązanie i czułość autorki do artystycznych ulubienic. Opisując ich losy, okazjonalnie używa zdrobnień czy pseudonimów, którymi bliscy zwracali się do artystek (nazywa Zofię Stryjeńską Zochą, a Hannę Rudzką-Cybis Hanką). Wczuwa się w ich przeżycia, współczuje im, ceni je i ich twórczość, która ją inspiruje. Dokładnie te same uczucia chce przekazać czytelnikom.

Zientek wprowadza czytelników w historię polskiej sztuki kobiet, zaczynając od XVIII wieku, w którym narodziła się pierwsza z przedstawionych przez nią bohaterek – Anna Rajecka (ok. 1760–1832). Była to malarka na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego, portrecistka wykorzystująca pastele. Charakteryzowała się sprytem i kobiecym wdziękiem, którymi to jednak w latach, w których przyszło jej żyć, nie mogła wywalczyć sobie całkowitej autonomii. Jej karierę zakończyła wielka historia i wpisana w nią rewolucja francuska oraz zniknięcie Polski z mapy Europy po III rozbiorze. Rajecka należała do grupy kobiet, które pod

koniec XVIII wieku chciały świadomie zaistnieć w świecie sztuki, domagając się pozycji pośród mężczyzn. To właśnie w tamtym czasie artystki zaczęły pojawiać się na wyższych uczelniach artystycznych, jednak nie w Polsce. To Paryż był jedynym miejscem, w którym mogły naprawdę rozwijać się twórczo.

Drugą przywołaną artystką jest Zofia Szymanowska (1825–1870) – żona Teofila Lenartowicza, portrecistka, do tego chorowita samotniczka. Zaangażowana była w życie prywatne Adama Mickiewicza jako przyrodnia siostra Celiny Mickiewiczowej, co demonizowało ją w oczach wielbicieli wieszcza. Wybrała małżeństwo z rozsądku, oświadczając się Lenartowiczowi, by umożliwić sobie twórczą niezależność. Fragmenty jej pamiętników przytoczone przez Zientek ukazują sylwetkę kobiety poświęcającej się sztuce, która wie, czego chce.

Elisabeth Jerichau-Baumann (1818–1881) jest jedną z najciekawszych artystek wybranych przez Zientek. Malarka, żona i matka siedmiorga, autorka książek podróżniczych, motywem dominującym w swoich dziełach uczyniła kobietę. Dzielnie rywalizowała z mężczyznami na polu sztuki. Tematyka jej twórczości podyktowana była czasami, w których przyszło jej żyć (np. portretowała kobiety uciekające przed wojną). Nie otrzymując wsparcia ze strony zdradzającego ją męża, poświęciła cały czas na malowanie oraz opiekę nad rodziną. Autorka przywołuje jej wielozadaniowy, zaradny styl bycia, w którym artystka jednocześnie stojąc przy płótnie na drabinie, karmi dziecko piersią i nie bacząc na ból zęba, je w pośpiechu kanapkę. Kobiece sylwetki w jej wykonaniu emanują siłą, sensualnością, ale i finezją. Interesował ją realizm, w którym świetnie odwzorowywała swoje modelki z różnych warstw społecznych, ale także kreowała postacie bajkowe (takie jak syrenki) i tworzyła personifikacje (*Matka Dania*, 1851).

Czwarty rozdział poświęcony jest Annie Bilińskiej (1854–1893) – malarce, bezdzietnej żonie, pozytywistce, przeciwniczce impresjonizmu. W czasach jej młodości powstała pierwsza szkoła rysunku, założona przez Wojciecha Gersona, która przyjmowała kobiety, ale możliwości pobieranej nauki dla nich wciąż były okrojone w porównaniu z materiałem dostępnym mężczyznom. To Paryż nieustannie był wtedy uznawany za drogę rozwoju artystycznych możliwości. Tam też pojechała Bilińska i była świadkiem powstawania ruchu sufrażystek, których nie popierała. Jednak mimo braku emancypacyjnych przekonań w działaniach przejawiała postawę feministyczną – chciała być niezależna i myślała o stworzeniu szkoły artystycznej dla kobiet. Dodatkowo to właśnie jej autoportret zdobi okładkę książki Zientek i choć współcześnie wydaje się po prostu adekwatny, w latach jego powstania bulwersował krytyków sztuki. Rozczochrane włosy i strój roboczy – fartuch na prostej sukni – pokazywały prawdziwy wizerunek kobiety artystki, ale odmienny od wcześniejszych.

Olga Boznańska (1865–1940) to kolejna malarka, niezamężna, bezdzietna, naznaczona trudnym dzieciństwem. Jej obrazy charakteryzują się melancholią oraz psychologiczną głębią. Samo malarstwo wiązało się dla niej z wolnością, którą z trudem uzyskała i bała się utracić. Sztuka stała się dla niej życiem. W przeciwieństwie do Bilińskiej, Boznańska nie chciała nikomu przekazywać swojej wiedzy i umiejętności. Wizerunek artystki cechuje wierność sobie i własnym przekonaniom oraz nuta narcyzmu. Nie chcąc podążać za rozwijającymi się trendami, pozostała w tyle i stworzyła własny, zamknięty świat, do którego nikogo nie wpuszczała.

Kolejną postacią przedstawianą przez Sylwię Zientek jest Zofia Stryjeńska (1891–1976) – rysowniczka i ilustratorka, żona, matka, późno zdiagnozowana schizofreniczka. Do szkoły artystycznej w Monachium zapisała się jako mężczyzna, wcześniej ścinając włosy i ubierając spodnie. Swoją sztukę opierała na ludowości, folklorze, sięgała do mitologii i natury. Jej silne emocje i nieprzewidywalność, nadające jej łatkę „wariatki", sprawiły, że mąż przymusowo umieścił ją w szpitalu psychiatrycznym. Powiela się w jej historii los wielu kobiet tamtych czasów, które tak jak ona zmuszone były do trudnej hospitalizacji wbrew własnej woli.

Pierwszą znaną artystką żydowskiego pochodzenia w tej książce jest Mela Muter (1876–1967). Malarka i pisarka, żona i matka, która nie doświadczyła w rodzinie miłości, a jej chęć bycia profesjonalną artystką łamała normy przyjęte w tradycji żydowskiej. W swoich dziełach często przedstawiała temat macierzyństwa. Malowała także postacie brzydkie, biedne i wychudzone, co nie zawsze spotykało się ze zrozumieniem.

Następną opisaną artystką jest Zofia Piramowicz (1880–1958) – malarka, niezamężna i bezdzietna, orientalistka, zawsze z papierosem w ustach, związana przez jakiś czas z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem. Charakterystyczne dla jej prac są kompozycje kwiatowe, w których pojawiał się wątek bimorficzności, cechujący feministyczną sztukę.

Sylwię Zientek zainteresowała także postać Tamary Łempickiej (1894–1980), uznawanej za najbardziej ekstrawagancką polską malarkę. Łempicka była żoną, matką, kobietą słynącą z emanacji swoją seksualnością i twórczości homoerotycznej. Do malarstwa skłoniły ją doświadczenia podyktowane historią, ale także prywatne życie. Szokowała towarzystwo artystyczne swoją postawą, romansami, a w końcu i swoją sztuką. Wyróżniała się spośród przeważających w społeczeństwie cichych i spokojnych kobiet jej czasów. Jednocześnie nie angażowała się w działania feministyczne, nie chcąc, by jej twórczość była oceniana jako tylko kobieca. Zientek nie próbuje wybielać artystki, która jawi się jako osobowość narcystyczna i manipulująca, ale jednocześnie nie odmawia jej talentu.

O Esterze Karp (1897–1970), Żydówce, malarce i rysowniczce, naznaczonej czasami wojny, niewiele wiadomo. Jej rodzina została wymordowana przez nazistów, co artystka bardzo silnie przeżyła. Temat Zagłady Żydów stał się wiodącym w jej twórczości. Trauma zapoczątkowała także jej problemy psychiczne – obsesję, zbieractwo i paranoję. Podobnie jak Stryjeńska została zamknięta w szpitalu psychiatrycznym wbrew woli. Jej wcześniej doceniany talent zatracił się w szaleństwie i nikt już nie rozpoznawał w niej słynnej artystki. Nie przestawała jednak tworzyć, widząc w sztuce lekarstwo.

Pierwszą wspomnianą rzeźbiarką, artystką praktykującą oraz teoretyzującą pochodzenia rosyjskiego była Katarzyna Kobro (1898–1951). Sylwia Zientek przybliża jej młodość przypadającą na czas rewolucji, w wyniku której kobiety miały równać się zawodowo z mężczyznami. Kobro tworzyła przestrzenne rzeźby z różnych materiałów, a następnie akty. W swoich pracach pokazywała geometryczne kształty bazujące na obliczeniach matematycznych.

Do zupełnie zapomnianych malarek należy Małgorzata Łada-Maciągowa (1881–1969) tworząca tradycyjne akty kobiece. Wiele jej prac zaskakuje kontrastem w doborze barw, w czym znawcy sztuki doszukują się inspiracji Wyspiańskim. Nagość kobiet w jej pracach nie ma w sobie erotyzmu, jej celem jest odkrycie głębi kobiecej wrażliwości. Autoportret Łady różni się od tego, który namalowała Bilińska. Sportretowała samą siebie przy pracy w nowoczesnym stroju – w jasnej sukience podatnej na plamy z farby i w bucikach na obcasie.

Kolejna postać to Hanna Rudzka-Cybis (1897–1988), tworząca równolegle ze swoim mężem, którego sława przerosła czasy. Dzisiaj w odróżnieniu od Jana Cybisa, twórcy szkoły kolorystów, jest praktycznie nieznana. Całe życie odpowiedzialna była za utrzymanie rodziny, w której mąż, zbyt zajęty swoją twórczością, nie dbał o przyziemne sprawy. W jej pracach ważną rolę odgrywa kolor, a talent cieszył się taką renomą, że została pierwszą polską kobietą, która została profesorem na ASP w Krakowie.

Mewa, czyli Maria Ewa Łukiewicz-Rogoyska (1895–1967) w swoje prace wkomponowywała figury geometryczne, by później przejść do malarstwa niefiguratywnego. Zientek przywołuje jej autoportret o bardzo charakterystycznych, pustych oczodołach, który w niektórych interpretacjach ma symbolizować brak możliwości uczestnictwa kobiet we wszystkich aktywnościach życia na równi z mężczyznami.

Rozdział poświęcony Alinie Szapocznikow (1926–1973) jest jednym z ciekawszych ze względu na interesującą biografię artystki. Była rzeźbiarką pochodzenia żydowskiego i prekursorką „body art", która poświęciła swoją sztukę kobiecemu ciału. Źródła jej inspiracji należy doszukiwać się w czasach wojennych.

Artystka spędziła młodość w getcie, a następnie trafiła do obozu pracy. Wszystko to utrzymywała w sekrecie i dlatego jej rzeźby, przedstawiające ludzkie ciała lub ich fragmenty, długi czas nie mogły się spotkać ze zrozumieniem ze strony artystycznego towarzystwa. Jej prace podejmowały tematykę uprzedmiotowiania kobiet oraz przemijania.

Równie przejmująca jest twórczość Erny Rosenstein (1913–2004). Jako zasymilowana Żydówka przeżyła wojnę, która naznaczyła ją i jej artystyczny dorobek. Sztuka okazała się dla niej formą terapii, która pomogła przezwyciężyć wojenną traumę. Żona, matka, ale przede wszystkim malarka, ilustratorka, a także poetka, która „czarowała świat" (Zientek 2023: 431). W jej dłoniach nic nie było bezwartościowe, miała dar do przeistaczania tego, co pozornie błahe w coś wyjątkowego. Była przekonana, że to właśnie tworzenie, przekazywanie innym cząstki siebie jest najważniejsze w życiu. Dzięki swoim prekursorskim dokonaniom w sztuce designu stała się sławna na świecie wiele lat po śmierci.

Maria Papa Rostowska (1923–2008) – malarka i rzeźbiarka, żona, matka, łączniczka w czasie wojny, która ukochała marmur. W tworzeniu swojej sztuki zawsze dążyła do perfekcji, z pomocą młota pneumatycznego i szlifierki tworzyła artystyczne dzieła z ciężkiego w obróbce kamienia. Temat kobiecego ciała i macierzyństwa wielokrotnie pojawiał się w jej rzeźbach, ale także sylwetka wojownika, który symbolizuje wewnętrzną siłę samej artystki.

Magdalena Abakanowicz (1930–2017) zajmowała się malarstwem, a w późniejszym okresie twórczości rzeźbą. Uznana została za rewolucjonistkę w artystycznym świecie tkanin. Była żoną i nie miała dzieci, ale źródła ciepła i zrozumienia szukała gdzieś indziej – w przyrodzie. To właśnie natura stała się jej główną inspiracją i materiałem rzeźb. Sztuka w jej wykonaniu bazowała na wyobraźni oraz samotności. Przyroda dawała jej poczucie przynależności, którego nie mogła znaleźć w świecie ludzi.

Maria Anto (1936–2007) była wrażliwą artystką, łączącą ze sobą malarstwo oraz poezję w bajkowej, surrealistycznej symbiozie. Żona, matka, która na pytanie, kim chciałaby zostać, gdy dorośnie, odpowiedziała – sufrażystką. Już jako dorosła kobieta silnie utożsamiała się ze sztuką kobiecą.

Ostatnią z wybranych przez Zientek artystek jest Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) – rzeźbiarka, żona, matka, ocalała z obozu koncentracyjnego Świętochłowice-Zgoda. Nie pasowała do swoich czasów, w których wybrała temat kobiecości jako przewodni. Została uznana za prekursorkę feminizmu w Polsce, która przez długi czas pozostawała niezrozumiana. Jej prace sięgały poza granice powojennej Polski do rozbudowanej za nimi myśli feministycznej, poruszając temat kobiecego ciała, przemijania, uprzedmiotowienia kobiet, chęci zniesienia

patriarchatu, którego opresji Pinińska-Bereś doświadczyła, będąc jeszcze małą dziewczynką. W sztuce znalazła wolność i możliwość pokazania bez wstydu samej siebie.

W charakterystyce każdej z artystek warto podkreślić jej rodzicielstwo oraz stan cywilny. Zientek wyróżnia te dwa aspekty jako kluczowe w kontekście możliwości rozwoju sztuki kobiet. Macierzyństwo określa jako potencjalne „utrudnienie"/„ograniczenie" (Zientek 2023: 15), które może zaburzyć twórczy proces. Boznańska nie chciała mieć dzieci, ponieważ zostanie matką łączyła z bezpośrednim przekreśleniem kariery malarskiej. Z drugiej strony jednym z kluczowych tematów feministycznej sztuki jest relacja między kobietą a jej dzieckiem. Macierzyństwo może więc być końcem lub inspirującym początkiem twórczości danej artystki. Irena Popiołek uznaje to za specyfikę malarstwa [sztuki] kobiet, o której warto pamiętać w kontekście omawiania ogółu twórczego dorobku (Popiołek 2006: 64).

Relacje z mężczyznami, z którymi wiązały się artystki, również wpływały na ich możliwości. Zientek chciała odrzucić mężczyzn w rozmowie o polskiej sztuce kobiet, jak wskazuje podtytuł jej książki (*Polska sztuka bez mężczyzn*), ale nie była w tym zamiarze konsekwentna. Sama autorka obszernie wspomina o zazdrosnych mężach Stryjeńskiej czy Muter, a także przywołuje okoliczności życia w cieniu męża: Katarzyna Kobro długi czas była tylko „żoną Strzemińskiego", a Hanna Rudzka-Cybis „żoną Cybisa". Praktycznie każda z artystek spotkała gdzieś na swojej życiowej drodze mężczyzn bezpośrednio związanych ze sztuką. Byli ich nauczycielami, członkami rodzin, ukochanymi, rywalami czy sprzymierzeńcami. Możemy mówić o sztuce kobiet wyłącznie wtedy, gdy wyróżnimy sztukę mężczyzn (i na odwrót). Sformułowanie *Polska sztuka kobiet* byłoby tu bardziej adekwatne, ponieważ wpływ mężczyzn na kobiece artystki był zbyt duży, by go po prostu zignorować. Zientek, świadomie lub nie, wspominając Matejkę, który nie chciał uczyć swego fachu kobiet, mimo wszystko przywołuje jego nazwisko i podkreśla jego wpływ na przekonania Bilińskiej. Młoda artystka była pewna, że jeśli tylko miałaby okazję do swobodnej nauki, byłaby tak samo świetną malarką jak mężczyźni (Zientek 2023: 119). Do pewnego czasu sztuka kobiet rodziła się z opresji, którą odczuwały artystki. Chcąc łamać narzucone im reguły, pokazać siebie, równać się z mężczyznami, kobiety dokonywały i dokonują przełomów w świecie sztuki. Podtytuł książki można by było rozumieć dosłownie, gdyby Zientek ograniczyła się tylko do opisu dzieł artystek, klasyfikacji ich do poszczególnych nurtów i stylów artystycznych. Jednak w momencie, kiedy zdecydowała się na uszczegółowienie biografii, usunięcie z kontekstu mężczyzn świata sztuki stało się niemożliwe. Niuanse życia prywatnego artystek, ale także

ich edukacja łączyły je zawsze z płcią przeciwną, nie mówiąc już o czasach, gdy kobieta nie mogła samodzielnie funkcjonować bez męskiej opieki. Współcześnie można powtórzyć za Ireną Popiołek, że:

> Patrząc na autoportrety Bilińskiej, na płótna Krzyżanowskiej czy Boznańskiej, odczytujemy ich wielkość i siłę. Czy są inaczej malowane? Czy są inne? Nie. Są to obrazy malowane przez kobiety, ale ich jakość jest jakością dzieła sztuki. Słabe płótno Boznańskiej nie jest słabe dlatego, że jest dziełem kobiety. Jest słabe tak samo, jak słaby czy gorszy Malczewski (Popiołek 2006: 62).

Na przełomie XIX i XX wieku i na początku XX wieku nie było równości między sztuką kobiet i mężczyzn, dopiero się ona kształtowała. Warto zwrócić uwagę także na słowa malarki Hanny Rudzkiej-Cybis, która w wywiadzie powiedziała, że lubi malarstwo kobiece i męskie, jeśli jest to dobre malarstwo (Zientek 2023: 369). To właśnie prezentuje równość, nie wyższość.

Chociaż *Tylko one*… skupiają się głównie na sztuce jako formie plastycznej, to Zientek sięga także do innych sfer artyzmu. Głównie do świata literatury, z którego przywołuje postacie pisarzy i poetów mających powiązania z artystkami. Pokazuje Rajecką jako rzekomą adwersarkę Ignacego Krasickiego w pisaniu sprośnych wierszyków. Opisując Szymanowską poświęca dużo czasu Mickiewiczowi i jego rodzinie, a także nie mniej wrażliwemu Lenartowiczowi. Odkrywa przed czytelnikami przyjaźń Elisabeth Jerichau-Baumann z Christianem Andersenem czy Mewy z Mironem Białoszewskim, a także relacje Melii Muter z Leopoldem Staffem oraz Zofii Piramowicz z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem. W historiach artystek pojawiają się także takie nazwiska jak Sienkiewicz, Reymont, Szymborska czy Kantor. Przeplatające się ze sobą sfery życia kulturowego definiują polską sztukę jako nierozerwalną całość.

Kobieca perspektywa to oczywisty prym książki. Zientek porusza tematy, które pojawiały się już niejednokrotnie przy opisywaniu twórczości kobiet na przestrzeni wieków. Łączy artystki nie tylko ze sztuką, ale i polityką, romansami czy bezpośrednio z historią. Porusza zagadnienie kobiecego „bycia w mieście" (Walęciuk-Dejneka 2018) na przykładzie Paryża, obrazując francuską stolicę jako miasto możliwości i rozwoju kobiet. Wydobywa szczegóły historyczne (pojawia się fragment dotyczący odkrycia właściwej daty urodzenia Tamary Łempickiej, która była do tej pory niejasna) oraz zagadnienie piękna kobiecego jako przekleństwa. Mela Muter musiała się mierzyć z niezrozumieniem swojej sztuki, bo „Jak to możliwe, że tak piękna kobieta malowała brzydkich ludzi?" (Zientek 2023: 203), za to Alina Szapocznikow była „za ładna" na rzeźbiarkę – zbyt drobna, by pracować przy marmurze.

Rażący jest brak przypisów w książce Zientek. Bibliografia zawarta na końcu jest obszerna, może nawet zbyt obszerna, by móc swobodnie odnaleźć konkretne informacje, które zostały zaczerpnięte z różnych źródeł. Autorka skupia się na artystkach, ale przywołuje także inne postacie z życia kulturowego ich czasów, które stawały się inspiracją, tworzyły wzór do naśladowania, z którymi bohaterki tworzyły relacje lub rywalizowały (mężczyzn i kobiety). Chociaż niektóre osobistości świata sztuki są szeroko (czasem może zbyt szeroko) omawiane, to inne nazwiska są wrzucone w strony książki i przemijają w pamięci czytelników bardzo szybko. W tak obszernym materiale trudno później wrócić do intersującego szczegółu, który znika w ogromie. Autorka z pewnością charakteryzuje się dużą wiedzą na temat sztuki, ale co z czytelnikami, którzy tak obszernej wiedzy nie mają? Gubią się w nadmiarze nazwisk, wymienianych ciągiem i w żaden sposób niewyjaśnianych. Brakuje również indeksu nazwisk, który uwieczniłyby także te postacie, nie tylko jako poboczne w historiach bohaterek książki, ale jako autonomiczne jednostki, z których twórczością warto się zapoznać.

Karolina Rosiejka, omawiając refleksje nad sztuką kobiecą w narracji akademickiej, słusznie zauważa, że na rynku wydawniczym po 1989 roku pojawiło się wiele książek popularyzatorskich dotyczących tego samego tematu, które jednak nie mają charakteru *stricte* badawczego (Rosiejka 2022: 178). Przy tej okazji wymienia także twórczość Sylwii Zientek, uznając, że „Książki te bardziej niż na analitycznym podejściu do działalności twórczej i problemach z nią związanych koncentrowały się na życiorysie artystek i inspirotwórczym wymiarze ich karier" (tamże: 178). Istotnie, aspekt analizy twórczości pozostawia pewien niedosyt, a omówień pojedynczych dzieł jest zaskakująco mało. Wiąże się z tym dobór ilustracji, fotografii i reprodukcji, który jest zaburzony. Choć Zientek dość barwnie opisuje wybrane przez siebie obrazy (skupiając się bardziej na interpretacji i emocjach niż stylu), to w niektórych wypadkach brakuje ich wizualnej formy. Powtarza się także niespójność w ich usytuowaniu w stosunku do tekstu – omawiany obraz czy rzeźba pojawiają się kilka stron później lub wcześniej. Załączone są także w formie graficznej fragmenty twórczości, o których nie wspomina się w książce, zostają włączone w tekst, ale pozostają do swobodnej interpretacji czytelnika. Brak w tym konsekwencji.

Tylko one… są podróżą historyczną, która pokazuje sztukę kobiet i formujący się na terenie Polski feminizm, który przez okresy obu wojen światowych, a później komunistyczną żelazną kurtynę nie mógł się rozwijać tak swobodnie jak na Zachodzie. Jest to jednak podróż przeplatana charakterystycznymi dla biografii ciekawostkami, wtrąceniami, dygresjami, które czasem pozostawiają samą sztukę w tle. Kobieca perspektywa wychodzi tutaj z zawodowych ram

artystycznych i wchodzi intensywnie w świat codzienności i uczuć, które dopiero w tej sztuce rezonują. Biorąc to wszystko pod uwagę, podtytuł mógłby brzmieć nie *Polska sztuka bez mężczyzn* i już nawet nie *Polska sztuka kobiet*, a *Kobiety polskiej sztuki*.

Bibliografia

Majbroda Katarzyna (2012), *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Teksty, dyskursy, poznanie z odmiennej perspektywy*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

Popiołek Irena (2006), *Malarstwo kobiet. Kobiece malarstwo czy babska sztuka?*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Folia 34. Studia de Arte et Educatione II".

Rosiejka Karolina (2022), *Tkanie historii sztuki. Strategie prezentowania syntez dziejów sztuki kobiet w polskiej literaturze naukowej*, „Rocznik Historii Sztuki", t. XLVII.

Urbanik-Kopeć Alicja (2022), *Matrymonium. O małżeństwie nieromantycznym*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

Wałęciuk-Dejneka Beata (2018), *Kobiece „bycie w mieście": Paryż. Rozważania na podstawie dziennika Marii Baszkircew*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej", t. XX.

Zientek Sylwia (2023), *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn. Muter, Rajecka, Szapocznikowa, Bilińska, Kobro i inne*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
309–313 e-ISSN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.10537
Maria Zielonka
University of Gdańsk
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3160-4478
e-mail: mar.zielonka2000@gmail.com

Joanna Kuciel-Frydryszak, *Chłopki: opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023, ss. 496

Joanna Kuciel-Frydryszak jest dziennikarką współpracującą m.in. z „Wysokimi Obcasami Extra" i dodatkiem do „Gazety Wyborczej" „Ale Historia". W 2023 roku otrzymała tytuł Wrocławianki w kategorii twórczyni[1]. W 2023 roku ukazał się jej najnowszy reportaż pt. *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, nominowany do Nagrody Nike 2024. Książka spotkała się z niebywałym zainteresowaniem czytelników. Według „Tygodnika Powszechnego" *Chłopki* w pół roku rozeszły się w niemal 300 tysiącach egzemplarzy. Autorka po raz pierwszy w tak wnikliwy sposób zainteresowała się losem kobiet żyjących na polskiej wsi na przełomie XX i XXI wieku.

Problematyką polskiej wsi, jej strukturą i życiem codziennym zajmowano się jeszcze przed przełomem 1989 roku. W 1976 Krzysztof Groniowski w pracy *Uwłaszczenie chłopów w Polsce* (1976) pokazał zasięg różnego rodzaju przeobrażeń społecznych i politycznych wsi. Ale najważniejsze publikacje powstały w nowym wieku. Kamil Janicki w książce *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa* (2021) zgłębił na nowo dzieje ubezwłasnowolnienia i nędzy polskich chłopów. Kacper Pobłocki z kolei nazwał sytuację polskich chłopów niewolnictwem w reportażu *Chamstwo* (2021), który rzuca nowe światło na zmitologizowaną opowieść o czasach Rzeczpospolitej szlacheckiej. *Cham i Pan. A nam, prostym,*

[1] W 2012 wydała biografię Antoniego Słonimskiego zatytułowaną *Słonimski. Heretyk na ambonie*, która była nominowana w kilku konkursach, m.in. na Historyczną Książkę Roku – im. K. Moczarskiego i O. Haleckiego. Jest również autorką biografii Kazimiery Iłłakowiczówny *Iłła* (2017), w której opisuje życie poetki, jej walkę z sieroctwem i samotnością, piętnem nieślubnego dziecka, wolnością i zniewoleniem, namiętnością i wycofaniem. Biografia była nominowana do Nagrody im. Józefa Łukaszewicza. Jej kolejna książka *Służące do wszystkiego* (2018) również odniosła ogromny sukces, nominowano ją do Nagrody Historycznej „Polityki", a także znalazła się na liście dziesięciu najważniejszych książek 2018 roku dwumiesięcznika „Książki. Magazyn do Czytania". To książka o kobietach, które na przełomie XIX i XX wieku pracowały jako służące w prywatnych domach.

zewsząd nędza? (2022) to książka Andrzeja Chwalby i Wojciecha Harpuli, w której autorzy prezentują prawdziwe dzieje polskiego chłopstwa – od Piastów aż po czasy PRL.

Fascynacja historią naszych przodków żyjących na wsi inspirowała nie tylko autorów literatury faktu, ale również twórców beletrystyki. Motyw polskiej wsi wykorzystał Radek Rak w *Baśni o wężowym sercu albo Wtóre słowo o Jakóbie Szeli* (2019). Ta ciekawa pozycja, łącząc *fantasy* i *science fiction*, skupia się na postaci chłopskiego przywódcy rebelii – Jakubie Szeli. Anna Fryczkowska stworzyła powieść historyczną *Saga o ludziach ziemi. Wpatrzeni w niebo* (2023), w której opisuje losy Antka i Hanki, młodego chłopskiego małżeństwa. Warto wspomnieć, że w tym samym roku co *Chłopki* i *Saga o ludziach ziemi* ukazało się nowe wydanie słynnej powieści *Chłopi* Władysława Reymonta, które towarzyszyło ekranizacji powieści w reżyserii DK Welchman i Hugh Welchmana, zrealizowanej w technice animacji malarskiej. Film wzbudził ogromne zainteresowanie wśród odbiorców, udowadniając po raz kolejny, że chłopomania jest nadal żywa.

Reportaż *Chłopki* podzielony jest na szesnaście rozdziałów, w których autorka opowiada o codziennych problemach wiejskich kobiet. Każdy z nich rozpoczyna się krótkimi cytatami, np. z czasopism „Chłopska Sprawa" i „Przodownica" (1931), z pracy zbiorowej *Pamiętniki chłopów* (1935), z fragmentów autentycznych listów, wierszy czy dokumentów odsyłających do faktów z początku XX wieku. Pomiędzy zapisami znajdziemy także liczne fotografie czy wycinki z dawnych gazet i czasopism. Kuciel-Frydryszak sięgnęła po prawdziwe historie i wspomnienia naszych przodkiń, oddając im głos. W książce zajmują ją głównie relacje rodzinne, edukacja (a w zasadzie jej brak), religia i praca.

W drugim rozdziale o dziwnym tytule *Pasionka* poznajemy najpierw „zwykły los chłopskiego dziecka" (Kuciel-Frydryszak 2023: 17) nazywany właśnie takim mianem. Pasionka to całodzienna praca dziecka na pastwisku przy pilnowaniu zwierząt. Dzieci z biednych rodzin oddawane były często do pracy w bogatych gospodarstwach. Chodziły brudne i niedożywione, zdarzało się często, że umierały przed osiągnięciem dorosłości. Chłopi rodzili się po to, by pracować, a ich los był z góry przesądzony. Autorka podaje, że w 1921 roku 40 % mieszkańców polskiej wsi stanowili analfabeci (Kuciel-Frydryszak 2023: 43). Szkoły były oddalone od wsi o kilka lub kilkanaście kilometrów, co uniemożliwiało dzieciom codzienne docieranie do nich. Poza tym musiały pracować na gospodarstwie, ponieważ rodzin nie było stać na to, by pozbawiać się dodatkowej pary rąk. Do pracy w polu musiały też chodzić kobiety, obarczane ponad miarę domowymi obowiązkami, takimi jak pranie, sprzątnie, gotowanie i opieka nad dziećmi, co często przerastało ich siły fizyczne.

Celem życia na wsi stawało się przetrwanie ponad wszystko, dlatego też chłopi związek małżeński zawierali w celu połączenia sił fizycznych i zwiększenia majątku. Był to sposób na zapewnienie sobie i rodzinie lepszego bytu. Nie wchodziły więc w grę relacje romantyczne, a małżeństwo stanowiło raczej swego rodzaju spółkę czy też umowę pomiędzy rodzinami. Uważano, że w wieku szesnastu lat dziewczyna była na tyle dojrzała, by móc wyjść za mąż. Jednak o kandydacie nie ona decydowała, a jej ojciec i rodzina. Najważniejszym jego atutem był stan posiadania, tj. ilość ziemi, budynków gospodarczych i wielkość domu mieszkalnego. Kobieta nie miała prawa wyboru. „Byłam tylko przymusowym towarem, który musi się wziąć razem z gospodarstwem" (Kuciel-Frydryszak 2023: 92) – mówi jedna z bohaterek, Melania. Dla młodych panien była to upokarzająca sytuacja, ale tłumaczyły sobie, że za ten los spotka je nagroda po śmierci: „Najważniejsze trzymać się tego, co przeznaczył dla niej Pan Bóg, i nie pragnąć niczego więcej. (…) Zapłata za znój czeka w niebie, a tu, na ziemi, trzeba robić to, co należy: pracować i modlić się" (Kuciel-Frydryszak 2023: 104).

W następnych rozdziałach poznajemy inne problemy i przeciwności losu, z którymi musiały zmierzyć się młode dziewczyny. Jedną z nich była konieczność noszenia odpowiedniego stroju. Kobieta musiała mieć zakrytą głowę, np. chustką, która nie tylko chroniła od wiatru i słońca, ale była także symbolem pokory i skromności, wartości zakodowanych od najmłodszych lat, które nakazywały nie wychylać się, ciężko pracować, służyć mężczyźnie i nie narzekać. Ogromny wpływ na taką postawę miał Kościół katolicki oraz jego organizacje i stowarzyszenia. Problemem tabu, wówczas praktycznie ignorowanym lub nawet zakazanym było życie seksualne. Uświadomienie sobie własnej seksualności według Kościoła stawało się zagrożeniem dla kobiety. W celu zachowania czystości do ślubu księża radzili zażywać dużo ruchu, unikać alkoholu i często korzystać ze spowiedzi. Na marginesie warto zaznaczyć, że z tych rad nie zawsze korzystano, a znikoma wiedza na temat posiadania kilku nieznanych bliżej partnerów skutkowała chorobami wenerycznymi, na dodatek nieleczonymi.

Kuciel-Frydryszak porusza także problem przemocy, która wówczas była na porządku dziennym:

> Bicie to wewnętrzna sprawa rodziny, przemoc w wiejskich domach może trwać latami, jest bardzo dobrze oswojona, prawie każdy w dzieciństwie jej doznał i większość ma poczucie, że jest czymś koniecznym jako środek wychowawczy albo co najmniej normalny, a skoro władza z rąk ojca przechodzi w ręce męża, metody pozostaną te same (Kuciel-Frydryszak 2023: 141).

Przestępstwa popełniane w polskich wsiach często nie wychodziły na jaw lub podchodzono do nich pobłażliwie z różnych powodów. Wiejskie społeczności

były zazwyczaj mocno ze sobą związane, a mieszkańcy często znali się od pokoleń. Silne poczucie lojalności wobec sąsiadów i krewnych skutkowało ukrywaniem przestępstw lub minimalizowaniem ich znaczenia.

Przepaść między miastem a wsią była niewyobrażalna. „Wielmożni państwo" to inteligencja, klasa wyższa, której sytuacja materialna podczas kryzysu lat trzydziestych była znacznie lepsza niż chłopów. Miejskie panie nie miały kontaktu z chłopkami i nie interesowały się sytuacją polskiej wsi, a ich wiedza na ten temat była ograniczona. Nic dziwnego zatem, że myślały o kobietach ze wsi jako o „brudnych i zaniedbanych babach". Nie zdawały sobie sprawy, jak ciężko musiały pracować mieszkanki wsi, by ich dzieci nie były głodne. Drogi miejskich i wiejskich kobiet krzyżowały się w kilku przypadkach. Większość służących w bogatych domach pochodziła z wiejskich rodzin. W rozdziale *Uciekinierki* poznajemy historie kobiet, które postanowiły opuścić wieś. Jadwiga trafiła do pałacu w Czaczu, którego właścicielka wysłała ją do sióstr zakonnych, by nauczyć ją gotowania. Niektóre z chłopek wyjeżdżały nawet do Francji czy Danii, pragnąc lepszego dla siebie życia. Więcej o ich losach Kuciel-Frydryszak napisała w swojej wcześniejszej książce *Służące* (2018).

W obszernym reportażu autorka wykorzystała wiele prywatnych listów, artykułów i zebrała pojedyncze wspomnienia. Część z opowiedzianych zdarzeń w pewnym sensie się powtarza. Biograficzne opowieści naszych babek i prababek są do siebie podobne, często przepełnione cierpieniem całego życia i przeplatane historiami o radzeniu sobie z wyzwaniami, jakie napotykały na swojej drodze. Są one smutne i trudne do zaakceptowania z perspektywy dzisiejszych czytelników i czytelniczek, ale stanowią cenne źródło wiedzy o przeszłości. Książka *Chłopki* to nie tylko dokumentacja faktów, ale również próba przybliżenia współczesnym odbiorcom trudnych realiów życia na wsi, które ukształtowały poprzednie pokolenia. To również przypomnienie o sile i determinacji kobiet, które mimo przeciwności losu walczyły o przetrwanie. Jak mówi w wywiadzie sama Joanna Kuciel-Frydryszak:

> Wydaje mi się, że dla tych czytelniczek ważne jest to, że moja książka przywraca godność ciężko pracującym kobietom. Pokazuje zmagania kobiet z ciężkim losem, przemocą, niedostatkiem, niespełnieniem (Kuciel-Frydryszak 2024: online).

Reportaż Kuciel-Frydryszak wzbudził ogromne zainteresowanie już przed premierą, co może świadczyć o chęci zdobycia lub poszerzenia wiedzy współczesnych Polaków na temat naszych przodków – przecież większość z nas swoje korzenie ma na polskiej wsi. W ten sposób książka staje się ważnym wkładem w zachowanie pamięci o przeszłości i buduje mosty między pokoleniami.

Bibliografia

Opracowania

Chwalba Andrzej, Harpula Wojciech (2022), *Cham i Pan. A nam, prostym, zewsząd nędza?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Groniowski Krzysztof (1976), *Uwłaszczenie chłopów w Polsce*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Janicki Kamil (2021), *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa,* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Kuciel-Frydryszak Joanna (2023), *Chłopki*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.

Pobłocki Kacper (2021), *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

Źródła internetowe

Los rozstrzygnięty już w kołysce. Z Joanną Kuciel-Frydryszak rozmawia Amelia Sarnecka (2024) https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/los-rozstrzygniety-juz-w-kolysce-wywiad-z-joanna-kuciel-frydryszak/xzf8med [dostęp: 02.08.2024].

UWM 2024 PRACE LITERATUROZNAWCZE XII ISSN 2353–5164
315–325 e-ISSN 2450–0798

IN MEMORIAM

DOI: 10.31648/pl.10538
Grzegorz Igliński
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1548-9211
e-mail: grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl

Jan Kaczyński. Nauczyciel, literaturoznawca, humanista, bibliofil

O Janie Kaczyńskim, zmarłym 4 września 2023 roku profesorze Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, można by, a nawet należałoby napisać książkę biograficzno-wspomnieniową. Droga życiowa jego była bowiem nieprosta i niełatwa, pełna niespodzianek, skłaniająca do refleksji nad naturą ludzką i jej przeznaczeniem – nacechowana koniecznością zmagania się z przeciwnościami mimo sympatii i życzliwości powszechnie okazywanej nauczycielowi i wykładowcy.

Obok wspomnianej wyżej książki mogłaby powstać jeszcze jedna – zawierająca niezliczone opinie, wypowiedzi i artykuły publikowane w prasie, dzięki którym można przybliżyć sylwetkę profesora i podtrzymać pamięć o nim. Świadczy to o poważaniu i szacunku, jakim nieprzerwanie cieszy się jego osoba. Przytoczmy jedną z ostatnich takich wypowiedzi. Jej autor, Stanisław Pajka, znający naszego bohatera od zawsze pisze:

> […] droga życia profesora, to droga do wiedzy, droga – myślę, że zgodzi się profesor – szukania czegoś, co nazwalibyśmy szukaniem tożsamości nauczyciela. Przez 55 lat pracy w zawodzie nauczycielskim, przez ciągłe studiowanie, samokształcenie – wypracował ową tożsamość, której składnikami są: własny, niezależny światopogląd, zdolność myślenia obywatelskiego, rozumienie roli i rangi nauczyciela i szkoły w historii narodu, troska o przekaz rodzimych, narodowych tradycji, budowanie relacji międzyludzkiej w ogóle, a z uczniami i studentami w szczególności – opartej na prawdzie i zaufaniu, życzliwości i uczynności. Tożsamością nauczyciela profesor nazywa to, co stanowi głębsze rozumienie posłannictwa związanego z zawodem, który on przez 55 lat wykonywał. No i ważne: robić dobrze i skutecznie można tylko to, czego sens się rozumie i się to lubi („Parnasik" 2011, nr 3).

Za tymi podniosłymi słowami, których nie powstydziłby się sam Johann Heinrich Pestalozzi, kryje się zachęta do przyjrzenia się bliżej losom profesora Kaczyńskiego i wyjaśnienia, jak pracował nad ukształtowaniem swojej osobowości i tożsamości nauczyciela.

1. Szkoła – uczeń i nauczyciel

Jan Kaczyński urodził się 26 października 1928 roku w Pętkowie Wymiarowie, parafii Zuzela (miejsce urodzenia prymasa Stefana Wyszyńskiego i żony Czesława Miłosza — Janiny), gminie Zaręby Kościelne, powiecie Ostrów Mazowiecka. Ta precyzja określenia miejsca urodzin jest w tym przypadku niezwykle ważna, gdyż związki z Ostrowią i regionem sięgają głęboko i wpłynęły na całe życie oraz działalność profesora. Genealogia rodu prowadzi do zaścianków szlacheckich ziemi łomżyńskiej. Profesor legitymuje się herbem Pomian.

Edukację szkolną rozpoczął w Publicznej Szkole Powszechnej pierwszego stopnia w rodzinnej wsi. Z powodu wybuchu wojny ukończył jednak tylko trzy klasy. Uczęszczał co prawda do szkoły w czasie okupacji sowieckiej, ale nie otrzymał świadectwa na zakończenie roku szkolnego 1940/1941, gdyż Rosjanie zostali wtedy wyparci przez Niemców. Powrót do szkoły był możliwy dopiero w sezonie 1947/1948. W trybie przyśpieszonym (z uwagi na wiek i sytuację powojenną w kraju) ukończył w ciągu jednego roku szkolnego siedmioklasową Publiczną Szkołę Powszechną w sąsiedniej wsi, Szulborzu-Kotach. Miał wstąpić do seminarium duchownego, ale ze względu na brak matury zmuszony był zapisać się do I Państwowego Liceum Ogólnokształcącego dla Dorosłych w Warszawie. Pod koniec drugiej klasy, otrzymawszy wezwanie do wojska i chcąc służby uniknąć, zgadza się na naukę w zasadniczej szkole budowlanej, której uczniowie, pracujący latem przy odbudowie Warszawy, otrzymywali odroczenie. Wraz z rozpoczęciem nowego roku szkolnego uczeń wraca jednak do swojego liceum i po zaliczeniu półrocza otrzymuje kolejne wezwanie do wojska. I tu następuje zwrot, który określi całe jego dalsze życie. Zgodnie z sugestią dawnych nauczycieli z Szulborza, słusznie przewidujących, że po wojsku na naukę może być już za późno, wstępuje do zawodu nauczycielskiego (z powodu braków kadrowych przyjmowano wówczas osoby z niepełnym wykształceniem i całkowicie zwalniano je ze służby wojskowej).

W ten sposób uczeń staje się nauczycielem. Przypadek czy przeznaczenie? Intencją młodego Kaczyńskiego była przecież ucieczka przed wojskiem, a nie kariera nauczycielska, o której nigdy nie myślał. Tymczasem praca w szkole

okazała się jego powołaniem. Wystarczyło spróbować. Zadebiutował jako nauczyciel języka polskiego w roku 1950 w rodzinnych stronach, we wsi Poręba nad Bugiem, by po trzech miesiącach znaleźć się w siedmioklasowej szkole podstawowej w Zuzeli – tej samej, w której uczył się zaprzyjaźniony z jego ojcem, a urodzony w Zuzeli Stefan Wyszyński. Po latach profesor sam wyznał: „Przez całe to zawodowe życie wierzyłem w doniosłość społecznej roli nauczyciela. Wierzyłem w to, co Bertrand Russell wyraził w zdaniu – »Wychowanie jest kluczem do nowego świata«" („Olsztyński Kurier Obywatelski" 1990, 24–30 sierpnia; zob. B. Russell, *On Education, Especially in Early Childhood*, London 1926; wyd. pol. B. Russel, *O wychowaniu, ze specjalnem uwzględnieniem wczesnego dzieciństwa*, tł. J. Hosiassonówna, Warszawa 1932).

Pracując w szkolnictwie, Kaczyński polonista mógł dokształcać się już tylko zaocznie, czego efektem była matura w 1953 roku (w liceum w Ostrowi Mazowieckiej) i magisterium, pisane przy lampie naftowej, w 1959 roku (na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego). Przebieg pracy zawodowej dowodzi, że profesor przeszedł wszystkie szczeble nauczycielstwa. Mając maturę z kwalifikacjami pedagogicznymi, awansował najpierw na kierownika zuzelskiej szkoły, w której był zatrudniony w latach 1950–1955. Tam też zainicjował budowę nowoczesnego budynku szkolnego w ramach programu „Tysiąc szkół na Tysiąclecie". Następnie został kierownikiem szkoły podstawowej w rodzinnej wsi, Pętkowie Wymiarowie (1955–1959), mieszczącej się w prowizorycznym baraku. Szybko doprowadził tutaj do postawienia nowego budynku. Jednak po uzyskaniu magisterium znalazł się – w drodze służbowego przeniesienia, mającego go dowartościować – w dużej szkole podstawowej w miasteczku Brok nad Bugiem (1959–1961). Prawdziwe spełnienie miało miejsce wkrótce potem, kiedy zatrudniony został w Liceum Ogólnokształcącym i Ekonomicznym w Ostrowi Mazowieckiej (1961–1975). Sprawą bez precedensu w skali kraju okazało się kierowane tutaj przez profesora uczniowskie Koło Gwaroznawcze, którego działalność dokumentuje obszerna kronika. W tym miejscu najlepiej przywołać wspomnienia jednej z byłych uczennic. Pani Dorota Słupek (absolwentka z 1975 roku) pisze:

> Lekcje literatury wśród nawału pojęć ekonomicznych były nie tylko dla mnie, ale dla wielu koleżanek z klasy, prawdziwą oazą. Trudno uwierzyć, ale właśnie w tej szkole poznałam prawdziwe piękno naszej ojczystej literatury. Zapewne stało się to za sprawą nauczyciela tego przedmiotu, […] Jana Kaczyńskiego. Jego lekcje były ogromną kopalnią wiedzy, to dzięki niemu wiele z nas pokochało książki, nauczyło się je rozumieć. […] Wykład z literatury połączony z ogromnym poczuciem humoru trafiał do każdego. […] Profesor był dla nas jakby łącznikiem ze światem literackim. To właśnie on stał się twórcą obozu gwaroznawczego […]. Naszym celem było

> rejestrowanie ginącej gwary mazowieckiej, byliśmy pionierami w tej dziedzinie. […] Nawet nie zdawaliśmy sobie sprawy, jak ta praca zmienia nasze osobowości […]. Właśnie na tych wyprawach nauczyliśmy się szacunku do innych ludzi i pozytywnego podejścia do życia. […] Za naszą pracę zostaliśmy odznaczeni […] „Odznaką Niezawodnych" („Kurier Ziemi Ostrowskiej" 1996, nr 6).

W ten sposób wypełniał profesor wraz ze swoimi uczniami zalecenie wielkiego miłośnika języka – Stefana Żeromskiego, który w swojej publicystycznej książce *Snobizm i postęp* (1923) stwierdzał: „Uważam, iż, na przykład, wędrówki po kraju skautów, studentów i starszych uczniów mogłyby sobie obrać za cel zbieranie wyrazów, jak się zbiera kwiaty lub motyle".

Nie bez powodu w roku 1972 Kaczyński mianowany został na stanowisko „profesora szkoły średniej", wprowadzone przez ówczesne Ministerstwo Oświaty. Na dodatek w roku następnym obronił na Uniwersytecie Warszawskim pracę doktorską *Dramat Jana Kasprowicza „Marchołt". (Studium monograficzne)*. Zapytany w jednym z wywiadów o to, która praca dawała mu największą satysfakcję, odpowiedział:

> Czułem się wszędzie dobrze – i w szkole podstawowej, i w średniej, i na uniwersytecie. Bardzo lubię dydaktykę. […] Do kolegów nauczycieli chciałbym odezwać się słowami Bogdana Nawroczyńskiego: „Bracie nauczycielu! Bądź człowiekiem gorącego serca, niezłomnego charakteru i niezależności umysłu! To twoje największe skarby. Od nich twoja godność zawisła! Broń tych skarbów i obdarzaj nimi swoich uczniów" („Debata" 2008, nr 1; zob. B. Nawroczyński, *O wychowaniu i wychowawcach. Dwanaście studiów pedagogicznych*, Warszawa 1968).

W innym wywiadzie zagadnięty o kondycję edukacji narodowej wyznał:

> Największym nieszczęściem polskiego systemu edukacyjnego w ostatnim prawie pięćdziesięcioleciu jest jego ustawiczne reformowanie, co świadczy o braku jasnego programu, po drugie wciąż negatywna selekcja do zawodu nauczycielskiego, negatywna w tym znaczeniu, że zawodu nauczycielskiego nie wybierają najzdolniejsi, a nawet zdolni. Z powyższego wynika stan dla oświaty groźny. Nauczyciele zawsze stanowili grupę społeczną bodajże najbardziej zastraszoną, uległą […]. A przecież z bylejakości myślenia rodzi się bylejakość życia („Ostrów Samorządna" 1991, 28 kwietnia).

Ponieważ sprawy edukacyjne zawsze były bliskie sercu profesora, kilkakrotnie poruszał je w swych artykułach. Pisał między innymi o religii w szkole, podkreślając rolę duchowieństwa w umacnianiu heroicznego katolicyzmu i patriotyzmu, o dyrektorach szkół z konkursu, twierdząc, że „szkoła nie stoi na ziemi, lecz na głowie dyrektora", co pociąga za sobą konieczność powoływania dyrektorów

mających „głębsze rozumienie świata, w którym żyjemy oraz roli i miejsca oświaty w tych skomplikowanych czasach" („Dziennik Pojezierza" 1991, 24–26 maja), wreszcie o potrzebie świadomości nowej sytuacji współczesnego szkolnictwa, zauważając, że „niezbędna jest dzisiejszym nauczycielom świadomość ich roli społecznej, […] poczucie niezależności […] intelektualnej i etycznej" („Olsztyński Kurier Obywatelski" 1990, 24–30 sierpnia).

2. Heroiczny humanizm

Łatwo zauważyć, iż osobę Jana Kaczyńskiego charakteryzowała duża wrażliwość obywatelska, stanowiąca prawdopodobnie powód, dla którego często wybierany był na kierującego organizacjami społecznymi. W roku 1973 otrzymał Złotą Odznakę ZNP. Dał się poznać jako człowiek odważnie manifestujący własne przekonania, niezależność polityczną i niepokorność, chociaż za polityka, a tym bardziej politykiera, nigdy siebie nie uważał. Wskutek takiej opozycyjnej postawy czterokrotnie był zagrożony zwolnieniem z pracy, a ostatni „najazd" służb bezpieczeństwa na swój dom przeżył w lutym 1987 roku. W okresie stanu wojennego, kiedy to profesor utrzymywał rozbudowane kontakty z opozycją (pisał do Bohdana Cywińskiego i Zbigniewa Brzezińskiego w USA), Służba Bezpieczeństwa na zasadzie włamania wywiozła z jego blokowej piwnicy co najmniej pół tony powiązanych w paczki podręczników, czasopism i książek, spodziewając się tam materiałów świadczących o przynależności profesora do kontrabandy. Sprawdziła się łacińska maksyma: „habent sua fata libelli" („książki mają swoje losy").

Aby w czasach PRL być kimś, trzeba było należeć do PZPR. Profesor nigdy nie należał do żadnej partii, ale był kimś. Odreagowywał absurdy tamtych czasów w różny sposób, ale nikt nie śmiał go za to ruszyć. Był nawet lubiany przez przedstawicieli władzy za swoją bezkompromisowość, gdyż mówił głośno to, co każdy inteligentny człowiek po cichu myślał. Na zebraniu w Komitecie Powiatowym PZPR w Ostrowi Mazowieckiej poświęconym wychowaniu patriotycznemu polskiej młodzieży wstał i „bezczelnie" powiedział: „Towarzysze, dla nas, zebranych tutaj nauczycieli polskich – ani żydowska mentalność Marksa, ani azjatycka czaszka Lenina, nie będą drogowskazem wychowania patriotycznego" („Debata" 2008, nr 1).

Nie zmienił się, kiedy dokonał się w jego życiu drugi ważny zwrot i w 1975 roku podjął pracę w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Olsztynie, która potem stała się jedną z uczelni współtworzących Uniwersytet Warmińsko-Mazurski.

W akademiku, w którym zamieszkał, odkrył za szafą wielkie portrety Józefa Cyrankiewicza i Włodzimierza Lenina (ok. 1,5 metra wysokości, używane być

może na pochody pierwszomajowe). Ładnie każdy zapakował, dodał specjalną instrukcję i za zaliczeniem pocztowym, pisząc na kwitach „pomoc naukowa", wysłał do dyrektorów szkół w Ostrowi. Instrukcja wyglądała następująco:

> Pomoc naukowa o nazwie „Cyrankiewicz". I. Zastosowanie 1. Przy nauce pływania (niekoniecznie na wodzie) 2. Na lekcjach wychowania obywatelskiego, szczególnie przy temacie: Jak żyć w niezgodzie z sumieniem 3. Jako dekoracja wnętrz szczególnie ekskluzywnych (np. na ocapie w stodole) II. Przeciwwskazania 1. Nie strzyc, nie golić („Debata" 2008, nr 1).

Nie wszyscy odbiorcy mieli jednak poczucie humoru. Na szczęście wśród różnych partyjnych notabli nie brakowało ludzi inteligentnych, ratujących profesora z opresji, a nawet z nim zaprzyjaźnionych.

Kiedy strajk studentów olsztyńskiej WSP w maju 1990 roku wywołał oburzenie władz i antystudenckie nastroje mieszkańców miasta, podsycane przez lokalne media, profesor zabrał głos w tej sprawie, broniąc humanistyki:

> Człowiek zaczyna się tam, gdzie zaczyna się bunt. Bunt, sprzeciw wobec każdej krzywdy, podłości, niesprawiedliwości, kłamstwa, małości, na każdym miejscu i w każdym czasie jest przejawem tego wymiaru naszego człowieczeństwa, który jest ukształtowany przez kulturę. Gdyby humanistyce odebrać ten jej walor czyniący jednostkę wrażliwszą, przez co przysposabiającą ją do protestu przeciwko wszelkiemu złu, to uprawianie humanistyki, a także ona sama – nie miałaby sensu („Olsztyński Kurier Obywatelski" 1990, 8–14 czerwca).

Powrócił do tematu, gdy powstał już uniwersytet, którego był jednym z inicjatorów. Włączył się mianowicie do dyskusji toczonej na łamach miejscowej prasy:

> Bunt, sprzeciw, w pierwszym odczuciu może wydawać się kontrowersyjny, ale myślę, że można zaufać A. Camusowi, który […] pisze: „Bunt jest jedną z zasadniczych miar człowieka". I tu — uwaga! — nauczyciele akademiccy […], uwaga na to, co powiedział i napisał socjolog St. Ossowski: „Pracownik naukowy to taki człowiek, do którego zawodowych obowiązków należy brak posłuszeństwa w myśleniu. Na tym polega jego służba społeczna, aby pełniąc swoje zawodowe czynności nie był w myśleniu posłuszny […] ani komitetowi, ani ministrowi, ani cesarzowi, ani Panu Bogu" („Wiadomości Uniwersyteckie UWM" 2007, nr 4; zob. A. Camus, *L'Homme révolté*, Paris 1951, wyd. pol. A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Paryż 1958; S. Ossowski, *Taktyka i kultura*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 13).

Na temat idei uniwersytetu profesor wypowiedział się w jednym ze swoich wykładów na Wydziale Humanistycznym WSP już w roku 1993, zainspirowany

esejem Władysława Stróżewskiego *O idei uniwersytetu* (w: tegoż, *W kręgu wartości*, Kraków 1992), wykorzystującym myśli Johna Henry'ego Newmana i Kazimierza Twardowskiego. Przypomniał więc, iż uniwersytet to z jednej strony wspólnota uczących i nauczanych, a z drugiej całokształt nauk i umiejętności dobranych tak, aby stanowiły określoną jedność. Podkreślił, że wszyscy przywoływani przezeń wybitni ludzie nauki, pośród celów i zadań uniwersytetu na pierwszym planie kładli prawdę naukową, jej zdobywanie i przekazywanie, przy czym nie ma prawdy bez wolności. Wskazał więc na niezawisłość, apolityczność i elitarność uniwersytetu, co jednak nie oznacza wcale charakteru aspołecznego i obojętności na sprawy narodowe. O potędze uniwersytetu świadczą jego wychowankowie, stąd podkreślić należy słuszność eksponowanej przez Stróżewskiego idei partnerstwa w układzie mistrz – uczeń, która pozwala pozyskiwać w sposób naturalny następców obecnych badaczy i zachować ciągłość badań.

Czynnie uczestnicząc w życiu swojej uczelni, profesor ośmielił się określić warunki, jakie powinien spełniać rektor „na miarę czasów": „Dzisiejszej Polsce potrzebne są umysły burzące schematy, otwierające nowe horyzonty, wyciągające wnioski z przeszłości, ale nakierowane na przyszłość. Świat dzisiejszy jest zadaniem dla myślących niezależnie i działających skutecznie". Autor tych słów zwraca uwagę, że „myślenie, inteligencja są pochodną mózgu, a nie stopni i tytułów naukowych. A morale to zupełnie oddzielna kwestia" („Olsztyński Kurier Obywatelski" 1990, 6–12 lipca). Stworzony przez siebie szczegółowy dekalog, określający cechy prawdziwego rektora, profesor opublikował w niezależnym piśmie „Smętek" (1981), wydawanym z inicjatywy NSZZ „Solidarność" WSP w Olsztynie. Od przełomu lat 1980–1981 pozostawał bowiem związany z „Solidarnością", a w roku 1995 wybrany został przewodniczącym zarządu związku przy WSP.

Łatwo zauważyć, że w pracy naukowej bliskie było profesorowi zawsze pogranicze literatury i filozofii, a zwłaszcza filozoficzne, religijne i estetyczne aspekty twórczości literackiej przełomu XIX i XX wieku. Nie da się jednak ukryć, że niejednokrotnie profesor wykraczał poza ten badawczy teren i sięgał po literaturę współczesną (Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Jan Twardowski), jak również żywo reagował na pisma Jana Pawła II, recenzując je na łamach „Gazety Olsztyńskiej". Książki papieża-Polaka *Przekroczyć próg nadziei* (1994) oraz *Pamięć i tożsamość* (2005) okazały się dla profesora chyba czymś więcej niż zwykłą lekturą. Refleksje papieża odbierał on jako wyzwanie Kościoła wobec najistotniejszych problemów współczesności, a papieskie przesłanie: „Nie życie z nami coś czyni, lecz my wykuwamy kształt życia, zaświadczając ustawicznie nasze twórcze istnienie w świecie" – zdawał się przyjmować jako własne credo. Wolność, prawdę i kulturę, o których pisze papież, profesor nazywał „wartościami

pierwszymi" – to dzięki nim człowiek się uczłowiecza. Zaraz też przytacza słowa papieża, pod którymi sam się podpisuje: „Nie ma wolności bez prawdy" (*Pamięć i tożsamość*). Kultura natomiast, a wraz z nią tradycja oraz tożsamość jednostek i narodów powstaje i trwa dzięki pamięci. „Ważnymi składnikami tożsamości – pisze profesor – są takie kategorie, jak ojczyzna, patriotyzm, wiara. A ciągłość życia duchowego, tradycji, kultury stanowi wyznacznik ludzkiej tożsamości. […] Czym więcej własnej tożsamości wniosą do wspólnej Europy poszczególne narody, tym będzie ona kulturowo bogatsza i ciekawsza, bo będzie to zintegrowana inność" („Gazeta Olsztyńska" 2005, 2–3 kwietnia). Nie dziwi zatem bardzo już osobiste wyznanie profesora, że podczas lektury *Pamięci i tożsamości* towarzyszyło mu uczucie, że ma przy sobie kogoś bliskiego, „któremu nie tylko zaufać, ale i pójść za nim, czy z nim – trzeba".

To poczucie istnienia bratniej duszy wiąże się między innymi z faktem, iż cały czas – jak sam profesor twierdził – wiernie spłaca dług zaciągnięty z ziemi ojców, „dług rozumiany jako potrzeba serca, potrzeba przynajmniej myślowego bycia między swymi". Interesując się poczynaniami Związku Kurpiów na Warmii i Mazurach, uczestniczył w poświęceniu sztandaru tej organizacji. Słowa, jakie zawarł w swoim wystąpieniu – twierdzi Iwona Choroszewska-Zyśk – „zapadły w pamięć wielu osób" („Kurpie" 2002, nr 1):

> […] zjednoczeni, to nie znaczy bez własnej osobowości, bez własnej tożsamości etnicznej, kulturowej, religijnej. We wspólnej Europie będziemy tym więcej znaczyć, im więcej będzie w nas Kurpia, Górala, Kaszuba…, im więcej w nas będzie Polaka („Gazeta Olsztyńska" 2001, 7–9 grudnia).

3. Miłość do ksiąg

Zdradzić trzeba jeszcze słabość profesora do książek. Miłość tę wyniósł z rodzinnego domu. Kiedy w 1944 roku rodzina opuściła wieś przed wycofującymi się Niemcami, ojciec profesora zakopał na posesji domu skrzynię różnego dobra, w tym książki. Było wśród nich między innymi *Życie polskie w dawnych wiekach* (Lwów – Warszawa 1907) Władysława Łozińskiego. To początek zbioru, który urósł do blisko pięciu tysięcy woluminów. Podkreślić należy tę pasję, bowiem profesor często mówił o sobie, że gdyby nie jego biblioteka, nie byłby tym, kim jest. „A droga życia profesora, to droga do wiedzy, droga […] szukania czegoś, co nazwalibyśmy szukaniem tożsamości nauczyciela" („Parnasik" 2011, nr 3). Uczył się, aby być. Dzięki książkom zawsze miał w sobie coś, co dawało mu siłę przebicia. Towarzyszyły mu one przez całe życie, wzrastał wraz z gromadzonym księgozbiorem.

Podobnie jak dla wszystkich prawdziwych bibliofilów, kodeksem stał się dla profesora czternastowieczny traktat łaciński *Philobiblon* (powst. 1345, prwdr. 1473) Richarda de Bury (właśc. Richard Aungerville lub Aungervyle), przetłumaczony – co bardzo ważne – przez Jana Kasprowicza (R. de Bury, *O miłości do ksiąg, to jest Philobiblon*, Lwów 1921). Na twórczości Kasprowicza profesor doktoryzował się nie bez powodu. Poezja ma to do siebie, że w zależności od autora „czuje się" ją albo nie. W przypadku profesora można mówić wręcz o powinowactwie duchowym i życiowym z Kasprowiczem. W losach poety, prowadzących do profesury na Uniwersytecie Lwowskim, nauczyciel Kaczyński odnalazł siebie, ten sam upór i witalność, ale też naturę religijną i wrażliwość moralną. A przy tym Kasprowicz potwierdzał „nieuleczalność pasji bibliofilskiej", potrafił poddać się przymuszonej głodówce, aby zaoszczędzone pieniądze wydać na upatrzoną książkę. Według Richarda de Bury, „nikt nie może służyć równocześnie Mammonowi i księgom" (*O miłości do ksiąg, to jest Philobiblon*). W pamięci Zuzanny Rabskiej utrwaliły się takie słowa poety: „Bibliofilstwo to nieuleczalny nałóg. Biada temu, kto raz wpadnie w jego szpony. Straci majątek"; ale za to „obcując z książkami prowadzimy rozmowę z dobrym i mądrym przyjacielem, z całą prawdą wewnętrzną na ustach" (Z. Rabska, *Wieczór na Harendzie*, w: tejże, *Moje życie z książką. Wspomnienia*, t. 2, Warszawa 1964). Emocjonalny stosunek profesora Kaczyńskiego do książek bardzo przypomina to, co wyróżniało Kasprowicza – traktowanie ich niczym członków najbliższej rodziny. Zbyt dużą rolę odegrały w życiu każdego z nich. Zdaniem profesora, człowiek kochający książki jest bogatszy od innych: „Książki moje życie wzbogacają. W każdym człowieku tkwią pewne wartości, ale dopiero książka pozwala je wydobyć na świat" („Gazeta Olsztyńska" 2007, 18 stycznia).

Fakt, że Kasprowicz stał się dla profesora przewodnikiem po świecie wartości, sprawił, że ciężar literackich badań nad poetą przeniósł się z innych ośrodków naukowych i umocnił w Olsztynie. Dzięki profesorowi już od dłuższego czasu literaturoznawcy kojarzą Olsztyn z Kasprowiczem. Tu powstały dwa doktoraty i rozprawa habilitacyjna dotycząca tej poezji. W 1996 roku profesor Kaczyński zorganizował międzynarodową sesję naukową, z której materiały opublikowano w postaci pracy zbiorowej *Jan Kasprowicz. W siedemdziesięciolecie śmierci* (Olsztyn 1999). Interesującym komentarzem tego zainteresowania autorem *Hymnów* jest esej Erwina Kruka, stwierdzającego wprost, że „w naukowym Olsztynie najżywiej reaguje się na postać i dzieło Jana Kasprowicza" („Gazeta Olsztyńska" 2000, 11–13 lutego). A czynna uczestniczka sesji, profesor Maria Podraza-Kwiatkowska, po latach napisała do organizatora, że dziękuje za książkę posesyjną, gdyż stała się ona dla niej „niezwykle miłym wspomnieniem".

Dlatego też profesor, tytułując swój referat *Mój Kasprowicz* – odczytany na otwarciu kolejnej konferencji (*Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, 7–8 maja 2010) – przypomniał, że Kasprowicz to wielki poeta i wielki obywatel oraz że Olsztyn winien uczcić autora *Hymnów* specjalną tablicą czy popiersiem, gdyż udział twórcy w plebiscycie roku 1920 to wielka obywatelska sprawa (wyd. w: *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, pod red. G. Iglińskiego, Olsztyn 2011).

O gromadzonym przez całe życie księgozbiorze profesora można śmiało powiedzieć, że stanowi przykład, jeśli nie wzorzec, biblioteki humanisty, uczonego, myśliciela, otwartego na wszystko, co dzieje się w kulturze i sztuce, życiu społecznym i politycznym. Ten wzorcowy charakter wynika stąd, iż zbiór zawiera dzieła z różnych dziedzin, które się nawzajem uzupełniają i które humaniście nie mogą być obce: filozofia, psychologia, estetyka, historia. Mamy tu poza tym do czynienia z wyraźnie rozwiniętą potrzebą bibliofilską. Nie brakuje drogich, starannie wydanych albumów z reprodukcjami zdjęć bądź obrazów, niepowtarzalnych egzemplarzy książek drukowanych w limitowanych edycjach, numerowanych i zawierających czasem dedykację i autograf twórcy.

Duża część zbiorów znalazła swoje miejsce w Bibliotece Uniwersyteckiej UWM, w której zorganizowano dla nich osobną salę w kolekcji dydaktycznej. Dzięki temu księgozbiór nie uległ rozproszeniu i nie zatracił swojego szczególnego charakteru. Służy pomocą przedstawicielom różnych dziedzin nauk humanistycznych i chyba nie tylko humanistycznych, świadczy o kulturowej ciągłości, tradycji, wartościach, wzmacnia humanistycznego ducha. Richard de Bury przestrzegał: „Pamiętajcie […] o waszych poprzednikach, okażcie się ich godnymi i świętymi zajmujcie się księgami, albowiem bez znajomości ich wiara się chwieje i żadna nie rozszerza się światłość, która by świat rozjaśniała" (*O miłości do ksiąg, to jest Philobiblon*). W jednym ze swoich listów Seneka Młodszy (właśc. Lucius Annaeus Seneca, Minor) wspomina, że spędzanie czasu bez ksiąg jest śmiercią i grobem ludzi żyjących; stąd wniosek odwrotny, że zajmowanie się księgami jest życiem człowieka.

Co roku ktoś opuszcza uczelnię, na której przepracował kilkadziesiąt lat. Dorobek tych ludzi (duchowy i materialny) składa się na dziedzictwo regionu warmińsko-mazurskiego. Nic przecież nie jest zawieszone w próżni i nie bierze się znikąd – w teraźniejszości wybrzmiewa przeszłość. I ważne, żeby jej nie zagłuszać, bo bez pamięci nie ma świadomości. Jak pisał Cyprian Norwid w cyklu *Vade-mecum*:

P r z e s z ł o ś ć – jest to d z i ś, tylko cokolwiek daléj:
Za kołami to wieś,

Nie jakieś tam c o ś, g d z i e ś,
G d z i e n i g d y l u d z i e n i e b y w a l i!...
(C. Norwid, *Przeszłość*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 1, Warszawa 1966)

Seneka Młodszy stwierdzał zaś: „Każdy lud może żyć i rozwijać się tylko dotąd, dokąd zna i miłuje swoją przeszłość, a ginie, gdy traci dla niej szacunek".

Wytyczne dla autorów

W roczniku są drukowane artykuły związane z badaniami nad literaturą polską oraz obcą w różnorodnych kontekstach: historyczno- i teoretycznoliterackim, komparatystycznym, kulturowym, a także antropologicznym, włączające się w nurt współczesnej krytyki literackiej i teatralnej, uczestniczące w dyskusji na temat dawnej bądź współczesnej kultury literackiej, literatury regionu Warmii i Mazur, literatury popularnej, oraz artykuły recenzyjne, recenzje, sprawozdania i inne teksty, napisane w języku polskim lub w wybranym języku kongresowym: angielskim, rosyjskim, niemieckim, francuskim.

Redakcja przyjmuje tylko oryginalne artykuły, nigdzie wcześniej niepublikowane, zgodne z wytycznymi etycznymi i edytorskimi do końca każdego roku (tj. do 31 grudnia) poprzedzającego wydanie rocznika.

Zasady przygotowania tekstu

Uprzejmie prosimy Autorów artykułów, recenzji, sprawozdań o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstu:

Autor rejestruje się na stronie platformy UWM, wpisując swoje dane: https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl/user/register

- załącza tekst zgodnie z kolejnymi wskazówkami, rozpoczynając od okienka „nowe zgłoszenie”,
- wprowadza metadane,
- zatwierdza artykuł.

Drugim sposobem dostarczenia artykułu jest przesłanie go na adres praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl

Autor powinien podać afiliację, numer ORCID i kontaktowy adres mailowy.

Ogólne wymogi edytorskie

1. Tytuł sformułowany w sposób jasny i zrozumiały; wyrażenia metaforyczne można umieścić w części drugiej tytułu lub w podtytule.
2. Do tekstu (artykułu naukowego lub artykułu recenzyjnego) należy dołączyć tłumaczenie tytułu w języku angielskim oraz słowa kluczowe (3–5), a także streszczenie w j. polskim i j. angielskim:
   - słowa kluczowe powinny odnosić się do zagadnień podjętych w artykule i być rozpoznawalne w obiegu anglojęzycznym, tzn. nie mogą zawierać wyrażeń metaforycznych i zwrotów zrozumiałych tylko w polszczyźnie,
   - streszczenie (do ok. 250 znaków) powinno być sformułowane w sposób komunikatywny z użyciem słów kluczowych, jasno wyrażające sens artykułu, zastosowane metody badawcze i uzasadnienie postawionej tezy.
3. Wyrazy i zwroty obcego pochodzenia podaje się w pisowni oryginalnej.
4. Maksymalna objętość artykułu wynosi 10 stron:
   - edytor tekstu: Word, czcionka: Times New Roman,
   - wielkość czcionki 12, odstępy między wierszami 1,5, akapit 0,7,
   - marginesy: górny i dolny 2,5 cm, lewy 3,5 cm, prawy 2,5.

5. Dywiz (-) stosuje się tylko w połączeniach typu biało-czarny, natomiast półpauzę jako myślnik i rozdzielnik numerów stron (–).
6. W cudzysłowie „…” podaje się tytuły czasopism oraz cytaty, jeżeli nie są wyróżnione inną wielkością czcionki; cudzysłowów ostrokątnych o postaci «…» używa się do zaznaczenia cudzysłowu wewnętrznego (cudzysłowu w tekście cytowanym).
7. Cytaty dłuższe niż 3 linijki daje się jako osobny akapit, czcionką 10 pkt, z wcięciem od lewej, cytaty krótsze włącza się w tekst, oddzielając je od tekstu głównego cudzysłowem.
8. Fragmenty opuszczone oznacza się trzema kropkami w nawiasach kwadratowych […]; w takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze.
9. Kursywą wyodrębnia się:
   - tytuły artykułów, książek, ich części (rozdziałów),
   - definiowane lub omawiane pojęcia i wyrazy,
   - wyrazy i zwroty obcego pochodzenia w pisowni oryginalnej.
10. Jeżeli w tekście występują znaki i symbole specjalne, tabele lub rysunki, należy również dołączyć wersję w formacie PDF; do wszystkich zdjęć, rysunków, schematów i wykresów należy podać źródła. Prosimy o niezamieszczanie materiałów ilustracyjnych, do których nie mają Państwo praw autorskich albo pewności, że zostały one udostępnione ze zgodą na publiczne ich wykorzystanie.

Zasady sporządzania przypisów i bibliografii

W bibliografii i przypisach stosuje się styl harwardzki.

Rodzaje przypisów:

1. Przypisy opisowe zamieszcza się na każdej stronie pod tekstem głównym; przy ich sporządzaniu stosuje się czcionkę 10, wstawiane automatycznie za pomocą „wstaw przypis” bez dodatkowej spacji, z numeracją ciągłą w obrębie całego artykułu.
2. Przypisy bibliograficzne (tzw. wewnętrzne) powinny zawierać nazwisko autora / tytuł pracy pod redakcją oraz rok wydania pracy, a po dwukropku stronę/strony/online, np. (Głowiński 1988: 11; 1990: 127), (*Uniwersalny słownik*… 2003, t. 3: 88), (Granops online), (Hoesick 1925, online).

Na końcu artykułu zamieszcza się bibliografię:

1. Dla prac zwartych: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł pracy, nazwa wydawnictwa, miejsce wydania np. Śliwiński Piotr (2012), *Horror poeticus*, Biuro Literackie, Wrocław.
2. Dla prac pod redakcją: tytuł pracy oraz rok wydania w nawiasie, skrót „red.”, inicjał imienia i nazwisko redaktora, nazwa wydawnictwa, miejsce wydania, np. *Uniwersalny słownik języka polskiego* (2003), red. S. Dubisz, t. 1–4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
3. Dla artykułów w pracy zbiorowej: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł artykułu, po w: tytuł pracy zbiorowej, inicjał imienia i nazwisko redaktora/redaktorów, nazwa wydawnictwa, miejsce wydania, po dwukropku strony, np. Radziszewska Maria (2016), *Konstruowanie tożsamości nauczycielek w okresie PRL na Warmii*, w: *Tożsamość kobiet w Polsce. Interpretacje*. T. 2, red. Joanna Chłosta-Zielonka, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn: 115–128.
4. Dla artykułów w czasopismach: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł artykułu, nazwa czasopisma w cudzysłowie, numer/zeszyt, po dwukropku strony, np. Wyrobisz Andrzej (1992), *Staropolskie wzorce rodziny i kobiety*, „Przegląd Historyczny”, z. 3: 405–421.

5. Dla publikacji internetowych: po adresie elektronicznym w nawiasie kwadratowym należy podać datę dostępu wg wzoru [dostęp: 28.11.2018], np. Granops Katarzyna, Wanda Karczewska, w: *Wielkopolski Słownik Pisarek*, https://pisarki.fandom.com/wiki/Wanda_Karczewska [dostęp: 11.12.2018]. Hoesick Ferdynand (1925), Warszawa w pierwszym roku wojny, „Kurier Warszawski", nr 193, http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=207243&dirds=1&tab=3 [dostęp: 6.01.2019].
6. Kolejność pozycji bibliograficznych powinna być alfabetyczna, według nazwisk autorów lub tytułów prac zbiorowych; jeżeli jest kilka prac tego samego autora wymienia się najpierw prace starsze potem nowsze.

Inne informacje dotyczące publikacji

Obieg wszystkich dokumentów (artykułów, recenzji, komunikatów, oświadczeń) związanych z publikacją w „Pracach Literaturoznawczych" odbywa się drogą elektroniczną.

Oświadczenie o prawach autorskich należy wypełnić i w formie skanu odesłać na adres poczty elektronicznej praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl