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

PRACE LITERATUROZNAWCZE

PAPERS IN LITERATURE

VIII/2020

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

Rada Naukowa

prof. Elena Brazgowska (Perm State Humanitarian-Pedagogical University), 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. Robert Hampson (Royal Holloway University of London), prof. Grzegorz Igliński (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), prof. Michał Januszkiewicz (Uniwersytet im. 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 w Olsztynie), 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. 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

dr hab. Elena Brazgowska, Perm State Humanitarian-Pedagogical University, prof. dr hab. Bogdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski, prof. Alfred Gall, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Adrian Gleń, prof. UO, dr hab. Ewa Grzęda, prof. UWr, dr hab. Aneta Jachimowicz, UWM, dr hab. Alicja Jakubowska-Ożóg, prof. URz, dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. US, dr hab. Krystyna Krawiec-Złotkowska, prof. AP, dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM, prof. Renata Makarska, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Marzena Makuchowska, prof. UO, dr hab. Libor Martinek, prof. UWr, dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek, prof. UKW, dr hab. Wit Pietrzak, UAM, dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. AP, dr Ostap Slyvynsky, Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, dr hab. Sławomir Sobieraj, prof. UPH w Siedlcach, dr hab. Monika Szczepaniak, prof. UKW, dr hab. Joanna Szydłowska, prof. UWM, dr hab. Beata Walęciuk-Dejneka, prof. UPH, dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK, dr hab. Jacek Wójcicki, prof. IBL PAN, dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Komitet Redakcyjny

Joanna Chłosta-Zielonka (redaktor naczelna)
Iwona Maciejewska (zastępca redaktor naczelnej, redaktor tematyczny)
Katarzyna Zawilska (redaktor językowy)
Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster (redaktorzy językowi artykułów niemieckojęzycznych)
Dorota Gładkowska (redaktor językowy artykułów anglojęzycznych)
Piotr Przytuła (sekretarz redakcji)

Redaktor wydawniczy
Katarzyna Zawilska

Projekt okładki
Piotr Przytuła

Skład i łamanie
Urszula Trzeciecka

Tłumaczenie na język angielski
Biuro Tłumaczeń Oscar

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

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: prace.literatura@wp.pl

https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2020

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. 23,0; ark. druk. 19,5
Nakład: 100 egz., druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 130

Scientific Board

prof. Elena Brazgowska (Perm State Humanitarian-Pedagogical University), 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. 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. 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

dr hab. Elena Brazgowska, Perm State Humanitarian-Pedagogical University, prof. dr hab. Bogdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski, prof. Alfred Gall, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Adrian Gleń, prof. UO, dr hab. Ewa Grzęda, prof. UWr, dr hab. Aneta Jachimowicz, UWM, dr hab. Alicja Jakubowska-Ożóg, prof. URz, dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. US, dr hab. Krystyna Krawiec-Złotkowska, prof. AP, dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM, prof. Renata Makarska, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Marzena Makuchowska, prof. UO, dr hab. Libor Martinek, prof. UWr, dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek, prof. UKW, dr hab. Wit Pietrzak, UAM, dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. AP, dr Ostap Slyvynsky, Ivan Franko National University of Lviv, dr hab. Sławomir Sobieraj, prof. UPH w Siedlcach, dr hab. Monika Szczepaniak, prof. UKW, dr hab. Joanna Szydłowska, prof. UWM, dr hab. Beata Walęciuk-Dejneka, prof. UPH, dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK, dr hab. Jacek Wójcicki, prof. IBL PAN, dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Editorial Board

Joanna Chłosta-Zielonka (Editor-in-Chief)
Iwona Maciejewska (Deputy Editor-in-Chief, theme editor)
Katarzyna Zawilska (Language editor – Polish)
Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster (Language editors – German)
Dorota Gładkowska (Language editor – English)
Piotr Przytuła (Secretary)

Publishing editor
Katarzyna Zawilska

Cover design
Piotr Przytuła

Typesetting
Urszula Trzeciecka

English translation
Biuro Tłumaczeń Oscar

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

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-NoDerivatives).

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: prace.literatura@wp.pl
https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl

Spis treści

INTERPRETACJE

Maria Barłowska (Katowice), Do obrazu Holandii w wieku XVII: Opisanie Holandrów z sylwy Andrzeja Lubienieckiego 9
Grzegorz Igliński (Olsztyn), Saint Genevieve and fauns. *Marmur* [*The Marble*] by Jan Kasprowicz – a poem about the permanence of truths and human nature 23
Bożena Adamkowicz-Iglińska (Olsztyn), Motyw brzozy w twórczości mistycznej Juliusza Słowackiego 33
Kamil Barski (Poznań), Świat mały, ciasny… ale czy własny? Próba interpretacji jednego utworu Krystyny Miłobędzkiej 45
Agnieszka Stanecka (Kielce), Cielesność a przyjaźń w powieści *Swing Time* Zadie Smith 57

RÓŻNE ODSŁONY KOBIECOŚCI

Joanna Daniluk (Olsztyn), Rola kobiet w akcji plebiscytowej na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku 71
Agnieszka Gawron (Łódź), Illness of the Soul, Body or Culture? Postpartum Depression as a Theme in Contemporary Literature 85
Dominika Kotuła (Olsztyn), „Teraz, myślę, ale wcale nie". *Zdrój* Barbary Klickiej jako narracja maladyczna 101
Martyna Okrajni (Katowice), „Biedna, szara myszka". O przełamywaniu społecznego wizerunku ofiary w literackim tryptyku o Halszce Opfer 115
Joanna Warońska (Częstochowa), Is It Really a "Mothers' Hell"? On Motherhood in the Dramas of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska 127

CASUS TWÓRCY

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska (Gdańsk), Polski Rimbaud albo poeta zaginiony? .. 145
Edward Colerick (Siedlce), Samuel Beckett and the Death of Representation: *Rockaby, Ill Seen Ill Said i Worstward Ho* 161
Jacek Krawczyk (Olsztyn), Antoni Madej. Poeta zapomniany, poeta zaprzeczony ... 173
Jacek Kowalski (Radom), „Odurzony" milczeniem – Waltera Benjamina doświadczenie pasywnego milczenia 187
Karol Maluszczak (Opole), Poesis of experience. About Ryszard Krynicki's almost-haiku poetry 199

BADANIA NAD POSTPAMIĘCIĄ

Dorota Dąbrowska (Warszawa), March ’68 from the perspective of victims – approximations (Baral, Naszkowska, Grynberg) 213
Justyna Wierzbicka (Olsztyn), Postmemory of the Holocaust in modern research 229

PRZESTRZEŃ POPKULTURY

Olimpia Orządała (Katowice), In the Shadow of Masks. Identity Problems in Crime Novels by Gaja Grzegorzewska 245
Lidia Wieczorek (Olsztyn), Zmiana preferencji czytelniczych w zakresie gatunków *fantasy* na podstawie analizy porównawczej ankiet z 2011 i 2020 roku 259

RECENZJE

Oświeceniowe zapisywanie pamięci, red. Małgorzata Chachaj i Artur Timofiejew, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019, ss. 312 (Wiesława Zielińska, Olsztyn)..... 281
Czarownica powołana, oprac. Anna Kochan, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2019, ss. 180 [seria wydawnicza „Bibliotheca Curiosa”] (Sabina Kowalczyk, Olsztyn) 286
Beata Walęciuk-Dejneka, *Literackie przestępczynie. Obrazy kobiecych demonów w wybranych utworach literackich. Szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2019, ss. 148 (Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz) 291
Natalia Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, ss. 561 (Lidia Wieczorek, Olsztyn) 298
Beata Szady, *Wieczny początek. Warmia i Mazury*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, ss. 408. (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn) 304

Table of Contens

INTERPRETATIONS

Maria Barłowska (Katowice), To the Picture of Holland in the 17th Century: The Description of the Hollands from the Silva by Andrzej Lubieniecki 9
Grzegorz Igliński (Olsztyn), Saint Genevieve and fauns. *Marmur* [*The Marble*] by Jan Kasprowicz – a poem about the permanence of truths and human nature 23
Bożena Adamkowicz-Iglińska (Olsztyn), The Birch Tree Motif in the Works of Juliusz Słowacki 33
Kamil Barski (Poznań), My world? Little, yet own. But is it really mine? An Attempt to Interpret One Poem by Krystyna Miłobędzka 45
Agnieszka Stanecka (Kielce), The Body and Friendship in Zadie Smith's *Swing Time* 57

DIFFERENT VERSIONS OF FEMININITY

Joanna Daniluk (Olsztyn), The Role of Women in the Plebiscite Campaign in Warmia, Mazury and Powiśle in 1920 71
Agnieszka Gawron (Łódź), Illness of the Soul, Body or Culture? Postpartum Depression as a Theme in Contemporary Literature 85
Dominika Kotuła (Olsztyn), 'Now, I think, but actually not'. Barbara Klicka's *Zdrój* as an Illness Narrative 101
Martyna Okrajni (Katowice), "Poor, shrinking violet." On Breaking the Social Image of the Victim in the Literary Triptych About Halszka Opfer 115
Joanna Warońska (Częstochowa), Is It Really a "Mothers' Hell"? On Motherhood in the Dramas of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska 127

CASUS OF THE CREATOR

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska (Gdańsk), The Polish Rimbaud or the Missing Poet 145
Edward Colerick (Siedlce), Samuel Beckett and the Death of Representation: *Rockaby, Ill Seen Ill Said i Worstward Ho* 161
Jacek Krawczyk (Olsztyn), Antoni Madej. Poet Forsaken, Poet Denied 173
Jacek Kowalski (Radom), "Intoxicated" with Silence – Walter Benjamin's Experience of Passive Silence 187
Karol Maluszczak (Opole), Poesis of experience. About Ryszard Krynicki's almost--haiku poetry 199

POSTMEMORY RESEARCH

Dorota Dąbrowska (Warsaw), March ’68 from the perspective of victims – approxima tions (Baral, Naszkowska, Grynberg) 213
Justyna Wierzbicka (Olsztyn), Postmemory of the Holocaust in modern research 229

POPCULTURE SPACE

Olimpia Orządała (Katowice), In the Shadow of Masks. Identity Problems in Crime Novels by Gaja Grzegorzewska 245
Lidia Wieczorek (Olsztyn), The Changes in Reading Preferences in the Field of Fantasy Genres. A Comparative Analysis of the 2011 and 2020 Surveys 259

REVIEWS

Oświeceniowe zapisywanie pamięci, red. Małgorzata Chachaj i Artur Timofiejew, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019, ss. 312 (Wiesława Zielińska, Olsztyn) 281
Czarownica powołana, oprac. Anna Kochan, Oficyna Wydawnicza ATUT, [seria wydawnicza „Bibliotheca Curiosa”], Wrocław 2019, ss. 180 (Sabina Kowalczyk, Olsztyn) 286
Beata Walęciuk-Dejneka, *Literackie przestępczynie. Obrazy kobiecych demonów w wybranych utworach literackich. Szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2019, ss. 148 (Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz) 291
Natalia Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, ss. 561 (Lidia Wieczorek, Olsztyn) 298
Beata Szady, *Wieczny początek. Warmia i Mazury*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, ss. 408 (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn) 304

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 9–22

INTERPRETACJE

DOI: 10.31648/pl.5650
Maria Barłowska
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0840-5091
University of Silesia in Katowice
e-mail: maria.barlowska@us.edu.pl

Do obrazu Holandii w wieku XVII: *Opisanie Holandrów* z sylwy Andrzeja Lubienieckiego

To the Picture of Holland in the 17th Century: The Description of the Hollands from the Silva by Andrzej Lubieniecki

Słowa kluczowe: opis narodu, topika pochwalna, Bracia Polscy, XVII-wieczne rękopisy, retoryka
Keywords: description of the nation, laudatory topic, Polish Arians, 17th-century manuscripts, rhetoric

Abstract

This paper presents an anonymous and unknown poem from the manuscript written by a Polish Arian, Andrzej Lubieniecki (Remonstrants' Library in Rotterdam, MS 527). It is the first truly comprehensive poetic description of the Netherlands. The composition of the poem is ruled by rhetoric – the laudatory topic of a place and a person. The anonymous author's opinion is confronted with that expressed by Jakub Kazimierz Haur in his poem *O holenderskich krainach z narodem* (part of Haur's Mercurius… MS 191 Library of the University of Warsaw MS 191). The anonymous description is written from the Arian point of view; its author admires the spirit of liberty and the dynamism observed in Holland.

Po trwającej niemal 80 lat wojnie z Habsburgami Niderlandy ukształtowały się w połowie XVII wieku jako dwa organizmy państwowe: pozostające pod zwierzchnictwem Habsburgów, katolickie Niderlandy Południowe i obejmująca siedem prowincji północnych, protestancka Republika Zjednoczonych Prowincji.

Dla mieszkańców Rzeczypospolitej, którzy stykali się z ich kulturą, mimo posługiwania się w polszczyźnie określeniem „niderlandzki", wyraźnym elementem różnicującym oba państwa były kwestie religijne (Tazbir 1978: 27; Borowski 2007: 17). One wyznaczały perspektywę obserwacji krajów przez przejeżdżających przez nie podróżników, one też decydowały o odmiennych w XVII wieku celach podróży edukacyjnych (Tazbir 1978: 28–29). Problem „wiary" jest również pierwszą sprawą poruszoną w *Opisaniu Holandrów*, nieznanym wierszu pochodzącym z sylwy Andrzeja Lubienieckiego zachowanej w dawnej kolekcji Biblioteki Remonstrantów (rkps 527).

Manuskrypt Lubienieckiego, stanowiący przypuszczalnie drugi tom (Kossowski 1960: 188–189) jego sylwy (spisanej prawdopodobnie w Polsce, w latach 1651–1667), znany jest od dawna. Odkrył go, scharakteryzował i opublikował zeń krótko po wojnie wybrane teksty Stanisław Kot (Kot 1987: 835)[1], wywołując zainteresowanie rękopisem nie tylko historyków (np. Tazbir 1961: 19; Domański, Szczucki 1960: 243–246; Kossowski 1960: 186), lecz także filologów (np. Pelc 1966, Buchwald-Pelcowa 1972; Barłowska 2016; Jarczyk 2017). Sam zresztą do dziś pozostający w Holandii (De Bibliotheek Rotterdam) zabytek jest materialnym śladem ważnego nurtu kontaktów polsko-niderlandzkich, tworzonego najpierw przez religijnych uchodźców z Niderlandów, a potem przez przebywających na wygnaniu czasowo w Zjednoczonych Prowincjach polskich arian (Borowski 2007: 154–160). Autor sylwy – Andrzej Lubieniecki, syn Krzysztofa – należał do wielce zasłużonego dla polskich antytrynitarzy rodu, którego przedstawiciele podejmowali zatrudnienia literackie, m.in. Stanisław – jego stryj i Andrzej Stanisław – bratanek (Kot 1987: 836–837). W treści księgi pozostały liczne ślady zainteresowań literackich jej twórcy, zainteresowań, które choć głównie skupiały się na autorach reformacyjnych, wykraczały także poza krąg spraw związanych z wyznawaną religią. Ciekawym blokiem tematycznym, stanowiącym zwarty zespół tekstów, są wiersze zawierające charakterystyki różnych narodów, tworzące zdaniem Kota „najbogatszą antologię tego rodzaju" (tamże: 840). Badacz, co prawda, nigdzie nie podał pełnej jej zawartości, ale opublikował w różnych artykułach (przedrukowanych w przekładach Witolda Radwańskiego i Teresy Jekiel (Kot 1987) pochodzące z niej utwory: *Descriptio gentium* przypisaną na podstawie atrybucji Lubienieckiego Maciejowi Kazimierzowi Sarbiewskiemu (tamże: 840–844) wraz z przekładem Daniela Naborowskiego (tamże: 844–849,

[1] Prace Stanisława Kota cytuję z pośmiertnej edycji zbiorowej (Kot 1987), pierwodruki zostały opublikowane: *Old International Insults and Praises*, „Harvard Slavic Studies", Vol. II: 1954; *Nationum Proprietates,* „Oxford Slavonic Papers", Vol. VII: 1957; *„Descriptio gentium" di poeti Pollacchi del secolo XVII*, „Ricerche Slavitiche", Vol. VI: 1958.

por. Chemperek 1997: 95–104), Samuela Przypkowskiego *Verior Hispanorum et Gallorum descriptio* (Kot 1987: 855–857), *Stosowanie Francuzów z Hiszpany* podpisane nazwiskiem Stanisława Lubienieckiego (tamże: 858–863), *Cug celnych narodów* (tamże: 866–871) i epigram *Przyrodzenie hiszpańskie* (tamże: 873), katalogi: *Wady różnych narodów*, *Na toż* (tamże: 729) i *Defekty cnót różnych narodów* (tamże: 731), wreszcie *Konie różnych narodów* (tamże: 828). Wśród kilku wierszy pominiętych przez uczonego znajduje się pomieszczone na stronach 363–364 sylwy *Opisanie Holandrów*, które już choćby ze względu na samą niezwykłość osobnego, poetyckiego potraktowania tematu zasługuje na omówienie.

Prowadzone przez Stanisława Kota przez „lat prawie czterdzieści" (tamże: 693) kwerendy pozwoliły mu zebrać bogaty, choć jak wielokrotnie zastrzegał, na pewno niekompletny zbiór opinii o narodach. Początki zjawiska notowania zwięzłych, zawierających bystre spostrzeżenia uwag o cechach poszczególnych ludów uczony wskazał już w starożytności, prześledził średniowieczne centony (znane już w IX wieku) i rymowane *dicta* (XIII wiek) tego rodzaju, ukształtowanie się *praeambulum* (niem. *Priamel*) jako katalogu wad i występków różnych narodów, ukazał wędrówki powtarzających się tematów, ujęć (np. kobiety, złodzieje), wiele uwagi poświęcając oczywiście charakterystyce Polaków. Kot starał się także szerzej pokazać opinie związane z poszczególnymi nacjami, a nawet cechami charakteru mieszkańców poszczególnych regionów (np. Mazowsze, Śląsk). Oczywisty był dla niego punkt widzenia twórcy, patrzącego na świat z konkretnego miejsca, co pokazywały na przykład liczne zdania o sąsiadach, w tym sąsiadach Polaków. Jak twierdził (tamże: 695–696), powtarzalność i popularność schematów, przytłaczających czytelnika w całościowej lekturze, lecz zaskakujących w pojedynczym zetknięciu, jest wystarczającym argumentem dla ich poznawania. W świetle tych generalnych deklaracji nie jest zaskakujący fakt, że wśród stale obecnych charakterystyk Niemców, Włochów, Francuzów czy Hiszpanów opinie o mieszkańcach obojga Niderlandów pojawiają się w nich rzadko, a sam badacz nie poświęcił im osobnego rozdziału.

Mieszkańcy dzisiejszej Belgii i Holandii obecni są na przykład w XV-wiecznym wierszu *Satira comica* skopiowanym w Polsce, prezentującym długi katalog narodów, w którym poświęcono im dwa wersy, posługując się oczywiście nazwami historyczno-geograficznymi:

Hollandia religiosa cum bona tela
Burgundia bellicosa texens summa vela

Holendrzy lud nabożny i żyzną ziemię mają,
Burgundowie wojowniczy, dobre płótna tkają.

(Kot 1987: 706)

W innym zestawie poetycko definiującym ludy, stworzonym prawdopodobnie w XV stuleciu przez niemieckiego autora, opinia towarzyszy jakby relacji z podróży, przebiegającej w tym momencie ze wschodu na zachód:

Si transibis ultra Rhenum
Cernes Belgium amoenum
Et gentes dissimiles.

Non procul [sunt] hinc Brabanti
Vitae cultu eleganti
Et puellae lepidae.

Piscatores et pastores,
Nautae sunt et mercatores
Cum Seelandis Batavi.

Jeżeli zaś Ren przekroczysz,
Uroki Belgii zobaczysz
I ludy rozmaite.

Nieopodal Brabantczycy
Wykwintni w sposobie życia,
Panny u nich nadobne.

Rybakami są, pasterzami
Kupcami i żeglarzami
Zelandczycy i Batawowie.
(tamże: 709)

Najkrótsze określenie podaje znany też w Polsce katalog *Mores et excessus variarum nationum*: „Belga mercator kupiec dobry" (tamże: 746). W polskich utworach mieszkańców Niderlandów wspomniano tylko trzykrotnie. W pochodzącym z początku XVIII wieku wierszu *Obyczaje i przymioty osobliwych narodów europejskich z różnych autorów* pojawił się najpopularniejszy chyba później stereotyp (Oczko 2013: 143): „Porządek w domu Belga zachowuje" (Kot 1987: 746). Dwie pozostałe uwagi są częścią zapisanego w sylwie Lubienieckiego w dwu wersjach priamelu, w którym się dowodzi, że „Wszystko to błazeństwo" i wymienia raz: „W tem cechu być […] / Holenderskiemu odzieniu", drugi raz: „Holenderskie straty na bogate szaty" (tamże: 729). Jak widać, nawet te krótkie opinie wpisują się w stereotypowe rysy nadawane mieszkańcom Niderlandów, przywołane przez autorkę książki o wyobrażeniach narodów w pamiętnikarstwie (Niewiara 2000: 110–114). Tak samo ważne były walory ekonomiczne kraju: jego kupiecki charakter, gospodarność mieszkańców i rozwój rzemiosł oraz

pozytywne cechy: waleczność i dbałość o czystość, ale i sprzeczne z upodobaniami Polaków do bogatych ubiorów skąpstwo. Szczególna pobożność odnotowana w XV wieku, oczywiście w zmienionych warunkach społecznych i komplikacji stosunków wyznaniowych, będzie w XVII stuleciu prezentowana różnie.

Na tym tle wpisany anonimowo w sylwie Lubienieckiego utwór, liczący 100 rymowanych parzyście jedenastozgłoskowych wersów, urasta do miary najpoważniejszego poetyckiego świadectwa o charakterze narodowym Holendrów widzianym polskimi oczami. Chociaż neutralny w swej wymowie tytuł: *Opisanie Holandrów* zapowiada prezentację nacji, to wiersz stanowi przede wszystkim laudację mieszkańców nadmorskiej krainy. W zestawie kilkunastu argumentów pochwały ich dokonań i zdolności właściwie tylko jeden aspekt spotyka się z całkowicie negatywną oceną: ich kultura osobista. Krańcowy brak dbałości o własny wygląd i czystość zostały poddane amplifikacji przez wykorzystanie kontrastu z wprost niezwykłą troską mieszkańców Holandii, w tym szczególnie kobiet, o schludność otoczenia i samego domu:

Sami plugawcy, w domach ochędożni;
Podłoga czasem jest ochędożniejsza
Niż u wielu z nich twarz, by najpiękniejsza.
Wschód, stopień, podczas próg chędoższy będzie –
Nań groza pojrzeć, a przejrzysz się wszędzie.
Częściej przed sienią drugi burk myć każe
Niż się umyje, choć się smołą zmaże.
W tem ochędóstwie zbytnie<m> białegłowy
Co tydzień myją każdy kąt domowy.
(w. 48–56)

Konkretnie, szczegółowo tu potraktowane, metodyczne i systematyczne sprzątanie nie tylko wejścia, lecz także nawet ulicy przed domem dopiero w XVII wieku przykuwało baczniejszą uwagę zagranicznych podróżników (Oczko 2013: 118), a wielce wymownym śladem niezwykłego znaczenia czystości w kulturze Holandii pozostały liczne obrazy rodzajowe, wprost eksponujące narzędzia służące utrzymaniu domowego porządku (zob. tamże: 267–371). Konsekwencją podejścia Batawów do swego ciała jest również, budzące potrzebę bezpośrednio negatywnego, jakby naocznego komentarza do ich zachowania przy stole, dalsze sformułowanie:

Sami u stołu śmierdziuchowie siedzą,
Aż brzydko patrzać i słuchać, gdy jedzą.
(w. 79–80)

Wydaje się jednak, że nawet ten jedyny negatywnie waloryzowany element życia Holendrów, związany z nieczystością własną, powinien być zdaniem obserwatora postrzegany w szerszej perspektywie. Podpowiada on przecież pewną ideową interpretację pomieszczoną w ramach charakterystyki holenderskich cnót:

> Otyli, grubi i głupi z wejrzenia;
> Szczerzy, dowcipni, mądrzy z przyrodzenia.
> O ciało swoje jak o nic nie dbają,
> Tak się w ćwiczeniu umysłu kochają.
> (w. 65–68)

Kontrast między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne, przeciwstawienie materii duchowi jest tu aż nazbyt wyraźny. W konsekwencji przypisanej tym sferom w europejskim myśleniu hierarchii generalna ocena wynikająca z wyboru tego, co lepsze, a niedbałości o marne i przemijające, nie może być zbyt ostra.

W całości *Opisanie Holandrów* wpisuje się w znane, ugruntowane w retorycznej tradycji sposoby deskrypcji krajów i ich mieszkańców, należy do szeroko praktykowanej w epokach dawnych kategorii utworów, wobec których należy traktować „retoryczny system gatunkowy jako niezwykle ważny czynnik modelujący kształt tekstu poetyckiego" (Krzywy 2014: 9). Jak każdy skonwencjonalizowany w tradycji retorycznej temat, opis ludzi i krainy mógł być rozwinięty za pomocą stałych *loci* (Krzywy 2013: 19). Ich wspólnota nie tylko wpływała na dobór argumentów i kompozycję utworów poetyckich, odciskała także swe piętno na zapisywanych przez dawnych podróżników uwagach, poddawanych jednocześnie sile wrażeń płynących z czynionych na bieżąco obserwacji i oddziaływaniu przyswojonych wraz z retorycznym wykształceniem (w ramach którego szkolnym ćwiczeniem był opis – zob. Awianowicz 2008: 69–71) i lekturą schematach wyrażania świata. Możliwie pełne, na które nie ma tu miejsca, zestawienie inwencji poetyckiej deskrypcji Holandii z dokumentacją pamiętnikarską wydobyłoby i takie zbieżności (por. *Belgia*… 1999: 33–109). Na razie trzeba poprzestać na krótkim przedstawieniu treści nieznanego utworu ze świadomością spożytkowania w niej zarówno topiki pochwały osób, skodyfikowanej w retoryce rzymskiej (Lausberg 2002: 137–140), jak i pochwały miejsc, szczegółowo opracowanej w retoryce bizantyńskiej (Meander Rhetor 1981: 29–75).

Nie tylko laudacja osoby, lecz także miejsca mogła uwzględniać spojrzenie w przeszłość: w odniesieniu do osoby jako wskazanie jej pochodzenia, w odniesieniu do miasta czy państwa jako opiewanie jego założycieli. Nieprzypadkowo więc *Opisanie Holandrów* rozpoczyna argument z ich historii:

Z dawna Holandrzy tem się już wsławili,
Że się nad insze wolnością szczycili.
Pokazali to, dawną odrzuciwszy
Wiarę, z niewolej panu się wybiwszy.
(w. 1–4)

Czynem założycielskim Republiki była krwawa, ostatecznie zwycięska wojna z Hiszpanią, powstało wolne państwo, wyróżniające się na tle Europy zarówno swoją organizacją polityczną, jak i mieszczańskim charakterem. Docenienie jako najważniejszej wartości w dziejach Holendrów właśnie wolności nie dziwi w słowach mieszkańca Rzeczypospolitej, jednak kolejność użytych argumentów mówi o autorze znacznie więcej. I to mówi szczególnie wyraźnie, jeśli pamięta się o wierszu *O olenderskich krainach z narodem* napisanym przez Kazimierza Haura i pomieszczonym w jego *Merkuriuszu polskim*[2]. On również rozpoczyna się od wskazania, z czego Holendrzy są najbardziej sławni:

Olendrzy w dzikości czy otchła<ni> heretyctwa
różnych zgromadzeniem wszelkich sekt bezpieczeństwa
słyną.
(w. 1–3; rkps BUW 191, s. 75)

Nie tylko samo otwarcie, ale właściwie cały wiersz Haura okazuje się inwektywą, której pierwszą i najważniejszą przyczyną jest wolność religii dla różnych wyznań reformowanych. Z jej powodu szlachecki encyklopedysta (Partyka 1996: 81–91) wieszczy upadek Holandii, krytykuje rebelię przeciw królowi hiszpańskiemu jako prawdziwemu panu i jak wielu innych (np. Jerzy Ossoliński, jezuita Bartłomiej Wąsowski) wypomina jej mieszkańcom prześladowanie katolików:

[…] jak się z nich urągają,
w bluźnierskich sektach paszkwilmi znieważają,
złością, naśmiewiskiem, bezwstydnej prawie miary.
(w. 29–31, rkps BUW 191, s. 75)

Całkowicie przeciwna w ocenie wydarzeń, zapisana w sylwie Lubienieckiego poetycka pochwała Holandii nie tylko do ariańskiej sylwy została włączona, ale wyraźnie, już w pierwszych słowach wpisała się w reformacyjną perspektywę oceny sytuacji wyznaniowej Zjednoczonych Prowincji.

---

[2] Edycja dzieła przygotowywana jest w serii Biblioteka Pisarzy Staropolskich, uprzejmie dziękuję wydawcom – Profesor Joannie Partyce i Doktorowi Maciejowi Pieczyńskiemu za udostępnienie mi fragmentu tekstu.

Dalej uwaga czytelnika, zgodnie z retorycznym porządkiem pochwały kraju, zostaje skierowana na jego położenie, z którego od razu wynikają dokonania mieszkańców:

Między wodami na wodach mieszkają,
Jak chcą, Neptuna sobie zniewalają.
Ścierpią im bystre i głębokie wody,
Stawiają na nich pałace, ogrody.
Ziemię na sztuki pięknie porzezali,
Rowy po polach miernie pokopali,
Nimi się, gdzie chcą, mile przejeżdżają,
Batom i wozom czas ich odmierzają.
Morze i wody puszczają w ulice
Przez wdzięczne rowy, między kamienice.
Rowy szerokie, murem ochełznane,
Mosty z kamieni gęsto osiodłane.
Po obu stronach piękne drzewa stoją,
Burki się błota przechylne nie boją.
Te rowy, jak chcą, tak sobie chędożą,
Nimi się miasto karoc, gdzie chcą, wożą.
(w. 5–19)

W prezentacji uwarunkowań naturalnych położenia kraju zwraca uwagę wydobyte przez czterokrotne aż powtarzanie wolitywnego czasownika (dwakroć: gdzie chcą, jak chcą) skupienie się na aktywnej postawie mieszkańców. W zestawieniu z nieprzychylnymi warunkami naturalnymi, które określa paradoks: „Między wodami na wodach mieszkają", czyny Holendrów są dowartościowywane niemal jako zwycięstwo człowieka nad naturą (np. metafory: ochełznane, osiodłane). Jak w hymnie Zbigniewa Morsztyna na cześć *Myśli ludzkiej* rozum nie ogarnia tego, „Co by jej miało być nieprzystępnego" (Morsztyn 1975: 189, w. 52), tak tutaj przedmiotem podziwu jest dynamizm działania, efekty rozumnej działalności człowieka. Jedyny to fragment, w którym zostały użyte estetycznie wartościujące epitety: kanały dzielą ziemię „pięknie", rowy są „wdzięczne", drzewa „piękne", a towarzyszą im także wskazujące przyjemność doznań czasowniki. Jest to zresztą deskrypcja dość bogata w szczegóły, zapewne stworzona przez człowieka, który widział wzbudzające zachwyt licznych podróżników duże i bogate miasta Niderlandów Północnych.

Metodą pochwały zastosowaną w kolejnym fragmencie są różne kategorie amplifikacyjnych porównań: wywyższające, przewyższające i przeciwne.

Pałace z włoska stawiają ozdobne,
A do mieszkania najbardziej sposobne,
W tem i Francuzom samem już met dają,
Angielczykom w obiciach równają.
W sztukach, w rzemiesłach już wszytkich przechodzą,
W handlach nad nimi bezpiecznie przewodzą.
Kraj ich ubogi, jeśli który, w wełny,
A przecię sukien najprzedniejszych pełny.
Wina i zboża u nich się nie rodzą,
A dostatkiem ich zażyją i schodzą.
Lnu nic nie mając, płócien mają wiele
I w tem o sztukę z nami chodzą śmiele.
Lecz i w budynkach nas wszytkich celują,
Bo drzew nie mając, najwięcej budują.
Ze wszytkiem światem łączą się wodami,
Dowcipem przeszli wszytkich i kunsztami.
(w. 20–36)

Prócz wspaniałości architektury i wyposażenia wnętrz (w zestawieniu z Francuzami i Anglikami) najszerzej potraktowanym tematem pochwały okazuje się gospodarka: handel i rzemiosła, w których „wszytkich przechodzą". Wyrazem podziwu dla gospodarczego cudu holenderskiego Złotego Wieku jest ciąg paradoksalnych zestawień: „ubogi w / pełny"; „się nie rodzą / dostatkiem schodzą"; „nic nie mają / mają wiele; nie mając / budują". Trzeba przyznać, że nie są to gołosłowne pochwały, ale oparte na konkretnej wiedzy autora na temat rzeczywistych stosunków handlowych. W XVII wieku kontakty gospodarcze między Rzecząpospolitą i Niderlandami były bardzo ożywione, przy czym z Gdańska płynęły surowce, przede wszystkim zboże, natomiast przywożono głównie towary luksusowe, także zamorskie (Bogucka 1978: 15–16)[3]. Jednak ocena wyników tych wzajemnych kontaktów dokonana z punktu widzenia Haura – typowego polskiego ziemianina – wypadała zupełnie inaczej:

Kupiectwami idą jak właśnie mechlerstwem,
wykrętnym przemysłem, różnym żyją szalbierstwem.
Z Indyi korzenia z handlu nie wypuszczają,

[3] Nierówność handlu stanowiła przedmiot troski, jak pokazuje głos gdańskiego kupca, Jana Grodwagnera: „O samej tylko wełnie pomówmy… Zbywamy jej do Angliej, Holandiej, Niderlandów tak wiele… Cóż tam z nią czynią? Na sukno ją i insze niepospolite a przednie materie, także na obicia różne obracają i te znowu do nas przywożą, a za nie gwałtowne od nas pieniądze wywożą… Przetoż i naśmiać się z nas mogą, że my mając doma to, czego oni a to przez morza szerokie z niebezpieczeństwem zdrowia szukają, na taki się dowcip zdobyć nie możemy, abyśmy tak sobie z wełną poczynali, jako oni to czynią" (cyt. za: *Rozprawy*… 1959: 229–301).

póki z nich olejki wprzód nie wyprasują.
Tak i innym wszelkim to się towarom dzieje,
w istnych przewrotnościach bez ich sumnienia wiedzie.
Wełny lub są z Polski – olenderskie to sukna,
także i z przędziwa najprzedniejsze płótna,
szalkami i zboża z Polski już przeważają,
jako chcą prawie, ceny ich umawiają.
(Haur, rkps BUW 191, s. 75)

Była ona wyraźnie skażona stanową wyższością i niechęcią wobec handlu jako zajęcia niegodnego szlachcica. Nie oznacza to jednak, że także w pochwale z sylwy Lubienieckiego nie doszła do głosu typowo polska perspektywa, zaimek „my" pojawił się w niej przecież w odniesieniu do lnu i drewna, a podsumowanie passusu dopełnia uwaga z nutą wyrzutu: „Towary zewsząd do siebie przywożą / Drogie, za które lada co odwożą." (w. 36–37).

Jak pouczał Aftonios, w każdym opisie najważniejsze jest zachowanie porządku (Awianowicz 2008: 70), zdaje się oń dbać także prezentujący Holendrów poeta. Najpierw charakteryzuje ich cnoty: pracowitość, waleczność, szczerość, pobożność i analizowaną już czystość:

Pracują szczerze, bo są zysku chciwi.
Jakoż też mają pewnie wiele złota:
Idzie grosz z śmieci, idzie im i z błota.
W wojnach i bitwach barzo są uważni,
A w dobywaniu fortec, miast przeważni.
Nie są obłudni, więcej w nich prostoty,
Trwali na żale, szkody i kłopoty.
W wierze są każdej nabożnie ostrożni,
Sami plugawcy, w domach ochędożni.
(w. 40–48)

Znowu walory odnotowane przez anonimowego autora nie są zaskakujące, powszechnie bowiem dostrzegano zarówno imponujące bogactwo Republiki Zjednoczonych Prowincji, jak i przyciągające do praktykowania w tamtejszej „szkole rycerskiej" jej militarne sukcesy (Tazbir 1978: 31). I w tym przypadku jednak trzeba zauważyć dobre rozeznanie piszącego w holenderskich realiach, ów „grosz z śmieci" i „z błota" to czytelne aluzje do specjalnych podatków i kar nakładanych przez władze miast, których szczególne położenie wymagało stałej dbałości o stan cieków wodnych.

Po zaletach ducha można było się skupić na właściwościach ciała i obyczajach, wśród których, po przedstawionej na pierwszym miejscu dbałości

o porządek, pojawiły się punkty stałe, znane z innych charakterystyk narodów, jak: wykształcenie, ubiory, język, upodobania w piciu i jedzeniu oraz oczywiście kobiety:

W piciu są jednak zwyczajnie niemierni,
Pod czas figlują, pospolicie wierni.
A wedle siebie drugich chcą miarkować,
Nie zwykli inszem się akomodować.
Dzieci swowolne i furmany mają,
Majtków złych, głupich i Polacy znają.
Język mieszany, nic nie polerowny
A przecię naród piśmienny i mowny.
Płeć białogłowska niegładka, lecz biała,
W strojach poważna, do rozmów dość śmiała.
Sami u stołu śmierdziuchowie siedzą,
Aż brzydko patrzać i słuchać, gdy jedzą.
Kapłon, a zwłaszcza tłusty, tam zwierzyna,
Królik, ser, masło, ryba – nie nowina.
(w. 69–82)

Jak w zagranicznych podróżach, tak i w poetyckich opiniach o narodach szczególnie zwracano uwagę na to, co dziwne, nietypowe. W zauważaniu tych elementów specyficznych jednocześnie wyraźnie ujawniał się punkt widzenia obserwatora, który patrząc „wedle siebie", dostrzegał odmienność. W XVII wieku z polskiej perspektywy było taką upodobanie do palenia tytoniu[4]: „Tabakę dymną często piją radzi, / Bo im powietrze złe bez tego wadzi" (w. 83–84).

Podsumowanie deskrypcji kraju jest jakby jeszcze jednym rzutem oka na jego przestrzenny obraz. Właściwości naturalne łączą się w nim z wytworami człowieka, a wszystkie wymodelowane zostały wedle zalecanej przez Menandra generalnej zasady, by każdą rzecz rozważać z punktu widzenia jej użyteczności i przyjemności (Krzywy 2013: 28):

Pola na łąki prawie obrócili,
Aby krów bujnych więcej wyżywili,
Które miasto kop za rowami stoją,

[4] Nowe zamiłowanie do „picia" tabaki dymnej krytykowano np. w wierszach z *Wirydarza poetyckiego* Jakuba Teodora Trembeckiego (1910): *Na tabakę wiersz od Polaka Polakom tylko ofiarowany* (s. 99–105: „Ja im tego nie zajrzę, gdy smród wypijają / Ale ciebie żałuję, Polaku wspaniały…" w. 54–55) i Jerzego Szlichtynga *Żart piękny o tabace, przypisany księciu Jmci Januszowi Radziwiłłowi, podkomorzemu W. Ks. L.* (s. 165–168: „Mazur biedny obaczy, że Szwed tabak pije / Z śmiechu wyszczerzy zęby a wyciąga szyję, Mówiąc: gdybyście mię też chcieli poczęstować…" w. 115–117) (por. np. Maliniak 1932; Dziubiński 1998).

Złodziejów, wilków namniej się nie boją.
Wsi mają wszytkie ozdobne, budowne,
Miasta w porządku, w piękności cudowne.
Równiny wszystko, lasów barzo mało,
Przechadzek dosyć i powab ma ciało.
Takci humorom swoim dogadzają,
Pożytek, sławę z cudzoziemców mają.
(w. 87–96)

Podstawowe rysy tego obrazu dobrze ujmują charakterystyczne, do dziś, cechy krajobrazu Holandii, a użyte tu ponownie wartościujące dodatnio określenia wyrażają rzeczywisty zachwyt piszącego dla ukształtowania świata wedle swoich potrzeb.

Krótkie zamknięcie *Opisania Holandrów* przybrało postać uogólnienia, zalecającego się trafnością i formą sentencjonalnej myśli:

Zgoła niemieckie z francuska nasienie
Ma osobliwe swoje zalecenie,
Jak ołów z żywem srebrem pomieszany,
Statek lekkością żywą[5] miarkowany.
(w. 95–100)

Próbą wyjaśnienia specyfiki narodowego charakteru jest sięgnięcie po najprostszy schemat, genetyczny, o tyle trafny, że holenderska tożsamość narodowa rodziła się dopiero w XVI wieku, choć nie pochodzenie odegrało w tym procesie dominującą rolę (Oczko 2013: 45). Oparcie wyjaśnienia na paradoksie wskazuje właśnie tę, stale powracającą w wierszu kategorię jako podstawę myślenia autora o zadziwiającym wielu, niezwykłym na tle Europy republikańskim i mieszczańskim kraju.

Dokonany tak przez nieznanego autora, utrzymany w pochwalnym tonie opis Holendrów i ich kraju odznacza się, szczególnie wobec nieporadności rymotwórczej Haura, dużą sprawnością poetycką. Twórca nie tylko swobodnie posługuje się retorycznymi schematami, lecz także wypełnia je własną, bogatą w szczegóły obserwacyjne treścią. Formułuje z użyciem zbudowanych na nich argumentów opinię generalnie akceptującą, z uznaniem odnoszącą się do dynamizmu i dokonań młodej nacji, niepozbawioną jednak elementu krytyki, kontrastowych dopowiedzeń, co w efekcie sugeruje sąd bardziej wyważony, kreujący etos piszącego jako człowieka rozsądnego i wzmacniający siłę perswazji. Jednak

[5] Koryguję w tekście błąd powtórzenia z poprzedniego wersu: „Statek lekkością żywą [pomieszany] i miarkowany”.

najmocniejszym dowodem jakości poetyckiego warsztatu jest całościowe panowanie nad tekstem, uchwytne porządkowanie kompozycji zarówno zgodnie z przewidzianą topiką, jak i uczynienie z paradoksu swoistego klucza do perspektywy opisu, do rozumienia fenomenu nowoczesnego obrazu Holandii. Jego podstawowe przesłanie ideowe, wskazywane wprost w dobitnych sformułowaniach słów podziwu o wolności religijnej zdaje się współgrać z całością portretu ludzi, którzy swojemu rozumowi i wolnej woli zawdzięczają istnienie i niezwykłe urządzenie kraju.

Mimo że Andrzej Lubieniecki miał zwyczaj notować nazwiska twórców (np. noty przypisujące autorstwo *Descriptio gentium* M. K. Sarbiewskiemu, wiersze podpisane nazwiskiem Mikołaja Lubienieckiego, Andrzeja Czaplica), *Opisanie Holandrów* pozostawił anonimowo. Treść wiersza wyraźnie jednak przemawia za tym, że jego autorem musiał być ktoś wyrastający ponad szlachecką, ufundowaną na uprzedzeniach wyznaniowych i społecznych *opinio communis* (czego przykładem głos J. K. Haura), ktoś czyją perspektywę wyznaczała inna sytuacja wyznaniowa i kto patrząc bez takich uprzedzeń, dostrzegał liczne odmienności Holandii jako pozytywy. Jest wiersz z sylwy Lubienieckiego prawdopodobnie jeszcze jednym śladem zapisów doświadczeń polskich arian z pobytów w Zjednoczonych Prowincjach i bliższych kontaktów z ich mieszkańcami.

Bibliografia

Źródła

Belgia w relacjach Polaków. Antologia (XVI–XX w.) (1999), wyb., wstęp i oprac. Maria B. Styk, Lublin.

Haur Jakub Kazimierz, BUW 191, *Mercurius polski z dobremi nowinami opisany*, rkps Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego 191.

Lubieniecki Andrzej, Rem 527 [sylwa], rękopis Biblioteki Remonstrantów 527, De Bibliotheek Rotterdam.

Menander Rhetor (1981), *Menander Rhetor*, ed. with translation and commentary Donald A. Russell, Nigel G. Wilson, Oxford.

Morsztyn Zbigniew (1975), *Wybór wierszy*, oprac. Janusz Pelc, Wrocław.

Rozprawy o pieniądzu w Polsce pierwszej połowy XVII w. (1959), wyb. dokonał, wstępem i przyp. opatrz. Zdzisław Sadowski, Warszawa: 229–301.

Trembecki Jakub Teodor (1910), *Wirydarz poetycki*, wyd. Aleksander Brückner, t. 1, Lwów.

Opracowania

Awianowicz Bartosz (2008), *Progymnasmata w teorii i praktyce szkoły humanistycznej od końca XV po połowy XVIII wieku. Dzieje nowożytnej recepcji Aftoniosa, od Rudolfa Agricoli do Johanna Christopha Gottscheda*, Toruń.

Barłowska Maria (2016), *„Pieśni mięsopustne" Jana Stoińskiego – powrót*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", R. LX: 11–28.
Bogucka Maria (1978), *Rzeczpospolita szlachecka a Niderlandy*, w: *XVI-pierwsza połowa XVII wieku*, w: *Rubens, Niderlandy i Polska. Materiały sesji naukowej, Łódź 25–26 lutego 1977*, red. Jacek A. Ojrzyński, Łódź: 14–25.
Borowski Andrzej (2007), *Iter Polono-Belgo-Ollandicum. Cultural and Literary Relationships between the Commonwealth of Poland and the Netherlands in the 16th and 17th Centuries*, Kraków.
Buchwald-Pelcowa Paulina (1972), *Nieznane i zapomniane wiersze Hieronima Morsztyna*, w: *Miscellanea staropolskie*, t. 4, red. Roman Pollak, Wrocław: 265–195.
Chemperek Dariusz (1997), *„Descriptio gentium" Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Daniela Naborowskiego. Zagadki powstania, translacji i recepcji utworu*, „Przegląd Humanistyczny", nr 5 (4): 95–104.
Domański Juliusz, Szczucki Lech (1960), *Miscellanea arianica*, w: *Studia z dziejów ideologii religijnej XVI i XVII w.*, Warszawa: 199–288.
Dziubiński Andrzej (1998), *Z dziejów nałogu tytoniowego i produkcji wyrobów nikotynowych w Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, „Kwartalnik Historyczny", nr 2: 33–51.
Jarczyk Mariola (2017), *Wierszowana „relacyja" o śmierci Krzysztofa Radziwiłła (1585–1640) z sylwy Andrzeja Lubienieckiego*, „Terminus", z. 4 (45): 797–815.
Kossowski Aleksander (1960), *Materiały do dziejów Lubienieckich w Lubelskiem w latach 1648–1650*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", R. V: 183–200.
Kot Stanisław (1987), *Polska złotego wieku a Europa. Studia i szkice*, wyb. dokonał, przygot. do druku i wstępem opatrz. Henryk Barycz, Warszawa.
Krzywy Roman (2013), *Wędrówki z Mnemozyne. Studia o topice dawnego podróżopisarstwa*, Warszawa.
Krzywy Roman (2014), *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*, Warszawa.
Lausberg Heinrich (2002), *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., wstęp i oprac. Albert Gorzkowski, Bydgoszcz.
Maliniak Julian (1932), *Tytoń w dawnej Polsce*, Warszawa.
Niewiara Aleksandra (2000), *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*, Katowice.
Oczko Piotr (2013), *Miotła i krzyż. Kultura sprzątania w dawnej Holandii albo historia pewnej obsesji*, Kraków.
Partyka Joanna (1996), *Skład abo skarbiec ... Jakuba Kazimierza Haura jako źródło do badań nad społeczeństwem staropolskim*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", R. XL: 81–91.
Pelc Janusz (1966), *Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta*, Wrocław.
Tazbir Janusz (1961), *Stanisław Lubieniecki, przywódca ariańskiej emigracji*, Warszawa.
Tazbir Janusz (1978), *Niderlandy i sztuka niderlandzka w opinii polskich podróżników epoki Rubensa*, w: *Rubens, Niderlandy i Polska. Materiały sesji naukowej, Łódź 25–26 lutego 1977*, red. Jacek A. Ojrzyński, Łódź: 27–39.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 23–32

DOI: 10.31648/pl.4792
Grzegorz Igliński
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1548-9211
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl

Saint Genevieve and fauns. *Marmur* [*The Marble*] by Jan Kasprowicz a poem about the permanence of truths and human nature

Święta Genowefa i fauny. *Marmur* Jana Kasprowicza – poemat o trwałości prawd i naturze ludzkiej

Keywords: Jan Kasprowicz, St. Genevieve, faun, justice, social harmony

Abstract

This work explores an analysis and interpretation of the prose poem *Marmur* [*Marble*] by Jan Kasprowicz, from the volume *O bohaterskim koniu i walącym się domu* [*On the brave horse and the crumbling house*] (1906). The analysis focuses on the experiences of the main character (who is also the narrator) who first experiences a chance meeting with a pensioner, a supporter of social harmony, and then has a vision of fauns playing around the figure of St Genevieve. The article proposes two interpretations. First: man, irrespective of his views, usually surrenders to his inbred nature, biology, which is represented by the playing fauns. The second interpretation indicates the fauns' behaviour as a separate solution that invades between the conservative attitudes of the pensioner and the support of the main character for social transformations. It represents an affirmation of a full and joyful life as well as acceptance of variability as a permanent component of history and human fate.

The prose poem *Marmur* by Jan Kasprowicz, published in the volume *O bohaterskim koniu i walącym się domu* [*On the brave horse and the crumbling house*] (1st ed. 1906) is a look at a changing world and tells of a longing for something absolute and constant (Igliński 2018: 278). It is like "a short story built similarly to a video featurette, which suddenly changes into a fantastical poetic

vision" (Lipski 1975: 380)[1], including also grotesque elements. Its ideological axis is the idea of social harmony, which will be analysed here.

The place of the described events is not directly named, but many clues suggest that the story happens in Luxembourg Gardens in Paris.

> In one of the public gardens, I saw a sculpture – by whom, I have forgotten – placed among a large bevvy of marble allegories, and probably because of that, not attracting too much attention.
> Since it had a few convenient steps, while a nearby square pool, wreathed in cyclamens, breathed a pleasant freshness, quite a lot of people always gathered around it (Kasprowicz 1984: 493).

The piece is comprised of two parts. In the first, we witness a conversation between the protagonist (and narrator), who is an outsider, with a local retired official, who fears revolutionary social changes, since they can take away his present privileges (i.e. a small pension). This is all the more outrageous to the elderly gentleman because the changes are being advocated by the young generation of his compatriots. The two key concepts being named are "justice" and "social harmony". When the protagonist-narrator suggests that thanks to the upset "things will be more just in the world" (Kasprowicz 1984: 494), the pensioner is surprised. And when the latter mentions "social harmony", the protagonist, in turn, is surprised. Evidently, justice does not need to be equivalent to harmony, and harmony does not imply justice. Justice, in this case, is understood objectively (as aiming for the common good), while harmony is subjective (aiming for the good of the individual). For this reason, the two interlocutors misunderstand one another.

> This seemingly trivial dialogue points to the key strategic and ethical dilemma of revolution. It is posed by the continuity, tradition, and long-term bonds formed among people, threatened by the need to break these in the name of revolutionary necessity. These are the dilemmas of the primacy of objective human justice over subjective individual justice. […]
> It would not be the whole truth to say that the conflict is waged between an uncouth and dismissive stance of subversion, typical of youth, and the tolerance and need for security, which are characteristic for maturity. It is also a conflict between (self-righteous?!) altruism of youth and (reasonable?!) egotism of old age (Jakóbczyk 1992: 87).

[1] On the entirety of Jan Kasprowicz's volume, see also Hanna Ratuszna (2005: 225–242).

In order to impart on the stranger his understanding of "social harmony" (as the highest sanctity, a "sacrament"), the old man points to the nearby statue of St Genevieve, seeing it not only as a symbol of this "social harmony" (based on Christian ideals), but downright identifying himself with it.

> Our city's patroness, Saint Genevieve, who in the long, long past ages liberated her people from same such calamity as threatens us today. But it was a foreign foe who brought it then, and now down on me – on us, our people want to bring it!
> The artist who hewed this in stone, as if intimated my soul, as if guessed my thought! Were I a sculptor, I would have made no different a depiction… Whenever I look at her, and every day I am here, it always seems to me that this Saint is somehow the symbol of social harmony…
> Look here, Sir: her right hand, outstretched, chases away the storm, and her left embraces an old man and a few children; her eyes, turned upward as if beg God's help, and her lips, open, quivering with anger, plainly cry out: "Away, thou enemy of humanity, from these my orphans!"
> I always think that these are my grandchildren and I; look closer, Sir: the old man even has my features… (Kasprowicz 1984: 494–495).

St Genevieve (living in the years 423–512 CE, or, according to another version, in 422–500 or 502), patroness of Paris, prevented a panic and the city's abandonment by the inhabitants when Huns led by Attila invaded the area in 451. She foretold that the city would survive – and so it did, when the enemy retreated (Swastek, Kuźmak, Zwierzchowska 1989: 967–968; *Księga imion i świętych* 1997: 457–458; Sluhovsky 1998: 7–158).

The sculpture referred to in Kasprowicz's work is probably the statue *Sainte Geneviève* (1845, white marble, Jardin du Luxembourg, Paris), whose author is Michel-Louis Victor Mercier. The sculpture is part of a series of twenty figures, *Reines de France et Femmes illustres* [Kings of France and Illustrious Women], made in mid-19th century by various artists, and displayed near a promenade overlooking a large pool. The statue of St Genevieve depicts only herself, standing with folded arms, half-lidded eyes, and closed lips.

This does not match the description presented by Kasprowicz – Genevieve's pose (position of the arms, upward glance, open mouth), and the accompanying figures of an old man and children seem to be the products of the author's imagination. This is not how Genevieve was depicted in art (Niewęgłowski 1999: 13; Sluhovsky 1998: fig. 1–3). An exception is her statue at one of the bridges in Paris (Le Pont de la Tournelle), sculpted by a French artist of Polish origin, Paul Landowski. It depicts the saint with a child (signifying Paris under Genevieve's protection) and was created in 1928.

Photo. 1. Michel-Louis Victor Mercier, *Sainte Geneviève* (1845)
Source: Wikimedia Commons (2015, phot. Aymeric pathier), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Luxembourg_Femmes_Illustres_Sainte-Genevi%C3%A8ve_Michel-Louis_Victor_Mercier_1845_DSC_0105_8.JPG [accessed: 06.12.2019].

The concept of "social harmony", explained and illustrated by the pensioner, behind which stands a conservative worldview, clashes with the views of the protagonist, who is sensitive to symptoms of injustice and social inequality. This is made evident when the elderly man points to a "shabby fellow" circling nearby, seeing him as an "anarchist", ready to destroy the statue of St Genevieve[2]. The protagonist, meanwhile, sees something completely different:

> – Come now, Sir. A poor, innocent man, it is poverty that his face emanates with, not hell: surely he is hungry…
> – So he should go to work, not traipse around public gardens.
> – Perhaps, just like you, he likes sun, water, and trees…
> – Perhaps… God knows what he is…
> We separated… (Kasprowicz 1984: 495).

The interlocutors walk apart after this scene, but the phrase "We separated…" should be doubly understood, both literally and in metaphor (since their worldviews separate as well). Nevertheless, this meeting and the pensioner's stance on "social harmony" prompts the protagonist to rethink his convictions. Perhaps he realises that it is man's need to have some point of reference, some unassailable sanctity, absolute truth, ideal, or benchmark, which in a constantly changing world will allow him to maintain balance, constitute a guiding thought, a landmark, and criterion for action, a factor which unifies people instead of dividing them. The statue of St Genevieve may be associated in his mind not so much with social order (as it is for the pensioner), as with a lasting, universal moral system, with sacrifice for the good of others, instead of focusing on oneself. The latter is the charge against the pensioner, who understands St Genevieve

[2] Among the most known 19th century French thinkers who advocated social change, two must be named: Pierre Joseph Proudhon and Georges Sorel. Proudhon, an anarchist and socialist, held justice and freedom as the key values in history. However, he did not advocate a violent revolution, but gradual reforms leading to a classless and stateless society. He was hostile not only to capitalistically understood property and money, but also religion: "Now the time has come when the allegory must give way to reality, where theology is impiety, and faith sacrilege" (Proudhon 1974: 439). Sorel in turn apotheosized social upheaval "as an expression of life's might and heroic will" (Tatarkiewicz 1988: 213). distinguishing between force and violence, he claimed that force is used by the authority which imposes order on the majority, while violence – by the proletariat revolting against the state. Violence turns out to be creative, heroic, without hate. In his *Réflexions sur la violence* [*Reflections on Violence*] (first ed. 1908), he wrote: "Not only can proletarian violence ensure the future revolution, but also seems the only means by which the European nations, stupefied by humanitarianism, can recover their former energy. This violence compels capitalism to restrict its attentions solely to its material role and tends to restore it the warlike qualities it formerly possessed" [Sorel 1999: 78).

in his own, warped way: "[…] I am a selfish man and I cannot sacrifice myself" (ibid.: 494).

The second part of the work is filled by the protagonist's lone musings, as he returns to the park late at night and sits under the saint's statue. He is nagged by the disparity in understanding of justice or "social harmony", and perhaps also by the consequences of any social upheaval, which are difficult to predict. After all, he talked to a potential victim, not a fighter. The surrounding mood affects the protagonist, and he experiences a vision of fauns:

> I was awoken from my reverie by a sudden whistle: tree branches rustled, flowers swayed, water in the artificial, cement pool brought delicate wrinkles over the smooth face of the moon.
> I looked behind me with some disquiet: there in front of me stood a brownish faun and, looking into my eyes, beat the ground with his hoof, held two fingers in his mouth and whistled, laughing uproariously. His hairy belly shook – I thought – almost to falling off.
> In the same moment, a legion of funny figures like him ran towards me from all sides of the garden and, abruptly pulling me into their midst, formed a circle around the marble statue, which the former Treasury official saw as the symbol of his revered social harmony (ibid.: 496).

At least two interpretations present themselves. Firstly, fauns ridicule the understanding of "social harmony" which the pensioner presented, mock St Genevieve, and in some part also mock the protagonist (narrator), who needlessly ponders over this harmony (as if trying to convince him that there is no way to stop progress and the course of life). What is more, they pull him into their circle, making him similar to themselves. Just as initially the pensioner identified with the old man in St Genevieve's statue, now the protagonist (narrator) becomes one of the fauns. They all circle around the statue, which stands as immobile as it did before. This can lead to the thought that St Genevieve ("social harmony") is something immovable, constitutes an ideal (which is only understood in different ways) – realised for some (the conservatives), imagined for others (progressives). However, the human, irrespective of his views, succumbs to his inborn, biological nature, emphasized by the frolicking fauns.

> I forgot entirely that I had a human stomach and I could have grandchildren: a faun beyond doubt, brown and pot-bellied, I dance with the rest of my goatish comrades, I climb the sculpture, I pull saint Genevieve's nose, I push my hat on the bare head of the stone old man, with my sleeve I shut the mouths of the Carrara orphans to stop their mewling, I whistle, I laugh, and I sing a melody which seems familiar: Ach, du lieber Augustin!… (ibid.).

The fauns remind the protagonist that he is a human individual first, and only second – a member of human society. The conflict between nature and civilisation (society) is resolved by them in nature's favour. This does not make the wild dance support the pensioner's views, who was concerned about his social security and worried about his living, should "social harmony" be disturbed.

The protagonist's vision is rather a form of relief from the encounter with the pensioner, an attempt to distance himself from the old man's words. It looks like the fauns mean to say: "Laugh it off!", "Forget about it!". Besides social order (which changes, for the worse or better), there is the natural order (which is constant) of vital force (the Dionysian) which breaks all laws and disrupts harmonies, for which the fullness and fertility of life, its dynamicity, is more important than perfection. Out of the Dionysian, Friedrich Nietzsche derived all that was great, creative, and insightful in human history. St Genevieve, petrified in marble, is a vestige of the past and her nose can be pulled. The grotesque situation is compounded by the protagonist's behaviour, who sings "a melody which seems familiar: Ach, du lieber Augustin!…" (ibid.).

The second interpretation points to the fauns as a separate, third solution, which imposes itself between the pensioner's conservatism and the protagonist's favour for social change.

> This particular Dionysian intermedium collapses orders. The frolicking faun with a hairy belly, his joy of life and vitality seem a reasonable alternative for the uncompromising asceticism of revolution. On the other hand the "dance of the goatish comrades" signifies a change, temporariness, transformation. It thus annihilates the immobile order of "social harmony" enjoyed by the doting old man. Between revolution and traditionalism, a third proposition has "barged in". A very vague and general one. One of activity, an affirmation of life, joy and fullness, recognition of change as a constant element of history and human fate (Jakóbczyk 1992: 88).

Encountering the fauns nevertheless does not bring solace to the protagonist. When the "merry company" disappears and he is again left alone with his thoughts, the question of the old man returns: "Yet, I cannot dismiss – the pensioner" (Kasprowicz 1984: 497). The reflection closing the piece proves not so much doubt or ambivalence of the protagonist towards social change, as his ethical sensibility – he simply pities the man who may bear the brunt of social transformation (although it was not he who created the existing order and made the laws). It is compassion for someone ordinary, who does not understand many things, but worries about his fate (survival).

> Although I am not an enthusiast of ministers, directors, councillors, secretaries, and cashiers defending the keystone of the Gothic church, in which – having chased away God – sundry "noble defenders of existing orders", along with other rabble, have settled in, I did think that I understand that old chap in his pressed top hat, and I seem to have a little compassion for his fear and resentment.
> Evidently, through me as well spoke – the human stomach (ibid.).

It does not seem true, as suggested by one scholar looking at this ending, that "The narrator sides with the old order and 'social harmony' in the name of the interest of ordinary man" (Zabawa 1999: 154). The protagonist's words "I did think that I understand", or "I seem to have a little compassion" indicate a temporary wavering. He knows that some things cannot be stopped and he is, in spite of his worries, curious about them (especially that the texts comprised in the volume *O bohaterskim koniu i walącym się domu* are tied together by the problem of a cultural, and mainly moral, crisis, and some texts are a scathing critique of those times' bourgeois mentality and social relations). The protagonist of *Marmur* notices the pettiness, superficiality, hard-headedness, narrow-mindedness of the pensioner, who additionally calls upon (not to say – uses, appropriates) Saint Genevieve. He confuses sacrifice, humility, and obedience with opportunism. In essence, it is not the fauns, but the elderly man who desecrates the saint, seeing or placing himself next to her.

Marmur is also a narrative about losing delusions (about the permanence of ideas, truths, and values). After the encounter with the pensioner, the protagonist experiences a moment of spiritual breakdown. Both the defenders and the destroyers of order have their reasons, but moral evil is unavoidable in either case, it is engrained in the human condition. In summarising the group of texts in the volume *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, to which *Marmur* belongs, and then concluding about the whole volume, another scholar writes:

> These texts juxtapose, against the condemned bourgeois morality, a morality which is uncompromising, based on a belief in ideals, while at the same time they point out that such a morality cannot function in the modern world, that it became ridiculous. The sarcasm of the narration itself is directed not only against moneygrubbers, but also the representatives of that harsh morality. […]
> Kasprowicz is far from accepting a stance which rejects the values he has long subscribed to, but he does admit his own moral system has been shaken. Kasprowicz's prose is pessimistic in its message, it expresses an inability to form a moral position based on permanent, unquestionable foundations (Rosner 1962: 119, 121).

In *Marmur*'s last, sarcastic sentence: "Evidently, through me as well spoke – the human stomach" (Kasprowicz 1984: 497), the protagonist mocks himself and his internal crisis. His compassion (seemingly for the pensioner) is compassion for his own weakness and doubt, he is also inhabited by "fear and resentment", but not because of the passing world – it is sick and corrupt enough, and does not deserve any special consideration. The cause is the awareness of his own fallible, sensitive nature, or maybe human nature in general, which is not of immovable marble.

Bibliography

Sources

Kasprowicz Jan (1984), *Marmur* [*Marble*], in: *Pisma zebrane* [*Collected Writings*], Jan Józef Lipski and Roman Loth (eds), Vol. 4: *Utwory literackie 4* [*Literary works 4*], Roman Loth (ed.), Kraków – Wrocław: 493–497.

References

Igliński Grzegorz (2018), *Faun – Pan – satyr. Wyobraźnia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski* [*Faun – Pan – Satyr. Satiric Imagination in Young Poland Poetry and Art*], Olsztyn.

Jakóbczyk Jan (1992), *Z różnych perspektyw... zbieżne widoki (L. S. Liciński i J. Kasprowicz)* [*From Different Perspectives... Converging Views (L. S. Liciński and J. Kasprowicz)*], in: *O tym, jak Młoda Polska posiwiała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku* [*On How Young Poland Got Grey Hair. Young Poland Prose and the Revolution of 1905*], Katowice: 79–93.

Księga imion i świętych [*Book of Names and Saints*] (1997), Henryk Fros, Franciszek Sowa (eds), Vol. 2: *D–G*, Kraków.

Lipski Jan Józef (1975), *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906* [*Works of Jan Kasprowicz, 1891–1906*], Warszawa.

Niewęgłowski Wiesław Aleksander (1999), *Leksykon świętych* [*Lexicon of Saints*], 2nd ed., Warszawa.

Proudhon Pierre Joseph (1974), *Wybór pism* [*Selected Writings*], Jakub Litwin (ed.), introduction by Jan Garewicz, annotated by Marek Wykurz, Vol. 2, Warszawa.

Ratuszna Hanna (2005), *„Wrażeniowy odbiór rzeczywistości". O cyklu poematów Jana Kasprowicza „O bohaterskim koniu i walącym się domie" jako miejscu spotkania sztuk* [*"An Impressionistic Take on Reality". On the Poetic Series "On the Brave Horse and the Crumbling House" by Jan Kasprowicz as a Meeting Place of the Arts*], in: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze* [*Semiotics of a Series. Series in Music, Art, and Literature*], Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska and Radosław Sioma (eds), Białystok: 225–242.

Rosner Katarzyna (1962), *Struktura i ideologia prozy Kasprowicza „O bohaterskim koniu i walącym się domie"* [*Structure and Ideology of Jan Kasprowicz's Prose*

"On the Brave Horse and the Crumbling House"], „Przegląd Humanistyczny", No. 2: 107–122.

Sluhovsky Moshe (1998), *Patroness of Paris. Rituals of Devotion in Early Modern France*, Leiden – New York – Köln.

Sorel Georges (1999), *Reflections of Violence*, Jeremy Jennings (ed.), Cambridge.

Sorel Georges (2014), *Rozważania o przemocy* [*Reflections on Violence*], Marek J. Mosakowski (transl.), Warszawa.

Swastek Józef, Kuźmak Krystyna, Zwierzchowska Grażyna (1989), *Genowefa, Genowefa z Paryża* [*Genevieve, Genevieve of Paris*], in: *Encyklopedia katolicka* [*Catholic Encyclopedia*], Vol. 5: *Fabbri – Górzyński*, Ludomir Bieńkowski et al. (eds), Lublin: 967–968.

Tatarkiewicz Władysław (1988), *Historia filozofii* [*History of Philosophy*], Vol. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna* [*19th Century and Contemporary Philosophy*], 8th ed., Warszawa.

Zabawa Krystyna (1999), *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą* [*"A Caleidoscope of Thoughts, Impression, and Images" – Young Poland's Varieties of Short Prose Poem*], Kraków.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 33–44

DOI: 10.31648/pl.5013
Bożena Adamkowicz-Iglińska
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9780-9679
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: bozena.adamkowicz@uwm.edu.pl

Motyw brzozy w twórczości Juliusza Słowackiego

The Birch Tree Motif in the Works of Juliusz Słowacki

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, Ukraina, brzoza, drzewa, grób, łzy
Keywords: Juliusz Słowacki, Ukraine, birch, trees, grave, tears

Abstract

This article is devoted to the motif of birch trees in the works of Juliusz Słowacki. It presents the importance of trees in the poet's writing. It draws attention to the relationship between the birch and the image of the grave, death and crying. It shows the musical qualities of birch trees. In Słowacki's works they are metamorphosing into "God's harps." Another important issue considered is speaking nature. Birds, associated with the birch, are viewed as an important element of the landscape. The poet's writing is dominated by the motif of nightingales singing on birch trees. The birch is linked primarily to the space of the cemetery and that of the forest.

W twórczości Juliusza Słowackiego motywy florystyczne widoczne są zarówno w utworach młodzieńczych, jak i w tekstach z okresu genezyjskiego. Poeta, podobnie jak inni romantycy, fascynował się naturą, dostrzegał łączność człowieka z przyrodą. Po przełomie mistycznym w 1842 roku pragnął być tłumaczem tajemniczej księgi natury. Interesowały go kształty liści, barwa oraz woń roślin. Mową obdarzał kwiaty i drzewa, były dla niego hieroglifami, znakami tajemnic natury. W liście do matki z 15 października 1845 roku pisał: „[…] drzewa mi się tłumaczą z tajemnic swoich" (Słowacki 1963: 99).

Ewa Grzęda stwierdza, że dendrologiczny katalog w dziełach Juliusza Słowackiego obejmuje trzydzieści cztery warianty gatunków drzew. Odnajdziemy tam zarówno drzewa rodzime, jak i orientalne, m.in. dęby, lipy, brzozy, sosny, wierzby, buki, topole, jodły, jabłonie, grusze, laury, oliwki, palmy, cyprysy

(Grzęda 2000: 43–44). W *Genezis z Ducha* Słowacki pisał, że każde drzewo „jest wielkim rozwiązaniem matematycznego zadania, tajemnicą liczby" (Słowacki 1954: 56). Jan Tuczyński podkreślał, że poeta ujmował symbolikę drzew, odwołując się do filozofii indyjskiej (Tuczyński 1981: 93–95).

Przedmiotem niniejszych rozważań jest motyw brzozy w utworach Słowackiego. W dziełach romantyków drzewa były otoczone szczególnym kultem (Grzęda 1997: 119). Autor *Króla-Ducha* przywołuje je zarówno w tekstach literackich, jak i w korespondencji. Historycy literatury i botanicy mówią nawet o dendrologicznej fascynacji Słowackiego (Grzęda 1997: 122). Z krajobrazem i wspomnieniem dzieciństwa wiążą się kwiaty oraz drzewa rosnące na Ukrainie. Na kartach wielu utworów pojawia się obraz kraju młodości, gdzie kwitną pachnące konwalie, rosną sosny, kaliny, jodły i brzozy. Kazimierz Zarzycki, badacz flory i roślinności, zwraca uwagę, że poeta przywołuje w swoich dziełach „brzozę brodawkowatą", a z miejscami mokrymi i bagnistymi łączy „brzozę omszoną" (Zarzycki 2009: 24). W przedstawieniach tego drzewa w tekstach Słowackiego zwraca uwagę charakterystyczny pień pokryty białą lub srebrną korą. W ósmej pieśni *Beniowskiego* (1841) mamy następujący fragment odnoszący się do koloru drzew: „Czy go brzóz białych przestraszyła kora?…" (Słowacki 1957: 188). Brzozy „z osrebrzoną korą" (Słowacki 1957: 204) znajdziemy również w szóstej pieśni *Beniowskiego* (1841).

Brzoza, podobnie jak dąb, jest dla Słowackiego drzewem związanym z krajobrazem Podola. O podolskich lasach, w których rosną dęby, sosny i „brzozy rodzime", pisze poeta w siódmej pieśni *Beniowskiego* (1841):

Zaczarowanych palm, tu nie ma wcale…
Dęby i sosny, i brzozy rodzime,
Odbite w stawów podolskich kryształe,
Reprezentują mi nową Solimę.
(Słowacki 1957: 70–71)

Potocznie brzozę nazywa się „płaczącą", gdyż młode gałązki pokryte są kropelkami żywicy, które przypominają łzy (Ziółkowska 1988: 31). Karol Libelt w studiach z estetyki dotyczących natury klasyfikował brzozę jako drzewo typu elegijnego. Podkreślał, że jej cechą jest „miękkość", „wątłość" oraz nastrój elegijny. Zdaniem badacza topole, wierzby, brzozy i olchy mają „kibić" smukłą, „gibkie" gałązki. Pisał o brzozie: „Brzoza na żałobę w bieli się ubrała i stoi owisła jak rozpaczliwa nad grobem kochanka z długimi rozpuszczonymi warkoczami" (Libelt 1854: 156–157).

Słowacki zgodnie z tradycją łączy brzozę z grobem, śmiercią i płaczem. Już w młodzieńczych utworach znajdziemy obraz brzozy związany z żałobą. Motyw tego drzewa przedstawia poeta w *Dumce ukraińskiej* (1826):

Tam, gdzie niegdyś chatka stała,
Stoi mogiła w dolinie,
Przy niej Dniepr szumiący płynie,
Nad nią brzoza wybujała.
(Słowacki 1958: 37)

Kreując krajobraz Ukrainy, brzozy sytuował nad grobami, w przestrzeni cmentarnej. W przywołanej *Dumce ukraińskiej* „jęcząca" brzoza rośnie nad samotną mogiłą młodego Kozaka, który popełnił samobójstwo po śmierci ukochanej Hanki. Ewa Grzęda zauważa, że na Słowiańszczyźnie drzewo to było wykorzystywane w obrzędach pogrzebowych. Niekiedy jego gałęzie układano na świeżej mogile (Grzęda 2000: 138). Piotr Kowalski podkreśla, że w świetle słowiańskich mitów brzoza lub jawor wyrastają z grobu bohatera. To drzewo kultowe i ofiarne (Kowalski 2007: 34).

We wczesnej twórczości Słowacki nawiązywał do tradycji sentymentalnej. W wierszu [W sztambuchu Marii Wodzińskiej] z 1835 roku pojawiają się charakterystyczne motywy sentymentalne: płacząca srebrna brzoza i śpiewające słowiki. Podobne zestawienie możemy też odnaleźć w *Balladynie* (1834):

A cień blady
Nieraz tam błądzi, gdzie zwieszone smutnie
Nad grobowcami, brzozy jako lutnie,
Od słowikowéj trącane gromady,
Płaczą i szumią listkowemi struny.
(Słowacki 1953: 98)

Słowiki siedzące na brzozach sprawiają swym smutnym śpiewem iluzję, że drzewa płaczą i szumią. Brzozy przemieniają się w lutnie, wygrywające na swych „listkowych strunach" żałobne melodie. Leszek Libera podkreśla, że ten przedziwny koncert brzóz i słowików jest „proweniencji sentymentalnej". Zdaniem badacza „Słowacki osadza na drzewie cały chór słowików, jakiego w naturze nie ma. […] W pobliżu może znajdować się całe stado innych ptaków, mogą być szpaki, wróble i kosy […]. Natomiast całe stado śpiewających słowików w przyrodzie z całą pewnością nie występuje" (Libera 2002: 49).

Płacząca brzoza oznacza smutek. Motyw taki pojawia się wielokrotnie w utworach Słowackiego. W ósmej pieśni *Beniowskiego* (1841) rosną płaczące brzozy:

[……] i brzóz lekkie się wierzchołki
Kłaniały… lejąc nad nim płacz bursztynów,
Ale te jasne lasy malowane
Rzucały nań swój wdzięk − jak groch na ścianę.

Tak noc przeleżał… bezsenny… i słyszał,
Jak brzozy o czemś tajemnem szeptały.
Jak się las cały… By czarem uciszał
I o księżycu – stał… spokojny… biały;
Potem znów… wiatrem jutrzenki zadyszał
I śpiewem ptasząt rannych, zagrał cały,
I na zorzowych, każda brzoza łunach
Była jak harfa, o stu złotych strunach.
(Słowacki 1957: 188)

Porównanie łez, które „leją" brzozy, do bursztynów pokazuje, że poeta doskonale wiedział, iż gałązki tych drzew pokryte są żywicą. Kolor bursztynu przypomina żywicę. W tekście nie są to pojedyncze krople łez ronionych przez brzozy, ale „płacz bursztynów". Słowacki określa nawet ten gatunek drzew jako „brzozy złote" (tamże: 195). Śpiew ptaków sprawia, że brzozy przeobrażają się w harfy.

Motyw płaczącej brzozy obecny jest w dziesiątej pieśni *Beniowskiego* (1841):

A pan zostanie pod brzozą wieśniaczką,
Która umarłych jest nimfą… i płaczką.
(Słowacki 1957: 127)

Sformułowania użyte w poemacie wiążą się zarówno z tradycją ludową, jak i literacką. W polskim folklorze drzewa symbolizujące żeńskość to: brzoza, leszczyna, olszyna i jodła (Marczewska 2002: 158). Brzoza oznacza „żeńską" zasadę wszechświata (Kowalski 2007: 34). Słowacki nawiązuje do tych wierzeń, porównując brzozę z kobietą. Wyraźnie akcentuje płeć drzewa. Nazywa brzozę „wieśniaczką", „nimfą" oraz „płaczką". Poprzez zastosowanie uosobienia drzewo upodabnia się do dziewczyny. W wierzeniach Słowian i Germanów brzoza była symbolem kobiecości. Twierdzono, że to ulubione drzewo rusałek. Nazywane było „drzewem duchów". Symbolizowało też dziewczęcość oraz wiosnę (Szcześniak 2013: 133–134). Do motywu brzozy-nimfy Słowacki nawiązuje w [Poecie i Natchnieniu] (1843).

Adam Mickiewicz w trzeciej księdze *Pana Tadeusza*, zatytułowanej *Umizgi*, nazywa brzozę „kochanką". Jej „małżonkiem" jest grab. Mickiewicz, podkreślając piękno rodzimych lasów, kontrastuje je z „cudzoziemskimi gajami". Tytułowy bohater poematu jest zdumiony tym, że Hrabia i Telimena zachwycają się pomarańczami, cyprysami, kaktusami, oliwkami, migdałami, a lekceważą ojczyste drzewa:

> Czyż nie piękniejsza nasza poczciwa brzezina,
> Która jako wieśniaczka, kiedy płacze syna,
> Lub wdowa męża, ręce załamie, roztoczy
> Po ramionach do ziemi strumienie warkoczy!
>
> (Mickiewicz 1995: 94)

Mickiewicz „poczciwą brzezinę" porównał do wieśniaczki. W poemacie *Beniowski* można zauważyć odniesienie do przytoczonego fragmentu *Pana Tadeusza*. Słowacki brzozę nazywa „wieśniaczką", tak jak Mickiewicz. U obu poetów drzewo staje się odzwierciedleniem kobiety. W *Beniowskim* jego gałęzie zostają określone „włosami", a w *Panu Tadeuszu* przypominają warkocze.

Nawiązanie do obrazu brzozy jako „wieśniaczki" znajdziemy również w [Dialogu troistym z Helionem, Helois i przeciwnikami] (1844–1848), tekście z okresu genezyjskiego:

> Zaprawdę nie formę kamieni ani pnie i kawałki drzew ukochać powoływała poezja… ale ducha, który jest wszędy… a czasem rewelatorstwem wieszcza wywołany – jak błyskawica jawił się w drzewie… brzozę ukraińską zamieniał nagle w poczciwą wieśniaczkę syna płaczącą… i w jednym oku mgnieniu dawał uczuć rozwidnionej myśli ludzkiej… że ta ogromna zielona muzykantka lasów – jest prawdziwą siostrą młodszą… pełna jaki[ej]ś przyszłej ludzkiej postaci – która już w niej jest – a objawi się dopiero po wiekach… (Słowacki 1954: 302).

Tłumacz Słowa wyjaśnia Helionowi zjawisko metempsychozy. Mówi o umiłowaniu natury przez poetów, o duchu, który jest „wszędy". Tłumaczy ten proces na przykładzie „brzozy ukraińskiej", która zamienia się w poezji „w poczciwą wieśniaczkę". Poeta traktuje drzewo jako wyobrażenie przyszłej formy ludzkiej. Nazywa ją „zieloną muzykantką lasów".

Brzozę, pochylającą swe gałązki nad „truną", mamy w pieśni dwunastej poematu *Beniowski* (1842). Lirnik opowiada tam o swoim śnie. Miał wizję, w której widział, jak Beniowski był wbijany na trzy krzyże:

A potem brzoza na nocy szafirze
Zgięła się… niby nad twoją postawą,
U twojej niby nachylona truny,
Gałązki lejąc w dół – jak z ognia struny…
(Słowacki 1957: 137)

Lirnik twierdzi, że wiele doświadczył, ale ten „brzozy sen" był szczególny i straszny. W nocnym pejzażu brzoza zgina się nad Beniowskim. „Dziad stepowy" przywołuje obraz, w którym drzewo pochyla się nad trumną. Nie jest to równoznaczne z zapowiedzią śmierci, gdyż lirnik mówi, że gałązki brzozy nachylają się „niby" do „truny". Występują tu charakterystyczne szczegóły związane z brzozą. Jest ona zgięta i pochylona. Ma zwisające gałązki. Być może drzewo to płonie, gdyż jego gałęzie przypominają ogniste struny.

Dawniej na grobach stawiano brzozowe krzyże, gdyż drzewo to traktowano jako dobre i „litościwe". Maria Ziółkowska wspomina o starym zwyczaju Słowian. Sadzili oni brzozy przy mogiłach. Badaczka zwraca też uwagę, że drzewo musiało znajdować się za głową zmarłego: „Brzozę sadzono […] na północnej stronie grobu, tak że opłakiwała zmarłego, ale nie zasłaniała mu słońca" (Ziółkowska 1988: 35). Brzoza uważana jest za drzewo cmentarne. „We wschodniosłowiańskich obrzędach pogrzebowych brzoza, jej liście, gałęzie i kora były używane do wyścielania grobu" (Marczewska 2002: 144).

Sen lirnika można odczytywać jako zapowiedź śmierci Beniowskiego. Słowacki zgodnie z tradycją traktuje brzozę jako drzewo cmentarne, żałobne. W *Próbach zespolenia „Beniowskiego" z „Królem-Duchem"* wspomina o cmentarzu w Anielinkach. Charakterystycznym elementem jego wyglądu są właśnie brzozy:

[……] Były w Anielinkach brzozy
I smętarz biednych chłopków pod brzozami,
Bez żadnych pochlebstw i apoteozy
W napisach – szelest drzew – lekkiemi snami
Zaludnił miejsce to…. […….]
(Słowacki 1957: 240)

Brzozowy cmentarz jest miejscem pochówku ludzi prostych, ubogich – „biednych chłopków". Nad ich grobami pochylają się młode brzozy, które „płaczą": „Jak groby leżą – młode brzozki płaczą" (tamże: 241).

W *Zawiszy Czarnym* (1844–1845) Manduła przynosi Lawrze list napisany krwią na karcie z psałterza. Lawra dowiaduje się, że rycerz pisał go w pobliżu mogiły, gdzie rosły dwie brzozy:

LAWRA
Że na karcie z psałterza
Musiał pisać krwią – i strzałą….
Gdzież pisał?…

MANDUŁA
Na jednej mogile,
Gdzie dwie smętnych brzóz płakało,
A trawka młoda się mile

Stroiła w tysiąc stokroci.
(Słowacki 1961: 485)

W przywołanym fragmencie dramatu mogiła, na której płaczą brzozy, kojarzy się z ubóstwem i smutkiem. Manduła zaznacza wyraźnie, że znajdują się tam dwie „smętne brzozy", a grób pokryty jest młodą trawką. Rosną też stokrotki. Wszystkie elementy pejzażu podkreślają znikomość kondycji tytułowego bohatera. Jego ubóstwo uwypukla także forma zdrobniała „trawka" oraz kwiaty tam rosnące. Sceneria ma charakter nieco sentymentalny. Brzozy są „smętne" i płaczące. Stają się odzwierciedleniem smutku, żalu i łez. Poeta wielokrotnie w swoich utworach akcentuje związek brzozy z płaczem.

Słowacki bardzo często pisze o lasach brzozowych. W jego tekstach las szumi i przemawia do człowieka. Poeta łączy brzozę z motywem „gadającej natury". Dużo odniesień do obrazu mówiącej natury jest zwłaszcza w dalszych pieśniach *Beniowskiego*, powstałych prawdopodobnie w latach 1841–1842. Wiele roślin zostało w poemacie obdarzonych darem mowy. Są więc mówiące topole oraz brzozy, które „gadają" i „szepcą".

Ważnym elementem pejzażu, wiążącym się z brzozą, okazują się ptaki. W przywołanych wcześniej fragmentach dominowały śpiewające na brzozach słowiki. Taki obraz pojawia się m.in. w wierszu [W sztambuchu Marii Wodzińskiej] (1835), gdzie „Słowików gromada" śpiewa na srebrnej brzozie. Również w *Balladynie* (1834) ptaki te zostały usytuowane na brzozie. Wernyhora w *Śnie srebrnym Salomei* (1843) wspomina miejsce swego zamieszkania. Mówi o futorze znajdującym się pod borem. Podkreśla, że są też tam „trzy brzozy pełne ptaszków" (Słowacki 1955: 243). W poemacie *Beniowski* (1841) znajdziemy ptaki śpiewające na drzewach. Mamy nawet wrażenie, że to nie one śpiewają,

ale brzoza śpiewa piosenkę „cichą, słodką". W pieśni szóstej poematu pojawia się fragment mówiący o „lirze żebrackiej". Jej głos słychać „przez lasy lecący brzozowe" (Słowacki 1957: 61). Stefania Skwarczyńska zauważyła, że źródłem motywu „liry-brzozy" był prawdopodobnie obraz z *Pana Tadeusza* Mickiewicza (Skwarczyńska 1925: 100).

Słowacki w dalszych pieśniach *Beniowskiego* (1841–1842) wyraźnie łączy drzewa z ptakami. Na klonach w Anielinkach siedzą kawki, natomiast na brzozach „ptaszki muzykanty" (Słowacki 1957: 240). Szum drzew i śpiew ptaków wywołuje iluzję, że to las śpiewa:

Za Rossią był las… z brzozowego drzewa,
Który gdy szumi – zdaje się, że śpiewa.
(Słowacki 1957: 63)

Również w akcie trzecim *Snu srebrnego Salomei* (1843) znajduje się fragment nawiązujący do motywu śpiewających drzew. Pafnucy opowiada Regimentarzowi o wydarzeniach w lesie. Ważnym elementem tej historii są drzewa – świadkowie krwawej bitwy. Bohater wspomina o tym, że zatrzymali się pod „brzóz już ostatnich wiankiem" (Słowacki 1955: 194). W otoczeniu tych drzew Gruszczyński zwierza się ze swych snów, wizji oraz wróżb Wernyhory. Pafnucy zwraca uwagę na przedziwne zjawisko, którego doświadczył. Na opowieść Gruszczyńskiego zareagowały drzewa:

[……] A w leśnych drzewkach
Był dziwny z powieścią związek,
Jakieś szeptanie gałązek,
Szmery stłumione półgłośne;
Jakby śpiewania żałośne
Przez duchy tych drzew czynione
Na kwietném lewad wybrzeżu;
Jakby, po starym rycerzu
Jakieś głosy utęsknione.
(Słowacki 1955: 194–195)

Pafnucy zauważa związek, łączność natury z opowieścią. W powyższym opisie natura jest poddana animizacji, zostaje obdarzona „językiem". Drzewa żałośnie szepcą i śpiewają. Szepty, szmery, śpiewy sprawiają, że słyszymy muzykę leśnych drzew. Poeta doprowadza do „rozwibrowania" języka (Sokołowski 2004: 113). Nastrój grozy potęgują ptaki: kawki, wrony, „szulaki"

(jastrzębie), które „czarną koroną piekielną" otaczają oddział Polaków. Czarne ptaki stają się symbolem zbliżającej się śmierci. Las wydaje się głuchy, czarny i straszny.

Brzoza to drzewo związane z tradycją Zielonych Świątek. Święto jest obchodzone 50 dni po uroczystościach Paschy. Początkowo było świętem rolników i pasterzy, dniem naznaczonym radością. Później stało się uroczystością darów Ducha Świętego (Leon-Dufour 1990: 665–667). Jak zaznaczał Jan Stanisław Bystroń, w tym dniu „zdobiono zieleniną kościoły, chaty, dwory, zatykano gałęzie za drzwi i obrazy, wysypywano tatarakiem ścieżki i podłogi" (Bystroń 1960: 61–62). Strojenie domostw zielonymi drzewami i gałązkami brzozy związane jest z przekonaniem o dobrym wpływie drzew na człowieka i jego otoczenie (Marczewska 2002: 76).

Słowacki nawiązuje do tradycji Zielonych Świątek w *Księdzu Marku* (1843). W didaskaliach aktu drugiego zamieszcza następującą adnotację: „*Plac w Barze, ubrany jak na Zielone Świątki, w brzozy, klony i jarzębiny...*" (Słowacki 1955: 62). W dramacie, oprócz tych gatunków drzew, wspomina się jeszcze o kalinie i o całym lesie przyniesionym do miasta Bar z okazji Zielonych Świątek:

Polsko! nie jesteś oszczędną!
Te klony, te jarzębiny,
Te brzozy – las cały młody
Przyniosłaś sobie do miasta;
[……..…….]
W tych drzewach pachną oleje!…
I zaprawdę! – nasze dzieje,
Gdy nas srogi los połamie,
Pachnąć będą w tym balsamie
Długo, w umarłéj krainie;
[……...…..……..]
Czy słyszysz, jak las ten śpiewa
Listeczków tracąc ostatki?
Błogosławione wy drzewa!
(tamże: 65–66)

Bar z okazji Zielonych Świątek został przyozdobiony ściętymi „drzewinami". Ksiądz Marek przeczuwa zbliżającą się tragedię jego mieszkańców. Ścięte drzewa szybko więdną, tracą swój urok i świeżość. Kaznodzieja udziela drzewom i dzieciom błogosławieństwa. Słyszy śpiew drzew, a przyglądając się przyniesionym roślinom, ma wrażenie, że cały las przywędrował do miasta i przemawia do niego. Drzewa ulegają personifikacji.

Ksiądz Marek bardzo krytycznie odnosi się do obyczaju wycinania drzew i „zanoszenia" całego lasu do miasta. Żal mu brzóz, klonów, jarzębin. Zarzuca Polsce, że jest nieoszczędna i niegospodarna. Wycięte zostały młode drzewa. Wymienia, co prawda, tylko trzy gatunki, które zdobią Bar, ale musi ich być o wiele więcej, skoro czytamy o „przyniesionym" całym młodym lesie. Słowacki, poprzez wypowiedź księdza Marka, pokazuje swój stosunek do dawnego obyczaju Zielonych Świątek. Krytykuje tradycję pozwalającą na bezmyślne niszczenie drzew.

Poeta postrzega Bar jako zapowiedź umęczenia Polski. Pachnące oleje ze ściętych „drzewin" kojarzą mu się z „ostatnim pomazaniem" i pogrzebem. Więdnące rośliny są odzwierciedleniem męki Chrystusa. W śpiewie lasu nie ma radości, pobrzmiewa natomiast smutek i zaduma. Ksiądz Marek drzewa nazywa „harfami Bożymi":

Te drzewa – to harfy Boże,
Od kościelnego krawędzia
Idące rzędy długiemi,
To Dawidowe narzędzia
Hymnów, które tu na ziemi
Śpiewają mi z tryjumfalnych
Pieśni długie litanije,
Od aniołów niewidzialnych
Duchową ręką trącane.
(tamże: 87)

Drzewa w dramacie Słowackiego przeobrażają się w „harfy Boże". Kaznodzieja twierdzi, że śpiewają mu pieśni i długie litanie. Harfa jest instrumentem chórów anielskich i króla Dawida (Tresidder 2005: 63). W *Księdzu Marku* (1843) drzewa to „Dawidowe narzędzia" hymnów. Smutny śpiew drzew-harf słyszy jedynie ksiądz Marek. Płonący Bar wydaje mu się „harfą płaczu". Drzewa określa jako „żałobne":

Więc i te drzewa żałobne
W Zielone Świątki sadzone,
Których pnie takie czerwone,
Listki jak iskierki drobne.
(Słowacki 1955: 87)

Drzewa, którymi przystrajano w dniu Zielonych Świątek („majono") kościoły, chaty, domy i podwórza, były przeważnie liściaste. Sądzono, że chronią

one przed gradem i piorunami. Pleciono wieńce z brzozy, dębu i klonu. Było to święto radości (Szymanderska 2003: 257–258).

Brzozy obdarzano właściwościami magicznymi. Sadzono je w pobliżu domów, gdyż przypuszczano, że przyciągają duchy opiekuńcze i odstraszają złe moce (Tresidder 2005: 22). U Słowackiego brzoza wiąże się przede wszystkim z przestrzenią cmentarza i lasu. Jedynie w *Księdzu Marku* brzoza, wraz z innymi ściętymi drzewami, pojawia się w mieście. W dramacie rośliny te nie symbolizują jednak szczęścia. Drzewa płoną, ich pnie stają się czerwone, a listki wyglądają jak „iskierki drobne". Stają się symbolem zbliżającej się śmierci i męczeństwa mieszkańców Baru. Rośliny więdną, tracą swe zielone listeczki. Podobny los stanie się niedługo udziałem ludzi: „Oto naród mój jak zwiędłe liście!" (Słowacki 1955: 110).

W *Królu-Duchu* (1845–1848) ślub Mieczysława odbywa się w przepięknej scenerii. Jego wesele zostało nazwane „anielskim". Przy pogańskiej gontynie znajduje się łąka z wonnymi kwiatami („strumienie kwiatów"). Słychać lipy „szmery" i brzozy „westchnienia" (Słowacki 1972: 404). W [Dialogu troistym…] (1844–1848) brzoza to „ogromna zielona muzykantka lasów":

> […] ta ogromna zielona muzykantka lasów – jest prawdziwą siostrą młodszą… pełna jaki[ej]ś przyszłej ludzkiej postaci – która już w niej jest – a objawi się dopiero po wiekach… (Słowacki 1954: 302).

Jan Gwalbert Pawlikowski, pisząc o panteizmie Słowackiego, zwracał uwagę na wrażliwość poety na nastroje natury: „Obcowanie zatem z naturą jest obcowaniem duchów" (Pawlikowski 2008: 41). Analizując teksty Słowackiego, można stwierdzić, że drzewa nie są jedynie, jak pisze w [Dialogu troistym…], zwykłymi „pniami" czy też „kawałkami". Liście stają się hieroglifami natury. W roślinach twórca dostrzegał ślady egzystencji ducha ludzkiego. Brzoza w jego utworach przeobraża się w „płaczkę", „nimfę", „poczciwą wieśniaczkę". Dla poety brzozy związane są z pejzażem ukraińskim. Podkreślał walory muzyczne drzew. Brzoza przemienia się w harfę, „zieloną muzykantkę lasów".

Bibliografia

Źródła

Korespondencja Juliusza Słowackiego (1963), oprac. Eugeniusz Sawrymowicz, t. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków.

Mickiewicz Adam (1995), *Dzieła*, kom. red. Zbigniew Jerzy Nowak [i in.], t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Zbigniew Jerzy Nowak, Warszawa.

Słowacki Juliusz (1953), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, t. 4, Wrocław.
Słowacki Juliusz (1954), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, t. 14, Wrocław.
Słowacki Juliusz (1955), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, t. 6, Wrocław.
Słowacki Juliusz (1957), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, t. 11, Wrocław.
Słowacki Juliusz (1958), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, t. 8, Wrocław.
Słowacki Juliusz (1961), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner przy współudz. Władysława Floryana, t. 12, cz. 2, Wrocław.
Słowacki Juliusz (1972), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner i Władysław Floryan, t. 16, Wrocław.

Opracowania

Bystroń Jan Stanisław (1960), *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa.
Grzęda Ewa (1997), *Dendrologia Juliusza Słowackiego*, w: *Literacka symbolika roślin*, red. Anna Martuszewska, Gdańsk: 115–124.
Grzęda Ewa (2000), *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław.
Kowalski Piotr (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa.
Leon-Dufour Xavier (1990), *Słownik teologii biblijnej*, tłum. i oprac. Kazimierz Romaniuk, Poznań.
Libelt Karol (1854), *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 2, cz. 1: *Piękno natury*, Petersburg – Mohilew.
Libera Leszek (2002), *Alpejski cmentarz Słowackiego – „W sztambuchu Marii Wodzińskiej"*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. Michał Kuziak, Słupsk: s. 35–51.
Marczewska Marzena (2002), *Drzewa w języku i kulturze*, Kielce.
Pawlikowski Jan Gwalbert (2008), *Mistyka Słowackiego*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków.
Skwarczyńska Stefania (1925), *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów – Warszawa – Kraków.
Sokołowski Mikołaj (2004), *Król Duch Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa.
Szcześniak Krystyna (2013), *Świat roślin światem ludzi na pograniczu wschodniej i zachodniej Słowiańszczyzny*, Gdańsk.
Szymanderska Hanna (2003), *Polskie tradycje świąteczne*, Warszawa.
Tresidder Jack (2005), *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, tłum. Bożenna Stokłosa, Warszawa.
Tuczyński Jan (1981), *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa.
Zarzycki Kazimierz (2009), *Drzewa, krzewy i kwiaty w poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków.
Ziółkowska Maria (1988), *Gawędy o drzewach*, Warszawa.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 45–56

DOI: 10.31648/pl.4998
Kamil Barski
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1971-5300
Adam Mickiewicz University in Poznań
e-mail: kamil.barski@hotmail.com

Świat mały, ciasny… ale czy własny? Próba interpretacji jednego utworu Krystyny Miłobędzkiej

My world? Little, yet own. But is it really mine? An Attempt to Interpret One Poem by Krystyna Miłobędzka

Słowa kluczowe: Krystyna Miłobędzka, poezja kobieca, poezja awangardowa, dwanaście wierszy w kolorze
Keywords: Krystyna Miłobędzka, women's poetry, avant-garde poetry, dwanaście wierszy w kolorze

Abstract

Although *dwanaście wierszy w kolorze* by Krystyna Miłobędzka was released a few years ago, in 2012, it has not provoked much discussion. This article is a cautious attempt to interpret one of these poems in the context of the whole collection. It emphasizes certain issues addressed therein, such as man's separation from the world, the transience of life and the problem of internal conflict.

Interpretacja to co innego niż pisanie interpretacji.

Interpretacja jest moja, własna, osobista. Dobrze, prawdą jest, że – stawiając sprawę trochę szerzej – nie tylko moja, że znaczenie jest wytwarzane społecznie[1] itd. – tego i innych teoretycznoliterackich problemów kwestionować niepodobna. Ale odchodząc od teorii, a przechodząc do jednostkowej lektury, prywatnego

[1] Nawiązuję tu oczywiście do myśli konstruktywistycznej z jej przedstawicielami, takimi jak Richard Rorty czy Stanley Fish.

doświadczenia czytelniczego – zgódźmy się, przynajmniej roboczo, że jest, jak mówię. Że, mówiąc językiem hermeneutyki, interpretując, otwieram się na tekst, a on na mnie (Januszkiewicz 2012: 144); że na moje jego rozumienie nieuchronnie wpływa to, co przeżyłem, co czytałem, widziałem, i słyszałem, ale i jego sens to delikatnie wymyka się ze słów i po cichu dołącza do tych doświadczeń, to znowu – innym razem – włazi tam bezkompromisowo i bez pytania. Chociaż nie diametralnie, zmienia to moje pojmowanie utworu – nuty wprawdzie są te same, ale przecież może się lekko zmienić odstęp między dźwiękami albo siła, z jaką naciśnie się klawisz. Czy nie mam do tego prawa?

Inaczej z pisaniem interpretacji. Pisanie interpretacji wystawia ją na pewien osąd czy ocenę; ręka już bardziej drży na instrumencie. Co autor miał na myśli? – to za duże pytanie, nieważne – ważniejsze jest, co napisał i dał do zrozumienia. Ale czy ja nie posuwam się za daleko? Czy argumentuję dobrze? Czy idę chociaż w okolicy jednej ze ścieżek możliwości, jakie daje wiersz, czy może wydeptuję nową, a jeśli wydeptuję, to czy nie bez sensu? Czy stukam w dobre drzwi, czy raczej wyważam otwarte? Czy…?

A im bardziej ascetyczna poezja – a tę pisaną w *dwunastu wierszach w kolorze* nawet jeśli nie zawsze, to często musimy tak określić[2] – tym więcej potrafi się takich pytań pojawić. Pulsowanie możliwymi sensami jest w utworze o tyleż piękne, co ryzykowne. Piękne, bo otwiera wielorakie możliwości, każe ujawnić się wielu typom wrażliwości; ryzykowne, bo trzeba zachować umiejętny balans, iść tak, żeby zauważyć ścieżki proponowane przez autora, ale i iść swoim krokiem. Nie jednak takim, który te ścieżki zadepcze głębokimi śladami. Takim, który odciśnie własny wzór podeszwy; jedną ścieżynką – albo przeskakując między nimi, na przełaj albo naokoło, ale dążąc do pewnej synergii. I sama autorka pozwala niejako czytelnikowi na możliwość własnego, oryginalnego, choć wyrastającego na bazie tego, co napisane, odczytania: „Trzeba liczyć na to, zawsze tak sobie wymyślam, że ktoś to przeczyta uważnie, ciekawiej i lepiej od tego, co napisałam" (Miłobędzka online). Ta potencjalna wieloznaczność odsyła nas zresztą do tradycji awangardowego wiersza konkretystycznego, w którą wpisują się też inne, wcześniejsze jej tomy (Świeściak online). Z kolei według Bartosza Suwińskiego środki stylistyczne takie jak elipsa zachęcają w jej twórczości do uczestnictwa odbiorcy w tworzeniu sensów (Suwiński 2016: 216).

Z tymi obawami, z tym ryzykiem, ale i z tą fascynacją mogę dopiero wejść do świata Miłobędzkiej. Delikatnie, nie rozpychając się łokciami – przecież

[2] Co zresztą stanowi kontynuację już wcześniej zauważalnej poetyki Miłobędzkiej (por. Suszek 2012: 40).

to jej (chociaż i po trosze mój) własny, bardzo mały świat. Ale czy na pewno jej? I kto (co) tu w ogóle jest czyj (czyje)? – pytam, przeglądając karty tomiku Miłobędzkiej. Bo przecież na tej jednej z nich odpowiedzi nie znajdę. I kto to w ogóle widział – świat złożony z jednej strony? Dwanaście – oto rozsądne minimum. Podążę więc słowami Janusza Sławińskiego – „pociąga mnie niezrozumiałość przekazywanych znaków, gdyż mam poczucie, że zakłada ona za każdym razem indywidualnego adresata, do niego jest skierowana, a on musi sobie na nią zasłużyć" (Sławiński 2003: 184) – z nadzieją, że na pojęcie tego małego świata zdołam właśnie zasłużyć. Niewykluczone, że wymagać to będzie swobody w poruszaniu się po nim – i eseistycznej swobody w jego opisywaniu.

Sądzę – niech to będzie teza tego artykułu – że jego dominantą jest, mimo możliwych – choć moim zdaniem mało przekonujących – optymistycznych odczytań, uczucie zamknięcia i utraty podmiotowości czy też kontroli nad tym swoim światem.

A tak mówi o nim autorka – mówi, dodajmy, dość mało, bo i on sam jest raczej niewielki (zauważmy przy tym adekwatność warstwy formalnej z semantyczną; taka objętość wiersza współgra doskonale z rozmiarem świata projektowanego – choć to trochę za duże słowo – przez Miłobędzką):

MAM
(MNIE MA)
WŁASNY

bardzo mały świat
(Miłobędzka 2012b)[3]

Nie róbmy jednak przemeblowania bez jej zgody, wiadomo wszak, że utwory w tym zbiorze tworzone są np. nie tylko przez to, co zapełnione (słowami), lecz także i przez to, co puste. Dookreślmy zatem: drugi wers (prócz nawiasów) winien mieć kolor pomarańczowy, całość zaś powinna znajdować się na środku karty.

Umiejscowienie wiersza w przestrzeni strony – a także jego kolory, rodzaj zastosowanych podkreśleń itd. – to kwestie, którymi jeszcze się zajmiemy, ponieważ plastyczny kształt wierszy był istotny już we wcześniejszej twórczości Miłobędzkiej (Kałuża 2008: 188)[4], a zatem i w tej, którą opisujemy teraz, w której autorka operuje dodatkowymi jeszcze, współtworzącymi znaczenie efektami,

[3] Z uwagi na niewielkie rozmiary utworów, fakt, że incipity niektórych stanowiłyby pół albo całość nawet jego treści, oraz brak numeracji stron, teksty będę lokalizował tylko w ten sposób.

[4] Także twierdzi cytowany przez Annę Kałużę Adam Poprawa.

będzie równie ważny. Na początku – kierując się w gąszczu możliwych znaczeń niejako drogą eliminacji – odrzucę to, które może przychodzi na myśl jako pierwsze, ale – moim zdaniem – jako ostatnie powinno być brane pod uwagę. Zdanie „świat mnie ma" (które nieco, dla zobrazowania tego, co mam na myśli, zmodyfikowałem składniowo) automatycznie może kierować do myśli antyhumanistycznej, według której podmiot „istniał […] tylko jako funkcja pewnych struktur i mechanizmów" (Bakke 2015: 25) funkcjonujących właśnie w świecie czy np. konkretnie do poglądów Foucaulta, zdaniem którego podmiot jest funkcją władzy (Markowski 2007: 538). Nie tędy, jak mi się wydaje, droga (mimo iż pewien antyhumanistyczny, choć innego charakteru, rys odnajdziemy w twórczości Miłobędzkiej[5]). Po pierwsze, jej poezja raczej rzadko zajmuje się sprawami „wielkiego świata", problematyką tak pojmowanej socjologii; po drugie zaś lektura tomu sugeruje raczej, iż wyrażono tam pewne indywidualne refleksje (które, rzecz jasna, można też odczytywać w sposób ponadindywidualny, a dotyczący człowieka i życia w ogóle, języka – niekoniecznie poetyckiego itp.).

Wychodząc z założenia, że forma zapisania słów jest w tym przypadku tak ważna, jak ważne są one same, zacznijmy od niej właśnie, ponieważ kryje w sobie (czy kryje? A może właśnie odkrywa, uwydatnia?) istotne sensy. Choć – niech wolno mi będzie usprawiedliwić się jeszcze raz – bez pewności, że proponowane odczytanie jest słuszne.

W oczy rzuca się od razu kolor pomarańczowy – jakby ostrzegawczy – wyróżniający się i różniący się od wszystkich innych słów, zapisanych klasycznym, czarnym fontem. Sugeruje to, że słowa „**MNIE MA**" stanowią element jakby innorodny. Uznając przy tym immanentny charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego, nie twierdzę, że „mówi" je jakaś inna osoba, sądzę raczej, że stanowią one myśl niewygodną, nieprzyjemną, z którą nie chcemy się pogodzić, która – choć nieustannie spychana – wciąż przebija się do naszej głowy niczym wyrzuty sumienia. Jest ona elementem skrywanym – zauważmy, że została ujęta w nawias, i to dodatkowo koloru czarnego, który w mojej interpretacji łączyć możemy ze świadomym myśleniem, bo przynależy do „nieinnorodnej" reszty tekstu – a nawiasem z reguły oznaczamy coś, co jest mniej ważne, podrzędne wobec głównej myśli, która w tym przypadku brzmi (pomińmy chwilowo zabiegi typograficzne): „mam własny bardzo mały świat".

Ale myśl o tym, że jednak jest na odwrót, także próbuje się utrzymać, na różne sposoby uwydatniona graficznie – podkreśleniem, pogrubieniem i zmianą

[5] Chodziłoby tu mianowicie o nieuznawanie ludzkiego punktu widzenia jako kategorii obowiązującej (por. Kałuża 2008: 190).

koloru. Walka o wyrzucenie jej z głowy odbywa się na krawędzi czarnego nawiasu, za którym stoi już niedające się pokonać – ponownie pomińmy efekty – „(MNIE MA)".

Pewien kontrast widzimy także między pierwszą a drugą strofą, z których cała pierwsza jest, jak już zauważyłem, pisana fontem pogrubionym – mocniejszym, silniejszym. Jest tak, jak sądzę, ponieważ odbywa się tam pewien zarysowany już konflikt, gra o dominację między myślą świadomą a tą, która próbuje „z tyłu głowy" wejść i zawędrować gdzieś dalej. W istocie nie chodzi jednak, co oczywiste, o same myśli, ale o to, co z nich wynika – o władzę, o kontrolę, ale nie w wymiarze socjologicznym (tę opcję wykluczyliśmy już wcześniej), lecz osobistym, prywatnym. O to, czy ja – wcielę się na chwilę w rolę podmiotu lirycznego – w ogóle jeszcze panuję nad swoim życiem, czy to, co się dzieje, jest efektem podjętych przeze mnie decyzji, czy też wszystko wyszło mi spod kontroli, czy to koło raz popchnięte – przeze mnie lub nie – nie toczy się czasem bez mojego udziału – choć razem ze mną? Nie wiem – zdaje się odpowiadać podmiot liryczny – ale nie chcę dopuszczać tej drugiej myśli do głosu. Kto wie – opuśćmy już tę rolę – może i osoba mówiąca próbuje się sama pod tym względem oszukać? Może, samooszukiwanie się to bowiem pewien psychologiczny mechanizm obronny, przydatny, gdy czujemy się pokonani przez życie.

Druga strofa, pisana fontem zwykłym, w pewnym nadającym dystansu odstępie, sugeruje albo przegraną tej walki, odpuszczenie lub wycofanie się, albo stanowi kontrast pomiędzy zwrotką pierwszą, udynamicznioną efektami graficznymi i mówiącą o starciu sił, a drugą – która pokazuje przedmiot sporu, ten mały, drobny światek, to „połamane poskręcane jestem" (Miłobędzka 2012b). Taki właśnie charakter tego „jestem'u" – nawiązując do Mirona Białoszewskiego – do spółki z przyjętą podstawą interpretacji wiersza (za jaką uznałem wewnętrzną walkę o odzyskanie kontroli nad własnym życiem, w której szala zwycięstwa zdaje się przechylać raczej na niekorzyść podmiotu) każe mi interpretować utwór oraz jego kontekst w postaci innych liryków z tomu w pesymistyczny sposób.

Chociaż w zasadzie można by inaczej – przecież przez posiadanie swojego małego świata można też rozumieć pewien introwertyzm, skupianie się na swoich pasjach i kontakcie z najbliższymi tylko ludźmi, życie uporządkowane, ciche i szczęśliwe. Czy takie jest życie Miłobędzkiej – nieistotne, ale gdyby tylko przyjąć, że inną jego cechą byłoby trzymanie się przy tym, co własne, i pozostawanie w niedużym kręgu doświadczeń życia wewnętrznego – podmiot liryczny bliski byłby przynajmniej tej części autorki, która kazała jej mówić:

> Zapisuję to, co mi się zdarzyło, co mnie się działo i w tym znaczeniu, zapisane źle czy dobrze, te teksty są dla mnie wierzytelne. Nie mam dostępu do tego, co zdarza się innym […]. Mój świat jest bardzo mały. Czasami te doświadczenia są tak bliskie, że nie nadają się do zapisania (Borowiec 2009: 144).

W podobnym tonie wypowiada się też tu:

> I ten rzeczywisty mój kontakt z kimś innym, z czymś innym jest trudny. A szczególnie trudny w mówieniu, co jest bardzo słyszalne w tym dukaniu. Nie potrafię mówić. Niech pan spojrzy, ile przy tych naszych rozmowach wypalam papierosów, to wszystko ze zdenerwowania, z mozolnego szukania słów (tamże: 50).

czy tutaj (odpowiadając na pytanie o tym, czy nie lubi spotkań autorskich): „Kiedy mam przeczytać kilka tekstów, to robię to lepiej lub gorzej. Ale kiedy jednak muszę odpowiadać na pytania – to dla mnie wielka, ciemna studnia" (tamże: 144).

Nawet przejawy osłabienia podmiotowości („JA? mnie już bardziej nie może nie być", „mój boże, p r z e j r z y ś c i e j ę za szklanym płaczem" [Miłobędzka 2012b][6]) i tego „należenia" do świata można by interpretować jako realizowanie filozofii Wschodu, którą się Miłobędzka fascynuje, a która zakłada pewne pozbycie się „ja" (Borowiec 2009: 173), oraz że „rozproszenie się" w świecie może być źródłem szczęścia (tamże: 171). Rozważania Bogaleckiego sugerują z kolei, że „rozpłynięcie" podmiotowości umożliwia ekspresję i „rozszerza obszar czytelniczej do-wolności" przy nie tyle zaniknięciu podmiotu, ile zmianie jego „modalności istnienia" (Bogalecki 2011: 518–519). To rozpłynięcie dzieje się jednak w tekście, co aż prosi się o interpretację autotematyczną, czyniącą z utworu refleksję o języku poetyckim. Wreszcie, wiele mówi się też o „macierzyńskości" poezji Miłobędzkiej, o jej roztaczaniu matczynej opieki nad światem (Kałuża 2008: 191). Uściślijmy przy tym – żadna z pozycji, do których się odwoływałem, nie odnosi się do tekstu, którym się zajmuję (bo i w ogóle niewielu badaczy pisze o *dwunastu wierszach w kolorze*), ale wszystkie pokazują, że podobne wątki pojawiały się już w innych utworach bądź osobistych wypowiedziach autorki.

---

[6] Cytaty pochodzą z dwóch różnych utworów. Ponownie – nie oddaję, również ze względu na oszczędność miejsca, oryginalnego zapisu tych wierszy (który to problem zostanie jednak wzięty pod uwagę przy interpretacji). Wyraz „przejrzyścieję" winien „ściekać" pionowo, przez całą stronę, niczym łzy (choć to już element interpretacji) od „mój boże" na samej górze karty, do „za szklanym płaczem" na samym dole.

Ale tu, jak sądzę, chodzi o coś innego, coś, czemu bliżej byłoby do wskazywanego przez Suwińskiego zanikania podmiotu w elegijnych wierszach Miłobędzkiej (Suwiński 2017: 164), albo do „świadomości trudu autoindentyfikacji Ja" oraz odsłanianiu „»narracyjnego statusu«" podmiotu zauważonych przez Legeżyńską (2011). Sądzę, że więcej jest tu żalu, smutku, melancholii, poczucia przegranej. To ostatnie właśnie widzę w słowach „połamane poskręcane jestem // gdzie mi tam do ciebie, do twojego jesteś" (Miłobędzka 2012b) (gdzie „jestem" jest zapisane na szaro, a „jesteś" – na czerwono). Joanna Krenz widzi tu „deklarację dialogu, gotowości do otwarcia się na drugą osobę czy na Istotę Wyższą, afirmację czyjejś obecności nawet kosztem całkowitej negacji »ja«" (Krenz 2012: 340). Nie przemawia do mnie ta afirmatywna interpretacja – szczególnie wyszarzone (osłabione) „jestem" w porównaniu z „mocnym", czerwonym „jesteś" sugeruje raczej słabość, nieporadność, konieczność podporządkowania się, bycie niewystarczająco silnym. Może i taka interpretacja znalazłaby uzasadnienie w słowach autorki?

> Jest mi miło, jestem wzruszona takim zainteresowaniem, dziwię się nieustannie, bo tylko ja wiem, z jakiej to biedy piszącej, z jakiej to ludzkiej biedy się bierze. Myślę sobie, że teksty, które podziwiam, na przykład Bolesława Leśmiana, biorą się z pełnego, zupełnie innego świata tych ludzi, a moje mam z biedy, z czegoś małego, niezdarnego. Tak (Miłobędzka 2012a: 690).

Tu też mowa o małym świecie, ale nacisk położony jest bardziej na jego „niezdarność" niż afirmację. Nie chcę – może warto to zaznaczyć – czynić z podmiotu lirycznego utworu jakiegoś rezonera myśli „prawdziwej" Miłobędzkiej (choć w innych utworach można mówić o „Ja, oscylującym na granicy słowa (wiersza) i egzystencji (biografii)" (Legeżyńska 2011). Zwracam tylko uwagę na semantyczną bliskość użytych określeń, która może nas naprowadzić na pewien trop. Ale „połamanie" i „poskręcanie" to zejście w tej skali o jeszcze jeden stopień niżej niż ten, na którym stoi bieda i niezdarność. Bo pesymistyczny charakter ma też, moim zdaniem, wiersz, który mówi, że „mnie już nie może bardziej nie być", w którym niezwykle ważną rolę odgrywa wykorzystanie przestrzeni strony. Jak mówi nam Wittgenstein, „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć" (Wittgenstein 2000: 83), a „w zdaniu tkwi tyle samo, co poza nim" (Wittgenstein 2002: 57). Bo jak niebycie, nieobecność podmiotu wyrazić lepiej niż typograficznym milczeniem, a więc pustką na kartce? Ta pustka właśnie i zrezygnowane uznanie swojej nieobecności świadczą o słabości podmiotu tak samo, jak robi to zapisane na szaro słowo „przejrzyścieję" z innego, cytowanego już wiersza – nie mówiąc już o czynieniu tego „za szklistym płaczem",

co dostatecznie neguje – jak sądzę – możliwość optymistycznej interpretacji. Choć ten operujący bielą strony tekst mógłby być także uznany za wyraz koncepcji poetyckiej opartej na redukcji języka i podmiotu (Winiecka 2012: 374–375), nie wyklucza to lektury egzystencjalnej. A do kogo zwraca się podmiot – trudno powiedzieć, być może do swojego świata, z którym tak walczy? – ale „na tym właśnie sens takiej poezji polega – pisze Legeżyńska w nawiązaniu do innego tekstu – by odniesienia słowa do świata przestały być jednoznaczne, bo świat jednoznaczny nie jest" (Legeżyńska 2012: 427).

Wobec czego jednak „przejrzyście" podmiot utworu Miłobędzkiej? Odpowiadając na zadane pytanie, dojdziemy do centralnego punktu mojego rozumienia omawianego utworu. Moim zdaniem ten „bardzo mały świat" jesteśmy zmuszeni rozpatrywać w raczej negatywnych kategoriach; przypominam tu, że uznałem wcześniej, iż bohater(ka)[7], choć stara się z tym walczyć, jest stopniowo zawłaszczana przez swój świat. Pewna bierność podmiotu pojawia się już we wcześniejszej twórczości Miłobędzkiej (w *Imiesłowach* z 2000 roku przeczytamy np. o „byciu bieganym przez świat", choć tam chodzi raczej o sposób uobecniania się świata w tekście (Malczewski 2012b: 393), czy też o byciu „żytym", „bytym", „bieganym", etc., co sugeruje akurat zamknięcie w języku, poza którym nie istnieje nic [tamże: 396–397]), ale w *dwunastu kolorach wierszem* wydaje się ona dużo bardziej niebezpieczna.

Bo oto rysuje się na naszych oczach drugi, pesymistyczny wymiar posiadania własnego, małego świata. Może to przecież oznaczać także ograniczenie, zamknięcie, alienację, brak siły czy odwagi do opuszczenia go, wreszcie – używając słów Zygmunta Krasińskiego i badającego jego twórczość Marka Bieńczyka – karlenie, wrastanie w siebie (Bieńczyk 1990: 109). Same nasuwają się tu wersy z utworu z *Po krzyku*: „zaciśnięte usta / zza których nie wyjdę". Pogłębia to wrażenie lektura pierwszego utworu „tomiku", który wprawdzie sugeruje metapoetycką tematykę, ale ukazuje też inne, raczej ujemne aspekty życia wewnętrznego podmiotu lirycznego („zawsze zamknięcia", „za ciasno", „za ciemno", „za głucho" wyraźnie wskazują na ograniczenia egzystencji, a w mojej interpretacji – na wały, jakimi jest otoczony ten mały świat). Bo chyba z tego świata pragnie bohaterka jakoś wyjść – a przynajmniej wzbrania się przed powrotem do niego: „nie wchodź tam! (GŁOWA! // MOJA BIEDNA GŁOWA!) // z wierzchu, szczęśliwe z wierzchu" (Miłobędzka 2012b). Tekst to równie

[7] Nic w tym utworze nie wskazuje na płeć, jaką obdarzono podmiot liryczny, choć skłaniałbym się ku żeńskiej (pierwszy utwór w tomie zaczyna się słowami „jej zawsze zamknięcia", a ponieważ należy go, jak sądzę, traktować raczej jako cykl niż zbiór autonomicznych tekstów, to taka forma byłaby chyba bardziej odpowiednia).

niejednoznaczny jak inne, ale przyjmując taki kontekst, jaki wyinterpretowałem ja, owym „tam", na które tak skarży się zmęczona walką głowa, jest ten dół życia wewnętrznego – skądinąd wcale nie aż tak lepszego niż życie poza nim.

Co prawda „szczęśliwe z wierzchu", ale nie wiemy, czy chodzi o to, że czeka tam autentyczne ukojenie, czy też o udawanie przed innymi ludźmi, że mimo wszystko jest się szczęśliwym. Bo przecież „kłanianie się światu" też jest śmieszne (może i żałosne?) oraz prowadzi donikąd (czy też do-nikąd), zatem tu – źle, tam – trochę lepiej, ale też nieidealnie. Suwiński pisze w 2017 roku – a więc znając już na pewno *dwanaście wierszy w kolorze*, choć nie poświęca im zbyt wiele uwagi – iż Miłobędzka „jest zdania, że twórczość powinna być przekraczaniem samego siebie i tego, co zastane" (Suwiński 2017: 217). Utwory z tegoż tomu pokazują jednak, że to przekraczanie swoich granic wcale nie jest takie łatwe, że kierunek tych zmian nigdy nie jest oczywisty, że może nigdy nie *jesteśmy*, ale raczej *stajemy się*, szamoczemy, szukając – często bezskutecznie – miejsca, w którym się odnajdziemy. Bo – jak mówi Miłobędzka – „człowiek nigdy nie może się pogodzić z sobą" (Borowiec 2009: 169). Może i trzeba by tu dopuścić interpretację o miłości do świata oraz potrzebie „rozproszenia się" w nim i w innych ludziach, której kontynuacją mógłby stać się w tej sytuacji cytat z uwielbianego przez pisarkę Leśmiana: „Tylko drobnieć i maleć od nadmiaru kochania" (Leśmian 2019)[8].

Ale to niejedyny twórca tego okresu, który przychodzi nam na myśl, gdy przyjrzymy się późnej twórczości poetki, i niejedyna rzecz, na którą warto jeszcze zwrócić uwagę. Trzeba nam bowiem wiedzieć, że w 2012 roku, gdy ukazuje się *dwanaście wierszy w kolorze*, Miłobędzka ma już 80 lat, więc nie jest niczym dziwnym, że jej pisarstwo coraz częściej podejmuje tematy starości, odchodzenia, śmierci. Już wcześniej, w *Po krzyku*, pisze: „jestem do znikania" i właśnie w ten sposób opisuje śmierć – jako „zniknięcie rozłożone na raty" (Malczewski 2012a: 414). Również w tomie, z którego pochodzi omawiany przeze mnie wiersz, mierzy się z tematyką odchodzenia (Suwiński 2017: 199–200). Stąd, jak sądzę – z refleksji związanej również z wiekiem – bierze się tak silne doświadczenie zaniku podmiotowości w *dwunastu wierszach w kolorze*, które łączy się – jak w ogóle w jej późniejszej poezji (tamże: 185) – z ukazywaniem tych przyczółków „ja", z których prawdopodobnie ostatni – świat wewnętrzny – również powoli staje się miejscem niezdatnym do zamieszkania, bo przypominającym o ograniczeniach ducha i ciała. A przecież starość u Miłobędzkiej nadal

[8] Cytuję według wydania elektronicznego, dlatego nie podaję konkretnego numeru strony: może on się różnić w zależności od rozmiaru ekranu poszczególnych czytników itd.

stara się o przyszłość (tamże: 184), stara się o zaufanie do życia i bliski kontakt z rzeczywistością (tamże: 186), wcale – jak zauważyliśmy – nie taki łatwy, gdyż starość „ogałaca człowieka z ludzi, ruchu, samego siebie" i oznacza „wygaszanie w nas samych życia, […] wycofywanie się z działania" i brak zainteresowania doczesnością (tamże: 190).

Kojarzy się to nieuchronnie z twórcą, którego poetka również podziwia – Brunonem Schulzem (Borowiec 2009: 143), a który starość opisywał jako wycofywanie się z pewnych zajętych za młodu w procesie ekspansji pozycji (zwróćmy uwagę, że oboje w celu opisania tego zjawiska wykorzystują kategorie przestrzenne) i kurczenie naszego horyzontu poznawczego aż do minimum, w którym mieścimy się już tylko my (Jarzębski 1998: LIII). Co za tym idzie, dzielą także przekonanie, że świat „powstaje we wczesnym dzieciństwie" (Borowiec 2009: 16) (choć myśl Schulza jest w tym aspekcie dużo bardziej skomplikowana, brak tutaj miejsca na jej dogłębne omówienie[9]). Tak bohaterka Miłobędzkiej, jak postaci Schulza, próbują z tym ograniczeniem walczyć, dokonać jeszcze jednej ekspansji – z nie zawsze, niestety, pozytywnymi skutkami. Studia porównawcze między tymi dwoma autorami, którzy m.in. oryginalnością swojego języka przyćmili wielu innych swojej epoki, byłyby już jednak osobną historią.

Tę należy zakończyć tam, gdzie ją rozpoczęliśmy, w małym, własnym świecie podmiotu lirycznego *dwunastu wierszy w kolorze*, który dlatego właśnie jest – moim zdaniem – na środku kartki, bo organizuje tematykę wielu innych tekstów; bądź one wpływają na niego, bądź on na nie, tak czy inaczej mamy do czynienia z ruchem od- lub dośrodkowym, który zakłada obecność pewnego centrum. A co, jeśli nie świat (wewnętrzny), ma być środkiem wszystkiego?

Niewykluczone, że nieco zanadto zmieniłem wystrój tego wnętrza i niewykluczone, że zrobiłem to – choć przecież nie w celu zniszczenia go – używając zbyt mocno własnej intuicji. Że być może po uwzględnieniu innych wierszy z tomu, mogących otworzyć jeszcze inne perspektywy lektury, interpretacja przebiegłaby lepiej. Że może zbyt wiele – używając hermeneutycznych słów Michała Januszkiewicza (2012: 145) – wczytałem w tekst i więcej jest w nim teraz Kamila Barskiego niż Krystyny Miłobędzkiej – bo i, przynajmniej na pierwszy rzut oka, dość podejrzane jest, iż o wierszu mającym 4 wersy napisane zostało 11 – stron. Ale podzielam w pewnym stopniu zdanie Krzysztofa Kuczkowskiego, mówiącego: „poezja Krystyny Miłobędzkiej nie wskazuje żadnej drogi, z niczym się nie utożsamia, niczego nie przywołuje" (Kuczkowski

[9] Robi to jednakowoż Jarzębski w przywoływanym *Wstępie* do wydania utworów Schulza.

2012: 372). Cóż pozostaje? Tylko mieć nadzieję, że gdyby ona sama zobaczyła niniejszą interpretację, nie uznałaby, iż z małego świata uczyniono pobojowisko, a z prostej drogi – zawiły labirynt.

Bibliografia

Źródła

Leśmian Bolesław (2019), *Dzień skrzydlaty*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. Jacek Trznadel, Wrocław (wydanie elektroniczne).

Miłobędzka Krystyna (2012a), *Brak wprawy. Z Krystyną Miłobędzką [i Andrzejem Falkiewiczem] rozmawia Marcin Sendecki* [rozm. przepr. M. Sendecki], w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław.

Miłobędzka Krystyna (2012b), *dwanaście wierszy w kolorze*, Wrocław.

Opracowania

Bakke Monika (2015), *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań.

Bieńczyk Marek (1990), *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa.

Bogalecki Piotr (2011), *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa.

Borowiec Jarosław (2009), *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław.

Januszkiewicz Michał (2012), *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań.

Jarzębski Jerzy (1998), *Wstęp*, w: Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław: I–CXL.

Kałuża Anna (2008), *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków.

Krenz Joanna (2012), *Za-pisanie, za-istnienie, za-czytanie*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław: 338–344.

Kuczkowski Krzysztof (2012), *Poezja „nocy, nijak, bezgłosu, zadławi"*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław: 371–378.

Legeżyńska Anna (2012), Lingua contemplativa *według Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław: 425–450.

Malczewski Marcin (2012a), *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław: 411–424.

Malczewski Marcin (2012b), *Między językiem a światem. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław: 389–400.

Markowski Marek Paweł (2007), *Badania kulturowe*, w: tenże, Anna Burzyńska, *Teorie literatury XX w. Podręcznik*, Kraków: 519–548.

Sławiński Janusz (2003), *Bez przydziału /VIII/*, „Teksty Drugie", nr 2/3: 181–191.

Suszek Ewelina (2012), *Szybkość, pośpiech, kompresja. Artykulacje czasu w liryce Krystyny Miłobędzkiej na tle wybranych „poetyk przyspieszenia"*, Katowice (niepublikowana praca magisterska).

Suwiński Bartosz (2017), *Pory poezji. Koncepcja czasu w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków.

Winiecka Elżbieta (2012), *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań.

Wittgenstein Ludwig (2000), *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstępem opatrz. Bogusław Wolniewicz, Warszawa.

Wittgenstein Ludwig (2002), *Ruch myśli. Dziennik 1930–1932, 1936–1937*, przeł. Robert Reszke, oprac. Ilse Somavilla, Warszawa.

Źródła internetowe

Legeżyńska Anna (2011), *Poezja jako hermeneutyka „trzeciego" wieku*, „Pogranicza", nr 2: 7–14, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Pogranicza__Anna_Lege%C5%BCy%C5%84ska,_POEZJA_JAKO_HERMENEUTYKA_%E2%80%9ETRZECIEGO%E2%80%9D_WIEKU [dostęp: 13.04.2020].

Miłobędzka Krystyna, *Chwila wielkiego święta. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką* [rozm. przepr. Justyna Sobolewska], „Dwutygodnik. Strona kultury", https://www.dwutygodnik.com/artykul/3439-chwila-wielkiego-swieta.html [dostęp: 13.12.2019].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 57–70

DOI: 10.31648/pl.5658
Agnieszka Stanecka
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2342-0289
Jan Kochanowski University in Kielce, Faculty in Piotrków Trybunalski
e-mail: astanecka@ujk.edu.pl

Cielesność a przyjaźń w powieści *Swing Time* Zadie Smith

The Body and Friendship in Zadie Smith's *Swing Time*

Słowa kluczowe: ciało, przyjaźń, taniec, tożsamość, balet
Keywords: body, friendship, dance, identity, ballet

Abstract

This article describes the complex relationship between two girls, the protagonists of Zadie Smith's *Swing Time* (2016). The unnamed narrator and her friend, Tracey, have been competing since childhood. They share not only the same ethnic roots (both have black and white parents), but also a passion for dancing and watching Fred Astair's films. Unfortunately, it turns out that one of the dancers, the narrator, has flat feet, which permanently affects relations between the girls. This seemingly insignificant fact appears to be destructive for their friendship. Her dysfunctional feet prevent the protagonist from following her dreams. Having given up the dancing career, the narrator begins her new journey: she goes to university and strives to discover her identity. Soon the young woman understands how meaningful and significant the relationship with Tracey was. It was not only about competitiveness and jealousy, but also about support and dependence. Therefore the narrator misses her childhood friend. This article draws attention to the issue of difficult female friendship influenced by the dysfunctionality of the body.

Od zarania wieków ciało człowieka, w szczególności ciało kobiety, budziło kontrowersje i wywoływało mieszane uczucia, począwszy od obrzydzenia, poprzez ciekawość, aż do pożądania. Postrzegane jako symbol piękna, ciało często kusiło i wyzwalało pierwotne instynkty. Według Donalda Boisverta w tradycji religijnej ciało kobiety było od dawna prezentowane jako „hańbiące, skażone i wymagające pokierowania" (Boisvert 2017: 3). Podobnie twierdzi Małgorzata Karwatowska w swoim artykule na temat ciała kobiecego i męskiego, sugerując,

że „przekonanie o nieprzyzwoitości ciała głęboko wrosło w naszą świadomość, kulturę i zachowania, stąd zaliczamy je od pokoleń jako tabu" (Karwatowska 2013: 120). Należy podkreślić, że jest to pogląd mocno zakorzeniony w kulturze chrześcijańskiej, bowiem w innych religiach ciało kobiece postrzegane jest jako źródło piękna. Monika Bakke, definiując ciało w *Encyklopedii gender*, twierdzi, że w cielesności od zawsze „upatrywano siedliska instynktów, nieczystości, zmienności, zepsucia i śmierci, a kobiety uważano za niezdolne do przezwyciężenia jego ograniczeń" (Bakke 2014: 73).

Niniejszy artykuł stawia fundamentalne pytanie o rolę, jaką odgrywa ciało w nawiązywaniu relacji i przyjaźni pomiędzy dziewczynkami i kobietami w XXI wieku. Na podstawie powieści *Swing Time* Zadie Smith zostanie zaprezentowana i przeanalizowana relacja dwóch kobiet – przyjaciółek. Czy piękno jednej z nich, a brak urody drugiej może kształtować relację, jaka rodzi się pomiędzy dziewczynkami, a potem rozwija pomiędzy dorosłymi już kobietami? Czy dysfunkcja ciała jednej z bohaterek ma wpływ na marzenia, które pozostają niezrealizowane, i plany, które pozostają niespełnione? Jaką rolę odgrywa szeroko pojęta fizyczność w kształtowaniu przyszłości zawodowej bohaterek powieści? Artykuł stawia te i podobne pytania, próbując odpowiedzieć na nie poprzez pryzmat relacji bohaterek powieści rozwijającej się w realiach współczesnego Londynu.

Swing Time (2016, polskie wydanie 2017) to piąta powieść Zadie Smith, a także kolejna książka traktująca o losach współczesnych, nieco zagubionych londyńczyków. Autorka pisze o swoim pokoleniu, a więc trzydziesto- i czterdziestolatkach żyjących w wielkim mieście, w świecie pozbawionym jasno sprecyzowanych wartości. Bohaterki powieści dojrzewają i podejmują kluczowe decyzje na oczach czytelnika, bowiem spotykają się i poznają jako małe dziewczynki na lekcjach baletu, a następnie czytelnik podąża za nimi do szkoły, na uniwersytet, aby w końcu przyjrzeć się ich pierwszym miłościom i pracy zawodowej.

Tracey to córka Angielki nad wyraz chętnie korzystającej z opieki społecznej i niemogącej nigdzie znaleźć pracy na stałe. Matka Tracey przedstawiona została jako kobieta, która była „biała, otyła i miała trądzik, a rzadkie blond włosy bardzo mocno ściągała do tyłu", co matka drugiej bohaterki nazywała „liftingiem z przedmieścia" (Smith 2017: 118). Ojciec Tracey pojawia się w powieści sporadycznie. Czarnoskóry przystojny mężczyzna, odsiadujący od czasu do czasu wyroki za drobne przestępstwa, w powieści zaprezentowany jest jako awanturnik ze słabością do kobiet i fantazjowania na temat swoich wątpliwych osiągnięć zawodowych. Z kolei matka drugiej, bezimiennej bohaterki, będącej w tej powieści narratorką, to walcząca aktywnie czarnoskóra

feministka, która na kartach powieści jawi się niczym nieskazitelna Nefretete: „nie potrzebowała makijażu, sztucznych rzęs, biżuterii ani drogich ubrań", ponieważ jej „sytuacja materialna, poglądy polityczne i gusta były doskonale – i bardzo świadomie – zgrane" (tamże). Wszystko w tej kobiecie wydaje się piękne. Jej mąż to chudy, cichy Anglik, zapatrzony w swoją żonę, a jeszcze bardziej w córkę.

Młode protagonistki spotkały się podczas pierwszych zajęć z baletu w przykościelnej salce i od razu poczuły magnetyczne przyciąganie, głównie z powodu zbliżonej fizyczności:

> […] z oczywistych przyczyn zwróciłyśmy na siebie uwagę, dostrzegając – jak to dziewczyny – zarówno podobieństwa, jak i różnice. Nasza skóra miała identyczny odcień – jakby wykrojono nas z jednego kawałka jasnobrązowego materiału – byłyśmy podobnego wzrostu, a i nasze piegi układały się w takie same wzory. Co prawda, ja miałam grube rysy i dość melancholijny wyraz twarzy, wydatny nos, smutne oczy i opadające w dół kąciki ust, a Tracey wesołą, okrągłą buzię – wyglądała jak ciemniejsza wersja Shirley Temple (tamże: 17).

Obie dziewczynki miały tak samo nieatrakcyjne nosy, jednak Tracey, w opinii narratorki, miała piękniejsze włosy: „długie, opadające na plecy spiralne loki, zaplecione w dwa grube warkocze" (tamże). Jednocześnie, poza jednakowym odcieniem skóry, bohaterki połączyła pasja do tańca i starych filmów z Fredem Astairem, jak również miłość do teledysków Michaela Jacksona. Dominka Byczkowska w swoim socjologicznym opracowaniu na temat tańca twierdzi, że „taniec jest jednym z tych działań, które towarzyszyły człowiekowi od początku istnienia naszego gatunku" (Byczkowska 2012: 7). Nic więc dziwnego, że to właśnie ciało, ruch i rytm stały się punktem wspólnym dla obu dziewczynek, wywodzących się z pomieszanych etnicznie domów na przedmieściach Londynu. Z kolei to, co poróżniło je już na początku powieści, to zazdrość, która wkradła się pomiędzy dzieci: zazdrość o baletki. W przypadku narratorki:

> skórzane baletki nie były tak intensywnie różowe, […], przypominały barwą brzuszek małego kociaka, a podeszwy – szary język dorosłego kocura i niestety nie miały też długich różowych atłasowych tasiemek do obwiązywania kostek, jedynie żałosne gumowe paski (Smith 2017: 22).

Uczucie zazdrości potęgował dodatkowo fakt, że Tracey miała nie tylko bardziej różowe baletki, ale co gorsza, „także tutu [specjalną spódniczkę – A. S.], choć nikt inny nawet nie pomyślał o takim stroju" (tamże). Jednak wspomniane baletki stały się zaledwie preludium do konfliktu podszytego fascynacją narratorki swoją rówieśnicą. Już zawsze jej przyjaciółka będzie lepsza, ładniejsza

i mądrzejsza. Od początku czytelnik ma wrażenie, że narratorka ma względem Tracey liczne, acz najczęściej nieuzasadnione, kompleksy. Z kolejnych stron powieści dowiadujemy się, że ciało narratorki nie jest tak doskonałe jak ciało Tracey, co u tancerki odgrywa niezwykle ważną rolę.

Joan Jacobs Brumberg w pracy zatytułowanej *The Body Project*, poświęconej zagadnieniu ciała u nastolatek, twierdzi, że jest ono dla współczesnych dziewcząt projektem, „ponieważ dostarcza ważnego sposobu samookreślenia, sposobu, aby w sposób widoczny zaznaczyć, kim się jest dla świata" (Brumberg 1998: 97). W kontekście takich rozważań jednak ciało narratorki, a zarazem bohaterki powieści zawodzi. Pewnego dnia jej matkę odwiedziła w domu nauczycielka tańca, panna Isabel, aby poinformować o swoich spostrzeżeniach dotyczących uczennicy i jej problemach z wykonywaniem figur tanecznych. Aby wyjaśnić, co ma na myśli, poprosiła o rozsypanie na balkonie mąki:

> [balkon] już po chwili wyglądał tak, jakby pokryła go cienka warstwa świeżego śniegu. […] Panna Isabel przykucnęła, by obserwować moje kroki. […] Przeszłam przez balkon, odwróciłam się i spojrzałam na swoje ślady.
> – No tak, teraz wiemy, na czym stoimy – powiedziała panna Isabel.
> Co to miało znaczyć, na czym niby stoimy? Na płaskich stopach. Nauczycielka zdjęła pantofel i dla porównania odcisnęła swoją stopę obok mojego śladu: u niej widoczne były tylko palce, kłąb palucha i pięta, u mnie cała płaska stopa (Smith 2017: 36).

Słowa nauczycielki były jak wyrok: zaprzepaściły marzenia o karierze, a co gorsza, już na zawsze odebrały narratorce wiarę w siebie i w swoje ciało. Od tej pory bohaterka powieści zawsze będzie się porównywać z Tracey i przeglądać się w niej jak w zwierciadle. Brumberg we wspomnianym już opracowaniu twierdzi, że obecnie „życie w ciele dziewczynki jest bardziej skomplikowane niż w poprzednim stuleciu" (Brumberg 1998: 195). Wynika to z „obowiązku" bycia piękną, a dotyczy to każdej części ciała. Badacz opisuje swoje studentki, które rozumiały „od najmłodszych lat, że siła ich płci była powiązana z tym, jak wyglądały – i jak »seksowne« były – a nie z ich charakterem czy osiągnięciami" (tamże). Bohaterka Smith podczas treningów szybko zauważyła różnicę między własnymi stopami a stopami przyjaciółki:

> Jej stopy o wysokim podbiciu wyglądały jak unoszące się w powietrzu kolibry. Moje były prostokątne i płaskie, stawiałam je topornie, przybierając kolejne pozycje. Czułam się jak przedszkolak, który układa drewniane klocki tak, aby leżały w stosunku do siebie pod kątem prostym (Smith 2017: 23).

Wg Małgorzaty Kity „dla aktora, gwiazdy muzycznej, modelki ciało jest naturalnym integralnym instrumentem bycia w przestrzeni publicznej – zarówno w wymiarze profesjonalnym, na scenie, jak i w tej części życia, która nie będąc profesjonalna, nie zyskuje jeszcze statusu prywatnego" (Kita 2012: 100). Bezimienna narratorka bardzo przejęła się opinią, a właściwie wyrokiem wydanym przez nauczycielkę. Dla małej dziewczynki był to jasny sygnał, że nigdy nie dorówna Tracey i nie będzie tak doskonałą tancerką jak jej przyjaciółka. Należy podkreślić za Zbigniewem Woźniakim, autorem opracowania na temat społecznego kontekstu niepełnosprawności, że poglądy związane z najmniejszą choćby ułomnością „poprzedzają setki, a nawet tysiące lat budowania i utrzymywania niezbyt korzystnego wizerunku, negatywnych poglądów, postaw i zachowań wobec osób z ograniczeniem sprawności" (Woźniak 2008: 37). Bohaterka powieści, ukształtowana przez społeczeństwo, w jakim żyje, ulega opinii otoczenia i uprzedmiotowieniu. Jej ciało podlega od tej pory ocenie.

Podobnie jak Joan Jacobs Brumberg również Chris Shilling porównuje ciało kobiety do projektu, twierdząc, że jest ono „postrzegane i traktowane jako *projekt*, »surowy materiał« na którym można pracować" (Shilling 2016: 13). W przypadku bohaterki *Swing Time* materiał okazał się wybrakowany: protagonistka nie może zrobić nic, aby poprawić swoją pozycję w szkółce baletowej. Dodatkowo brak wsparcia emocjonalnego ze strony matki wzmaga jeszcze poczucie zagubienia, osamotnienia i niedoskonałości. Od tego momentu w powieści Smith dominować będą współzawodnictwo i zazdrość, a Tracey bezlitośnie wykorzysta swoją przewagę fizyczną nad lepiej sytuowaną koleżanką. Mimo iż ułomność narratorki nie jest widoczna dla pozostałych osób, Tracey wielokrotnie wytknie przyjaciółce brak pełnej sprawności. Narratorka jednak, według kategorii klasyfikacji społecznych, jest „dopasowana kulturowo", ma bowiem „rozwinięte te cechy, które są cenione w danej kulturze, odpowiadają wartościom i normom tej kultury ułatwiając funkcjonowanie" (Chodynicka, Rycielski 2008: 52). Niestety Tracey nigdy nie pozwoli przyjaciółce zapomnieć o dysfunkcji ciała.

Na plan drugi, zupełnie nieistotny, zejdzie fakt, że narratorka jest utalentowana wokalnie. Gdy śpiewała, zamierał gwar na przerwie, ludzie palący papierosy na zewnątrz sali ćwiczeniowej przychodzili posłuchać, a małe baletnice „przerywały swoje czynności i odwracały się, żeby […] popatrzeć" (Smith 2017: 33). Tracey celowo ignorowała ten talent przyjaciółki, chociaż, podglądając ją zza kulis, widziała, jakie wrażenie wywierała ona swoim głosem na słuchaczach. Narratorka z kolei oddałaby wszystko, aby tańczyć tak jak Tracey: „Gdybym ja tańczyła tak jak Tracey, nie pragnęłabym już niczego innego", myślała dziewczynka, zdając sobie jednak sprawę, że jej zawistna przyjaciółka „nigdy nie

miała dosyć, chciała złota także w [jej] kategorii – w śpiewie i tańcu – chociaż okropnie fałszowała" (tamże: 34).

Jednak głos w powieści Smith należy do bezimiennej dziewczynki, która przedkłada talenty taneczne nad własne, wokalne i podporządkowuje w powieści całe swoje życie nieperfekcyjnemu ciału. Naomi Wolf w swoim słynnym manifeście na temat kobiecości i ciała pt. *Mit urody* twierdzi, że świat i „społeczny porządek" nie akceptują inności, która nie odpowiadałaby ideałom narzuconym przez społeczeństwo, „redukując nasze znaczenie do ujednoliconych i bez ustanku reprodukowanych »pięknych« wizerunków" (Wolf 2017: 36). Bezimienna narratorka, której wartość zostaje nieświadomie umniejszona przez nauczycielkę tańca, a świadomie przez Tracey, nie odpowiada normom ideału: jest wybrakowana i niepełna w swojej „dysfunkcji". Jej ciało nie jest gotowe na wyzwania, nie potrafi sprostać wszystkim wymogom narzucanym przez pannę Isabel w sali ćwiczeniowej. Powołując się na definicję Moniki Bakke, ciało narratorki stało się poniekąd „pasywną materią i więzieniem rozumnej i nieśmiertelnej duszy" (Bakke 2014: 73). Dziewczynka od tej pory będzie postrzegać samą siebie przez pryzmat ciała i porównywać się z Tracey, która wydaje się stworzona do tańca. Michelle Mary Lelwica w swoim opracowaniu na temat kobiecego ciała twierdzi, że „trudno wyobrazić sobie znaczące, spełnione, szczęśliwe życie w ciele, któremu brak »normalnej« formy bądź funkcjonowania" (Lelwica 2017: 59). Dla narratorki płaskostopie stało się poważnym problemem, odstępstwem od normalności. Taniec wymagał bowiem od niej wielogodzinnych ćwiczeń. Dysfunkcja stóp zaś utrudniała jej osiągnięcie kunsztu i poziomu, o którym marzyła.

Podczas jednej z wizyt w domu Tracey dochodzi do sprzeczki pomiędzy bohaterkami. Kiedy narratorka proponuje, aby poćwiczyły z Tracey figurę *triple time*, ta ostatnia krzyczy:

> Nie muszę. Ja już robię *wings*. […] Nie zdobędziesz srebrnego medalu, jak nie zrobisz *wings*, a o złocie zapomnij. I po co twój ojciec ma tam przychodzić, skoro wszystko spierdolisz? Bez sensu (Smith 2017: 63).

Okrutne słowa Tracey sprawiły, że narratorka poczuła się poniżona i bezradna: „popatrzyłam na swoje głupie stopy, które nie potrafiły zrobić *wings*. Usiadłam i zaczęłam cicho płakać" (tamże). Dziewczynka odbiera swoją niedyspozycję jako upośledzenie powstrzymujące ją od efektywnych ćwiczeń. Dominika Byczkowska twierdzi, że kontuzje lub dysfunkcje ciała postrzegane są przez tancerzy jako „wypadki", które „uniemożliwiają im realizowanie działania głównego", a niespodziewany zastój w ćwiczeniach to zaledwie „przymusowa

nieefektywna przerwa" (Byczkowska 2012: 91). Niestety, w przypadku narratorki płaskostopie miało bardziej trwały efekt, który wpłynął na jej decyzje życiowe. Podczas gdy Tracey skupi całą swoją uwagę na tańcu i na ćwiczeniach, aby w przyszłości móc zdawać do szkoły baletowej, jej przyjaciółka będzie musiała szukać innej drogi zawodowej.

W dzieciństwie, gdy dziewczynki oglądały musicale z zapartym tchem, fascynował je nie tyle wątek miłosny czy sam taniec, ile emocje, jakie wywoływali aktorzy ruchami swoich ciał. Jednak Tracey widziała, według narratorki, więcej w tańcu Freda Astairea i Ginger Rogers niż ona sama:

> zaczynała oglądać ich taniec w sposób dla mnie niedostępny, widziała wszystko – zgubione strusie pióra opadające na ziemię, niewyrobione mięśnie placów Ginger, szarpnięcie, jakim Fred musiał prostować partnerkę, kiedy przechylała się do tyłu, chociaż tracił przez to płynność ruchów i rujnował swój wyszukany styl. Dostrzegała to, co najważniejsze: lekcję tańca ukrytą w ich występie (Smith 2017: 65).

Detale tańca i profesjonalne opanowanie ruchów ciała fascynowały Tracey i pozwoliły jej z czasem na odtworzenie tańca Freda Astaira i jego partnerki. Wiele lat później dziewczynki znów zasiądą razem przed telewizorem po to, aby odkryć kolejną tancerkę, na której będzie wzorować się Tracey: Jeni LeGon. Dziewczynki, poza jej wizualnym podobieństwem do Tracey, zauważyły niezwykłe umiejętności tancerki, ale to znowu Tracey była tą, która widziała dużo więcej:

> […] potrafiła od razu wychwycić każdy zwrot akcji, emocje, jakie malowały się na twarzy Jeni, zmienność jej ruchów. Interpretowała wszystko, co zobaczyła, z wnikliwą intuicją, której ja czułam się pozbawiona, a którą – jak wtedy sądziłam – posiadała tylko Tracey. Dar ujawniający się u mnie w domu, przed naszym telewizorem, którego nie dostrzegł u niej żaden nauczyciel, nie zdołały odkryć egzaminy ani oceny, a którego być może jedynym świadectwem i zapisem pozostaną te wspomnienia (tamże: 213–214).

Narratorka podkreśla początkowo, że tylko według niej Tracey miała ów – niezauważany przez innych – niezwykły dar percepcji i umiejętność wychwycenia profesjonalnych ruchów tancerki. Jednak w drugiej części cytatu daje się zauważyć refleksja już dorosłej narratorki – kobiety, która opowiada historię dzieciństwa i dostrzega pewne niuanse, które w przeszłości były dla niej niedostępne. Okazuje się bowiem, że wspomniany dar ujawniał się być może jedynie w jej domu oraz w jej wyobraźni i nikt, poza nią samą, nie przypisywał wówczas Tracey takich niezwykłych umiejętności. Tym samym czytelnik otrzymuje

sygnał, że bezimienna narratorka, gdy patrzy z dystansu na tę sytuację, zdaje sobie sprawę, iż stworzyła sobie ideał dziewczynki, do którego nie potrafiła nigdy dorosnąć.

Narratorka, ćwicząc w dzieciństwie śpiew z akompaniatorem, często marzyła o tym, że pewnego dnia ktoś dostrzeże jej zdolności wokalno-taneczne i wówczas to ona zaimponuje Tracey:

> ktoś także ujawni mój ukryty talent – choć na pewno musiałoby upłynąć jeszcze mnóstwo czasu – a Tracey będzie siedzieć w pierwszym rzędzie Shaftesbury Theatre i patrzeć, jak tańczę, nasze role się odwrócą i wszyscy wreszcie uznają moją wyższość (tamże: 130).

Niestety, te plany pozostały niezrealizowane. Brak wiary w siebie oraz kompleksy względem przyjaciółki nie pozwoliły dziewczynce sięgnąć po swoje marzenia. Na zawsze pozostanie „bezimienną narratorką", potwierdzając swoją podrzędną pozycję względem Tracey. Jej bezimienność dodatkowo świadczy o drugoplanowej roli, którą, co należy podkreślić, sama sobie przypisała. Smith, nie ujawniając imienia bohaterki i jednocześnie czyniąc ją narratorką, pozbawiła ją szansy na odegranie istotnej roli w powieści. Czytelnik podąża więc za anonimową protagonistką, obserwując jej dojrzewanie i odkrywając jej osobowość warstwa po warstwie. Jednak pierwsze skrzypce w tej historii wciąż gra Tracey.

Mimo że Tracey dorastała szybciej niż jej koleżanki z klasy, w kluczowym momencie życia brakło jej wsparcia matki. Dziewczyna radziła sobie sama z dojrzewaniem i popełniała błędy, które sprawiły, iż matka narratorki doszła do konkluzji, że zapewne wkrótce dziewczyna zajdzie w ciążę, rzuci szkołę albo skończy w kryminale. Nie ulega wątpliwości, że „kiedy nadszedł ten czas, nie było nikogo, kto przeprowadziłby Tracey przez próg, coś jej doradził albo chociaż powiedział, że jakiś próg jest tu przekraczany" (tamże: 182). Tracey zaczęła się wyzywająco ubierać, szokując nauczycieli i koleżanki. Każdy również wiedział, iż „za pięćdziesiąt pensów można dotknąć cycków Tracey" (tamże: 183). Dziewczynka szybko nauczyła się, że jej ciało może stać się jej bronią i przepustką do bycia „akceptowaną" w grupie rówieśników.

Z czasem okazało się, że Tracey konsekwentnie spełnia swoje marzenie i wybiera się do szkoły tańca. Kiedy uzdolniona i ambitna bohaterka zaczyna intensywnie ćwiczyć i przygotowywać się do egzaminów wstępnych, jej bezimienna przyjaciółka czuje się jeszcze bardziej wyalienowana. Tracey torturuje swoje ciało ćwiczeniami każdego dnia, potwierdzając opinię Susie Orbach, która zauważa, iż w czasach współczesnych „demokratyzacja aspiracji sprawiła, że postrzegamy ciało w którym żyjemy jako ciało, które możemy, musimy

i powinniśmy doskonalić" (Orbach 2009: 167). Ambicje i marzenia Tracey były jasno określone: szkoła baletowa. Mimo iż ten poziom edukacji wydawał się poza zasięgiem ubogiej dziewczyny, ta postanowiła udowodnić samej sobie, ale także swojej bogatszej przyjaciółce, że stać ją na taki progres. Codzienne długie i męczące treningi Tracey rozdzieliły obie dziewczynki, a narratorka przyznaje, że wizja rozstania z przyjaciółką ją przerażała: „Nie byłam gotowa, nie chciałam pozwolić, żeby zniknęła z mojego życia" (Smith 2017: 203). Ponownie bohaterka oskarża samą siebie o przyczynę konfliktu z przyjaciółką: „Jakaś pokręcona logika dwunastolatki podpowiadała mi, że winne jest moje ciało. Nadal byłam patykowatym, płaskim jak deska dzieckiem, które czaiło się przy wejściu, podczas gdy Tracey tańczyła na scenie i była już małą kobietką" (tamże). Znów niesubordynowane ciało stało się przyczyną separacji przyjaciółek. Ciało narratorki nie nadążało za rozwojem fizycznym koleżanki, a więc ich edukacja, a potem drogi zawodowe tutaj się rozeszły. Co gorsza, matka narratorki nie wyraziła zgody na szkołę baletową, twierdząc, że nie należy rezygnować z nauki. Dziewczynka postanowiła więc, na złość matce, oblać skandalicznie egzamin wstępny do wybranej dla niej szkoły. W tym czasie Tracey dostała się do szkoły swoich marzeń i, w oczach swojej przyjaciółki, stała się prawdziwą gwiazdą.

Kontakty pomiędzy przyjaciółkami rozluźniły się, ale zazdrość w sercu narratorki wciąż kiełkowała. Wiek dojrzewania był czasem, kiedy dziewczyny prawie się nie spotykały:

> Rzadko ją wtedy widywałam. Pochłonęło ją nowe życie. Nie było jej przy mnie, kiedy mój ojciec w końcu się wyprowadził ani kiedy dostałam pierwszej miesiączki. Nie wiem, kiedy straciła dziewictwo ani kto, jeśli w ogóle ktoś, po raz pierwszy złamał jej serce. Kiedy ją spotykałam na ulicy sądziłam, że dobrze sobie radzi. Zawsze wisiała na ramieniu jakiegoś bardzo przystojnego młodego mężczyzny (tamże: 228).

Bezimienna bohaterka widzi swoją przyjaciółkę w momentach sukcesu: widzi urodę i wysportowane ciało, kok charakterystyczny dla tancerek, jaskrawe stroje, ale i „zaczerwienione oczy, bo bez wątpienia bywała upalona. Elektryzująca, charyzmatyczna, wyzywająco erotyczna, przez cały czas napełniona energią lata, nawet podczas mroźnej zimy" (tamże).

Protagonistka nie chciała widzieć, jak naprawdę wyglądało życie Tracey. Był to bowiem czas, kiedy dziewczyna zaczęła popadać w kłopoty. Jednak narratorka zdawała sobie sprawę, choć z bólem serca i nieustającą zawiścią, że Tracey „została tancerką, znalazła swoje plemię" (tamże: 229). W tym czasie narratorka

czuła się brzydką, bezkształtną bryłą bez figury, biustu czy choćby ciekawej osobowości. Jej cała indywidualność wydawała się ukryta w jej zdeformowanych stopach i ciele niepodatnym na zmiany, potwierdzając opinię Joan Jacobs Brumberg, że współczesne dziewczyny są „zainteresowane kształtem i wyglądem swoich ciał jako głównym sposobem wyrażenia ich indywidualnej tożsamości" (Brumberg 1998: XXI). Poszukując więc rozpaczliwie swojego miejsca w społeczeństwie, narratorka postanowiła zostać gotką, mimo że w opinii jej samej „tak kończyli ludzie, którzy nie mieli gdzie się podziać" (Smith 2017: 229). Dziewczyna zaczęła pudrować sobie twarz, nosiła dredy, używała krwistoczerwonej pomadki i przyozdabiała swoją odzież anarchistycznymi symbolami, a „świat był bólem" (tamże).

Wkrótce narratorka odkryła, że życie Tracey nabrało innego wymiaru. Wracając w środku nocy do domu, bohaterka zobaczyła swoją przyjaciółkę w delirium, w kałuży własnych wymiocin, kompletnie zaćpaną: „Rozpoznała mnie, nie mogła mówić, tylko wyciągnęła rękę i uśmiechnęła się smutno. Z nosa ciekła jej krew" (tamże: 246). Po odwiezieniu Tracey do szpitala po raz kolejny kontakt pomiędzy nimi zerwał się na następne lata. Każda z protagonistek poszła swoją drogą zawodową. Narratorka podjęła studia na medioznawstwie i dopiero na uniwersytecie poczuła się pewniej. Jej własne życie, w porównaniu z tańcem Tracey, wydawało się istotne:

> jej życie wydawało mi się dziecinne, ograniczało się w gruncie rzeczy do zabawy własnym ciałem, a ja jeśli miałam ochotę, mogłam ze stołówki pójść prosto na wykład „Dialektyka postrzegania czarnego ciała" albo tańczyć beztrosko do późna w nocy u moich nowych znajomych. […] Biedna Tracey: pobudki wczesnym rankiem, niepokój, gdy stawała na wadze, ból w podbiciu stóp, wystawianie własnego młodego ciała na opinię innych! W porównaniu z nią byłam wolna (tamże: 300–301).

Dopiero na uczelni zaczęło do narratorki docierać, że życie Tracey nie jest pozbawione wad, a jej własne ma również jasne strony. To banalne stwierdzenie wiele zmieniło, zaczęła bowiem odkrywać siebie na nowo. W oderwaniu od matki (po wyprowadzce do akademika), ale nade wszystko w odseparowaniu od Tracey i licznych kompleksów, które pojawiały się, gdy dziewczyny mieszkały blisko siebie, narratorka odkrywa swoją tożsamość. Okazuje się, że nie musi postrzegać i kategoryzować siebie jako tancerki, gotki, córki czy zawsze „wybrakowanej" przyjaciółki Tracey. Zaczyna dostrzegać swoje pasje, dzięki nowym znajomościom i pierwszemu chłopakowi odkrywa swoją seksualność i atrakcyjność. W przypadku narratorki można zastosować definicję „płynnej

tożsamości" opracowaną przez Annę Titkow w *Encyklopedii gender*, czyli „zjawiska elastycznego, kształtowanego w relacjach z ludźmi, modyfikowanego w ciągu całego cyklu życia" (Titkow 2014: 544). Bohaterka potrzebowała bowiem nad wyraz dużo czasu, aby odciąć się od wpływowej przyjaciółki i ukształtować własną osobowość, z własnymi marzeniami, problemami i celem w życiu. Można założyć, że tożsamość ludzka się nie zmienia, jednak w odseparowaniu od osoby, która wywiera ogromny wpływ na nasze życie, ujawniają się cechy osobowości, które do tej pory były uśpione bądź też stłamszone. Tak właśnie dzieje się w przypadku narratorki: po studiach zaczyna przeżywać własne życie, doświadcza miłości i rozczarowania, podejmuje pracę u znanej celebrytki, wyjeżdża w końcu do Afryki, aby pomagać tam w budowaniu szkoły, ale także poszukać korzeni swojej matki.

Jeszcze na krótki moment losy bohaterek splatają się po studiach, kiedy Tracey dostała małą rólkę na West Endzie, a jej przyjaciółka, tymczasowo bezrobotna, zatrudniła się na kilka miesięcy w teatrze w roli inspicjentki. Mimo iż znów większość czasu wypełniał narratorce bogobojny podziw dla Tracey, tym razem narratorka dostrzegła ciemniejszą stronę zawodu tancerki. Przyjaciółka stała się bowiem nie tylko świadkiem konkurencji wśród młodych i pięknych aktorek, lecz także romansów Tracey z żonatymi mężczyznami. Młode i piękne ciało Tracey najczęściej wzbudzało podziw męskiej części publiczności:

> […] najwięcej spojrzeń kierowało się na Tracey […]. Tracey przyćmiła wszystkie girlsy swoimi gibkimi nogami w trykocie, wdziękiem ruchów, naprawdę kocich i zarazem niesamowicie kobiecych, w sposób którego zawsze jej zazdrościłam, lecz nie miałam szansy odtworzyć własnym ciałem, choćby przyczepiono mi nie wiadomo ile ogonów. W tym numerze tańczyło 13 kobiet, ale tak naprawdę liczyła się tylko Tracey […]. (Smith 2017: 364).

Narratorka nie zauważa jednak, że nie liczył się kunszt jej przyjaciółki, jej warsztat pracy czy umiejętności, a jedynie jej zewnętrzność. Karwatowska w artykule zatytułowanym: *Ciało kobiece vs. ciało męskie* podkreśla, że: „Ciało kobiety ma bowiem kokietować, uwodzić mężczyzn, wzbudzać w nich pożądanie, a przynajmniej przyciągać ich uwagę" (Karwatowska 2013: 122). Uprzedmiotowienie Tracey przez męską część publiczności wydaje się integralną częścią zawodu, który dziewczyna wykonuje. Yudit Kornberg Greenberg w swoim opracowaniu na temat ciała twierdzi, iż w sztuce „estetyka, seksualność i duchowość" spotykają się w jednym i tym samym doświadczeniu (Greenberg 2018: 46). W przypadku tańca wykonywanego przez Tracey seksualność zdominowała doświadczenia estetyczne. Wielkie marzenia i wyidealizowany zawód

tancerki zostały przyćmione zgrabnymi nogami w trykotach i kocimi ruchami młodej, atrakcyjnej bohaterki. Według Karwatowskiej, „Kobieta staje się przede wszystkim obiektem »widzenia« ogarniętym z reguły męskim spojrzeniem" (Karwatowska 2013: 122), a jej talent i wysiłek, które włożyła na przestrzeni lat w nabycie konkretnych umiejętności, wydają się schodzić na drugi plan. Mało wyszukana publiczność nie docenia piękna tańca ani faktu, że − jak twierdzi Greenberg − „tancerze używają swoich ciał, aby stworzyć pomost pomiędzy światem fizycznym i duchowym" (Greenberg 2018: 71). Narratorka, obserwując i podziwiając zarazem taniec Tracey, buntuje się przeciwko niedocenieniu jej przyjaciółki i kompletnej ignorancji względem jej warsztatu tanecznego.

Kolejne spotkanie dziewcząt nastąpiło dopiero po kilku latach, kiedy narratorka przypadkowo trafiła na przedstawienie, w którym tańczyła i śpiewała Tracey. Obserwując Tracey na scenie, jej przyjaciółka była tak bardzo zazdrosna, że rozpłakała się podczas przedstawienia i upiła winem sprzedawanym w bufecie podczas przerwy. Jednocześnie była oburzona zadziwiająco krótkim biogramem przyjaciółki, który znalazła w programie przedstawienia. Jednak gdy narratorka czekała na Tracey po przedstawieniu pod teatrem, zauważyła, że samochodem podjechała po artystkę jej matka. Z tyłu auta spała dwójka małych dzieci, zapewne przyczyna mało imponującego rozwoju zawodowego tancerki.

Pod koniec powieści czytelnik dowiaduje się, jaka była cena, którą Tracey zapłaciła za swoje spełnione marzenia o życiu artystki. Kiedy jej przyjaciółka po kilku latach odwiedza ją w małym mieszkanku, okazuje się, iż Tracey ma już troje dzieci, które wychowuje sama. Każde z nich ma inny odcień skóry, każde ma innego ojca. Narratorka jest zaskoczona wyglądem Tracey: „stała przede mną zatroskana, tęga kobieta w średnim wieku, która miała na sobie spodnie od piżamy frotte, kapcie i czarną bluzę z napisem OBEY. Wyglądałam o wiele młodziej" (Smith 2017: 418). Na pytanie czy Tracey ciągle zawodowo tańczy, kobieta odpowiada: „Czy wyglądam, jakbym tańczyła? […] Wiem, że to byłam ja, ta mądrzejsza… jednak mogłabyś się, kurwa, domyślić" (tamże: 421). Okazało się, że jej matka zmarła, Tracey nie miała z kim zostawiać dzieci, miała kłopoty ze zdrowiem, a z jej kariery i imponującego ciała zostały gorzkie wspomnienia. W ostatniej scenie widzimy Tracey tańczącą na balkonie z dziećmi, tuż po tym, jak narratorka podjęła decyzję, iż musi pomóc dawnej przyjaciółce. Najprawdopodobniej, jak sugeruje autorka powieści, adoptuje jej trójkę dzieci, aby zapobiec odebraniu ich przez opiekę społeczną.

Zadie Smith w *Swing Time* w sposób nieoczywisty zaprezentowała zagadnienie kobiecej przyjaźni postrzeganej przez kult kobiecego ciała. Od małego obie protagonistki porównują się ze sobą, konkurują i pracują nad swoją

fizycznością. Od początku też jedna z nich jest skazana na porażkę, która jak to zazwyczaj w powieściach Smith bywa, nie jest oczywista. Dysfunkcja ciała narratorki wpłynęła nie tylko na relację łączącą obie bohaterki, lecz także na jej przyszłość zawodową. Okazało się jednak, że narratorka trafnie wybrała studia, a potem karierę zawodową Z kolei spełnione marzenia Tracey okazują się dla niej przekleństwem: taniec i obiecująco rozpoczęta kariera nie uchroniły jej przed porażką życiową, która w zderzeniu z problemami osobistymi i społecznymi zdominowała przyszłość protagonistki i jej dzieci. Z kolei sfrustrowana i przepełniona zazdrością narratorka nakreśla pod koniec powieści swój nowy cel: odnalazłszy swoją drogę i określiwszy swoją tożsamość, pomoże przyjaciółce, swojej „siostrze", jak ją nazywa, i uchroni jej dzieci przed rozdzieleniem z matką. W powieści Smith łatwo zauważyć, jak uwarunkowania kulturowe i oczekiwania społeczne wpłynęły na życie bohaterek. Tracey wywodząca się z niższej klasy społecznej całe dzieciństwo i młodość próbowała dowieść, że stać ją na więcej. Niestety realia, w jakich przyszło jej żyć, sprawiły, że osiągnięcie pełnego sukcesu okazało się niemożliwe. Bezimienna narratorka z kolei, reprezentująca wyższą klasę średnią, mimo pozornego zagubienia, wydaje się skazana na sukces. Czytelnik pozostaje więc z dylematem, czy na pewno los rozdaje sprawiedliwie karty w społeczeństwie brytyjskim tak mocno przywiązanym do klasowości.

Bibliografia

Źródła

Smith Zadie (2017), *Swing Time*, Kraków.

Opracowania

Bakke Monika (2014), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Warszawa.

Boisvert Donald (2017), *The Bloomsbury Reader in Religion, Sexuality, and Gender*, Londyn.

Brumberg Joan Jacobs (1998), *The Body Project*, Nowy Jork.

Byczkowska Dominika (2012), *Ciało w tańcu*, Łódź.

Chodynicka Anna, Rycielski Piotr (2008), *Inni czy podobni? Charakterystyka osób z ograniczeniem sprawności*, Warszawa.

Greenberg Yudit Kornberg (2018), *The Body in Religion*, Londyn.

Karwatowska Małgorzata (2013), *Ciało kobiece vs ciało męskie*, „The Central European Journal of Social Sciences and Humanities", nr 13: 117–130.

Kita Małgorzata (2012), *Sprzedawanie prywatności w mediach*, w: *Język w mediach. Antologia*, red. Małgorzata Kita, Iwona Loewe, Katowice: 98–111.

Lelwica Michelle Mary (2017), *Shameful Bodies*, Londyn.
Orbach Susie (2009), *Bodies*, Nowy Jork.
Shilling Chris (2016), *The Body*, Oksford.
Titkow Anna (2014), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Warszawa.
Wolf Naomi (2017), *Mit urody*, Warszawa.
Woźniak Zbigniew (2008), *Niepełnosprawność i niepełnosprawni w polityce społecznej*, Warszawa.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 71–84

RÓŻNE ODSŁONY KOBIECOŚCI

DOI: 10.31648/pl.5659
Joanna Daniluk
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9582-4226
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: joanna.daniluk@uwm.edu.pl

Rola kobiet w akcji plebiscytowej na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku

The Role of Women in the Plebiscite Campaign in Warmia, Mazury and Powiśle in 1920

Słowa kluczowe: kobiety, plebiscyt na Warmii, Mazurach i Powiślu, XX wiek
Keywords: women, plebiscite in Warmia, Mazury and Powiśle, 20th century

Abstract

The year 2020 marks 100 years since the plebiscite which decided about the belonging of Warmia, Mazury and Powiśle to Poland. The purpose of this article is to show women's involvement in the plebiscite, both in the period immediately preceding it and throughout its duration. Their activity of selfless work for the homeland will be illustrated by means of diaries and press materials. The period prior to the 1920 plebiscite was probably the most difficult time for the inhabitants of these lands, caught up in a silent national, religious and social struggle. The role of the representatives of the Polish national movement during the plebiscite was the first manifestation of women's involvement in the matters of Polish statehood.

W roku 2020 mija 100 lat od plebiscytu decydującego o przynależności Warmii, Mazur i Powiśla do Polski. Poza przywołaniem tła historycznego i skutków geopolitycznych tego wydarzenia należy wspomnieć o znamiennym udziale kobiet w przygotowaniach do plebiscytu. Mimo że ich rola nie była fundamentalna, a cała akcja plebiscytowa okazała się nieskuteczna, trzeba pamiętać

o wielkim zaangażowaniu i zaradności przedstawicielek polskiego ruchu narodowego w tym czasie.

Celem artykułu jest ukazanie zaangażowania kobiet w sprawę plebiscytu zarówno w okresie bezpośrednio go poprzedzającym, jak i w trakcie jego trwania. Ich aktywność polegająca na bezinteresownej pracy na rzecz ojczyzny (z poświęceniem życia osobistego) zostanie zilustrowana w kontekście źródeł pamiętnikarskich i prasowych.

Na początku XX wieku najważniejsze zadania polskich kobiet w Prusach Wschodnich polegały na wychowywaniu i edukowaniu młodego pokolenia w poczuciu przynależności narodowej. Jak celnie zauważa Paweł Śpica:

> […] rozumienie funkcji płci żeńskiej wiązało się z brakiem przyzwolenia społecznego na swobodne i aktywne uczestnictwo Polek w życiu publicznym. Zakorzenione w XIX-wiecznym społeczeństwie wzorce kulturowe sprawiały, że kobiety, które jako pierwsze podejmowały niezależne od mężczyzn działania, często spotykały się z oporem i niezrozumieniem. […] Sytuację pragnących prowadzić niezawisłą aktywność Polek dodatkowo komplikowały uwarunkowania polityczne. Na terenie zaboru pruskiego działalność edukacyjną i patriotyczną ludności polskiej ograniczała germanizacyjna polityka władz pruskich. W konsekwencji realizacja każdej polskiej inicjatywy, bez względu na płeć jej autora, wiązała się z koniecznością zmierzenia się z przeszkodami stawianymi przez administrację państwową (Śpica 2019: 24).

Polki z różnych stron II Rzeczypospolitej, które już w młodości przejawiały zdolności dydaktyczne, po ukończeniu seminariów nauczycielskich i kursów podążały w nieznane im dotąd strony, by zakładać polskie szkoły i uczyć. Pracowały jako nauczycielki, przedszkolanki, pomoce szkolne. Podejmowały także zatrudnienie w charakterze redaktorek i zecerek. Część z nich prowadziła kółka teatralne, harcerskie, literackie oraz chóry. Te wykształcone kobiety podejmowały się zadania heroicznego – próbowały zintegrować Polki z Prus Wschodnich, czyli m.in. mieszkanki wsi, chłopki, pracownice niemieckich dworów, zrzeszając je w kobiecych stowarzyszeniach i towarzystwach, np. Towarzystwie Kobiet Polskich, Towarzystwie Szkolnym, Towarzystwie Młodzieży. Działaczki pomagały im w wychowywaniu dzieci, pracach domowych, budowały kobiecą solidarność. Można by pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie one, „bohaterki drugiego planu" (Chłosta 2018a), były emancypantkami na Warmii, pionierkami obrony i kształtowania polskości, w miejscu, w którym Warmiaczki żyły w pewnej izolacji, enklawie, z dala od spraw Polski. Było to szczególnie widoczne podczas akcji plebiscytowej w 1920 roku.

Przeprowadzony 11 lipca 1920 roku plebiscyt na Warmii, Mazurach i Powiślu miał zdecydować o przynależności państwowej ludności, która mieszkała na tych terenach (Wrzesiński 1973: 13). Traktat wersalski kończący I wojnę światową, podpisany 28 czerwca 1919 roku, gwarantował przeprowadzenie plebiscytów na Górnym Śląsku oraz w okręgu olsztyńskim i kwidzyńskim. Poza wyborem przynależności państwowej (Wyszczelski 2010: 35) celem plebiscytów było wyznaczenie granic Polski zgodnie z wynikami głosowania (Wrzesiński 1984: 254). Mieszkańcy tych ziem mogli wypowiedzieć się w demokratycznym głosowaniu, czy chcą pozostać pod administracją niemiecką, czy wolą powrócić do układu granic sprzed I rozbioru w 1772 roku.

Akcja plebiscytowa po stronie polskiej rozwijała się wolno i była skutecznie utrudniania przez władze niemieckie. Ogromną rolę w tym czasie pełniła „Gazeta Olsztyńska" – stanowiła źródło informacyjne, a także miejsce polemiki z antypolskimi argumentami prasy niemieckiej (Wakar, Wrzesiński 1986: 207). Była tym samym nieoficjalnym organem Warmińskiego Komitetu Plebiscytowego, sprzyjała ożywieniu polskiego życia narodowego (Chłosta 2015: 316). Co ważne, gazetę tę wydawano w języku polskim wraz z obowiązkowym dodatkiem w języku niemieckim (Wakar, Wrzesiński 1986: 211). Nie mogąc wprost wyrazić polskiego programu plebiscytowego, „Gazeta Olsztyńska" wszelkimi sposobami starała się podnieść świadomość narodową przez upowszechnianie polskiej kultury, literatury, formułując apele i ogłoszenia. Drukowano na jej łamach wiersze i polskie powieści w odcinkach (Chłosta 1977: 34). Siedziba redakcji „Gazety Olsztyńskiej" przy ul. Młyńskiej 2 (od maja 1920 roku) była drugim – obok Domu Polskiego – ośrodkiem polonijnym w Olsztynie. W dawnym lokalu „Gazety Olsztyńskiej" przy ul. Przykościelnej 12, obok kościoła św. Jakuba w Olsztynie, mieściła się księgarnia, którą prowadziła Joanna Pieniężna (Wakar 1997: 196–197), właścicielka „Gazety Olsztyńskiej" w latach 1894–1918, jej współredaktorka od 1905 roku i przede wszystkim aktywna działaczka polskiego ruchu na Warmii (Oracki 1974b: 47). Joanna Pieniężna była siostrą pierwszego redaktora „Gazety Olsztyńskiej", Jana Liszewskiego, i żoną późniejszego redaktora tej gazety, Seweryna Pieniężnego. Cała redakcja „Gazety Olsztyńskiej" dokładała starań, by na łamach tego czasopisma można było przeczytać o polskich działaniach kulturalno-oświatowych, które podejmowano w Prusach Wschodnich. Maria Zientara-Malewska wspominała Joannę Pieniężną następująco:

> W okresie plebiscytu Pieniężna była wszędzie, na wiecach i zebraniach polskich. Chociaż nie przemawiała, dodawała otuchy do dalszej walki o sprawę polską (Zientara-Malewska 1974: 48).

Kiedy synów Pieniężnej, Seweryna i Władysława, powołano do wojska w okresie I wojny światowej, sama wraz z innymi kobietami stanęła do pracy w drukarni:

> Joanna Pieniężna borykała się z wieloma problemami, [...] zakasała rękawy i stanęła do pracy w drukarni, pomagały jej tylko dziewczęta (tamże).

Warto wspomnieć, że w tym czasie w drukarni „Gazety Olsztyńskiej" znaczącą rolę odgrywały właśnie kobiety: Katarzyna Hermańska, Otylia Hermańska, Agnieszka Glińska, Gertruda Szymańska i Marta Gnatowska (Chłosta 1977: 48). Joanna Pieniężna po I wojnie zajmowała się także przybywającymi do miasta jeńcami wojennymi. Nikomu nie odmawiała pomocy. Głodnych, wracających z frontu żołnierzy karmiła i chętnie opowiadała im, co będzie danego dnia opublikowane w „Gazecie Olsztyńskiej". Przyjmowała i rozprowadzała paczki, które przekazywał Sienkiewiczowski Komitet Niesienia Pomocy Ofiarom Wojny (Chłosta 2017).

W zorganizowanym ruchu polskim aktywnie działali głównie mężczyźni, m.in. ks. Walenty Barczewski, Jan Baczewski, Franciszek Barcz, ks. Robert Bilitewski, Kazimierz Jaroszyk, Michał Kajka, Michał Lengowski, Fryderyk Leyk, Bogumił Linka, Jan Niemierski, ks. Wacław Osiński, Seweryn Pieniężny oraz Stanisław Sierakowski (Achremczyk, Kiełbik 2018). Wśród ponad 200 polskich działaczy plebiscytowych (Oracki 1961: 255) autorytet kobiet zdawał się prawie niezauważalny.

Jednak najbardziej znaczącą rolę odegrała w tym czasie Emilia Sukertowa-Biedrawina, działaczka społeczno-oświatowa, redaktorka i dziennikarka. Jako młoda dziewczyna pobierała lekcje na prywatnych pensjach, była z tzw. dobrego domu. Marzyła, że jak dorośnie, będzie uczyć wszystkie biedne dzieci. Próbowała też swoich sił literackich. Do pisania zachęcał ją sam Władysław Reymont, którego dobrze znała. Po ukończeniu szkoły z wykładowym językiem rosyjskim otrzymała świadectwo nauczycielki domowej. Będąc młodą matką, działała w Stowarzyszeniu Umysłowo Pracujących Kobiet oraz była założycielką i członkinią Towarzystwa Opieki nad Ofiarami Wojny. Właśnie wtedy po raz pierwszy zetknęła się z mieszkańcami Mazur. To, co rozpoczęła zaraz po I wojnie światowej – opieka nad ofiarami wojny na Mazurach, zaważyło na całym jej życiu zawodowym. Należała także do Towarzystwa Krajoznawczego, Towarzystwa Miłośników Literatury i Polskiego Klubu Artystycznego. Była skarbnikiem warszawskiego plebiscytowego komitetu przy Zrzeszeniu Plebiscytowym Ewangelików Polaków i zajmowała się

organizowaniem kursów dla działaczy plebiscytowych. Na marginesie można wspomnieć, że poza Emilią Sukertową-Biedrawiną do członkiń zarządu zrzeszenia należały: Danuta Zielińska, Justyna Gettlówna i Zofia Kodisówna (Stawecki, Wrzesiński 1986: 152). O działalności w zrzeszeniu Sukertowa-Biedrawina pisała:

> Należy pamiętać, że byłam skarbnikiem, a że wówczas niektórym młodym ludziom nie przelewało się, więc starałam się dopomóc: jeżeli w kasie ZPEP [Zrzeszenie Plebiscytowe Ewangelików Polaków – przyp. J. D.] były pustki, to sięgałam do własnej albo mężowskiej kieszeni. Musiałam przecież „ratować honor Polaków" (Sukertowa-Biedrawina 1965: 43).

Poza tym opiekowała się działaczami polskimi, którzy przyjeżdżali do Warszawy na kursy dla agitatorów, organizowała dla nich wycieczki, pomagała im finansowo.

> Do moich obowiązków należało witanie na dworcu wycieczek Mazurów, wyrabianie im audiencji w ministerstwach, urzędach, prowadzenie do teatru, informowanie dyrekcji o ich przybyciu (tamże: 44–45).

A łatwo nie było:

> Jak te wizyty w ministerstwach ciężko szły... Piłsudski był czym innym zajęty. Wybierał się na Kijów [wojna polsko-bolszewicka – przyp. J. D.]. Wszyscy byli grzeczni, słodcy, ale na tym koniec [...]. Wiedziano też w Warszawie, jak popularne były na Mazurach społeczne ruchy postępowe: główni przywódcy ludu mazurskiego byli równocześnie przywódcami radykalnego ruchu ludowego (tamże: 45).

Sukertowa-Biedrawina była autorką odezwy Polaków-ewangelików do Mazurów-ewangelików pt. *Bracia Mazurzy*, w której przekonywała o konieczności przyłączenia Mazur do Polski:

> Bracia Mazurzy-ewangelicy!
> Niemcy wam mówią, że kiedy przyłączycie się do Polski, Polacy was zaczną nawracać na katolicyzm.
> [...] Kłamstwa to są, co Niemcy mówią. [...]
> Nie wstydźcie się więc, lecz chlubić powinien Polak z tego, że jest protestantem. [...]
> Prócz tego my protestanci polscy na radosną wieść, że wy Mazurzy-ewangelicy przyłączycie się do Polski, utworzyliśmy stowarzyszenie pn. „Zrzeszenie Polaków-ewangelików", aby razem z wami pielęgnować nasze uczucia narodowe polskie i doskonalić się w naszej świętej wierze protestanckiej.
> [...] Narodowość do religii nic nie ma [...] (Stawecki, Wrzesiński 1986: 151–152).

W odezwie opublikowanej najpierw na ulotkach, później na łamach szczycieńskiego „Mazura" podkreślała dziedzictwo kulturowe Mazurów oraz wyjątkowość ich tradycji. Przekonywała do wyboru Polski w plebiscycie także ze względu na uwarunkowania gospodarcze (Romulewicz 2013).
Sukertowa-Biedrawina jednocześnie publikowała artykuły, głównie dotyczące tematów mazurskich, w czasopismach i dziennikach warszawskich, krakowskich, lwowskich, pomorskich, potem również na łamach prasy polskiej wychodzącej w Niemczech (Oracki 1974a: 243).

Na tereny plebiscytowe nigdy nie pojechała, choć – jak przyznawała – „zawsze ciągnęło mnie w teren" (Sukertowa-Biedrawina 1965: 47). W obawie przed napaściami bojówek niemieckich (szczególnie po tragicznej śmierci Bogumiła Linki i ciężkim pobiciu dwóch członków Zrzeszenia Ewangelików Polaków), po ostrych protestach męża i ze względu na 6-letnią córkę postanowiła działać w Warszawie. Bożena Wilamowska, córka Emilii Sukertowej-Biedrawiny, wspominała:

> Mama chodziła od domu do domu Polaków-ewangelików o znanych w kraju nazwiskach. [...] Starała się, u władz wtedy biednej Polski, wyjednać środki na kupno domu Mazurskiego Komitetu Plebiscytowego w Olsztynie (Wilamowska 1996: 91–92).

Zaraz po wydarzeniach plebiscytowych pracowała w centralnym Komitecie Propagandy Związków Artystycznych, którego szefem był Karol Szymanowski. Swoje rozczarowanie plebiscytem wspominała tak:

> Robiłam, co mogłam, co trzeba było... Ale sytuacja stawała się coraz cięższa. Od wschodu nadciągała burza. Armia polska cofała się spod Kijowa. Jedenastego lipca terrorem, krętactwem i oszustwem Niemcy plebiscyt wygrali. Cztery tygodnie później Armia Czerwona podchodziła pod Warszawę (Sukertowa-Biedrawina 1965: 48).

Do sprawy plebiscytu wróciła Sukertowa-Biedrawina w innym wspomnieniowym szkicu *Plebiscyt i zawiedzione nadzieje*:

> Plebiscyt miał przynieść Mazurom i Warmiakom wyzwolenie spod jarzma niemieckiego [...]. Niestety, zbyt słabe były siły zmartwychpowstającej Ojczyzny, a zbyt bezczelnie postępowali, popierani przez komisję aliancką Niemcy pruscy. Lud mazurski i warmiński, który pozostał pod pruskim batem, był w rozpaczy (Sukertowa-Biedrawina 1972: 61, 63).

Polskość krzewiono nie tylko na polu działań *stricte* politycznych, lecz także przez kółka śpiewacze, literaturę, koła poetyckie oraz zakładanie przedszkoli i szkół. Helena Sierakowska z Lubomirskich, założycielka Towarzystwa Kobiet św. Kingi i Towarzystwa Ziemianek, w okresie plebiscytu zorganizowała na Powiślu przedszkola i wspierała je finansowo. Równolegle przygotowywała także broszury propagandowe dla działaczy plebiscytowych. Przez kilka lat stała na czele Polskiego Katolickiego Towarzystwa Szkolnego na Powiślu (Oracki 1961: 271):

> I choć była osobą dość opryskliwą w stosunku do kogoś, kogo nie lubiła, to dla wychowawczyń przedszkoli była prawdziwą matką i opiekunką (Zientara-Malewska 1974: 42).

Sierakowska w latach 1919–1920 była członkinią Komitetu Plebiscytowego w Kwidzynie oraz kierowała jego sekcją charytatywną. Dzięki jej staraniom w 1920 roku otwarto w powiecie sztumskim 15 przedszkoli. Pokłosiem jej działalności w szkolnictwie był także patronat nad szkolnictwem z ramienia Związku Polaków w Prusach Wschodnich (już po plebiscycie) i IV Dzielnicy Związku Polaków w Niemczech (od 1923 roku). Sierakowska organizowała też akcję wśród ziemianek na Pomorzu i w Wielkopolsce, która miała na celu zachęcenie kobiet do przybycia na tereny plebiscytowe. W ten sposób do Heleny Sierakowskiej niebawem dołączyły kolejne pracownice: Anna Łubieńska, Joanna Glińska, Aniela Skórzewska i Ewa Wielowieyska (Oracki 1983: 285).

Pochodząca z powiatu szamotulskiego Anna Łubieńska od marca do połowy maja 1920 roku przebywała na Warmii i Powiślu, współpracując z Heleną Sierakowską. Objęła kierownictwo ekspozytury sekcji charytatywnej Warmińskiego Komitetu Plebiscytowego w Olsztynie, zorganizowała w powiatach reszelskim i olsztyńskim około 10 przedszkoli (tamże: 200).

W swoich wspomnieniach, napisanych kilkanaście lat po plebiscycie, Łubieńska pisała: „Spieszę więc do rodaków [...] z bodźcem do wielkich czynów w najbliższej przyszłości" (Łubieńska 1977: 22).

Ta dwudziestokilkuletnia panna z wielkopolskiej patriotycznej katolickiej rodziny ziemiańskiej z ogromnym zaangażowaniem przyjechała na ziemię malborską, by obok Sierakowskiej organizować wiejskie przedszkola. Ważkość obranego przez nią zadania wyczuła zaraz po przyjeździe do Waplewa:

> Tu nawet dziesięcioletnia Renia wciągnięta jest do plebiscytowej pracy. Nieraz musi z rękopisu matki dyktować sekretarce ważne listy lub wyjść na spotkanie przybywających gości (tamże: 24).

Z czasem Łubieńska objęła placówkę prowadzenia ochronek w Olsztynie, podlegającą pod Wydział Oświaty Przedszkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Razem z Sierakowską uczestniczyła w pracach Komitetu Warmińskiego w Olsztynie.

> Pani Sierakowska przedstawiła delegatom sprawę ochronek. Mówi, jaką to wielką pomocą będzie dla matek, gdy będą mogły powierzyć maleństwa swoje opiece sumiennej, troskliwej ochronki [...]. W każdej wiosce trzeba wynająć izbę [...] mogącą pomieścić około 40 dzieci (tamże: 36).

Działaczki podzieliły się pracą – Łubieńska organizowała przedszkola na Warmii, a Sierakowska na Powiślu. Łubieńska chodząc po wsiach najpierw Warmii, potem Mazur, poznawała miejscową ludność, obserwowała różnice kulturowe, ale zawsze była nastawiona do swojej pracy aktywnie, sumiennie i bez uprzedzeń:

> Przedstawicielką Polski czuję się cały czas mego pobytu na Warmii. Czuję, że tym stęsknionym rodakom przynoszę pozdrowienia z dalekiej Ojczyzny (tamże: 55).

Łubieńska uczestniczyła też w zebraniu w Kwidzynie z udziałem Stefana Żeromskiego i Jana Kasprowicza, którzy przyjechali jako delegaci z Warszawy, by poznać położenia i przedplebiscytowe nastroje społeczne. Kasprowicz miał zwrócić się do niej słowami: „Ludzi trzeba werbować osobiście. Apelu drukowanego w prasie nikt do siebie nie weźmie" (tamże: 77). Łubieńska jeździła do Warszawy rozmawiać z prezesem Rady Ministrów, marszałkiem senatu i podsekretarzem stanu w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, by skierować uwagę polityków na wielką potrzebę polskiej propagandy na terenach plebiscytowych i konieczność obecności oraz aktywnej działalności pracowników oświaty.

Wśród aktywnych polskich działaczy społeczno-oświatowych na Powiślu wyróżnić należy także Marię Donimirską, która prowadziła Towarzystwo Kobiet św. Kingi i organizowała kółka śpiewacze, polskie teatrzyki oraz układała sztuki sceniczne. Podobnie jak Helena Sierakowska, sprawowała opiekę nad wychowawczyniami polskich przedszkoli. Szczególnie aktywnie działała w okresie plebiscytu – współpracowała z polską prasą i organizacjami kulturalnymi. Wówczas napisała *Hymn Ziemi Malborskiej* (Oracki 1983: 88).

Do polskich działaczek na Powiślu, wspierających polską akcję plebiscytową, należała także Izydora Osińska. Po 1920 roku była wiceprzewodniczącą Towarzystwa Kobiet im. Św. Kingi i Polsko-Katolickiego Towarzystwa Szkolnego w Sztumie (tamże: 239).

Z kolei Maria Janta-Połczyńska w latach 1918–1920 towarzyszyła swojemu mężowi, Leonowi, późniejszemu ministrowi rolnictwa, w działaniach na rzecz powrotu Pomorza Gdańskiego do Rzeczypospolitej. Janta-Połczyńska organizowała kursy języka polskiego dla kandydatów na przyszłych urzędników i nauczycieli. Była też zaangażowana w sprawę plebiscytów na Warmii, Mazurach i Śląsku (Borzyszkowski 1997: 457–458).

Należy nadmienić, że ważną działaczką Towarzystwa Kobiet i Związku Polaków w Niemczech była Henryka Gwiazdówna, od 1920 roku wieloletnia wychowawczyni przedszkoli na Powiślu. Zorganizowała tam teatralny zespół amatorski oraz rozwijała czytelnictwo (Oracki 1961: 263).

W tym samym czasie na Warmii, w Olsztynie, odbywały się liczne koncerty polskich pieśni i polskiej muzyki, na co zawsze zwracali uwagę redaktorzy „Gazety Olsztyńskiej":

> [...] wykonanie na fortepianie utworów Fryderyka Szopena przez p. Alinę Swiderską oraz śpiewy p. Zielkówny i Lodwichowej. [...] Polska pieśń i muzyka tłumiona [...] przez Niemców, zabrzmiała znów doniośle, przemawiając silnym uczuciem [...] do ludu polskiego („Gazeta Olsztyńska" 1920, 64).

Celem krzewienia polskości były także organizowane licznie koła śpiewackie. W 1920 roku w Sząbruku prezesem jednego z kół została Katarzyna Reska („Gazeta Olsztyńska" 1920, b.n.).

Warto jeszcze wspomnieć o twórczości poetyckiej kobiet. Maria Zientara-Malewska, choć w 1920 roku nie była jeszcze rozpoznawalną działaczką, poetką i literatką (uczestniczyła wówczas w kursie pomocy nauczycielskiej), a jej debiutanckie wiersze datowane są na koniec 1920 roku, to jednak wspomnienia związane z plebiscytem znalazły odzwierciedlenie w jej późniejszej twórczości poetyckiej. W utworze *Plebiscyt* dała wyraz nadziei związanej z działaniami polskiego ruchu narodowego na Warmii oraz smutku i niepokoju z niespełnionych marzeń:

> [...] A lipiec chodził w zieleni i słońcu,
> Grał na sercowych listkach pobudkę,
> Zniczami maków rozgorzał łan
> I słał swe wici od wioski do wioski,
> Pęczniał nadzieją i burzą, i wichrem,
> Goryczą i smakiem krwi! [...].
>
> (Zientara-Malewska 2004: 270)

Z kolei w wierszu *Wytrwaj aż do końca* zachęcała do pozostania na ziemi warmińskiej:

Lecz nie odchodź stąd Polaku!
Nie, nie odchodź mój Warmiaku!
Nie opuszczaj krętej Łyny –
Czy ci nie żal tej doliny? […]

O nie sprzedaj twojej roli!
Prawda, że cię serce boli,
Gdy cię Niemcy wyzywają
I ci polskość wyrzucają.

Niech cię myśl ta nie zamąca,
Odejść – wytrwaj aż do końca!
A nagroda cię nie minie,
Bo tu Polska nie zaginie.
(tamże: 19)

Inne utwory poetyckie Marii Zientary-Malewskiej, związane z tematyką patriotyczną, a powstałe tuż po plebiscycie, przywołuje Emilia Sukertowa-Biedrawina we wspomnianym już szkicu *Plebiscyt i zawiedzione nadzieje*:

Dokąd idziesz bracie drogi? Tam, gdzie Wisły modre wody?
Tam, gdzie wolność, kraj wspaniały, a nad krajem Orzeł Biały?
O, nie sprzedawaj twojej roli! Prawda, że cię serce boli,
Gdy cię Niemcy wyzywają i ci polskość wyrzucają.
Niech cię myśl ta nie zamąca: odejść – Wytrwać aż do końca!
A nagroda cię nie minie, bo tu Polska nie zaginie.
Tam w Ojczyźnie – prawda – miło, bo gdzież lepiej by nam było?
Lecz i w Polsce nie ma nieba, a Polaków tu potrzeba.
(Sukertowa-Biedrawina 1972: 64–65)

Wiersz ten autorstwa „Marii Z. z Brunswałdu" ukazał się na łamach „Gazety Olsztyńskiej" w maju 1921 roku. Kolejnym utworem Zientary-Malewskiej z 1921 roku, dostrzeżonym przez badaczy (zob. m.in. Chłosta 2014), jest pieśń, będąca wyrazem miłości wszystkiego, co polskie.

O pieśni polska! Ty arko przymierza,
Cudne twe dźwięki, to pieśń anioła.
Gdzie ty rozbrzmiewasz, tam jasne są czoła,

Lud polski tobie swe myśli powierza.
Tam słyszą serca, gdy Ojczyzna woła,
Czując, jak krwawa Ojczyzny jest rana.
O pieśni polska! Gdzie tyś jest lubiana,
Tam jest ochota dać za wiarę życie,
Tam szlachetniejsze młodych serc jest bicie
I żywiej miłość ku ojczyźnie pała! [...].
(tamże: 65)

Klęska plebiscytowa okazała się jednak druzgocąca. W Olsztynie za Polską oddano 342 głosy, za Prusami Wschodnimi 16 742, w powiecie olsztyńskim za Polską – 4902, za Prusami Wschodnimi – 31 486 głosów. Nieco ponad miesiąc po plebiscycie powiat kwidzyński i olsztyński wcielono do Rzeszy (Wakar 1997: 192). Za przyłączeniem do Polski opowiedziały się trzy wsie w powiecie olsztyńskim, po jednej w powiecie reszelskim oraz powiecie nidzickim, pięć w powiecie ostródzkim, sześć w powiecie kwidzyńskim i dwadzieścia jeden wsi w powiecie sztumskim (Wakar 1977: 16–17). Jak informowała „Gazeta Olsztyńska" kilka dni po plebiscycie, „okazało się, że na ziemiach zamieszkałych w 80 proc. przez ludność polską, zaledwie 3 proc. głosowało za Polską" („Gazeta Olsztyńska" 1920: 86).

Kobiety w tym czasie odegrały bardzo ważną rolę w kształtowaniu polskości. Ich wewnętrzny nakaz moralny kazał im działać na rzecz Polski i dla Polaków. Okres poprzedzający plebiscyt w 1920 roku był chyba najtrudniejszym czasem dla mieszkańców tych ziem, uwikłanych w cichą walkę narodowościową, wyznaniową i społeczną. Kobiety działające w Prusach Wschodnich poczucie sprawiedliwości społecznej znajdowały w publicznym czynie (jak kobiety okresu pozytywizmu – w pracy dla ludu i nad ludem, a nawet więcej: pracy dla ojczyzny i nad ojczyzną). Były to kobiety „które w plebiscycie warmińskim »z bohaterstwem więcej niż żołnierskim« przetrwały w »służbie frontowej do końca«" (cyt. za A. Górski: Wakar 1977: 17). Oprócz tych najbardziej znanych, wcześniej wymienionych, trzeba choć z nazwiska wspomnieć o: Helenie Barcz (1903–1985), Emilii Hanowskiej-Maczugowej (1907 – data śmierci nieznana), Marcie Hanowskiej-Sendrowskiej (1909–1977), Franciszce Hensel-Szczepańskiej (1909–1981), Otylii Hohmann-Markwitan (1910 – data śmierci nieznana), Marii Kensbok (1917–2013), Annie Kiwitt-Samulowskiej (1907–1982), Władysławie Knosale (1908–1997), Klarze Malewskiej (1897–1975), Marcie Pieczewskiej-Szajkowej (1899–1975?), Wandzie Pieniężnej (1897–1967), Marcie Samulowskiej (1857–1942), Ludwice Stramkowskiej (1889–1974) i Pelagii Stramkowskiej (1915–2006) (Chłosta 2018b).

Ze względu na fakt, że kobiety uzyskały prawa wyborcze w Polsce w 1918 roku, należy przyjąć, iż dopiero od tego czasu można mówić o ich poważnym zaangażowaniu politycznym, piastowaniu przez nie ważnych stanowisk w urzędach i instytucjach publicznych, a tym samym czynnym udziale w życiu politycznym (Dzimira-Zarzycka 2020). Te pełne poświęcenia postawy kobiet w okresie plebiscytu w 1920 roku nie miały bezpośredniego wpływu na politykę i współtworzenie nowo odrodzonego państwa polskiego.

Poza tym, jak zauważyła Joanna Chłosta-Zielonka:

> […] o ile w opinii historyków decyzja, która zapadła na konferencji w Wersalu o przeprowadzeniu plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu z góry skazywała Polskę na przegraną, o tyle relacje polskich działaczy wskazują, że wiele było na początku optymistycznej wiary w zwycięstwo działań agitacyjnych. Świadectwa autobiograficzne przynoszą wiedzę o wielkim zaangażowaniu garstki ludzi, a także o znikomej lub udawanej pomocy płynącej z Polski [tłum. własne z ang.] (Chłosta-Zielonka 2019: 158).

Pokłosiem działalności plebiscytowej była choćby późniejsza działalność Emilii Sukertowej-Biedrawiny, która współpracowała z Ministerstwem Spraw Zagranicznych w zakresie prowadzenia akcji uświadomienia narodowego Mazurów na Działdowszczyźnie i w Prusach Wschodnich. Tam bowiem kolportowano redagowane przez nią wydawnictwa: „Gazetę Mazurską" (1923–1933) i „Kalendarz dla Mazurów" (1924–1928) (m.in. Sobieraj 2019; Szostakowska 1978).

Rola przedstawicielek polskiego ruchu narodowego w okresie plebiscytu w 1920 roku była pierwszym tak widocznym przejawem ich zaangażowania w sprawy państwowości polskiej. Ten fakt może zapoczątkować dyskusję o znaczeniu działalności kobiet na Warmii i Mazurach.

Bibliografia

Opracowania

Achremczyk Stanisław, Kiełbik Jerzy (red.) (2018), *100 wybitnych postaci Warmii i Mazur w stulecie niepodległości*, Olsztyn.

Borzyszkowski Józef (1997), *Połczyńska Maria*, w: *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. Stanisław Gierszewski, t. 3: *L–P*, Gdańsk.

Chłosta Jan (1977), *Wydawnictwo „Gazety Olsztyńskiej w latach 1918–1939*, Olsztyn: Pojezierze.

Chłosta Jan (2014), *Debiutanckie wiersze Marii Zientary-Malewskiej*, „Prace Literaturoznawcze", nr 2.

Chłosta Jan (2015), *O zasłużonym wydawnictwie Pieniężnych*, „Prace Literaturoznawcze", nr 3.

Chłosta-Zielonka Joanna (2019), *Affects in Autobiographical Accounts and Poetic Statements about the Plebiscite in Warmia, Mazury and Powiśle in 1920*, „Prace Literaturoznawcze", nr 7.

„Gazeta Olsztyńska" nr 64 z 29 maja 1920 r. [b.a.].

„Gazeta Olsztyńska" z 24 czerwca 1920 r. [b.a., b.n.].

„Gazeta Olsztyńska" nr 86 z 17 lipca 1920 r. [b.a.].

Łubieńska Anna (1977), *Moje wspomnienia z plebiscytu na Warmii*, Olsztyn.

„Niechaj Pani blaskiem świeci". Wspomnienia o Emilii Sukertowej-Biedrawinie (1996), wstęp i oprac. Jan Chłosta, Olsztyn.

Oracki Tadeusz (1961), *Sylwetki polskich nauczycieli i organizatorów szkolnictwa na Warmii, Mazurach i Powiślu w latach 1920–1939*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie", nr 2.

Oracki Tadeusz (1974a), *Emilia Sukertowa-Biedrawina (1887–1970)*, „Rocznik Mazowiecki", nr 5.

Oracki Tadeusz (1974b), *Joanna z Liszewskich Pieniężna*, w: Maria Zientara-Malewska, *Działacze spod Znaku Rodła*, Olsztyn.

Oracki Tadeusz (1983), *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla XIX i XX wieku (do 1945 roku)*, Warszawa.

Sobieraj Sławomir (2019), *Emilia Sukertowa-Biedrawina as a Populariser of the Poetry of Michał Kajka. A contribution to the reception of the poet*, „Prace Literaturoznawcze", nr 7.

Stawecki Piotr, Wrzesiński Wojciech (1986), *Plebiscyt na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku. Wybór źródeł*, Olsztyn.

Sukertowa-Biedrawina Emilia (1965), *Dawno a niedawno. Wspomnienia*, Olsztyn.

Sukertowa-Biedrawina Emilia (1972), *Karty z dziejów Mazur. Wybór pism*, t. 2, Olsztyn.

Szostakowska Małgorzata (1978), *Emilia Sukertowa-Biedrawina 1887–1970. Zarys biograficzny*, Olsztyn.

Śpica Paweł (2019), *Obszary działalności patriotycznej i edukacyjnej Polek w Prusach Zachodnich w latach 1848–1920*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy", nr 3–4.

Wakar Andrzej (1977), *Przedmowa*, w: Łubieńska Anna, *Moje wspomnienia z plebiscytu na Warmii*, Olsztyn.

Wakar Andrzej (1997), *Olsztyn. Dzieje miasta*, Olsztyn.

Wakar Andrzej, Wrzesiński Wojciech (1986), *„Gazeta Olsztyńska" w latach 1886––1939,* Olsztyn.

Wilamowska Bożena (1996), *Rodowód mojej Mamy*, w: *„Niechaj Pani blaskiem świeci". Wspomnienia o Emilii Sukertowej-Biedrawinie*, wstęp i oprac. Jan Chłosta, Olsztyn.

Wrzesiński Wojciech (1973), *Ruch polski na Warmii, Mazurach i Powiślu w latach 1920–1939*, Olsztyn.

Wrzesiński Wojciech (1984), *Warmia i Mazury w polskiej myśli politycznej 1864–1945*, Warszawa.

Wrzesiński Wojciech (1986), *Plebiscyty na Warmii, Mazurach i Powiślu w roku 1920. Wybór źródeł*, Olsztyn.

Wyszczelski Lech (2010), *Warmia, Mazury i Powiśle w koncepcji przynależności państwowej podczas obrad konferencji paryskiej w 1919 roku*, w: *Plebiscyty jako metoda rozwiązywania konfliktów międzynarodowych. W 90. rocznicę plebiscytów na Warmii, Mazurach i Powiślu*, red. Stanisław Achremczyk, Olsztyn.

Zientara-Malewska Maria (1974), *Działacze spod Znaku Rodła*, Olsztyn.

Zientara-Malewska Maria (2004), *Wiersze zebrane*, oprac. Hanna Sawicka, Jan Chłosta, Olsztyn.

Źródła internetowe

Chłosta Jan (2017), *Joanna Pieniężna – matka, żona i siostra redaktorów „Gazety Olsztyńskiej”*, http://naszawarmia.pl/417212,Joanna-Pieniezna-matka-zona-i-siostra-redaktorow-Gazety-Olsztynskiej.html [dostęp: 6.03.2020].

Chłosta Jan (2018a), *Kobiety były bohaterkami drugiego planu. O sile i emancypacji na przełomie XIX i XX wieku*, http://gazetaolsztynska.pl/499424,Dr-Jan-Chlosta--Kobiety-byly-bohaterkami-drugiego-planu-O-sile-i-emancypacji-kobiet-na-przelomie-XIX-i-XX-wieku.html [dostęp: 6.03.2020].

Chłosta Jan (2018b)*, Wielki format słabej płci*, http://gazetaolsztynska.pl/499447,Wielki-format-slabej-plci.html [dostęp: 18.04.2020].

Dzimira-Zarzycka Karolina, *Sto lat praw wyborczych Polek,* https://niepodlegla.gov.pl/o-niepodleglej/sto-lat-praw-wyborczych-polek/ [dostęp: 16.02.2020].

Romulewicz Anita (2013), *Emilia Sukertowa-Biedrawina – mazurskie sny i rzeczywistość*, http://www.wbp.olsztyn.pl/bwm/bwm_3-4_2011/suker.html [dostęp: 18.04.2020].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 85–99

DOI: 10.31648/pl.5660
Agnieszka Gawron
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8891-6563
University of Lodz
e-mail: agnieszka.gawron@uni.lodz.pl

Illness of the Soul, Body or Culture? Postpartum Depression as a Theme in Contemporary Literature

Choroba duszy, ciała czy kultury? – depresja poporodowa jako temat współczesnej literatury

Keywords: representations of postpartum depression, Ch. Perkins Gilman, literature

Abstract

This article describes the characteristics of postpartum depression (PPD), its etiology and reasons for making this phenomenon a taboo in contemporary culture. The author analyses cultural representations of postpartum depression, which she sees as one of the most important factors contributing to the phenomenon of removing the masks of motherhood (S. Maushart), growing in force at the turn of the 20th and 21st centuries. Referring to selected examples from contemporary literature, and contextually also to film (including E. Şafak, N. Fiedorczuk, M. Susdorf, D. Barker, E. Atef), the author discusses the psychological and socio-cultural determinants of PPD, emphasising not only biological, but the mainly existential dimension of this experience and its strong connection to the contemporary norms of femininity and motherhood.

In one of her lesser-known essays called *On Being Ill*, penned in the second half of the 20th century, Virginia Woolf wonders why illness has never come to be one of the prime literary topics on a par with love, jealousy, or battle. After all, the loneliness which accompanies illness – she argues – lets us take a step back from the reality, but at the same time provides an acute reminder of our bodily nature and forces us to perceive the world from the confines of our aching body, thus making us exceptionally sensitive to sensory impulses and meanings

(Woolf 2010). Nowadays, illness (including depression) seems to be a well-established theme in art and literature. Better yet, Susan Sontag observes that mental illnesses have become the modern-day media for the secular myth of self-transcendence; as such, they have superseded tuberculosis, which used to be perceived as a source of creative imagination, spirituality, and even a social ennoblement in the 19th century (Sontag 1999). However, in this regard, the depression afflicting young mothers is an exception. Until recently, it had virtually no cultural representation. In this article, I analyse the reasons behind the long-lasting tabooisation of this sphere of women's experience, both in the real world and in art. I identify the prototypical text which sets forth the universal model for experiencing and representing PPD and proceed to trace the contemporary representations of the disease, as well as their functionality in the selected cultural texts, mainly of the literary genre. In my reflections, I resort to the methodology residing at the crossroads of literary studies, modern-day sociology of literature, and intersectional cultural studies on motherhood.

Etiology of post-partum depression

Giving birth is one of the most important biological, interpersonal and social changes in the lives of women. In most cases, it is accompanied by feelings of joy, satisfaction and fulfilment, which are not materially disrupted by the physical and psychological nuisances of the new role. However, WHO data indicate that statistically, one mother in ten (or even 30%) develops post-partum depression. The researchers characterise the etiology of the disease as inconsistent and complex (Abdollahi, Lye, Zarghami 2016). It should be regarded as a result of biological, personality-related and socio-cultural factors. Medicine recognises that the most common symptoms in depression include low mood, loss of interest in hobbies, loss of appetite, shame or feeling of worthlessness, sleeplessness, mood swings (from deep sadness, apathy and withdrawal to euphoria and compulsive behaviours), trouble with completing daily activities, helplessness, aversion towards the child. In extreme cases, the woman develops a distorted view of reality, accompanied by pseudo-hallucinations, violence, suicidal thoughts, or attempts at infanticide, in which case we are dealing with post-partum psychosis.

From the perspective of biological theories, post-partum depression is the effect of temporary and curable hormonal imbalance experienced by women in transition periods; it is related to the low level of oestrogen in the postpartum

period[1]. However, considering that depression cases are not evenly distributed across the world, biology cannot be viewed as the main etiological factor of the disease[2]. The geographical variation allows us to search for the causes of postpartum depression in the contemporary socio-cultural conditions, wherein the role of women is strictly defined as child caregivers subjected to men's rule. The socio-cultural factors comprise the standard of motherhood adopted in the given culture, including all the related views, myths, and rituals, of the specifics of care provided to the young mother, and her relations with the community. Sociological research has revealed that lower incidence rates of depression are recorded in countries with a developed social welfare system (such as Sweden) and cultures with a full-fledged family support system for young mothers before and after childbirth (Bina 2008). The findings show quite clearly that vulnerability to depressive states remains closely related to not only physiological issues but, possibly even more importantly, to the roles served by women in the family and the society[3]. The common point of the examples most frequently cited by sociologists is the maternal role and the related function of a caregiver, which puts women under the obligation to constantly respond to the needs of another while simultaneously restraining the pursuit of own goals. The situation of entering motherhood with the etiology of depression also involves – more than any other life situation – the feeling of uncertainty related to the new role combined with the simultaneous pressure on women regarding their duties as the so-called good mothers. In modern times, this pressure takes the form of the "intensive mothering" and, in broad terms, entails the full, physical and material involvement of the woman in the "task" of bringing up her child, in strict compliance with the authorities and specialist knowledge (Hays 1996).

The indicated cultural factors of PPD are compounded by psycho-social conditions: cognitive (relating the tendency to depressive states with personality traits such as: unrealistic visions of motherhood and the related pursuit of full control and perfectionism), interpersonal (relationships in the marriage and in

[1] The same process takes place in the menopausal period or during the temporary low mood in the premenstrual period. If the symptoms of depression are observed throughout the first two weeks after childbirth, they are viewed as a natural physiological state called baby blues which normalises upon regaining the hormonal balance. However, if the symptoms continue for more than a month or start later (even a month or a year after childbirth), they are probably a manifestation of postpartum depression.

[2] For instance, PPD is virtually unobserved in Singapore (0.5%), but Guyana has a high incidence rate (57%) (Soliday and Fancher 2010: 109).

[3] The highest incidence rates are observed in single mothers, married housewives caring for the children, and married working mothers under a lot of stress as they combine their professional and parental duties (Frąckowiak-Sochańska 2014: 92).

the family), behavioural (wherein the depressive episodes are causally linked to stressful and psychologically disruptive events from the past, such as the divorce of the parents, lack of emotional support when growing up, or a troubled mother-daughter relationship) (Bina 2008: 234).

Considering the social order in the light of its potential impact on the incidence of depression allows us to broaden the perception of motherhood beyond the natural categories, typical of the female condition, and by the same token – to define depression, not as an individual problem of a woman, but a complex disease entity which cannot be viewed in isolation from the social context.

PPD (*postpartum depression*) – the taboo and the attempts at its destruction

Until this day, postpartum depression remains one of the strongest maternal and cultural taboos. Only recently has it become present in the public discourse, literature, or film. Suffice it to say that the first nationwide debate on the topic in Poland took place only in 2016, as part of the third edition of the campaign *Twarze depresji. Nie oceniam. Akceptuję* [*Faces of Depression. Acceptance, Not Judgment*]. One of the participants and author of the book *Depresja poporodowa. Możesz z nią wygrać* [*Postpartum Depression. You Can Beat It*] confessed in an interview that the search for women who would agree to publish their stories on battling depression, even anonymously, had taken her a year. Similar difficulties plagued the search for ambassadors and faces for the campaign (Mandżak-Matusek 2016). It seems that society fears this topic because of the culturally internalised vision of the mother and motherhood. Our social imagination, additionally stirred by the media and the pop culture, provides a vision of a woman who feels a strong and unconditional love for her child even before giving birth and provides the child with love and tender care after it comes into the world. The incorporation of the mother figure into the framework of the religious and romantic tradition infused with Freudian legacy has resulted in the idealisation of motherhood and placed the burden of responsibility for the child's life and health solely upon the shoulders of the mother. In this framework, motherhood considered as the primary social and biological role of a woman – together with the manner of its performance – is a key indicator of women's worth and comes under rigorous social judgement. In the context of these findings, the disclosure of the depressive experience could be viewed as a serious offence against the cultural script of being "a good mother" and the ideal of instinctive maternal love

which leaves no space for indifference or withdrawal, let alone rejection or violence toward the child. Besides, the Freudian mother figure – ready for masochist sacrifice and devotion, but at the same time good, loving, understanding – is still powerful in culture. As a result, young women tend to experience stressful situations in a style consistent with social expectations shaped by gender roles. That is why women are more inclined to direct their negative feelings inward (instead of defusing them in action as men do), which fosters the development or exacerbation of symptoms and hinders the ability of its verbalisation (Frąckowiak-Sochańska 2014: 92–93). Meanwhile, the women who have overcome depression are reluctant to discuss it because of shame and remorse about their behaviour towards the child during the disease (Mandżak-Matusek 2016).

Without a doubt, the watershed moment in art and literature on the topic came at the end of the 20th century. The date is by no means accidental. The writings published at the time form part of the maternal discourse, which enriched the literary canon of the humanities with the key texts on the problem penned by: Adrienne Rich (*Of Woman Born* 1976), Elisabeth Badinter (*Mother Love: Myth and Reality: Motherhood in Modern History* 1980) and Marianne Hirsch (*Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism* 1989). They were preceded by seminal publications of their forerunners – S. de Beauvoir, B. Friedan, or S. Macintyre. In the second half of the 20th century, female researchers boldly pressed for the voice of mothers in culture, presenting motherhood as a complex experience of an existential, psychophysical, and identity-related – nature, just as it is institutional.

What also facilitated the opening to the topic of postpartum depression was the cultural turn to the autobiographical and intimist forms. The object of interest shifted from the global and universal to the private and individual. Breaking the conspiracy of silence which surrounded postpartum depression was also fostered by the growing culture of therapy. It was one of the more important impulses to – in the words of Susan Maushart – take off the "masks of motherhood", i.e. to reveal the dark sides of motherhood which remain a cultural taboo. In her seminal book, Maushart describes entering into motherhood as a transformation being one of the best-kept secrets in the adult life of a woman. As a result, young mothers are unprepared for the clash of their, frequently idealised, visions of motherhood with the reality of daily life (Maushart 2000).

Postpartum depression as a theme of literary representations

In modern times, it is literature (and rarely film)[4] that gradually seems to fill this void. Cultural narratives on postpartum depressions may be found in both high-brow and popular books, which attempt to reflect the complex web of emotions felt by a depressed mother and to give an indirect indication of the sources of the problem. The best-known representations of this experience include non-fiction writings (such as *Black Milk: On Writing, Motherhood, and the Harem Within* by Elif Şafak), narratives at the juncture of fiction and an autobiography (Natalia Fiedorczuk, *Jak pokochać centra handlowe* [*How to Fall in Love with Shopping Malls*]; Marek Susdorf, *Trzy śmiertelne historie, cz. 1 Dziennik znaleziony w piekarniku* [*Three Deadly Stories, part 1. Memoirs Found in an Oven*]) and classic examples of fiction (*Fractured* Dawn Barker, *The Memory Child* Steena Holmes or *After Birth* Elisa Albert). The questions about the reasons why a woman in the early 21st century chooses to hide her maternal feelings inspired the aforementioned film by Emily Atef *The Stranger in Me* (2008). Most of these examples reiterate, in their own way, the experience of the character portrayed in *The Yellow Wallpaper*, a story written by Charlotte Perkins Gilman in 1892, pointing to a defined universal pattern of experiences and a corresponding model for representing postpartum depression. The examples may be additionally categorised by the means of artistic expressions used, which I shall discuss later.

The Yellow Wallpaper, not unlike the dark tales by Edgar Allan Poe in terms of poetics, is an account of Gilman's personal experience with depression which worsened after the birth of her daughter. In the light of typical symptoms of depression – apathy, weariness, no will to live, or suicidal thoughts – Dr S. Weir Mitchell, a popular 19th-century therapist, recommended the so-called rest cure, which involved limiting both intellectual and physical exertion to the minimum. The treatment usually placed women in isolation of their homes and exacerbated

[4] The first film to cover the subject autonomously and to break the PPD taboo is Emily Atef's *The Stranger in Me* of 2008. It is one of the three films of the topic which appeared in roughly the same time – together with *First Born* (2007, by Isaac Webb) and *Baby blues* (2008, by Lars E. Jacobson and Amar Kaleka) – but the other two handle PPD instrumentally, in the convention of a thriller and a horror. As a result, the figure of a depressive mother is only a mean to provoke a strong emotional response, not necessarily related to an understanding of the maternal experience. On the other hand, the film *Tully* (by Jaison Reitman) of 2018 shows similarity to Atef's work both in terms of style and the message, which could suggest that the figure of a depressed mother will soon gain a multidimensional, complex reflection also in cinematography.

the disease, but through willpower and tenacity, Gilman managed to return to creative work. Her story ruthlessly laid bare the disastrous effects of both the recommended therapy and the dismissive attitude faced by depressed women. A first-person narrative told from the perspective of an unnamed woman portrays the slow process of descending into madness. The protagonist is a young mother who "cannot be" in the presence of her beloved child, which both her husband (a doctor) and her therapist diagnose as a serious affliction requiring treatment, but also as a trifling whim, a temporary bout of hysteria, which will be best cured by peace, rest, and isolation. The protagonist gets shut off from family life at the top floor of an old house, in a room where windows have bars and the prime piece of furniture is a bed fixed to the floor. Little by little, she loses all contact with her environment. Deprived of the possibility to read, write, or express her feelings, disregarded and infantilised by her environment, she starts to "read" the yellow wallpaper with recurring motifs of the eyes, of looking – a symbol of the permanent observation, panoptical in spirit. Overcoming the displeasing feeling of being watched, the protagonist starts to lay out the patterns into a coherent text which reveals another woman imprisoned behind the bars. The other woman is a projection of her imagination and her ill mind but, at the same time, an alter ego which embodies the suppressed part of her personality. As the protagonist cannot speak or write of her experience directly, she seeks an alternative way of expression – she speaks from behind the wallpaper, from behind its outer pattern, as a subject at the margins of official culture. The act of stripping the wallpaper is a symbolic gesture of reclaiming freedom, but also a confirmation of madness. As it turns out, the escape is possible only by succumbing to insanity.

> Gilman's story – writes Krystyna Kłosińska, paraphrasing Kolodny – can be interpreted as an illustration of Bloom's category of "misreading". The mistaken party is the doctor-husband, as well as the readers and critics who fail to see the progressing insanity of the wife or to link her illness to hierarchy and dominance […] to which she is subjected in her closest relations (Kłosińska 2010: 264)[5].

The Yellow Wallpaper provides a universal image of the condition of a woman imprisoned not only inside her own psyche but also in the confines of the boundaries set by the sex policy and social relations of her time. The most important feature in the condition of Gilman's subject – the maternal version of the "madwoman in the attic"– is her feeling of imprisonment, isolation, and the resulting lack of control over her life, in the real and emotional dimension.

[5] Translator's note: All quotes in own translation unless stated otherwise.

The imagery of confinement and escape portrayed in *The Yellow Wallpaper* is simultaneously the most universal way of expressing the state of a depressed woman in the modern representations of the disease.

They present the experience of motherhood, usually awaited and well-planned, as evolving helplessness, loneliness and breakdown of the woman's personality, accompanied by feelings such as fear, sadness and inability to experience pleasure. Psychological loneliness is closely related to the specifics of this experience in the developed western societies where the incidence rate of depression is three times higher than in developing countries or homogenous agricultural societies (the countries of Latin America and the Middle East). It stems from the erosion of close bonds within the traditional communities of western countries and the related lack of support in times of hardship. The accelerating speed of life also takes a toll. The protagonist in Elisa Albert's *After Birth* says it outright: normalcy is belonging to a community that protects a woman from going insane. "This is what women have done since time immemorial" (Albert 2016: 92)[6]. The sense of confinement is also the product of an abrupt change in the lifestyle of women entering motherhood, which involves an alienation from the knowledge that used to be an inextricable aspect of their daily life. Medicalisation of basic tasks related to the early stage of the experience makes women feel lost and insecure in their new role, which is conducive to states of depression:

> Here's the problem – laments the protagonist of Albert's book – we are taught nothing. How to sew, grow food, preserve food, build things, fix things, make fires, birth babies, care for babies, feed babies, move through time, grow old, die, grieve, change, sit still, be quiet. Still and quiet, endless Interneters, quiet, quiet, quiet. […] Basic knowledge in shocking disuse while we tap away at our devices. […] Birthing and care of newborn humans is a specialty now, an area of expertise, hired out (Albert 2016: 86).

Albert's book – which comes with a motto from *The Yellow Wallpaper* – elaborates on (and here I go back to the potential categorisation of the cultural representations of PPD) the feminist model of this writing and the message of Gilman's story. While describing the reality of a depressed mother, Albert – just like Marek Susdorf in Poland – accentuate chiefly the role of socialisation and the inability to live in the patriarchal world which reduces women to their procreational functions. The protagonist of Albert's story survives through

[6] Translator's note: All quotes from *After Birth* provided as in the original edition (Elisa Albert, *After Birth*, Houghton Mifflin Harcourt, 2015).

friendship and female solidarity, in a return to a community. Before, even as she asks for help, her signals are usually dismissed:

> Paul's mother in Ohio called every third day. – How are you doing? I don't want to bother you. – How am I. I don't really know. I don't know how people are supposed to do this. I don't know how to do this. – New babies are a lot of work! – I need help, I told her. I can't do this. My voice was low. She's good people. [...] – Don't be silly. Of course you can (ibid.: 21).

The main character in Susdorf's book – a hybrid narrative in terms of both genre and style – beset by social expectations and deprived of family support, decides to commit murder-suicide and go on the final journey with her daughter. She does not love the girl from birth, their bond develops with time. Both texts, saturated with feminist theories, can be classed into the poetics of scream – as a defence mechanism and, at the same time, a cry for help. In Susdorf, scream poetics manifests in the emotional-intellectual affectivity of the protagonist who, aware of her situation, screams as she faces the social defiance to grasp her condition as a mother. In such a plight, a woman – writes Krystyna Kłosińska – is forced to assert her presence by way of screaming (Kłosińska 2006: 26–29). Writing a journal is the last attempt at expressing the entrapment and insecurity in the new role, but even that fails and lures her to the semblances of authenticity – the language of mothers does not exist, as it always builds up the patriarchal awareness, so all that is left is screaming, parody and liberation in death. To some extent, Albert's protagonist uses a similar strategy – her language is sharp, vulgar, blunt, and she herself, as a doctorate student in Sociology, is fully aware of the transformations she is going through. However, the presentation of the problem leaves a little to be desired – the image of a depressive protagonist suspended between the panic fear for her child and suicidal thoughts, between love and hate, lacks psychological depth and remains structurally unmotivated. Meanwhile, the feminist dimension of the project, although not always successful, boils down to the attempt at showing that women rarely become mothers on their own terms. The institutional dimension of motherhood is far from the individual experience of every woman.

Another narrative on postpartum depression, definitely superior in terms of artistry but also feminist in spirit, may be found in the book *Black Milk: On Writing, Motherhood, and the Harem Within* penned by the Turkish writer Elif Şafak. Contrary to appearances, it is not a record of suffering but a serene autobiographical story of depression and a creative crisis which afflict the protagonist after childbirth. Personality breakdown is portrayed as an internal "harem"

of conflicting voices of her own ego, personified as minuscule, phantasmatic beings visiting her in times of difficulty. Noticing and recording those voices allows the protagonist to balance out the intellectual and cultural part of herself with the biological and bodily element – which amounts to appeasing the contradiction between life and writing. And though it could seem that the writer makes light of a serious problem, she manages to use her curious essayist formula to show the primary source of emotional problems – the conflict between the intellect and the body, between the somatic – tantamount to maternal – and symbolically subjected to the priorities of modern culture. Thus, the eponymous "black milk" could be interpreted as an attempt to work through a crisis by the act of writing down, but also revealing and introducing into the literary tradition an issue thus far bashfully pushed to the fringes of cultural imagination.

Difficulties in overcoming the taboo of depression are linked on many levels with the fact that, like no other disease of psychological origin, postpartum depression is closely related to the experience of the body. As the abject – due to its connection to the time of transition – it is consistently ousted from the space of culture which has perpetuated for centuries the vision of Mary as an incorporeal mother. Therefore, the somatic experiences of the early stage of motherhood such as pregnancy, childbirth, the hardships of breastfeeding, pain, exhaustion, lack of sleep not only confine women to suffering but also deepen the alienation and personality breakdown. The majority of the discussed narratives present a protagonist which provides a textbook example of a person at risk, which is due to the physical pain and exhaustion experienced in the early phase of motherhood – most frequently this refers to pain at childbirth, which is resolved through anaesthesia or a caesarean delivery. A notable context is a mother's perception of her experience as anonymous and impersonal. When the protagonist of Barker's book, overwhelmed by the pain of childbirth, decides to go through with epidural anaesthesia, what she hears is: "'I have another epidural here for you.' Anna heard herself being reduced to just another nameless patient, just a procedure. As she felt herself slipping away, she couldn't shake the feeling that she had failed" (Barker 2015: 48). Her emotional distress clearly begins in the labour room already:

> She tried to breathe deeply as a horrible sense of suffocating claustrophobia settled on her. She felt as though she was stuck on a long flight, with no way to stretch out without touching someone, no way of protecting her own space (ibid.: 51).

A shock, and at the same time a protest against the medicalisation of childbirth was experienced also by Albert's protagonist:

> They cut me in half, pulled the baby from my numb, gaping, cauterized centre. Merciless hospital lights, curtain in front of my face. Effective disembodiment. Smell of burning flesh. Sewn back up again by a team of people I didn't know, none of whom bothered to look me in the eye, not even one of them, not even once. Severed from hip to hip, iced, brutalized, catheterized, tethered to a bed, the tiny bird's heartfelt shrieks as they carted him off somewhere hell itself (Albert 2016: 19).

A depressed mother sees her body as something foreign – it is the body which takes her into its power, amplifying the sense of losing control over own life:

> Amazing – writes the protagonist of Fiedorczuk's book – how portly and pronounced is the space taken up by this body. It contrasts with the sense of disappearing that I get since the first pregnancy. I stop feeling myself physically, stop identifying weariness, hunger [...] I hide behind the fridge, my lips full of chocolate. I still sense myself shrinking and withering but the opposite is the truth. I'm really big, which embarrasses me to no end. I'd like to be bony and shrunken, tiny, as miniscule and unimportant as I feel before myself (Fiedorczuk 2016: 75).

Fiedorczuk's character compensates for the lack of control through compulsive cleaning (of her house or car) which helps her regain balance and gives an illusory sense of control over the environment in the face of an unpredictable and unpleasant adventure with the body:

> I'm sitting on the sofa, crying, the child at my breast. The room smells of detergent. It's beautiful, like in a photo in a high-end real estate catalogue. This compulsive cleanliness is the only part of my life I can control. I have no control over my body, including the breasts which hurt like a motherfucker, the pangs of wild hunger during breastfeeding, or the frightful lines that don't fit any beauty canon at all. I have no control over my sleep. I think that I will never be able to think anything up anymore, I will never go beyond this lingering, this wait. I find myself in another space-time continuum, in an immaculately clean cell. [...] On the sixteenth of March 2016 [...] I tell my husband [...] to look for another woman, another mother for our son. The advice does not seem ill-fitted or moronic. Certain of my impending death, I want to help him get over it and prepare for my passing before I take with me someone or something besides just myself. But still, it is the time when our house is at its cleanest. It's beautiful (ibid.: 28).

The book of Fiedorczuk, the 2016 laureate of the "Polityka" magazine award, is suspended between fiction and an autobiography. To give her rendering of the emotional condition of a depressed mother, the author uses the spatial category of non-place introduced by Marc Augé, which exposes lability, anonymity, lingering in non-time and the liminality of the experience.

The ambivalence of states experienced in postpartum depression – from euphoric love to animosity or even infanticide – is undoubtedly amplified by shame. Embarrassment to reveal own feelings heightens the emotional sensitivity of the mother. The postmodern model of motherhood, with its intrinsic duty of self-control, does not allow for honesty on the topic, as emphasised in *After Birth*: "But you can't talk about this" (Albert 2016: 100). All attempts at verbalisation meet with condescendence, dismissiveness or non-belief, and the visible symptoms of the disease provoke outright disapproval. The disciplining role of the environment is painfully exposed in Emily Atef's film, where the most ruthless critics of the sick mother are her father and the childless sister of her husband. *The Stranger in Me*, just like fiction texts by Barker and Holmes, presents an in-depth psychological image of depression with a rich narrative covering the phenomenon from the perspective of the protagonist's environment. The family of Rebecca and Julian in Atef's movie fails to notice, and then to accept the progressing helplessness and fear of the mother in the presence of the child. When the woman realises that she poses a danger to her offspring and gradually secludes herself, she meets with fierce criticism of her husband's family. She recovers thanks to her perseverance, the love for her child, the help of other women, advanced therapy, but most of all the understanding and acceptance of her partner.

In their handling of the topic, the authors of *Fractured* and *The Memory Child* use the strategy of a riddle. Both books have an in-depth retrospective narrative which explains the behaviours and anxieties of the protagonist but also leads to the resolution of the dramatic mystery consuming the characters. Steena Holmes describes the tragedy of a woman who, after the sudden death of her husband and her new-born daughter in a car accident, succumbs to a mental breakdown. She sees her present life through the filter of the past, professing that her husband's absence is due to his work overseas and replacing her daughter with a doll. Indubitably, the disease is further exacerbated by the qualms of the protagonist, a businesswoman in demand who long opposed the prospect of becoming a mother and finally gave in to her husband's pressure. Meanwhile, Dawn Barker touches upon the most severe form of postpartum breakdown, i.e. psychosis. The author runs a parallel narrative wherein the day of the murder and the related investigation come entwined with the retrospective story of the approaching tragedy. Step by step, Baker seemingly aspires to describe the condition of the mother and to reveal the causes of infanticide but, at the same time, she draws the web of multiple examples of negligence, committed by the family and others, which eventually lead to the tragedy. In the woman who had been

trying for a baby for a long time and loves her son to bits, postpartum psychosis appears suddenly, as a phenomenon both inexplicable and incomprehensible. The disease is partially accounted for by personality-related and cognitive factors – Anna is a perfectionist with an ingrained vision of ideal motherhood, which fades in the face of reality. Having a depressive mother is an additional factor. Although Anna is utterly exhausted, she cannot or will not ask for help, ashamed of her helplessness. Simultaneously, she feels growing frustration and resentment towards her husband who, out of convenience, glosses over the subtle signals suggesting the suboptimal condition of his wife. Only after the tragedy, when he analyses all the facts, he manages to truly empathise with the situation of his ill wife:

> He picked up Jessie's lead and kept walking. How long had it been since he'd slept properly? It was nine days since Jack had died. It was physically impossible to have gone that long without any sleep at all: his body would have shut down, he'd be hallucinating. He now understood why sleep deprivation was used as torture. He'd feel better if only his mind would rest, but every time he closed his eyes he castigated himself over and over with questions and accusations for which he had no answer. Was this how Anna had felt? (Barker 2016: 138)[7].

Barker does not give an unequivocal answer to the questions about the origin of the disease and responsibility for the infanticide. In the eyes of the law, the protagonist is exculpated, but many questions remain unanswered. Why did the husband not see that his wife stopped eating or sleeping, that she obsessively cared for the baby but felt absent-minded, performing her tasks mechanically and emotionlessly? Who or what is at fault? Is it the mother, who clings to her idealised image of motherhood, the culture and society, which perpetuate that vision, the genes, inherited after the depressive mother, or the lack of real support? There is no single answer, but the discomfort remains – and therein lies one of the main values of the book.

The examples discussed implement the concepts of literature which communicate no universal truths but reconstruct the feminine experience, thus far tabooed or overlooked in cultural representations. They include texts of varying artistic value, using diverse narrative strategies. Aside from virtually textbook examples illustrating the process of entering the disease, together with its socio-cultural and psychological aspects, we find others, accentuating the relationship between women's experiences and the psychology of creativity,

[7] Translator's note: All quotes from *Fractured* provided as in the original edition (Dawn Baker, *Fractured*, Hachette Australia, 2013).

as well as the individual and social agency. Therefore, in most stories, the recovery involves restoration of control over both body and speech. That is why the incorporation of postpartum depression into the literary tradition is important not only as an act of breaking "the conspiracy of silence" but also in view of its cognitive, social and therapeutic functions.

Bibliography

Sources

Albert Elisa (2016), *Od urodzenia* [*"After Birth"*], Aleksandra Weksej (trans.), Białystok.

Barker Drawn (2015), *Pęknięte odbicie* [*"Fractured"*], Anna Kłosiewicz (trans.), Warszawa.

Fiedorczuk Natalia (2016), *Jak pokochać centra handlowe* [*How to Fall in Love with Shopping Malls*], Warszawa.

Gilman Perkins Charlotte (2007), *Żółta tapeta* [*"The Yellow Wallpaper"*], Klara Naszkowska (transl.), http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,3900218.html [accessed: 15.06.2017].

Holmes Steena (2016), *Dziecko wspomnień* [*"The Memory Child"*], Urszula Gardner (transl.), Białystok.

Obcy we mnie [*"The Stranger in Me"*] (2008), Emily Atef (dir.).

Şafak Elif (2011), *Czarne mleko. O pisaniu, macierzyństwie i wewnętrznym haremie* [*Black Milk: On Writing, Motherhood, and the Harem Within*], Natalia Wiśniewska (transl.), Kraków.

Susdorf Marek (2012), *Trzy śmiertelne historie*, cz. 1: *Dziennik znaleziony w piekarniku* [*Three Deadly Stories, part 1. Memoirs Found in an Oven*], Gdynia.

References

Abdollahi Fatemeh, Munn-Sann Lye, Mehran Zarghami (2016), *Perspective of Postpartum Depressive Theories: A Narrative Literature Review*, "North American Journal of Medical Sciences", No. 8: 232–236.

Bina Rena (2008), *The Impact of Cultural Factors Upon Postpartum Depression: A Literature Review*, "Health Care for Women International", No. 29: 568–592.

Frąckowiak-Sochańska Monika (2014), *Depresja* [*Depression*], in: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* [*The Encyclopaedia of Gender. Gender in Culture*], Monika Rudaś-Grodzka et al. (eds), Warsaw: 91–94.

Kłosińska Krystyna (2006), *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece"* [*Miniatures. "Feminine" Reading and Writing*], Katowice.

Kłosińska Krystyna (2010), *Feministyczna krytyka literacka* [*Feminist Literary Criticism*], Katowice.

Maushart Susan (2000), *The Mask of Motherhood: How Becoming a Mother Changes Our Lives and Why We Never Talk About It*, New York.

Soliday Elizabeth, Fancher Jill B. (2010), *Postpartum Depression*, in: *Encyclopedia of Motherhood*, Andrea O'Reilly (ed.), Vol. 3, New York.

Sontag Susan (1999), *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory* [*"Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors"*], Jarosław Andres (transl.), Warszawa.

Woolf Virginia (2010), *O chorowaniu* [*"On Being Ill"*], Magdalena Heydel (transl.), Wołowiec.

Internet sources

Hays Sharon (1996), *The Cultural Contradictions of Motherhood*, New Haven – London, https://yalebooks.yale.edu/book/9780300076523/cultural-contradictions-motherhood [accessed: 21.06. 2017].

Mandżak-Matusek Marta (2016), *Anna Morawska: Depresja poporodowa to wciąż temat tabu (wywiad)* [*Anna Morawska: Postpartum Depression Is Still a Taboo (interview)*], http://ciaza.siostraania.pl/anna-morawska-depresja-poporodowa-to-wciaz-temat-tabu-wywiad [accessed: 21.06. 2017].

Twarze depresji [*Faces of Depression*], http://twarzedepresji.pl/3-edycja-kampanii [accessed: 20.06.2017].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 101–113

DOI: 10.31648/pl.5661
Dominika Kotuła
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4518-6374
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: dominika.kotula@uwm.edu.pl

„Teraz, myślę, ale wcale nie”[1] *Zdrój* Barbary Klickiej jako narracja maladyczna

‘Now, I think, but actually not’ Barbara Klicka’s *Zdrój* as an Illness Narrative

Słowa kluczowe: doświadczenie choroby, ciało, narracja maladyczna, liminalność
Keywords: experience of illness, body, illness narrative, liminality

Abstract

This article presents Barbara Klicka’s novel *Zdrój* as an example of an illness narrative. The novel is discussed in the context of both other examples of the genre and the theoretical works devoted to the topic. The fact she is experiencing illness determines the protagonist’s existence and her perception of the world. It influences her emotions. As a hypersensitive individual, she is able to recognise the mechanisms of oppression embedded in the process of treatment, such as the objectification of patients. The narrator’s status is peculiar – she is not losing the battle with her illness, neither is she recovering. She is a “wounded storyteller,” remaining in a liminal state. Illness is one of the essential elements of the protagonist’s identity, and not simply the theme of her story but rather a condition without which the story would not exist.

Bohaterką i zarazem narratorką powieści Barbary Klickiej jest młoda kobieta z Warszawy, Kama. Po wyczerpującej chorobie nowotworowej zostaje wysłana na turnus rehabilitacyjny do Ciechocinka, znanej miejscowości sanatoryjnej. To decyzja ZUS-u – kobieta ma spędzić w sanatorium miesiąc, podczas którego będą ją „okładać okładami, masować, wieszać i gnieść” (Klicka 2019: 130). Już pierwsze słowa narratorki, analizującej wielkość i ciężar walizki, zapowiadają,

[1] Klicka 2019: 130.

że ciało będzie ważnym aktorem w jej opowieści. Kolejne – że będzie to ciało doświadczone chorobą, osłabione, obolałe, o ograniczonych możliwościach[2]. Bohaterka widzi w nim źródło kłopotów, z powodu jego kruchości czuje się niezdolna do wykonywania prostych czynności i skazana na nieustanne szukanie pomocy u innych osób, często obcych[3]. Ci, z kolei, nie budzą w niej zaufania. Ten specyficzny przymus polegania na przypadkowych ludziach i godzenia się z ich często intruzywną obecnością staje się jednym z tematów książki, należącej do kategorii coraz chętniej analizowanych narracji maladycznych[4], poświęconych doświadczeniu choroby, szczególnie przewlekłej, somatycznej, wyniszczającej i determinującej przez to jednostkowe autobiografie, niekiedy określane autopatografiami[5]. Powieść Klickiej stanowi interesujące studium przypadku, w którym narratorka, skłonna do niejednoznaczności i niedopowiedzeń, ale również celnych, pozbawionych złudzeń, pozornie suchych obserwacji, opowiada o własnym ciele, uprzedmiatawianym podczas zabiegów medycznych, o mierzeniu się z cielesnością innych oraz o specyficznej słabości, która – zazwyczaj postrzegana jako stan chwilowy, związany z rekonwalescencją lub przełomem w chorobie – w jej przypadku okazuje się permanentna. Opresyjne realia ciechocińskiego ośrodka są tłem opowieści, której narratorka zadomowiona jest na „nocnej półkuli życia"[6].

---

[2] Kama należy do grona „zranionych narratorów" (*the wounded storytellers*) – jest narratorką, która opisuje swoje życie naznaczone przewlekłą chorobą (zob. Frank 1995).

[3] Obcy budzą w Kamie szczególny, podszyty niewiedzą lęk. W przypadku poszukiwania pomocy od bliskich, wybór strategii jest o wiele prostszy i bezpiecznie oczywisty: „zadzwonię do brata albo do wszystko jedno kogo, byleby miał samochód lub mięsień i trochę czasu, ktoś mi przywlecze ten bagaż na kwadrat, ja się uśmiechnę, trochę się z siebie ponabijam, że kaleka, postawię piwo albo kawę i będzie po sprawie" (Klicka 2019: 6).

[4] Zróżnicowanym gatunkowo narracjom poświęconym chorobom towarzyszą dynamicznie rozwijające się badania nad doświadczeniem choroby w literaturze (Ładoń 2019; Boruszkowska 2016). Jak określiła to jedna z badaczek, w tego typu narracjach „choroba staje się nie tylko tematem opowiadania, lecz także jego warunkiem" (Okupnik 2018).

[5] Iwona Boruszkowska definiuje terminy *patografia* i *autopatografia* następująco: „Patografię rozumiem najogólniej jako narracje o chorobie pisane z perspektywy osoby niedotkniętej bezpośrednio symptomami schorzenia – mam tu na myśli lekarskie studium przypadku, opisy osób towarzyszących choremu […], skupione na chorobie, szpitalne reportaże itd. Autopatografia zaś w odróżnieniu od patografii to narracja tworzona przez człowieka chorego, pacjenta, swoista autobiografia chorego (w formie różnych egodokumentów tematyzujących chorobę – listy, dzienniki, pamiętniki itd.), subiektywna narracja autobiograficzna podmiotu defektywnego" (2016: 14). W kontekście cytowanych definicji powieść Klickiej nie wpisuje się w ramy opisywanych przez Boruszkowską odmian gatunku, natomiast bez wątpienia należy do narracji maladycznych, zaś Kamę zdefiniować można jako defektywny podmiot.

[6] „Choroba jest nocną półkulą życia" – pisała Susan Sontag – „naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem. Od dnia narodzin każdy z nas posiada bowiem jakby dwa paszporty – przynależy zarówno do świata zdrowych, jak i do świata chorych. I choć wszyscy wolimy przyznawać się tylko

Już w scenie otwierającej książkę dostrzegalne stają się trudności, jakie bohaterce sprawiają kontakty z sanatoryjną społecznością. Kama rzeczowo charakteryzuje spotkaną na peronie przyszłą towarzyszkę:

> Ma krótkie włosy, platynowe, jest starsza ode mnie o najwyżej kilka lat, ale wygląda, jakby była moją ciocią. To przez ten turkusowy żakiet, myślę. Przez turkusowy żakiet i takie ogólne serio, które od niej bije (Klicka 2019: 7).

Zagadnięta przez kobietę bohaterka stara się unikać spontanicznych reakcji. Z katalogu dostępnych zachowań starannie wybiera te najbardziej zachowawcze – nie bez istotnego powodu:

> Uśmiecham się. Nigdy nie wiadomo, kiedy będę potrzebować czyjejś pomocy. Za mną jak zły dog waruje wielka walizka.
> − Niestety nie wiem. Ale też muszę tam, że tak powiem, dotrzeć.
> Uśmiecham się jeszcze raz na wszelki wypadek.
> − Dlaczego „że tak powiem"? – pyta ta pani.
> Myślę: czy istnieje odpowiedź na to pytanie, bo chyba raczej nie, po prostu tak mówię, że tak powiem, bo chciałabym wydać się miła i dowcipna już w pierwszym zdaniu. Że tak powiem, nawyk taki, językowy, nic więcej (tamże 2019: 7).

Słowa „nigdy nie wiadomo, kiedy będę potrzebować czyjejś pomocy" są wyrazem wiary w jedną ze szpitalno-sanatoryjnych zasad, których Kama jest pewna. Powtarzają się w książce wielokrotnie, stanowią swoisty refren towarzyszący międzyludzkim kontaktom bohaterki. Te zaś, w sanatorium oparte na sztywnych, nużących konwenansach i przemocowych mechanizmach, są dla niej na ogół męczące i niezrozumiałe, osaczające[7]. Godzi się na nie z rezygnacją, dokonując szybkich analiz i stara się sprostać wyzwaniom, wydając sobie samej polecenia: „Myślę: nie ucieknę. Myślę: nie wolno mi biegać. Myślę: co ja tam wiem, ona wie, a skoro wie, to wyciągnij tę rękę i ładnie się przedstaw". Mimo wyuczonej spolegliwości i celnych spostrzeżeń Kama jest zbyt wycofana i wyobcowana, żeby sprawnie poruszać się w sanatoryjnym mikrokosmosie. Ten zaś opiera się na określonym systemie zależności i powiązań, a także swoistej hierarchii, co staje się widoczne tuż po przybyciu przez bohaterkę na miejsce:

---

do lepszego z tych światów, prędzej czy później, chociażby na krótko, musimy uznać również nasz związek i z tym drugim" (Sontag 1999: 7).

[7] Kamie trudno jest pojąć powszechne wśród kuracjuszy przekonania i odczucia, takie jak głęboka i sygnalizowana niejednokrotnie niechęć do ludzi pochodzących z Warszawy. Wydają jej się nie tylko niezrozumiałe, lecz także trudne do wyobrażenia: „Myślę: nigdy w życiu nie wstydziłam się miasta. Jak można się wstydzić miasta? Co to jest wstyd za miasto?" (Klicka 2019: 10).

> Z korytarzyka przechodzi się do pokoju. Ma pewnie ze dwadzieścia pięć metrów, chociaż nie mogę być pewna, bo zawsze miałam problemy z oszacowaniem. W pokoju trzy łóżka, trzy szafki nocne, dwa krzesełka. Przyjechałam ostatnia, więc nie mam wyboru – moje łóżko stoi pod telewizorem i brak krzesełka też został przyporządkowany do mnie. […] Moje współlokatorki mocno się zakumplowały przez te trzy godziny swoich dwóch żyć poprzedzające mój przyjazd. Teraz są już szajką. Wchodzę, one obie w pozycjach półleżących znaczą swoje łóżka (tamże 2019: 14).

Dla neurotycznej narratorki relacje z pozostałymi kuracjuszkami stają się serią drobnych, ale wyczerpujących starć, z których rzadko udaje jej się wyjść bez szwanku – kolejne elementy jej życia, takie jak miejsce zamieszkania, bezdzietność, brak entuzjazmu wobec uzdrowiskowych rozrywek i rytuałów czy widocznych oznak religijności, budzą zainteresowanie, zazwyczaj przeradzające się we wrogość. Kama kolekcjonuje te sytuacje, czasem opisując je humorystycznie, często kontynuując potyczki w wyobraźni, w wyimaginowanych dialogach[8], jednak na ogół skutecznie izoluje się od współtowarzyszy, wybierając emigrację wewnętrzną. W jednej z rozmów z enigmatycznym Piotrem na pytanie dotyczące współlokatorek: – „Kama, dlaczego ty mówisz o nich, jakbyś wcale z nimi nie mieszkała?", bohaterka odpowiada z przekonaniem: – „Bo nie mieszkam" (tamże 2019: 74). Wielokrotnie wspomina również o konieczności utrzymania dystansu, zbudowania „parkanu", gwarantującego zachowanie pomiędzy nią a światem granic, które zbyt często stają się niewyraźne. O ile w przypadku apodyktycznych kuracjuszek i natrętnych kuracjuszy wystarczająca okazuje się psychiczna i emocjonalna izolacja – skłonności, której, jak pisała w eseju *O chorowaniu* Virginia Woolf, osoby przewlekle chore nie chcą ukrywać[9], o tyle w zderzeniu z opresyjnymi instytucjonalnymi mechanizmami oraz z brutalnością

[8] Tak jak po przegranej bitewce o otwieranie okna, o które prośba dziwi współlokatorki, jakby Kama „zażądała co najmniej, żeby któraś z nich uderzyła kapciem o podłogę i w ten sposób wydobyła z linoleum bijące źródełko". Bohaterka milknie, ale myśli: „czas opuścić ten lokal, zrobić to tak, żeby to było znaczące, żeby im w pięty poszło, żeby wiedziały, jak bardzo jestem przeciwna kiszeniu się w pomieszczeniach bez tlenu, jak bezbrzeżnie gardzę osobami o innych niż ja preferencjach oddechowych. Żeby po moim wyjściu pomyślały, każda pod swoją ścianą, jak bardzo żałują, że nie wpuściły tu haustu październiczka, żeby każda z nich usłyszała myśl tej drugiej, zawstydzoną i pełną lęku przed stratą" (tamże 2019: 55–56).

[9] Autorka *Pani Dalloway* zauważa również, że ludzka wspólnota potrzeb i lęków jest pozorna: „Wszystko to jest złudzeniem. Nie znamy własnych dusz, a co dopiero mówić o cudzych. Ludzie, wędrując swoją drogą, nie trzymają się za ręce. W każdym człowieku jest dziewicza puszcza, śnieżne pustkowie, bez jednego choćby ptasiego śladu. Idziemy samotnie i bardziej nam to odpowiada" (Woolf 2010: 35). Możliwość wypowiedzenia tych słów pisarka zawdzięcza zaś temu, że: „w chorobie, wyznajmy to (choroba bowiem jest wielkim konfesjonałem), pojawia się pewna dziecięca szczerość, człowiek gotów różne rzeczy powiedzieć, wyrzucić z siebie prawdę, którą ostrożna przyzwoitość zdrowia chce ukryć" (tamże 2010: 34).

zabiegów wydaje się ona niewystarczającą bronią. Podczas gdy zrutynizowane procedury, niekiedy absurdalne, kształtują codzienność i znacznie ograniczają wolność znajdującej się w sanatorium bohaterki[10], zabiegi są bezpośrednią ingerencją w jej fizyczność.

Badania lekarskie są związane z odczuwaniem przejmującego bólu. W trakcie jednej z kontrolnych wizyt Kama traci władzę nad własnym ciałem, a mechaniczne czynności lekarki budzą w niej narastające poczucie depersonalizacji:

> Ona staje za mną, każe mi robić skłony i skręty, kładzie mi rękę między łopatkami i ciśnie, ciśnie, aż czuje opór, to jest mój opór, chociaż to nie ja wydałam polecenie swojemu ciału. Myślę: niech się odsunie, niech stanie dwa metry dalej. Myślę: proszę. Kładę się na leżance, bo ona mówi, żebym się położyła na leżance. Najpierw na plecach. Unosi mi nogę, chociaż noga daje się unieść tylko troszeczkę, potem staje się nogą niezależną, oflagowuje się i wszczyna strajk okupacyjny, w sensie: że ani dół, ani góra, tak będzie, skurczona, podgięta, na mocy praw jakiejś obcej fizyki, wisiała w powietrzu (tamże 2019: 25).

Kama stara się zachować spokój, na polecenie lekarki opisując we wskazanych skalach natężenie bólu. Poczucie braku łączności z własnym ciałem znika, kiedy cierpienie staje się nie do wytrzymania. To samo dzieje się z pozorami opanowania, do których jednak narratorka próbuje jak najszybciej powrócić, omawiając z reprezentantką sanatoryjnej władzy swoją kartę zabiegową i detale leczenia. Po chwilowej utracie kontroli powraca wytrenowana uległość.

Postawa Kamy znacząco różni się od reakcji bohaterek wielu spośród narracji opowiadających o poważnej chorobie, pojawiającej się w pewnym momencie dojrzałego życia. Dla przykładu zarówno w autobiograficznym *Znikaniu* Izabeli Morskiej (Morska 2019), jak i w *Trzewiach świata* Eve Ensler (Ensler 2015) wyraźnie werbalizowane jest poczucie zaskoczenia, związane z nagłym pozbawieniem podmiotowości i fikcją decyzyjności, wstrząs wynikający ze zderzenia z obojętnością lub brakiem współczucia i empatii oraz nieznanymi wcześniej wymiarami instytucjonalnej opresji, czyli doświadczeniami wpisanymi w status pacjenta[11]. Ensler wspomina o gwałtownym zetknięciu z upokorzeniem,

---

[10] Niekończące się i wciąż przegrywane boje o przepustkę i możliwość wyjazdu wprawiają Kamę w stan narastającej paniki.

[11] Woolf, tłumacząc, dlaczego współczucie nigdy nie będzie dane chorym, pisze, że gdyby ludzie mieli „wziąć na siebie także i ten ciężar, by do własnych cierpień dodawać w wyobraźni cudze, przestano by wznosić budynki, drogi rozsypałyby się w piaszczyste gościńce, nastąpiłby koniec muzyki i malarstwa, […] ludziom pozostałyby tylko cierpienie i rozpacz. A tak – zawsze znajdzie się jakaś rozrywka […] – i tak, nie bez pewnego zażenowania, zrzucamy z siebie ten potężny wysiłek współczucia, do jakiego wzywają nas owe koszary bólu i dyscypliny, owe suche symbole smutku, i zostawiamy go na inną okazję" (Woolf 2010: 33).

do którego bohaterka Klickiej wydaje się przyzwyczajona – to jest z mechanizmem rutynowych kontroli medycznych, podczas których jednostka zostaje ograniczona do sprawiającego problemy ciała. Podczas gdy autorka *W trzewiach świata* pisze: „Zdążyłam już umrzeć z powodu upokorzenia i przerażenia, które zlały się teraz w jedno i przekształciły w mieszankę potu i mdłości" (Ensler 2015: 45), Kama, zaznajomiona z systemem, w którym „jedne ciała bezkarnie dotykają innych ciał, ale w drugą stronę to nie działa" (Klicka 2019: 72), żartobliwie określa bolesną rehabilitację mianem „serenady z trzasków i postękiwań" (tamże 2019: 36). Opowiadając swoją historię, narratorka *Zdroju* sięga po sarkazm, zachowuje dystans wobec własnych doświadczeń, zdaje się przyzwyczajona do bycia poddawaną odbierającym godność zabiegom. Dystansuje się od ciała i z podobnej perspektywy zdaje się przyglądać również własnym emocjom, takim jak strach i rozdrażnienie – zaś lęk, nieustannie wyczuwalny w narracji, jest oswajany ciągłymi racjonalizacjami, neurotycznym humorem. Ten charakterystyczny humor bywa niekiedy mroczny, szczególnie kiedy pojawia się w odpowiedzi na przymusowe kontakty z panem Mariuszem, masażystą. Mężczyzna próbuje flirtować z Kamą, wykorzystując swoją pozycję i przekraczając granice jej intymności[12]. Opowieść o ich spotkaniach narratorka zaczyna następująco:

> Pan Mariusz i jego leżanka, myślę. Pan Mariusz i jego podwieszki. Wsuwam się w dres, dresik, tak się tu mówi, i biegnę po szarych dywanach do jego gabinetu na parterze. Biegnę, chociaż nie wolno mi biegać. Biegnę do mężczyzny, który będzie mnie teraz dotykał (tamże 2019: 37).

W tych słowa można byłoby dopatrywać się żartobliwego odbicia kokieteryjnych zachowań Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, których poetce trudno było się wyzbyć na początku choroby i o których opowiadała w swoim dzienniku[13]. Jednakże kontakt Kamy z masażystą daleki jest od niefrasobliwości. Ze strony bohaterki charakteryzuje go raczej niechęć połączona z wynikającym ze zmęczenia cynizmem. „Pan to umie, a ja się do tego nadaję" – zauważa z rezygnacją, komentując wspomnianą wyżej „serenadę z trzasków",

[12] Już w trakcie jednego z pierwszych spotkań padają pytania: „– A wie pani, pani Kamilko, że potrafię rozpiąć stanik jedną ręką? – pyta i rozpina mi stanik jedną ręką. – Czy pani mąż to potrafi? […] – Miło?" (Klicka 2019: 36).

[13] Kokieteryjna poetka, skoncentrowana na swojej aparycji nawet w trudnych wojennych warunkach szpitalnych, żaliła się w dzienniku, że badający ją lekarz nie odwzajemnił próby flirtu: „Żeby tak powiedział: ale ma pani płuca, jak miech kowalski! Albo: niby-chuchro, a co za siła wdechu! Albo: wypadków to pani miała dużo w życiu, ale one tylko panią wzmocniły" (Pawlikowska-Jasnorzewska 1994: 136).

w której staje się instrumentem – „niech mnie pan już weźmie do rąk i wyda mną dźwięki" (tamże 2019: 36).

Pan Mariusz nazywa bohaterkę „panią Kamilką" i próbuje nawiązać z nią bliższą relację. Kama dostrzega nie tylko nieprzystawalność jego zachowania do sytuacji, w której się znajdują, lecz także przede wszystkim nierówność ich pozycji. Mariusz ma władzę, jest jednym z dysponentów bólu. Dlatego bunt narratorki wobec zachowania mężczyzny pozostaje niewypowiedziany i, zagadnięta podczas jednego z ekwilibrystycznych zabiegów na podwieszkach, zgadza się pójść z nim na kawę. Swoją zgodę uzasadnia pytaniem: „Czy odmawia się dwudziestu groszy właścicielowi szarżującego pitbulteriera, trzymającemu w ręku kaganiec?" (tamże 2019: 38). Jednocześnie stara się pamiętać, że trzeba „przewidzieć wszystkie warianty ruchów w tej […] gierce" (tamże 2019: 68). Mimo prób oswajania sytuacji, intruzywność rehabilitanta budzi w niej narastający niepokój. W efekcie opisywana rzeczywistość ulega odrealnieniu, Kama zaczyna obawiać się utraty granic i obsesyjnie o niej rozmyślać:

> Na spacer, po zabiegach. To jest grane w miejscowościach uzdrowiskowych – zabiegi i ruch na świeżym powietrzu, czyż nie? Poza tym, myślę, jeśli porządnie wyhoduję ten parkan między mną a nie mną, zmniejszę ryzyko, że nagle wyczerpie się zapas odległości, że na którejś podwieszce albo jakiejś nocy atomy jednej z osób, które mogą mnie tutaj bezkarnie dotykać, mimochodem splączą się z moimi. Jak długie włosy w tłoku (tamże 2019: 39).

Myśli prowadzą do paranoicznych, surrealistycznych reminiscencji:

> Raz, myślę, dawno temu, zmieszałam się niechcący z inną kobietą. W tramwaju. Widziałam jej naszyjnik z wypełnionej żelistą substancją neonówki, wiedziałam, co zjadła na wczesne śniadanie, wiedziałam, w jaki sposób usuwa zbędne owłosienie spod pach w czasie porannego prysznica. Wystarczyło drobne otarcie (tamże 2019: 39).

Wspomnienia zaś skutkują poczuciem osaczenia:

> Jak na niektórych obrazach, myślę, każdy ślad pędzla potrafi wniknąć w ślad pędzla tuż obok. Dlatego trzeba na spacer, dlatego trzeba oddalać się, myślę, oddalać. Zjeżdżam windą. Przyklejona do świetlówki guma do żucia rzuca cień na moje czoło i przez chwilę myślę: początek inwazji. Ale nie, wystarczy daszek z dłoni. Potem cień zostaje w windzie, a ja wysiadam i przez drzwi na ulicę (tamże 2019: 40).

Kamę zawodzą zmysły („chodnik się krzywi"), ale jednocześnie ich nadaktywność pomaga jej odzyskać przytomność i równowagę. Dźwięki, barwy, światło, skupienie na słowach[14] i detalach otaczającego świata sprawiają, że rzeczywistość odzyskuje realność, która, nawet jeśli bywa przytłaczająca, pozwala bohaterce oderwać się od doznań mających „irracjonalne źródło", na styku „somy i psyche"[15]. Pasywno-doznaniowy stosunek, łączący bohaterkę ze światem zewnętrznym, nie pozwala jej całkowicie odciąć się od tego źródła zmysłowych wrażeń.

Potencjalne powody obaw narratorki przed swoistą utratą integralności, jej eskapistycznych tendencji, zawężonych afektów oraz skłonności do niedomówień i tłumienia gwałtownych reakcji prawdopodobnie znajdują się w przeszłości. Część wyjaśnień staje się dostępna dzięki serii retrospektyw z dzieciństwa, po części spędzonego w szpitalu uzdrowiskowym. Po przyjeździe do sanatorium, pod wpływem kolejnych konfundujących wydarzeń, najczęściej związanych z doświadczaniem przymusu i infantylizacji, do bohaterki wracają wspomnienia scen z dziecięcego ośrodka, którego działanie opierało się na restrykcyjnych regułach, opresji i kontroli. W tymczasowym świecie Kamy i jej koleżanek nie było miejsca na jednostkowość czy przesadną ekspresję emocji, a dziewczynki – w różnym wieku, odizolowane od rodzin, samodzielnie tworzyły ich makiety. W reminiscencjach starsze, Kama i jej przyjaciółka Marta, mają po dwanaście lat i naprzemiennie pełnią role rodziców. W grupie obowiązuje hierarchia, której naruszenie skutkuje aktami agresji. Starsze dziewczynki są odpowiedzialne za pilnowanie porządku i w widoczny sposób internalizują przemocowe mechanizmy rządzące życiem w − momentami przypominającym zakład poprawczy − ośrodku. Nie pozwalają młodszym na „przejmowanie się", szczególnie oczekiwaniem na dawno niewidzianych bliskich, kierując się rekonstruowanymi przez Kamę przesłankami:

> Jak tak dalej pójdzie, wszystkie tu będą się tak przejmować, sypną nam się podstawy, runie nasza stabilizacja i zamiast niej będziemy mieć histerie i pocieranie nosów, jak w młodszych grupach. Nie wiem, czy znam słowo „stabilizacja", ale tak właśnie uważam. Trzeba by ją jakoś do porządku, myślę. W końcu walczymy o spokój, o spokój dla wszystkich (tamże 2019: 29).

[14] Serię obserwacji zamyka polisensoryczna fraza: „Wanilia, prosty jasny smak na koniec" (Klicka 2019: 40). Jak zauważyła Virginia Woolf, w chorobie „słowa wydzielają wonie i destylują smaki (Woolf 2010: 41).

[15] O tego rodzaju stanach, podejmując próbę ich opisu i kategoryzacji, pisze w swojej książce Iwona Boruszkowska (2016: 14).

W przypadku dzieci proces dostosowywania się do panujących w sanatorium sztywnych zasad nie trwa długo, a jego rezultatem jest adaptacja – efekt znacznie trudniejszy do wypracowania w starszym wieku. Dziewczynka praktycznie recytuje prawdopodobnie niejednokrotnie słyszaną mantrę:

> Bez spokoju nie ma zdrowia i na odwrót, rzecz jasna, dlatego najważniejsze jest, żeby za bardzo nie czekać i oduczać czekania tych, którzy jeszcze nie wiedzą, że to jest przeciw zdrowiu, przeciw jego najgłębszym podstawom, wbrew lekarzom i pielęgniarkom, które dzień w dzień wypruwają sobie tu dla nas żyły, które zaniedbują własne dzieci, żeby tu, z nami, spędzać noce i dni […], wbrew woli świata jest tak łazić od okna do drzwi, stękać i układać paluszki w pytajniki, wbrew wszystkiemu (tamże 2019: 30).

Małe pacjentki dyscyplinują się nawzajem, niejednokrotnie posuwając się do emocjonalnego okrucieństwa. Kama, przywołując kolejne kadry i wydarzenia, zdawkowo opisuje swój dziecięcy konflikt wewnętrzny – momenty pogodzenia z rzeczywistością i akceptacji panujących zasad są przeplatane próbami buntu, niemożnością sprostania poszczególnym oczekiwaniom, wreszcie – chwilami dezorientacji i zagubienia, wahania. Każda niesubordynacja spotyka się z karą, a kary na ogół są dotkliwe. Szczególnie brutalne wydają się akty psychicznej przemocy (jak zmuszanie dziewczynek do pisania poniżających listów do rodziców), jednak Kama, narratorka rozkochana w porównaniach i posługująca się niezwykle zmysłowym językiem, koncentruje się na sensualnych, fizycznych doznaniach towarzyszących opisywanym momentom:

> Siostra Dorotka sunie teraz w naszym kierunku. […] Jej uwaga, myślę, jest jak skorek: ruchliwa, wszędobylska, srebrna. […] W tej chwili kładzie i zaciska palce na naszych karkach. Jakby ktoś nakłuwał mi szyję metalowym szpikulcem do ciasta, myślę. Nadziana na jej dotyk muszę się poruszać stopień po stopniu, w dół klatki schodowej, w ciemne. Mam schyloną głowę, kątem oka widzę kapcie Marty, które z mozołem pokonują kolejne schody. Jak tajemnicze żyjątka, myślę […] (tamże 2019: 50).

Marta, sanatoryjna przyjaciółka, jest jedyną bliską Kamie postacią, pojawiającą się w retrospekcjach. Jej dotyk nie sprawia bólu ani dyskomfortu, Kama dzieli się z nią przemyśleniami i pierwszymi fascynacjami. Znajomość pozwala dziewczynkom na typowo adolescencyjne doświadczenia, rozmowy o zauroczeniach, wspólne tajemnice, szyfry i spiski. Naturalnie, ucieczka od choroby i koszarowej rzeczywistości jest niemożliwa, więc co bardziej odważne plany nie dochodzą do skutku, jednak Kama i Marta wspierają się, kiedy są zmuszone radzić sobie z konsekwencjami niepowodzeń.

W dorosłym życiu bohaterki nieoczywistym odpowiednikiem Marty jest Piotr, postać pojawiająca się w onirycznej scenerii pustego, mrocznego półpiętra pomiędzy częścią budynku zajmowaną przez kobiety i tą zamieszkiwaną przez mężczyzn. Piotr to fantomowa postać o niejasnej tożsamości – wydaje się odpowiedzią na zmęczenie Kamy foucaultiańskimi realiami ośrodka[16] oraz na jej odgradzanie się od własnego ciała (a więc i ewentualnego pożądania), które stanowi próbę ochrony intymności przed inwazyjnymi ingerencjami z zewnątrz, jakimi dla nadwrażliwej bohaterki są kolejne przymusowe zabiegi. Narratorka spotyka Piotra pewnej nocy i rozpoczyna z nim zaczepną grę, w której dyskomfort łączy się z zainteresowaniem. Kiedy ich pierwsza rozmowa się kończy, mężczyzna odbiega „jak nocna jaszczurka" (tamże 2019: 60). Kolejne spotkania są coraz bardziej fantasmagoryczne – Piotr coraz mniej przypomina człowieka, bywa niemal bezcielesny, ukrywa się za kaloryferem, brakuje mu na przemian różnych kończyn, jest na zmianę uroczy, okrutny i obcesowy. Kamę konfundują jego trudne pytania, jednak odbiera jego agresywne zachowania jako reakcje na swoje pragnienie, które pozwala sobie wyjątkowo wyrazić[17]. Nietypowy rodzaj erotycznego napięcia pomiędzy bohaterami, nieco turpistyczny, sensualny i współgrający ze zmysłowym wymiarem otaczającej ich przestrzeni, jak również zagadkowe ciało mężczyzny wydają się elementami intertekstualnie nawiązującymi do powieści Leo Lipskiego *Piotruś*. Jej bohater również niejednokrotnie ukazuje się światu wyłącznie fragmentarycznie:

> Ponieważ nie mogę całego ciała zasłonić, muszę to robić na raty. I tak albo tyłek się opala, albo nogi, albo piersi i profil, albo plecy. Nauczyłem się wielu akrobatycznych pozycji. Nauczyłem się, jak wąż, zwijać u podnóża sedesu. Poczyniłem też wiele obserwacji (Lipski online).

Momentami zbliżony do znerwicowanego i schorowanego narratora *Piotrusia*, łączącego lirykę z naturalizmem i rozprawiającego o „postępującej tymczasowości", „życiu na niby i tymczasowości, które tworzą magiczne koło" (Lipski online), Piotr jest jedyną możliwą w sanatoryjnej przestrzeni odpowiedzią na pragnienie Kamy. Narratorka *Zdroju* wydaje się bowiem, prawdopodobnie

---

[16] Sanatorium niejednokrotnie przywodzi na myśli koncepcje Michela Foucaulta dotyczące opresyjnej władzy szpitali (por. Foucault 1999).

[17] Piotr z powodu swojego niejasnego ontologicznego statusu nie może na nie odpowiedzieć. Kiedy bohaterka pojawia się przed nim z czytelną intencją („Jest go dzisiaj znacznie więcej, prawie całość. Prostuję nogę i odrobinę ją przysuwam do jego dłoni. Dziś też chcę cię na udzie, myślę"), ta niemożność manifestuje się fizycznie: „Przygląda mi się, unosi ręce bez dłoni i wykonuje nimi serię machnięć w powietrzu. No tak, to dziś sobie nie pogadamy, myślę. Zrezygnowany opuszcza ręce" (Klicka 209: 85, 87).

w wyniku swoich fragmentarycznie przedstawionych doświadczeń, zadomowiona w pewnej liminalnej niszy, pozostaje w stanie stałego zawieszenia, obcym większości ludzi, w tym innym spośród tymczasowych mieszkanek ośrodka, dla których pobyt w Ciechocinku jest na ogół oczywistym etapem w drodze do wyzdrowienia. Sanatorium z definicji niejako jest przestrzenią przejścia, jednak o ile pozostali jego mieszkańcy z entuzjazmem angażują się proces rekonwalescencji, o tyle Kamie zdaje się brakować takiej determinacji. Bohaterka jest zawieszona pomiędzy trudną, traumatyczną przeszłością, którą jest naznaczona i od której nie potrafi się emocjonalnie oderwać, a przyszłością, pozostającą w sferze fantazmatu – między innymi z uwagi na niechęć do przyjęcia czytelnej tożsamości.

Faza liminalna, w której wydaje się znajdować Kama, to pojęcie autorstwa Arnolda Van Gennepa. Francuski antropolog używał go na określenie środkowej części obrzędu przejścia – ta definicja pogłębiona została przez Victora Turnera, a następnie pojęcie zaczęto wykorzystywać w dyskursach literaturoznawczych jako narzędzie użyteczne interpretacyjnie, przydatne w trakcie analizowania tekstów opisujących specyficzny stan „pomiędzy", naruszający obowiązujący porządek i zakłócający standardową transmisję sensu. Liminalność, poprzedzająca wykształcenie się kolejnej spójnej, jasno określonej tożsamości, jest potencjalnie niebezpieczna, ale również, dzięki dezintegracji poprzedzających ją modeli i destrukcji pozornie oczywistych granic, stanowi przestrzeń twórczości. Paradoksalnie, wkroczenie w nią jest sposobem na zyskanie pewnego rodzaju kontroli nad lękiem przed niewiadomym, niepoznawalnym (Cole 1985: 9–10). Pozostawanie w niej bywa cechą postaci unikających ostatecznych rozstrzygnięć, znajdujących się na marginesie, wątpiących, niechętnych dominującym modelom egzystencji, starających się uniknąć niepożądanej inicjacji (Elsbree 1991: 22–25).

Podczas gdy w poszczególnych narracjach maladycznych[18] odnaleźć można każdy z trzech elementów opisywanego przez Van Gennepa rytuału – początkową izolację, fazę liminalną i finalną transformację, prowadzącą do przyjęcia nowej tożsamości (za przykład posłużyć mogą tu choćby cytowane wcześniej teksty Eve Ensler i Izabeli Morskiej, które w wyniku doświadczenia choroby ulegają zmieniającym ich tożsamość przemianom[19]), w przypadku bohaterki Klickiej, pełnej wahania, lęku i skrępowania, ale również nieoczywistej

[18] Langdon Elsbree zauważył, że pomiędzy strukturą rytuału przejścia a strukturą narracyjną istnieje dostrzegalna homologia. Fazę liminalną uznał za szczególnie istotną w obydwu przypadkach (Elsbree 1991: 2).

[19] Tego narracyjnego wzoru dopatrzeć się można również w książce Krystyny Kofty *Lewa, wspomnienie prawej* (Kofta 2003).

determinacji, mamy do czynienia z konsekwentną niezgodą na kolejne sprecyzowane role. Wynikające z niej wyobcowanie skutkuje pozostawaniem w sferze liminalności, co rozumieć można jako pewnego rodzaju akt buntu, deklarację, że żadna z oferowanych wersji tożsamości nie jest możliwa do zaakceptowania, a właściwa, być może, nie istnieje. Przestrzeń „pomiędzy" okazuje się tą, w której osobiste pragnienia, społeczne normy i wymagania krzyżują się i zderzają, czego rezultatem jest obecność nieoczywistego napięcia oraz, niekiedy, cierpienia – szczególnie w przypadku podmiotów osobnych, nieprzychylnych wobec dominujących wzorców.

W przypadku Kamy funkcjonowanie pomiędzy światem zdrowych a chorych okazuje się zatem permanentne – pobyt w sanatorium zdaje się intensyfikować ten stan, co znajduje swoje odzwierciedlenie w coraz większym odrealnieniu opisywanych przez nią wydarzeń. Surrealistyczna narracja mimochodem podkreśla irracjonalność działań wewnątrz instytucji. Powieść staje się zmysłowym zapisem doświadczeń ciała, jego bezbronności, ale i pragnień, odczuwania bolesnego braku, paradoksalnego stanu trudnego do opisania przy użyciu powszechnie rozpoznawalnych kategorii. Jak zauważyła Monika Ładoń, „pisanie choroby, pisanie o chorobie nigdy się nie kończy i nie pozwala maladycznej opowieści zastygnąć w jednoznacznych odczytaniach" (Ładoń 2019: 28). W przeciwieństwie do niektórych maladycznych narracji *Zdrój* nie jest historią zdrowienia – nie jest też historią przegrywania z chorobą. Jest historią trwania w niej i jako taka ma ogromny interpretacyjny potencjał. Zamykające powieść słowa: „Teraz, myślę, ale wcale nie" (Klicka 2019: 130) odczytać można jako swoistą deklarację. Narratorka do ostatniej chwili stopniuje napięcie i zwodzi czytelników, sugerując zamiar wykonania stanowczego gestu, podjęcia decyzji. Finalnie jednak rezygnuje z nadarzającej się okazji i pozostaje w nierozstrzygalnej, transgresyjnej przestrzeni.

Zdrój wpisuje się w bogatą tradycję literatury poświęconej chorobie, wzbogacając ją o nowe perspektywy i wątki. Doświadczenie pobytu w sanatorium – opisywane wielokrotnie przez autorów, takich jak Bruno Schulz, Milan Kundera, Max Blecher czy Thomas Mann, tym razem analizowane jest przez bohaterkę kobiecą. Sensualność deskrypcji i skupienie na detalach, sprawiające niejednokrotnie, że opisywane przedmioty wybijają się na egzystencjalną niezależność, jak również uważna obserwacja reakcji własnego ciała, ostrożne podglądanie innych oraz poczucie wyobcowania łączą powieść Klickiej z autobiograficznymi zapiskami Mirona Białoszewskiego, zebranymi w książkach *Konstancin* i *Zawał*. To one wydają się prezentować model wrażliwości najbliższy omawianej powieści. Przywoływany wcześniej esej Virginii Woolf, poświęcony

osobności chorych, opisujący ich postrzeganie rzeczywistości, pełen nieoczywistego humoru, prezentuje szereg konstatacji, które w *Zdroju* – w sposób mniej może bezpośredni – również są obecne. Powieść Klickiej jednakże, ten specyficzny zapis świadomości narratorki, charakteryzujący się oryginalnym splotem zmysłowości i oniryzmu, stanowi głos wyrazisty i jednostkowy. To studium samotności i lęku, kolekcja niejednoznacznych komentarzy i złożony, niepokojący obraz relacji z rzeczywistością, w dużej mierze ukształtowanej przez doświadczenie przewlekłej choroby i bólu trudnego do opisania w lekarskich skalach.

Bibliografia

Źródła

Klicka Barbara (2019), *Zdrój*, Warszawa.

Opracowania

Boruszkowska Iwona (2016), *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków.

Cole Susan L. (1985), *The Absent One: Mourning Ritual, Tragedy, and the Performance of Ambivalence*, Pennsylvania.

Elsbree Langdon (1991), *Ritual Passages and Narrative Structures*, New York.

Ensler Eve (2015), *W trzewiach świata. Wspomnienia Eve Ensler*, przeł. Maria Zawadzka, Warszawa.

Foucault Michel (1999), *Narodziny kliniki*, przeł. Paweł Pieniążek, Warszawa.

Frank Arthur W. (1995), *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, Chicago.

Ładoń Monika (2019), *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice.

Morska Izabela (2019), *Znikanie*, Kraków.

Okupnik Małgorzata (2018), *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, Kraków.

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1994), *Wojnę szatan spłodził. Zapiski 1939–1945*, Warszawa.

Sontag Susan (1999), *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Warszawa.

Woolf Virginia (2010), *O chorowaniu*, przeł. Magdalena Heydel, Wołowiec.

Źródła internetowe

Lipski Leo (1968), *Piotruś*, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lipski-piotrus.html [dostęp: 12.03.2010].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 115–125

DOI: 10.31648/pl.5663
Martyna Okrajni
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7525-9856
University of Silesia in Katowice
e-mail: okrajni.martyna@gmail.com

„Biedna, szara myszka” O przełamywaniu społecznego wizerunku ofiary w literackim tryptyku o Halszce Opfer

„Poor, shrinking violet” On Breaking the Social Image of the Victim in the Literary Triptych about Halszka Opfer

Słowa kluczowe: ofiara, Halszka Opfer, Katarzyna Surmiak-Domańska, literatura polska po 1989 roku
Keywords: victim, Halszka Opfer, Katarzyna Surmiak-Domańska, Polish literature after 1989

Abstract

This article shows the functioning of the social image of the victim and describes a particular attempt to overcome it, based on Halszka Opfer's autobiographical books and Katarzyna Surmiak-Domańska's reportage. This triptych proves that the adopted perspective determines the reading of the text and how difficult it is to break free from the social, as well as one's own, framework.

Rebecca Solnit w zbiorze esejów *Mężczyźni objaśniają mi świat* zauważa, że przemoc fizyczno-psychiczna jest zjawiskiem globalnym, niemającym ani koloru skóry, ani przynależności wyznaniowej, ani politycznej, ale posiadającym płeć (Solnit 2017: 27). Z jednej strony przemoc traktowana jest pejoratywnie, niesie za sobą bowiem konotacje, takie jak przestępczość, okrucieństwo, brutalność, z drugiej zaś można mówić o pewnego rodzaju przyzwoleniu na krzywdzenie innych. Wydaje się, że ze wszystkich źródeł masowego przekazu płyną informacje na temat rozmaitych aktów okrucieństwa. Stają się one „naturalnym” tłem

codzienności, w konsekwencji czego współczesny człowiek został „znieczulony" na krzywdę innych. Procesem ściśle powiązanym jest tak zwana kultura gwałtu oznaczająca, że „mamy do czynienia z otoczeniem, w którym gwałt jest zjawiskiem powszechnym, a media i kultura popularna normalizują i usprawiedliwiają przemoc seksualną wobec kobiet" (Solnit 2017: 145). Istnieje także paradygmat kat-ofiara, według którego oprawca wciąż może realizować wizerunek „prawdziwego" mężczyzny. Ma on „władzę nad kobietą, począwszy od ojcowskiej opieki, a skończywszy na małżeńskim zniewoleniu" (Siewicz 2013: 9). Przemoc stanowi w rezultacie formę *quasi*-hegemonii, względem której trudno jest się przeciwstawić. Jeśli kobiety zdobywają się jednak na zabranie głosu, ich relacja wciąż wzbudza niedowierzenie: „Pojawia się oskarżenie o to, że zwariowała, ma urojenia, jest złośliwą konspiratorką, patologiczną kłamczuchą, oszołomką, która nie zna się na żartach, albo wszystko naraz" (Solnit 2017: 127), zwłaszcza jeśli te „oskarżenia" dotyczą przestępstw właśnie na tle seksualnym, a ciemiężcami okazują się najbliżsi (ojcowie, mężowie, partnerzy, etc.). Można stwierdzić, iż w takim przypadku zostają zderzone ze sobą dwie rzeczywistości – męsko- i heterocentryczna. Przynależność do tej drugiej niejednokrotnie stanowi piekło płci.

Można stwierdzić, że w świecie ponowoczesnym będącym źródłem cierpień[1] literatura to przestrzeń, która (po)budza empatię, a szczególnie interesującym gatunkiem literackim realizującym powyższe postulaty jest reportaż, który:

> […] objaśnia świat i opowiada o człowieku. Nie tylko pokazuje rzeczywistość potencjalnie obcą i portretuje losy Innych, ale też pozwala na utożsamienie się. […] nie pozwala odwracać wzroku i udawać, że tego, co straszne, złe, nie do wyobrażenia, po prostu nie ma (Darska 2014: 9).

Z założenia jego najważniejszymi cechami są realność, wierność opisu i referencjalność (Zajas 2011). To również swego rodzaju diagnoza otaczającego „tu i teraz", uwrażliwiająca odbiorcę na zło, które częstokroć dobro udaje[2]. Dość przywołać chociażby nominowane do Nagrody Literackiej Nike 2013

[1] Jest to nawiązanie do monografii Zygmunta Baumana (2000), *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa. Na 4. stronie okładki można przeczytać: „Bóle, rozterki, zgryzoty typowe dla ponowoczesnego świata lęgną się natomiast w społeczeństwie, które oferuje ekspansję wolności osobistej w zamian za kurczenie się zakresu bezpieczeństwa jednostkowego losu".

[2] To swoista parafraza tytułu wstępu do książki Bernadetty Darskiej (2016) *Maski zła. (Nie) etyczność postaw i zachowań jako temat współczesnego reportażu polskiego*, Olsztyn. W swojej monografii badaczka przygląda się współczesnym utworom z pogranicza literatury non-fiction, które uwikłane są zarówno w etyczność postaw, jak i w problemy, z którymi mierzy się i współczesny pisarz, i sam odbiorca.

Mokradełko Katarzyny Surmiak-Domańskiej, które opowiada o życiu Halszki Opfer. Główna bohaterka książki od czwartego roku życia, przy milczącej zgodzie matki, była wykorzystywana seksualnie przez swojego ojca. Mężczyzna przez lokalną społeczność nigdy nie został potępiony, natomiast niejako cała odpowiedzialność spoczęła na kobiecie. Jedna z rozmówczyń dziennikarki twierdziła bowiem, że „wszelkim nieszczęściom winna jest kobieta" (Surmiak-Domańska 2012: 19). Punktem wyjścia do napisania *Mokradełka* okazała się autobiografia samej Opfer pod tytułem *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Inga Iwasiów opowieść o Opfer pokrótce omawia, konstatując, iż:

> Katarzyna Surmiak-Domańska idzie po śladach relacji międzyludzkich w rodzinie wykorzystywanej kobiety, odtwarza relacje otoczenia na upublicznioną opowieść-spowiedź, koryguje całość. […] Parę sloganów z rubryk psychologicznych w czasopismach, mieszanie narracji wyzwolicielskiej z popkulturową narracją romansową (Iwasiów 2014: 165, 166).

Można by stwierdzić, iż nazwanie książki autorstwa wykorzystywanej seksualnie kobiety „opowieścią-spowiedzią" jest tezą dość ryzykowną. Wiązałoby się to z wyznaniem grzechów, a można zastanowić się, czy czteroletnie dziecko powinno ponosić jakąkolwiek winę za bycie krzywdzonym. Wystarczy przypomnieć także, że autorka swoją tożsamość skryła pod pseudonimem, który z języka niemieckiego tłumaczony jest jako *ofiara*. Iwona Gralewicz-Wolny zauważa, iż przybranie przydomka „uznać należy za oczywiste z uwagi na drastyczny temat opowieści toczącej się w czasach współczesnych, w społeczności małego miasteczka, gdzie trudno o anonimowość" (Gralewicz-Wolny 2016: 193). Warto przyjrzeć się samej symbolice przyjętej przez Halszkę „przezwy", która niesie ze sobą odmienne sensy. Po pierwsze, *ofiara* kojarzona jest przede wszystkim z przestrzenią religijną – to dar składany ku czci bogów, ale także to coś, co przekazuje się komuś / wyrzeczenie się czegoś. Po drugie, w potocznym użyciu języka tak określana jest osoba niezdarna, niezaradna. Po trzecie, to również ten, kto doznaje przemocy ze strony drugiej osoby. Łatwo bowiem dostrzec przenikanie się sfer *sacrum* i *profanum*. Wydaje się, iż z jednej strony pseudonim autorki dylogii pozostaje w ścisłej korelacji z ostatnim znaczeniowym wariantem. Halszka przez kilkanaście lat pozostawała w kazirodczo-pedofilskim związku z ojcem, zaznała krzywdy ze strony matki oraz społeczeństwa. Z drugiej jednak strony, być może, spisując swoje traumatyczne dzieciństwo oraz ujawniając rodzinne piekło – a tym samym zrzucając maskę – kobieta niejako złożyła siebie jako „ofiarę" w sprawie wszystkich tych, którzy nie potrafią (o)powiedzieć własnych traum. W rezultacie literatura stanowiłaby niejako

i odbicie rzeczywistości, i formę terapeutyczną mogącą „wyzwalać" z wewnętrznych demonów. Dobrowolna stygmatyzacja sugerowałaby jednakże niemożność postrzegania siebie jako kogoś innego, aniżeli osoby nieporadnej, wycofującej się z życia publicznego. Widoczna jest dlatego pewnego rodzaju sprzeczność. W konsekwencji celem artykułu jest ukazanie przede wszystkim funkcjonowania społecznego wizerunku ofiary i próba jego przełamywania, ale także istnienia skomplikowanych relacji międzyludzkich, różnorodnych perspektyw i form przedstawiania krzywd, relatywności w wiarygodność snutych historii, dzięki zestawieniu autobiograficznej opowieści Halszki Opfer oraz reportażu Katarzyny Surmiak-Domańskiej.

Relacje z traumatycznego dzieciństwa Halszki zostały zaprezentowane czytelnikowi z dwóch perspektyw. Chronologicznie pierwszą jest opowieść intymna, w której z pomocą niesłabnącej siły pamięci i (nie)dziecięcej perspektywy Halszka (od)twarza bolesne przeżycia. Opfer swoją historię zaczyna tak: „Mogłam krzyczeć – nie krzyczałam. Mogłam mówić – nic nie powiedziałam. Milczałam. Aż do dzisiaj" (Opfer 2017: 16). Przy wykorzystaniu *quasi*-pamiętnika stara się zrozumieć siebie, swoich najbliższych oraz mechanizmy społeczne, którym poddawana była przez kilkanaście lat. W relacji tej kobieta jawi się jednak jako Dorosłe Dziecko Molestowane, niemogące w pełni „przepracować" traumy, a spisanie własnych doświadczeń stanowiłoby formę oczyszczenia. Sama pisała w zakończeniu *Monidła*,

> Ta książka jest rozliczeniem z moją przeszłością. Wierzę, że pozwoli mi narodzić się na nowo i bez lęku spojrzeć w przyszłość. Napisanie jej było próbą przeanalizowania przeszłości i opisania błędnych decyzji, które miały destrukcyjny wpływ na moje życie. Te decyzje wynikały z tego, że zawsze byłam ofiarą. […] Przemoc towarzyszy mi od narodzin do dziś. Starałam się i staram, żeby zniknęła z mojego życia. Niestety, jestem zbyt słaba. Strach paraliżuje moje wysiłki (Opfer 2017a: 220).

Czytając dylogię Opfer, odbiorca ma wrażenie, iż został przeniesiony do zupełnie innej rzeczywistości, w której patologiczno-destrukcyjne zachowania, przemoc psychiczno-fizyczna, ubóstwo oraz obojętność dorosłych względem dzieci stanowi tak zwaną normę. Autorka *Kato-taty* przyjęła prywatną perspektywę, rekonstruując dziecięcy strach, ból i upokorzenie, posługując się precyzyjnymi tezami, konkretnymi faktami. Opowieść kobiety nie stroni także od naturalizmu, biologizmu czy pozbawiona jest językowych eufemizmów. Wydaje się bowiem, iż domeną autobiografii jest „szczerość" i autentyczność, wobec której czytelnik nie powinien być krytyczny, zwłaszcza gdy po kilkudziesięciu latach od traumatycznych doświadczeń dorosła kobieta (po)wraca do momentu, kiedy:

> miałam około trzech lat, a może nawet mniej… […] Zaczynam cichutko popłakiwać. Tatuś głaszcze mnie po głowie, rozmawia ze mną czule, jednocześnie wkładając rękę w moje śpioszki. Czuję, że jego palec zaczyna mi wchodzić w podbrzusze. Zaczynam się wiercić. Boli. On jednak nie przestaje i wkłada palec głębiej. Boli mnie jeszcze mocniej, coraz bardziej się boję i łzy lecą mi strumieniami. Tatusiowi chyba robi się mnie żal, ponieważ przemawia do mnie bardziej czule. Jego palec coraz głębiej wpija się w moje wnętrze. Mam wrażenie jakby poniżej brzucha wiercił mi ogromną dziurę. Jęczy i robi się czerwony i jęczy. Po chwili wyjmuje palec z moich wnętrzności. Nareszcie ból się kończy. Całuje mnie w same usta. Czuję w buzi obrzydliwy, oślizły język. Nie rozumiem, dlaczego mi to przed chwilą zrobił (Opfer 2017: 25).

Relacja ta z jednej strony może wzbudzać grozę, wszak zostaje zderzony niewinny świat dziecka i brutalna rzeczywistość osób dorosłych. Możliwe jest także odczuwanie złości, niesprawiedliwości, poczucia, iż opisywane przeżycie nie miało prawda nigdy się zdarzyć – może stanowić traumatyczne wydarzenie, destrukcyjnie wpływające na późniejsze życie jednostki. Z drugiej jednak strony to wspomnienie można postawić w stan podejrzenia. Jak się zdaje, sam powrót do najwcześniejszego okresu z życia może potęgować niedowierzenie, mimo psychologicznych teorii o specyficznej pamięci dziecka, z którą ściśle związana jest amnezja dziecięca stanowiąca trudności przypomnienia sobie przeżyć, które wystąpiły w pierwszych latach życia. Wystarczy wspomnieć również o tym, że wydarzenia z dzieciństwa długotrwale działają na ludzką psychikę i paradoksalnie amnezja dziecięca pojawia się mimo tego, iż pamięć (dziecka) istnieje od początku życia (Bartkowska-Nowak 2005: 28). Poza tym przyjęcie osobistej perspektywy może oznaczać niemożność obiektywnego spojrzenia na dane wydarzenie i jedynie bazowanie na nieskomplikowanych emocjach własnych. Dodatkowo wykorzystanie strategii marketingowych – umieszczenie książki w serii „Samo Życie. Historie, które wydarzyły się naprawdę" Wydawnictwa Czarna Owca (Gralewicz-Wolny 2016: 193) − jedynie pozornie podnosi niejako „prawdziwość" opowiadanej historii oraz sprawia, że sugerowane jest (od)czytanie tekstu z jednego określonego punktu widzenia i wywołanie w czytelniku „łatwej" empatii.

Zgoła odmienną narracją o dzieciństwie i późniejszym życiu Halszki Opfer jest książka Katarzyny Surmiak-Domańskiej, która historię Halszki przełożyła na społecznie zaangażowany reportaż składający się z rozmów przeprowadzonych zarówno z samą bohaterką, jak i z najbliższymi osobami z jej kręgu. Wyłania się z niego gorzka diagnoza otaczającej współczesnego człowieka rzeczywistości. Wykorzystując doświadczenia (po)lekturowe książek Opfer, dziennikarka „Gazety Wyborczej" niejako rozszerzyła pole interpretacyjnie. Zderzyła

bowiem relację (s)krzywdzonej kobiety z odczuciami osób z jej najbliższego kręgu, przedstawiając autorkę *Kato-taty* tak, jak jest widziana w oczach zarówno rodziny oraz przyjaciół, jak i lokalnej społeczności. Według nich nie jest tylko molestowanym dzieckiem w ciele dorosłej. Relacje świadków wskazują na to, iż częstokroć działania kobiety są skrajne, balansujące na granicy chwiejności emocjonalnej. Zachowuje się bowiem jak „prawdziwa ofiara" – ani nie radzi sobie z codziennością, ani z własnymi emocjami, ani nie chce rozmawiać na temat doznanych krzywd. Halszka potrafi też i zachowywać się prowokacyjnie, i kokietować mężczyzn. Ujawnia się również w telewizji śniadaniowej, dając innym kobietom jawny dowód na to, że o swoich cierpieniach można i należy głośno oraz otwarcie mówić, zrzucając ową maskę, jaką stanowi pseudonim, dzięki czemu wychodzi ze schematu „typowej" ofiary. W konsekwencji realizowany jest postulat, by to, co prywatne, stało się polityczne. Mimo to w swoim „naturalnym" środowisku Halszka nie jest postrzegana jako silna kobieta, która po przeżyciu traumatycznego dzieciństwa daje świadectwo (ze) swojego życia, bo jak zaznacza Surmiak-Domańska, jej rodzinna miejscowość wyróżnia się pod kilkoma względami: „Mokradełko nie jest typową wsią" (Surmiak-Domańska 2012: 5). Dziennikarka, charakteryzując lokalną społeczność, przytacza bowiem, co wydaje się szczególnie interesujące i znaczące dla całej opowieści, dwie kontrowersyjne publikacje, które znajdowały się w bibliotece w Mokradełku. Pierwsza została wydana bodaj pod koniec lat 90. ubiegłego wieku i dotyczyła niemieckiej powieści reportażowej *Monika B. Nie jestem już waszą córką* o ojcu, który – wraz z synami – przy milczącej zgodzie matki, regularnie gwałcił główną bohaterkę. Książkę przeczytali niemal wszyscy mieszkańcy wsi. Według bibliotekarki reakcja czytelników była jedna: „»Dla takich to chyba tylko kara śmierci«, i komentarze: »Jak coś takiego było możliwe w drugiej połowie dwudziestego wieku w takich, zdawałoby się, cywilizowanych Niemczech«" (Surmiak-Domańska 2012: 6). Drugą pod względem czytelniczej popularności okazała się książka *Kato-tata. Nie-pamiętnik*, która

> również należy do literatury faktu i opowiada podobną historię. Autorka, już jako dojrzała kobieta, postanowiła rozgrzebać przeszłość. Opisuje, jak przez dwadzieścia kilka lat była kochanką swojego ojca. Wedle jej słów ten nie tylko zmuszał ją do uprawiania seksu, lecz także znęcał się fizycznie i psychicznie nad resztą rodzeństwa oraz nad matką. Miał na przykład zwyczaj „wychowywania" żony poprzez oddawanie kału do jej torebki albo na stertę niepozmywanych naczyń. Ona natomiast wieczorami przynosiła mu do łóżka wykąpaną i zawiniętą w ręcznik kilkuletnią Halszkę i dyskretnie wycofywała się do drugiego pokoju (Surmiak-Domańska 2012: 6).

Po tę pozycję sięgnęli wszyscy mieszkańcy Mokradełka. Po zakończeniu lektury reakcja była jednak zgoła odmienna. W większości przypadków nie odczuwano ani przerażenia, ani niedowierzenia, ani empatii. Monika B. to bowiem jedna z wielu nierealnych, bo literackich bohaterek, oddalona o tysiące kilometrów, a w Halszce czytelnicy rozpoznali własną sąsiadkę, która – według nich – łaknąc popularności, zdradziła własną rodzinę. Tak oto wybrzmiewa hipokryzja i hermetyczność śląskiego społeczeństwa, z czym *de facto* powiązane są sama nazwa miejscowości oraz tytuł reportażu, który uruchamia sens dosłowny i metaforyczny. Pierwszy jest swoistym zaczerpnięciem z dziedziny geologii, ale ma także swoje odzwierciedlenie w warstwie tekstowej – w Mokradełku (zastosowanie litoty może wskazywać i na próbę ukazania swojskiego charakteru, i uniwersalizacji) „grunty są […] podmokłe, a miejscami wręcz grząskie" (Surmiak-Domańska 2012: 5). W drugim zaś znaczeniu mokradło to również sfera, która i pochłania, i „oblepia" tego, kto z(a)błądził. W rezultacie mieszkańcy wsi żyjąc w ograniczonej (mentalnie) przestrzeni, nie mogli wyzwolić się z własnych przekonań i zachowań. Pozostając przez kilkanaście lat w patologiczno-kazirodczej relacji, Halszka nie była w stanie postrzegać siebie inaczej niż jako ofiarę, była także „brudna" od zaznanych doświadczeń, gdyż − jak przekonuje Bernadetta Darska − „tytułowe *Mokradełko* okazuje się nie tyle przestrzenią typową dla rodzinnego domu, ile raczej przeznaczeniem bohaterki" (Darska 2016: 50). Można by również zauważyć, że rodzinna miejscowość Opfer stanowi heterotopię. Michel Foucault konstatował, iż:

> istnieje pewna forma heterotopii, którą nazwałbym heterotopią kryzysu, tj. istnieją miejsca (*lieux*) uprzywilejowane, święte lub zakazane, zastrzeżone dla jednostek, które w relacji do społeczeństwa i do ludzkiego środowiska, w którym żyją, pozostają w stanie kryzysu. […] Ale owe heterotopie kryzysu znikają dziś i zastępowane są, jak sądzę, przez coś, co mogłoby zostać określone jako heterotopie dewiacji: takie, w których sytuowane są jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do przeciętnego czy wobec wymaganej normy (Foucault 2005: 121).

Wydaje się, iż taką przestrzenią jest właśnie Mokradełko, w którym funkcjonują osoby poza różnego typu normami – społecznymi, etyczno-moralnymi. Wystarczy wspomnieć, iż chociażby matka bohaterki w obawie przed opinią sąsiadów dobrowolnie nie przyznała się do swojej winy, zaś sami członkowie wspólnoty nie wyszli ze strefy komfortu i nie spojrzeli przychylnie na skrzywdzoną przez życie kobietę. Według mieszkańców Mokradełka, Halszka wszak „godzi sama w siebie" (Surmiak-Domańska 2012: 19). Opowiadając się za Katotatą – uznawanego za religijnego i dobrego człowieka – sąsiedzi skazali Halszkę

na marginalizację[3]. Według części mieszkańców Mokradełka ojciec Halszki to gościnny, pomocny, uśmiechnięty, „porządny" katolik. Nikt nie sądził, iż mógłby przez lata gwałcić córkę, maltretować żonę oraz pozostałe dzieci. Jedna z bohaterek reportażu konstatowała, iż to Stanisław jest człowiekiem styranizowanym przez własną żonę i córkę. Nie zaznał bowiem od nich należytego szacunku, który jest nieodłącznym elementem tożsamości Ślązaków:

> […] szacunek do ojca to tradycja. W śląskiej rodzinie, jak jest zastawione do stołu, nikt łyżki nie ośmielił się podnieść do ust, aż nie przyjdzie ojciec, nie usiądzie i nie zacznie jeść. Nikt sobie na talerz nie nałoży kotleta, dopóki nie zrobi tego ojciec. I nikt wcześniej nie wstanie od stołu, póki ojciec nie skończy i nie wstanie (Surmiak-Domańska 2012: 18).

Jest to przejaw silnie zakorzenionego i dominującego patriarchatu. Według rozmówczyni Surmiak-Domańskiej w domu Halszki Opfer dominował nie tyle matriarchat, ile panowało lekceważenie ojca, a w centrum zainteresowania pozostawała Halszka. Zdaniem żony Stanisław był mężczyzną, którego „dzisiaj ze świecą szukać" (Surmiak-Domańska 2012: 52). Wystawiła mu monstrualny pośmiertny pomnik, symbolicznie podtrzymując dobre imię mężczyzny. W rezultacie można stwierdzić, iż ani opowieść Opfer w *Kato-tacie*, ani zamieszczona w *Mokradełku* chociażby relacja synowej Reginy o jego erotyczno-niemoralnych propozycjach nie pozostają w zgodzie ze społecznie funkcjonującym portretem. Ostatecznie wiarygodność historii jest odważana, zwłaszcza jeśli czytelnik ową relację (od)czytuje przez pryzmat portretu samej Halszki, której *Mokradełko* ujawnia niejako dwie tożsamości.

Opfer w swoich autobiograficznych książkach dała się wszak poznać jako uległa, bierna wobec życia kobieta, która nie potrafiła sprzeciwić się oprawcy. Jako dorosła osoba stała się także ofiarą mężczyzn, którzy – jak się zdaje – wyczuwając w niej słabość oraz nieporadność, wykorzystali ją seksualnie. W konsekwencji – mimo spisania traumatycznych przeżyć i ujawnienia rodzinnego piekła – nigdy nie przestała postrzegać siebie jako osoby życiowo nieporadnej. Poprzez długoletnie trwanie w pedofilskim związku z ojcem „bycie

[3] Wystarczy wspomnieć, iż postawa odizolowania się od ofiary i stanięcie po stronie oprawcy przedstawiona jest także w reportażu *Jutro przypłynie królowa* Macieja Wasilewskiego. Dziennikarz swoją opowieść poświęcił Pitcairn – tajemniczej, egzotycznej wyspie położonej na Oceanie Spokojnym. Pisarz, podając się za antropologa badającego żeglarskie sagi, dotarł do hermetycznie zamkniętej społeczności, odkrywając lokalne zwyczaje seksualne sprzed lat, o których współcześni mieszkańcy permanentnie milczeli. Można stwierdzić, iż akt gwałtu został wpisany w codzienność wspólnotową oraz tożsamościową Pitcairneńczyków, którzy podobnie jak w Mokradełku nie przeciwstawili się bezprawiu.

ofiarą" stało się nieodłącznym elementem jej tożsamości. W rezultacie pomimo wsparcia, jakie otrzymała po opublikowaniu książek, nie potrafiła zachowywać się „normalnie" – co podkreślają rozmówcy Katarzyny Surmiak-Domańskiej. Według Barbary to, co – być może – jej się przytrafiło, jest wyłącznie winą samej Opfer. Nigdy nie zajęła bowiem stanowiska szanującej się kobiety, przez co „zeszmaciła się" (Surmiak-Domańska 2012: 19). Opinia Barbary na temat Halszki w pewien sposób ma swoje odzwierciedlenie w samym wyglądzie i zachowaniu (dorosłej) kobiety. Wystarczy przywołać zrekonstruowany przez Surmiak-Domańską portret Opfer zamieszczony w *Mokradełku*:

> Halszka wyłania się z toalety na stacji Orlen i zmierza powoli w stronę samochodu, stawiając w sandałkach na niebezpiecznie wysokich szpilkach wielkie kroki przez kałuże. Spódnicę zakasała pod kolanami, wtula się w futrzane bolerko, które jest jej jedynym okryciem wierzchnim, mimo że mamy ziąb, wiatr, nieprzyjemną mżawkę, a wszyscy dookoła noszą kurtki i naciągnięte na głowę kaptury (Surmiak-Domańska 2012: 20).

Relacja ta niejako koresponduje z jej niestosownym, jak się wydaje mieszkańcom wsi, zachowaniem. Nie dość, iż „wyzywająco" się ubiera, kokietuje napotkanych mężczyzn, „gwiazdorzy", to *de facto* nigdy nie pasowała do schematu „prawdziwej ofiary". Jak wyznała sąsiadka Dorota, która jest niejako reprezentantką głosu ludu:

> Prawdziwa ofiara nie zachowuje się tak jak Halszka. Ofiara powinna zachowywać się jak ofiara. Najlepiej, gdyby to była taka biedna myszka. Biedna, szara myszka. Która mało mówi o swojej krzywdzie. A właściwie w ogóle nie mówi. Powinno być tak, że my się dowiadujemy o wszystkim, ale nie od niej samej. Tak to sobie wyobrażam. Żyje we wsi skromna, cicha, niczym niewyróżniająca się kobieta – dobra matka, dobra żona, przykładna gospodyni. I nagle ktoś przychodzi i mówi: „Spójrzcie na nią. Czy wy wiecie, co ona przeżyła?" (Surmiak-Domańska 2012: 30).

Z całym przekonaniem można stwierdzić, iż Opfer nie „wpisuje się" w społeczno-kulturowe wyobrażenia na temat ofiar. Potrzebuje zarówno zainteresowana ze strony osób najbliższych, jak i lokalnego społeczeństwa. W konsekwencji czego Halszka nie stroni od bliskości oraz seksu. Jak sama relacjonuje córce swojego byłego męża:

> Są dwa rodzaje kobiet takich jak my. Jedne mają uraz i stronią od seksu, ale są również kobiety, które po tym uwielbiają seks. Może dlatego, że zostały bardzo wcześnie nadmiernie rozbudzone. Ja najwidoczniej należę właśnie do tej drugiej kategorii (Surmiak-Domańska 2012: 74).

Można by przypuszczać, iż owa śmiałość seksualna jest właśnie wynikiem rozpoczętej od najmłodszych lat inicjacji seksualnej, jakim było permanentne molestowanie i gwałcenie. Jednak, jak sugerują rozmówcy Surmiak-Domańskiej, do gwałtu mogło dochodzić jedynie do pewnego momentu. Wątpliwości wzbudzają bowiem same słowa Halszki, która wyznała, iż w chwilach, gdy nie zaspokajała rządzy ojca, ten się obrażał i niczego jej nie kupował. Słowa te niejako korespondują z zarzutami sąsiadki Doroty, która uważała, iż Halszka była faworyzowana przez ojca, w konsekwencji czego uważała, że cała uwaga należy się właśnie jej. Stąd wynika prowokacyjne zachowanie, ostentacyjne emanowanie „kobiecością", jawne mówienie o zaznanej krzywdzie, a w rezultacie jedynie „granie" ofiary. Według przeciwników Opfer ta jedynie wyolbrzymia to, co działo się w jej domu, ponadto nudzi ją tak zwana codzienność. Właśnie w efekcie tego napisała dwie książki i publicznie opowiedziała o „rodzinnym piekle". Reasumując, Halszka Opfer jawi się jako osoba fałszywa, prowokacyjna, która przekracza wszelkie granice przyzwoitości, ale dalej chce być traktowana ulgowo. Udaje ofiarę, by wzbudzać w innych litość, gdyż jest to pewnego rodzaju podtrzymanie poczucia ważności oraz wartości, które zapoczątkował ojciec.

Literacki tryptyk składający się z dwuczęściowej autobiograficznej relacji Halszki Opfer i reportażu Katarzyny Surmiak-Domańskiej jest przykładem ukazującym prowincjonalny świat, w którym wiarygodność historii o wykorzystywanej seksualnie kobiecie odbierana jest przez pryzmat samego postrzegania ofiary. Wydaje się, że poprzez funkcjonowanie w zamkniętej społeczności mieszkańcy śląskiej wsi nadal żyją fantasmagorycznymi wyobrażeniami, społeczno-kulturowymi mitami, które nie pozwalają spojrzeć na drugiego człowieka przychylnym okiem. Kobieta próbując wyzwolić się z kulturowych oraz własnych ram, przełamuje wizerunek „biednej, szarej myszki". Zakłóca ustalony porządek, łamie kulturowe tabu. Jej traumatyczne dzieciństwo przestaje być zaś odbierane jako „traumatyczne", wszak według słów jednej z bohaterek reportażu gwałt mógł jej się spodobać, co w konsekwencji Halszkę zepsuło. Reportaż Surmiak-Domańskiej udowadnia, iż to przyjęta perspektywa decyduje o (od)czytaniu danego tekstu, uwierzeniu w opisywane zdarzenia, a także społeczne postrzeganie kata oraz ofiary.

Bibliografia

Źródła

Opfer Halszka (2017), *Kato-tata. Nie-pamiętnik*, Warszawa.

Opfer Halszka (2017a), *Monidło. Życie po Kato-tacie*, Warszawa.

Surmiak-Domańska Katarzyna (2012), *Mokradełko*, Wołowiec.

Opracowania

Adamczewska Izabella (2017), *Granice kreatywności w reportażu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", z. 1: 77–93.

Bartkowska-Nowak Dobrochna (2005), *Formy reprezentacji doświadczeń emocjonalnych w dzieciństwie i dorosłości: wyobraźnia czy narracje?*, „Psychologia Rozwojowa", nr 3: 27–37.

Darska Bernadetta (2014), *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk.

Darska Bernadetta (2016), *Maski zła. (Nie)etyczność postaw i zachowań jako temat współczesnego reportażu polskiego*, Olsztyn.

Foucault Michel (2005), *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie", nr 6: 117–125.

Gralewicz-Wolny Iwona (2016), *W cudzysłowie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice.

Iwasiów Inga (2013), *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Szczecin.

Siewicz Katarzyna (2013), *Wpływ przekazu medialnego na współczesny wzorzec męskości a implikacje dla edukacji*, „Kultura – Media – Teologia", nr 4: 8–21.

Solnit Rebecca (2017), *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. Anna Dzierzgowska, Kraków.

Zajas Paweł (2011), *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 127–143

DOI: 10.31648/pl.4570
Joanna Warońska
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5757-4078
Jan Dlugosz University in Czestochowa
e-mail: j.waronska@ujd.edu.pl

Is It Really a "Mothers' Hell"? On Motherhood in the Dramas of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska[1]

Czy rzeczywiście „piekło matek"? O macierzyństwie w dramatach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Keywords: motherhood, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, interwar drama, feminism, abortion in the interwar period

Abstract

The author draws attention to the complexity of motherhood as one of the themes depicted in the dramatic works of Wojciech Kossak's older daughter. Considered a moderate feminist in the interwar period, Pawlikowska-Jasnorzewska is aware of the fact that having children has become a public matter. It is in the interest of the family, the species and society in general. For this reason, legal regulations are likely to create oppressive situations in which women's interests and rights are dismissed. In Pawlikowska-Jasnorzewska's plays, the topic of motherhood appears in a variety of circumstances, and the news about pregnancy often transforms into a touchstone situation, sparking a debate on the rights and obligations of an individual towards the human species and their family. Abortion is one of the possible solutions. Yet, while criticising the system of norms and imperatives evolved around the instinct of having children, the playwright focuses on the positive images of motherhood. Good mothers are happy, while bad mothers are condemned. Therefore, while granting the heroines of her plays the right to love and personal fulfilment, Pawlikowska-Jasnorzewska remains a traditionalist when it comes to obligations towards a conceived child.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska is mainly celebrated as a poet from the interwar period writing about romantic complications, although she is recently also discussed in the context of women's drama (cf. Kot 2010: 437) and even

[1] The article has been made possible as part of a project financed by the National Science Centre, decision number DEC-2013/09/D/HS2/02773.

feminist drama (cf. Rawiński 1999: 193–215; Poskuta-Włodek 2015: 105–120). During that period, the newly regained Polish independence encouraged authors to change their choice of topics and refresh their ways of character creation. The situation of women, their rights and obligations, including the question of motherhood, became major issues.

Compared to other female playwrights of the interwar period, such as Maria Morozowicz-Szczepkowska, Pawlikowska-Jasnorzewska is not too revolutionary in her portrayal of social problems. If the author of *Sprawa Moniki* [*The Case of Monika*] showed women being independent both economically and erotically, which was equivalent with a postulate of their full humanity (Wiatrzyk-Iwaniec 2015: 167–168), she did not call for a "fight against the male sex", but dissociated herself from too radical literary trends (Natanson 1932: 3; cf. Żarnowska 2004: 287–295). Her heroines predominantly seek happiness by a man's side, mostly within a marriage, although they start to verbalise their dissatisfaction at being subjected to their husbands and, most importantly, begin ever more boldly to talk about their own desires (Warońska 2018). For this reason, the statement made some years ago by Katarzyna Sierakowska, "According to Pawlikowska-Jasnorzewska, a woman withers in it [the marriage – J. W.], which is caused by routine" (cf. Sierakowska 2004: 373), which refers to a thesis of Inga Iwasiów (2000: 163), does not exhaust the relationships depicted in these plays. Similarly, an article by Monika Żółkoś (2018), which characterises the oppression of women of that time who were forced into a patriarchal discourse (based on Pawlikowska-Jasnorzewska's stage plays), treats this subject matter too unequivocally. This stance was indeed presented by the author in the text *Okrucieństwo matron* [*The Cruelty of Matrons*], published in "Życie Świadome", a supplement to "Wiadomości Literackie". In it, she demanded access to information about contraception and de-mythologised childbirth, restating the dangers which await both woman and child:

> Dziwna rzecz, jak mało litości dla młodych kobiet mają starsze, w bólach rodzenia doświadczone matrony. Te wiarusy, dalekie już od groźnego frontu macierzyństwa, mające za sobą kleszcze, szwy, donoszone lub przenoszone ciąże, wymóżdżenia płodu, gorączki połogowe, żylaki, skrzepy poporodowe i setki innych średniowiecznych okropności, z pasją popychają młode i nieraz wątłych sił niewiasty, aby złożyły z siebie ofiarę[2].
> [It seems strange, how little pity for young women is displayed by the older matrons, experienced in the pains of childbirth. These veterans, now far from the perilous front lines of motherhood, having survived forceps, stitches, pregnancies

[2] In the texts from before 1939, spelling and punctuation have been updated.

> carried to term or past term, cephalotripses, childbed fevers, varices, post-partum clots, and hundreds of other medieval horrors, now passionately push young and often feeble women to make a sacrifice of themselves] (Pawlikowska-Jasnorzewska 1932: 7).

However, the theses of this article do not find a continuation in the author's plays. The playwright does not use them to question the ethos of marriage, nor does she launch a direct attack on the matrons (described in the article above), who are most often merely comical. The cruellest of these seems to be Róża Krzeptowska (*Egipska pszenica* [*Egyptian Wheat*]), who criticises her daughter-in-law for choosing childbirth under anaesthesia and shirking the pain.

Almost all of Pawlikowska-Jasnorzewska's theatre plays, starting with her debut *Szofer Archibald* [*Archibald the Chauffeur*] (1924), are set in wealthy families, either bourgeois or aristocratic. For this reason, the wives do not hold jobs, and are helped in their house duties by servants. There are professionally active women depicted in the plays, but in most cases they are single – unmarried young women from poor families (Diana Castor from *Powrót mamy* [*Mother's Return*]) or widows (Kinia from *Skarb w płomieniach* [*A Treasure in Flames*]). An exception could be the excellent chemist Petronika Selen-Gordon (*Baba-Dziwo* [*Weird Woman*]), whose knowledge helps to topple the dictator Valida Vrana.

Pawlikowska-Jasnorzewska's heroines wonder about the determinants of womanhood, taking into account the existing socio-political situation. However, they never treat this category as a stigma which should be combated. Thus, they do not try to emulate manly behaviours (Rawiński 1999: 195) and, furthermore, women who lack typical womanly traits, such as sensitivity or the ability to love, are placed by the author among negative characters, such as Valida Vrana (*Baba-Dziwo*), Alda (*Dowód osobisty* [*Personal Identification*]) or Mura (*Skarb w płomieniach*).

In the interwar period, it was still the perceived wisdom that biological sex predestines women for the role of mother and caretaker. It should, therefore, come as no surprise that family life is a major theme in Pawlikowska-Jasnorzewska's plays. These dramas are set against the backdrop of the struggle for planned motherhood which was fought at that time, including the topics of abortion, eugenics, and the significance of offspring for the family and society. It is worth noting that the turn of the 1920s and 30s saw changes in the discourse on marriage, family and the social role of women (Kraft 2004; Kulak 2004). The alternative was increasingly raised between family and self-realisation (Sierakowska 2009: 120), which meant more than just the career, including the satisfaction in intimate life as well. Sex ceased to be discussed exclusively as a procreational act

(Sierakowska 2009: 120), although motherhood was still considered one of the drives which rule the subconscious of a woman. An example of this can be found in "Życie Świadome", discussed by Irena Krzywicka (1932: 15).

The problems of motherhood shown in Pawlikowska-Jasnorzewska's dramas have drawn the interest of scholars since the beginning of the 21st century. Apart from the already cited Monika Żółkoś, they were also explored by, among others, Marta Wiatrzyk-Iwaniec and Anna Wzorek. The former pointed out the author's "complex views on motherhood" (Wiatrzyk-Iwaniec 2015: 170], while the latter, when discussing *Baba-Dziwo*, observed:

> This drama dealing with dictatorship is not voicing an objection to motherhood as such, but it does object to treating it as an absolute commandment and obligation of a woman (Wzorek 2009: 106).

As early as in her dramatic debut, *Szofer Archibald*, the author introduced comical aunts wishing that the newlyweds would soon procreate. In this way, a relationship between two people was to be transformed into the basic social unit. The idea that this is the only lasting and only reason for even unhappy couples to remain together is also found in later plays.

In Pawlikowska-Jasnorzewska's first comedy, we find a humorous reference to the postulates of the feminists of the day. Robert agrees to marry Ama, commanded by his uncle's testament, because the woman, in spite of her experiences in her former relationship, is able to "respect the humanity in the man" and "the manhood in the human" (Pawlikowska-Jasnorzewska 1986: 34). Interestingly, the young divorcée protagonist has also learned that men often promote motherhood because they want to be fathers. The "fatherhood fixation" reaching levels of cruelty is raised by the author in *Egipska pszenica*.

Motherhood as oppression is portrayed chiefly in *Baba-Dziwo* (1938), and as a side-issue also in *Mrówki* [*Ants*] (1936) and *Egipska pszenica* (1932). In the first of the three plays, young women are forced to bear children for the good of the state, which is the ultimate expunction of women's freedom (Rawiński 1999: 206). Prawia, however, is a state which oppresses its subjects irrespective of sex (cf. Morska 1933: 5; Warońska 2019: 358) and turns out to be a dystopia ruled by a woman (Krzywicka 1932: 15). The dictator is associated with other "broads" mainly by her title, "Her Motherly Highness", although in reality, she is not a mother nor even an aunt. Having changed her name, she seems to reside outside of any clan. The leader, shaped by a loveless life and a lack of interest from men, is more like a machine than a human being. Anna Krajewska called her a "kobieton" – a being lacking typical womanly characteristics

(Krajewska 1989: 137). The confrontation between Valida Vrana and Petronika, who "realises subversive models of womanly existence" (Żółkoś 2018: 44), is thus not a meeting of two heroines with different worldviews, but of a being who lacks human feelings with an independent, wise, and sensitive person.

In *Mrówki*, on the other hand, accidental motherhood exists first of all in the world of animals, whose only concern is the good of the colony as they unconsciously realise the tenets of Taylorism (Rawiński 1999: 210). Their level of organisation makes the process of reproduction look like an assembly line, whose guardians are the infertile worker ants. One of them, Xax, reminds princess Illi:

> Rodzić, rodzić z entuzjazmem! Aby nasz wielki gatunek świat zawojował. A dla nas robotnic co za nawał zbożnej pracy w segregacji larw, w doborze pokarmu, w oznaczaniu i wyrabianiu płci!
> [Birth, birth with enthusiasm! So that our species conquers the world. And for us workers, what a heap of goodly work, segregating larvae, selecting feed, marking and developing sexes!] (Pawlikowska-Jasnorzewska 1986, vol. 2: 424)

Worker ants, more effectively than "broads" in the human world "guard the reproduction of traditional roles of the sexes" (Żółkoś 2018: 38). The playwright does not build strained analogies, although in "Wiadomości literackie" Xax is characterised as follows: "a colony devotee, full of cruelty and mendacious kindness; she hates winged ants" (Pawlikowska-Jasnorzewska 1937: 9). This description appears only in the magazine. It seems, however, that the situation portrayed by the author is rather an allegory for the division of roles and cruel purposefulness discovered in nature. Furthermore, in the case of ants, one might as well speak of the oppressiveness of nature towards the workers, who will never know love (cf. Campbell 1994: 164). In this regard, the human species seems more democratic. Here, every guard of the existing order, such as mothers-in-law and other "broads", had a chance at being happy, which for Pawlikowska-Jasnorzewska is equivalent with experiencing the feeling of love, and sometimes even parenthood. The main question of *Mrówki* was discussed in the magazine "Czas", recommending the play to theatres. Its satirical nature was foregrounded:

> Z właściwą sobie poetycznością rozwija przed nami autorka zagadnienie stosunku dwóch zasadniczych, a tak przeciwnych sobie kierunków, nurtujących psychikę ludzką: indywidualizmu, który jednostce podszeptuje pragnienie szczęścia i piękna – oraz instynktu, dążącego w sposób bezwzględny przede wszystkim do zachowania gatunku jako takiego bez względu na jednostkę. W finale obu aktów, drugiego i trzeciego, ukazuje nam poetka odwieczne: "da capo al fine", zwycięstwo gatunku nad jednostką (lub, jak kto woli, zwycięstwo instynktu macierzyńskiego). Ofiarą padają skrzydła, symbol idealnego wzlotu w sferę piękna.

> [With a poetic sense typical for her, the author presents to us the relationship between two principal, and so opposed, directions guiding the human psyche: individualism, which whispers to one of the need for happiness and beauty – and instinct, which ruthlessly drives at preserving the species with no regard for the individual. In the finales of both the second and third act, the poet shows the eternal *da capo al fine*, the victory of the species over the individual (or, if one prefers, the victory of the motherly instinct). The sacrifice are wings, the symbol of ideal flight into the sphere of beauty] (*Nowe sztuki polskie* 1934: 4).

Developing the presented allegory slightly, Monika Żółkoś draws a picture of an imprisoned and oppressed mother:

> A jednak macierzyństwo, początkowo zapewniające królowym wyjątkowe miejsce we wspólnocie, staje się przyczyną uwięzienia i degradacji. Sprowadzone do funkcji rozpłodowej ciała okazują się własnością społeczeństwa, któremu mają służyć, jak długo produkują jaja.
> [Still, motherhood, initially granting queens an exceptional place in the colony, becomes the cause for imprisonment and degradation. Bodies reduced to the reproductive function are revealed to be the property of society, which they are to serve as long as they produce eggs] (Żółkoś 2018: 43).

However, Pawlikowska-Jasnorzewska does not show the ant queen. Furthermore, the play contains no mention of her. After all, the presented events will not influence her fate. The author focuses her attention on Illi and Mirmi, the winged princesses, who dream of love, and who may start new nests after the nuptial flight. Fertilisation will change them into queens and make them the defenders of the colony (as Illi's last lines insist).

In the world of insects the maternal instinct, which involves concern for the future of the family or species, is somewhat different than in the world of humans. The role of the male is also different in the two societies. In a patriarchal system, he is the head of the family and takes responsibility for its wellbeing. In Pawlikowska-Jasnorzewska's plays, fathers and husbands provide for the home, even if they seem absent, but as time passes they stop noticing the womanhood of their children's mothers. These are the behaviours of Adrian Rembert Sr (*Powrót mamy*), and Jan Miłobracki (*Gąsiornica*), who is more likely to trade jokes with the maid Olesia than with his wife. It is difficult to conclude about the reason: routine, the passage of time, or maybe, as Monika Żółkoś suggests, a certain desexualisation of motherhood (Żółkoś 2018: 39), caused by its sanctification. It seems, however, that in the discussed plays the message transferred from feminist discourse is too strong. Only Róża Krzeptowska tries to pose Ruta with the child as Madonna by Bartolomé Esteban Murillo

(cf. Pawlikowska-Jasnorzewska 1986, vol. 1: 532). The asexual perception of mothers at the turn of the 19th and 20th century was discussed by Katarzyna Sierakowska (2004: 378) and Natali Stegmann (2000: 34). According to Sierakowska, even in the supplement "Życie Świadome" a mother was portrayed as an entirely asexual individual (Sierakowska 2004: 379).

In Pawlikowska-Jasnorzewska's plays, motherhood is usually mentioned in the context of the protagonists' marriage (*Szofer Archibald*), in the situation of a prolonged lack of offspring (*Egipska pszenica*), in the face of an unexpected pregnancy (*Mrówki*), or when infidelity is suspected (*Dowód osobisty*; here, the family court considers the reasons for the lack of interdigital webbing in young Zebrzydowiecki, and the bold pronouncements of Malwa are shaped by the eugenic thought of the era (Pawlikowska-Jasnorzewska 1986, vol. 2: 188, 222–223)). The appearance of a child (*Egipska pszenica*, *Dowód osobisty*), or even the news of pregnancy (*Mrówki*) are often a moment of truth in these plays. Difficulties may be compounded by a fear of misalliance (young master Podkowicki does not want to have a child with the servant Karolina Koralik), of scandal (Ruta in *Egipska pszenica* decides to bear the child of her stepson Horacy, who is presumed to be her husband's son), or simply by the wish to pursue one's own plans (Kajetan and Gina's trip abroad in *Mrówki*).

In the case of motherhood, no longer theoretical, but one which becomes a fact, Pawlikowska-Jasnorzewska represents the interests of the child which, although unborn, already exists. She remembers that it represents the future of the family, of the species, and in consequence also of the nation or state, and that completely freeing individuals from universal obligations, even if it can grant them personal happiness, can ultimately mean the destruction of the world. In that regard, the author remains faithful to her position from the poem *Prawo nieurodzonych* [*Right of the Unborn*], published in "Wiadomości Literackie" (1932): children deserve happiness, since they are born out of love (Pawlikowska-Jasnorzewska 1932: 2)[3]. At first glance, such a statement from an advocate of planned motherhood seems somewhat inane but may reveal a deeper true meaning. Love creating a new life precludes oppression. It abolishes rape and violence, overrules fear. The pronouncement "children are born out of love" turns out to be a demand to modernise social relations.

[3] Drama which toys with incest was one in a long line of plays which describe the love of a stepson for his stepmother. To point a few: *Phaedra* by Jean Baptiste Racine, *Kochankowie* [*Lovers*] by Wacław Grubiński, or an idea for a parody of such dramas proposed by Brunon Winawer. That plot was described as follows by Jan Lechoń: "The son is in love with his mother. He finds out that she is not his mother, and kills himself out of despair" (Lechoń 1992: 397: *24 March 1952*).

Learning about a pregnancy incites characters to think about the possible solutions. Abortion is one of them, even if it is not available in entirely official ways (*Egipska pszenica* and *Mrówki*). In the depicted world, the procedure can be performed by gynaecologists, who also treat infertility (*Egipska pszenica*). The issue of abortion divides Pawlikowska-Jasnorzewska's characters – the matrons are its firm opponents, as they treat children almost like a public resource. For the young generation, the procedure is primarily a solution to a problem. Terminating a pregnancy may also be indicated in the case of an incestuous relationship (Wiktor Krzeptowski in *Egipska pszenica* is surprised that his wife wishes to bear her stepson's child; he is convinced Horacy is his son). In that situation, it is not only a means to avoid scandal, but also a genetic disease of the foetus.

In the context of abortion, it is worth considering one variant of *Mrówki*, specifically Act II scene 16. In the final draft of the typed play submitted to Juliusz Słowacki Theatre in Kraków, the fragment directly mentioning an unborn child, the remark by Kajetan about his wife's cruelty, and mentions of womanly nature have been crossed out. This smoothed over the conflict between the young and allowed older women to be presented as their antagonists. The play's ideological thrust became unambiguous. It seems like advocates of social reform feared that their opponents may find in the text some arguments against change. Meanwhile, the described first version of the dialogue reveals controversy between the couple on the subject of abortion. It turns out that the cause of Gina's decision was complete devotion to a man, which prompted her to act as if saying: I know what you want, so I will fulfil your every wish, even if unspoken. Such a course of action, however, is not approved of by Kajetan, since, for him, abortion is a horrifying act:

> Gina
> No tak… więc ja ratuję nasze małżeństwo… bo ja bym tu zmarniała, ty byś mnie tam zapomniał – nie, nie! Teraz, ktokolwiek by mi stanął na drodze, byłabym bez litości… no, co tak patrzysz…
> Kajetan
> Bo mnie zastanawia, jak ci jednak łatwo przyszła ta myśl…
> Gina
> Widzę, że i ty jesteś mną przerażony, Kajetanie!
> Kajetan
> Nie, tylko mi przykro trochę… Wczoraj rozczulałaś się nad pisklęciem czyżyka, które wypadło z gniazdka – oj, Boziu, Boziu, co za nieszczęście! A to do waty wsadzić, a to bułki z mlekiem, byle o sekundę to życie przedłużyć. Nie mówiłem nic, ale mam wstręt do przesady… teraz widzę przesadę w przeciwnym kierunku…

Gina
Więc jesteś za tym, żeby działo się ze mną, co chce?
Kajetan
(*chmurnie*) Nie jestem za tym, bo to fizyczna niemożliwość! Ale razi mnie ta obojętność… Moje dziecko to przecież też ostatecznie nie jest byle co!… Ale dla ciebie głupi pisklak więcej znaczy!
Gina
Toś ty taki dziecinny? To ty mówisz? Jak to, nie rozumiesz, że ja dla ciebie, tylko dla ciebie nie dopuszczam do głosu mojej kobiecej natury? Powinien byś to uważać za swój triumf, za moją wobec ciebie lojalność! Co za głupstwa mówisz o tym pisklęciu! Widzę, że twoja ambicja została urażona w sposób dla mnie całkowicie niezrozumiały!
Kajetan
O, bo to można głowę stracić!
Gina
Więc mam iść do lekarza, ale z żałobą, z płaczem, czy tak?
Kajetan
No… powiedzmy, że tak! To byłoby w każdym razie przyzwoiciej – bardziej kobieco.

[GINA
Yes, so… I am saving our marriage… because I would waste away here, you would forget me out there – no, no! Now, whoever should stand in my way, I would have no mercy… why are you looking like that…
KAJETAN
Because I’m wondering how easily this thought came to you…
GINA
I see you are appalled by me too, Kajetan!
KAJETAN
No, I’m just a little sad… Yesterday, you felt sorry for a siskin chick which fell out of the nest – oh, Golly, Golly, what a terrible thing! Put it in cotton, give it bread with milk, if only to prolong this life by a second. I said nothing, but I detest excess… now I see excess in the other direction…
GINA
So you would prefer that things happen to me as they will?
KAJETAN
(broodingly) I would not, because that is physically impossible! But I am put off by this callousness… My child, after all, is not just anything!... But to you a stupid chick means more!
GINA
Are you this childish? Is that you talking? What, you don’t understand it’s for you, only for you, that I don’t let my womanly nature take control? You should consider this your triumph, my loyalty towards you! What nonsense are you saying about that chick! I see your ambition’s been hurt in a way that’s completely incomprehensible to me!

KAJETAN
Oh, this is maddening!
GINA
So I should go to the doctor, but weeping and in mourning, is that it?
KAJETAN
Well… let's say it is! That would be more decent in any case – more womanly] (Pawlikowska-Jasnorzewska 1986: 733).

In Pawlikowska-Jasnorzewska's plays, the decision about the course of the pregnancy is made by women. Fathers either do not feel responsible or are brushed aside by mothers, mothers-in-law and aunts. We get the impression that these matters are outside of men's concern. Ultimately, no heroine decides on abortion, and only the servant Karolina Koralik (*Egipska pszenica*) offers her baby for adoption.

During pregnancy, the heroines of these plays disappear from the stage to return as happy mothers. In Act III of *Egipska pszenica*, Ruta Krzeptowska receives guests soon after childbirth, which, due to the character's age and possible complications, was probably performed under anaesthesia and through caesarean delivery. She dazzles with beauty. Similar looks are enjoyed by Malwa and Alda (*Dowód osobisty*), although in their case more time has passed since birth. The plays do not show women gaining weight or going through mood swings due to hormones. Heroines experience no pregnancy risks, nor deliver a disabled baby (the only deformation, considered a mark of aristocratic heritage, is Alda's son's interdigital webbing from *Dowód osobisty*, although the comedy mentions much more dangerous proofs of racial purity). For this reason, motherhood, and especially preparations for it, remain a beautiful story, and the discomfort of young married women is only the result of pressures from their surroundings, hastening them to become mothers.

The heroines' fear of motherhood, or even a kind of disinclination, must be considered individually in each case. Malwa (*Dowód osobisty*) is driven by concern for the good of the unborn baby, specifically the desire to protect him from a genetic defect. To achieve this, the woman is prepared even to betray her husband. The behaviour of Gina (*Mrówki*) is dictated by fear of separation from Kajetan, and most of all by lack of confidence in his fidelity. Whether the women are afraid of a certain exclusion from life due to overprotectiveness from the rest of the family, as proposed by Monika Żółkoś, is hard to determine. Perhaps they are slightly irritated or perceive it as an injustice that future fathers may still realise their ambitions. But does consent to motherhood mean capitulation before traditionalist ways of thinking? This question, like some others about the

plays of Pawlikowska-Jasnorzewska, seems also to be unsolvable due to lack of material.

The most dramatic reaction to motherhood is that of Gina (*Mrówki*). Her emotional words spoken in the finale of Act II are caused by the family court, but also perhaps by disappointment in her husband:

> Gina
> (*z wielkim patosem, występując naprzód, podczas gdy oni się cofają*) Nie! Nie! Już nie chcę! Odjeżdżaj! Nie chcę twojego poświęcenia! Dziecko, dziecko, więc tyś mi jedno zostało na świecie? Może ty jedno właśnie kochać mnie będziesz? Już my swoi na zawsze!… Nie zawiedziemy się na sobie! Teraz cię rozumiem, dziecko! (*twardo, wyniośle*) Zostawcie nas samych! (*do pań, które chcą ich zostawić oboje z Kajetanem*) Nie, nie nas. (*wskazuje na serce swoje i niżej*) Nas!
> *Kajetan i panie cofają się*.
> [(*with great pathos,* stepping *forward as they retreat*) No! No! I don't want this anymore! Go! I don't want your sacrifice! Child, child, do I have only you in this world? Maybe only you will love me? We belong to each other, forever!... We will not fail each other! Now I understand you, child! (*firmly, proudly*) Leave us alone! (*to the ladies who move to leave them together with Kajetan*) No, not us. (*gestures to her heart and lower*) Us!
> *Kajetan and the ladies retreat*] (Pawlikowska-Jasnorzewska 1986, vol. 2: 407).

The significance of this fragment, and the difficulties with finding the right tone for it, are shown by the changes made by the author (cf. ibid.: 711–716). The words of the disappointed wife spoken against her husband, against the world, and maybe in a way against the unborn child sound a little theatrical. They are full of exaggeration and pathos. The earlier ending seemed a little more natural, although it was only directed against the older generation of women:

> Zawiodłam się na tobie (*wskazuje matkę*) i na tobie. (*wskazuje Mirę*) Dziecko moje więcej warte od was. Już go nie oddam, zostawcie mnie samą, z tą moją gorzką, ale jedyną, jedyną nadzieją! Idźcie! Nienawidzę was!
> [You failed me (*points to mother*), and so did you. (*points to Mira*) My child is worth more than you. I will not give it away, leave me alone, with this bitter, but only, only hope! Go! I hate you!] (ibid.: 716).

The behaviour of Gina, juxtaposed with the monologue of Illi, the defender of the ant colony, points to yet another aspect of motherhood. This situation is interpreted as an ironic joke by Rawiński, which he describes as follows: "We see the pregnant and wingless lover, the 'victim of the system', undergo a sudden transformation in the face of a threat to the colony: she finds in herself

the calling and identity of a mother and new ruler, who personifies the genius of the species" (Rawiński 1999: 212). It seems this is the induction into the next level of womanhood, which is not compulsory, but slightly alters the social role (Campbell 1994: 199).

The birth of a child gives Pawlikowska-Jasnorzewska an opportunity to show two kinds of parents: wise and foolish, responsible and egotistical (Witold Krzeptowski). In bourgeois or aristocratic families, offspring enjoy decent conditions under the care of mothers, grandmothers and nurses. The child focuses the attention of the entire family, although it can be a doll on stage (cf. Pawlikowska-Jasnorzewska 1986, vol. 1: 526; vol. 2: 134).

Older children play important parts in the development of events, working to prevent the disintegration of the family. Adrian Rembert Jr from *Powrót mamy* or Lech Miłobracki from *Gąsiornica* present a certain oppressiveness, but it must be said that these actions are directed both towards the father (*Powrót mamy*) and the mother (*Gąsiornica*). The sons seem to defend the arrangement which benefits them.

Premieres of Pawlikowska-Jasnorzewska's plays generated avid discussions. In *Powrót mamy* (1935), Stanisław Piasecki was surprised to notice a defence of family in a play written by an author who advocated social reform (Piasecki 1935: 7), an opinion which Wacław Syruczek attempted to dispel in "Tygodnik Ilustrowany":

> Socjologicznie można by ująć tę sztukę jako obronę instytucji rodziny. Świadczyłaby o tym anegdota, owo sprowadzenie starszego pana na drogę cnoty małżeńskiej. Ale to tylko pozór. Gdyby to właśnie miało być wydźwiękiem ideowym sztuki, nawrócenie musiałoby się odbyć pod hasłem integralności rodziny jak o takiej, jako komórki społecznej. Lecz o tym ani słowa, argumenty społecznego czy religijnego "noli me tangere" ["nie dotykaj mnie"; słowa te wypowiedział Jezus do Marii Magdaleny po zmartwychwstaniu – J. W.] rodziny nie dochodzą wcale do głosu. Można więc wnioskować *à rebours*, że skoro pominięte zostały motywy norm społecznych, widocznie są autorce obce. Przemawia za tym także to, że rzekoma "obrona rodziny" powierzona jest młodzieńcowi, [którego] tryb życia jak najbardziej odbiega od tradycyjnego ideału moralnego. W wyborze adwokata widać raczej ironię niż aprobatę do tradycyjnych podstaw rodziny.
> [Sociologically, the play may be described as a defence of the institution of the family. This could be confirmed by the anecdote in which an elderly gentleman is led back to the path of marital fidelity. But this is only a pretence. If this was indeed the ideological timbre of the play, the conversion would have to happen under the slogan of the integrity of family *as such*, as a social unit. But there is no mention of that, the arguments of social or religious *noli me tangere* ["do not touch me"; words spoken by Jesus to Mary Magdalen after the resurrection – J. W.] of the

> family are not given a voice at all. It can therefore be concluded *à rebours*, that if the motives of social norms have been ignored, they must be foreign to the author. This is also borne out by the fact that the seeming "defence of the family" is entrusted to a young man, [whose] way of life is most distant from a traditional moral ideal. This choice of advocate reveals rather irony than the approval of traditional family values] (Syruczek 1935: 778).

This lengthy quote should serve as a warning against forming too hasty or superficial opinions. One reason for this may be a lack of definiteness in the author's worldview, and sometimes also a lack of unequivocal character creation, which leaves room for interpretations stemming from the audience's own convictions. It seems the role of the plays was not to promote a specific ideology, but rather to discuss a specific problem. The apparent ideological (but also structural) inconsistency of the playwright was observed by Maciej Freudman, a student belonging to the "rybałci" literary society, and to the Polish Language Circle at the Jan Kazimierz University in Lwów [Lviv], when discussing *Egipska pszenica*. A few months after the world premiere of the play in Kraków, after the emotions roused by it had somewhat subsided, the young critic proclaimed the author's message as too unclear to be a rallying cry for social revolution:

> Przez trzy akty *Pszenicy* (*Egipska pszenica* – J. W.] myśli się naprzód: czy kobieta jest rzeczywiście tylko do rodzenia dzieci – i w konsekwencji dochodzi się do przekonania, pod wpływem p. Jasnorzewskiej, że niekoniecznie, to znaczy nie przymusowo.
> Na samym końcu jednak, z wyznania Ruty, że o dziecku zawsze marzyła i że swej bezdzietności wstydziła się, dorozumiewamy się, że przecież jest inaczej z macierzyństwem i że posłannictwo kobiety jest naprawdę zbliżone do tego wymarzonego przez Krzeptowskiego, widzącego jedynie matkę…
> [During the three acts of *Pszenica* [*Egipska pszenica* – J. W.], one thinks, first: is a woman truly only fit for bearing children? – and, in consequence, one reaches the conviction, under the influence of Mrs. Jasnorzewska, that she is not, that is, not compulsorily.
> At the very end, though, from the confession of Ruta that she had always dreamed of a child and was ashamed of her childlessness, we gather that the truth about motherhood is quite different and that the mission of a woman is indeed close to that imagined by Krzeptowski, who only sees a mother…] (Freudman 1933: 4).

The heroines of Pawlikowska-Jasnorzewska rebel against compulsory motherhood, they do not want the role of a woman to be reduced to the duties of a wife, mother, and lady of the house. However, once they feel a new life inside them, they accept it as a consequence of love. The only heartless exception

seems to be Karolina Koralik, although a servant is hard to condemn. She could be blamed for loose morals, since she had to have relations with at least two men, but the child's father behaves no better than her.

The descriptions: woman and mother belong to slightly different orders, to the discourse of love and to the discourse of the family. These two areas may intersect, although as we see in the discussed plays, it is not common. Pawlikowska-Jasnorzewska's heroines fight for their happiness and want to free themselves from societal preconceptions, but when they learn of the child, they behave quite traditionally. Only Alda (*Dowód osobisty*) tries to cynically take advantage of the pregnancy to keep the status of wife to doctor Goryczko and to stop her husband from leaving her for his beloved Malwa. This is the only play in which a family with children is about to divorce, since it is the only way the biological parents of the babies can be together (eventually, Jan Błażej Zebrzydowiecki does not marry Alda, which the author reveals in *Popielaty welon* [*The Ashen Veil*]).

In tackling the issue of motherhood, Pawlikowska-Jasnorzewska accentuates different aspects than feminists do today. They, reading plays from the interwar period, find examples of objectification of female characters and oppressive behaviours. For this reason, they separate "womanhood" from "motherhood", even if the connection between these concepts is obvious on the grounds of biological sex: one can be a mother, being a woman, but one cannot be a mother, not being a woman.

But, interestingly, Pawlikowska-Jasnorzewska's heroines face dilemmas as if taken straight from today's feminist discourse: is it possible to be a woman, not being a mother (the case of Ruta Krzeptowska, who undergoes various procedures to fulfil her husband's dream of fatherhood), and whether, being a mother, it is possible to be a woman who is attractive to her husband or to men in general. But the plays pose yet another question: where lies the line between the happiness of the woman and the harm of the child? It seems *Gąsiornica* tries to reverse it: should a mother sacrifice her love, or even forget her womanhood, for the good of the children? This play, however, was never finished, so it is difficult to solve the dilemma on its basis.

Pawlikowska-Jasnorzewska, who had the opinion of a moderate feminist in the interwar period, knew that having children had become a public matter. It impacts the interests of the family, the species and the society. For this reason, legal regulations may easily result in oppressive situations in which the good of women is overlooked. It is difficult, however, to see her plays as an illustration of "mothers' hell".

The plays involve motherhood in various circumstances and the news of pregnancy often creates a moment of truth, leading to a discussion of the rights and obligations of the individual towards the species and the family. Abortion is one of the possible solutions. Still, as the playwright attacks the system of norms and commandments grown around the reproductive instinct, she focuses on positive depictions of motherhood. Good mothers are happy, while bad ones are condemned. In doing this, Pawlikowska-Jasnorzewska grants her heroines the right to love and fulfilment, while remaining a traditionalist about the obligations towards the conceived child.

Bibliography

Bolecka Anna (1986), *Nota edytorska* [*Editor's Note*], in: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dramaty*, vol. 2, collected and edited by Anna Bolecka, introduction by Stefan Treugutt, Warszawa: 725–773.

Campbell Joseph (1994), *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josepfem Campbellem* [*The Power of Myth. Bill Moyers' Conversations with Joseph Campbell*], Betty Sue Flowers (ed.), Ireneusz Kania (transl.), Kraków.

Freudman Maciej (1933), *Z Teatru Wielkiego. "Egipska pszenica" sztuka Marii Jasnorzewskiej.* (*Teatr krakowski pod dyr. Juliusza Osterwy*) [*From Teatr Wielki. "Egyptian Wheat", a Play by Maria Jasnorzewska.* (*Kraków Theatre of Juliusz Osterwa*)], "Słowo Polskie", No. 210: 5–6.

Iwasiów Inga (2000), *Kobiecość za zasłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [*Womanhood Veiled. On the Drama of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*], in: *Nowa świadomość w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia* [*New Consciousness in Modernism. Gender-Related Studies in Polish and Russian Culture at the Turn of the Century*], German Ritz, Christa Binswanger, Carmen Scheide (eds), Kraków: 153–165.

Kot Joanna (2010), *Niezwykła bohaterka "dramatu kobiecego", czyli o "Sprawiedliwości" Marceliny Grabowskiej* [*The Unusual Heroine of "Women's Drama", or "Justice" by Marcelina Grabowska*], in: *Polonistyka bez granic* [*Polish Studies Without Borders*], Vol. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze* [*Literary and Cultural Studies*], Ryszard Nycz, Władysław Miodunka, Tomasz Kunz (eds), Kraków: 437–446.

Kraft Claudia (2004), *Równość i nierówność w II Rzeczypospolitej. Prawo małżeńskie w dyskursie publicznym na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych* [*Equality and Inequality in the Second Republic. Marriage Law in the Public Discourse at the Turn of the 1920s and 30s*], in: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów* [*Woman and Marriage. Socio-cultural Aspects of Sexuality. 19th and 20th Century. Collection of Studies*], Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc (eds), Warszawa: 311–327.

Krajewska Anna (1989), *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* [*Polish Comedy of the Interwar Period. Traditionalists and Innovators*], Wrocław.

Krzywicka Irena (1932), *Zmierzch cywilizacji męskiej* [*The Twilight of Men's Civilisation*], "Wiadomości Literackie", No. 54: 15.

Kulak Teresa (2004), *Nowe tendencje w myśleniu o seksualności małżeńskiej a zmiany generacyjne w Polsce lat trzydziestych* [*New Tendencies in Thinking on Marital Sexuality and Generational Changes in the 1930s in Poland*], in: *Kobieta i małżeństwo Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów* [*Woman and Marriage. Socio-Cultural Aspects of Sexuality. 19th and 20th Centuries. Collection of Studies*], Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc (eds.), Warszawa: 341–364.

Lechoń Jan (1992), *Dziennik* [*Diary*], Vol. 2: *1 January 1951 – 31 December 1952*, Warszawa.

Morska Maria (1933), *Męczeństwo kobiety niemieckiej* [*The Martyrdom of the German Woman*], "Wiadomości Literackie", No. 39: 5.

Natanson Wojciech (1932), *P. M. Jasnorzewska Pawlikowska o "Egipskiej pszenicy" i teatrze eksperymentalnym* [*Mrs M. Jasnorzewska Pawlikowska on "Egyptian Wheat" and Experimental Theatre*], "Czas", No. 240: 3.

Nowe sztuki polskie [*New Polish Plays*] (1934), "Czas", No. 13: 4.

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1932), *O "Egipskiej pszenicy" przez autorkę* [*On "Egyptian Wheat" by the Author*], "Ilustrowany Kurier Codzienny", No. 291: 2–3.

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1932), *Okrucieństwo matron* [*The Cruelty of Matrons*], "Wiadomości Literackie", No. 39: 7.

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1937), *Mrówki* [*Ants*], "Wiadomości Literackie", No. 14: 9.

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1986), *Dramaty* [*Dramas*], Vol. 1–2, collected and edited by Anna Bolecka, introduction by Stefan Treugutt, Warszawa.

Piasecki Stanisław (1935), *Teatr Nowy: "Powrót mamy". Komedia Marii Jasnorzewskiej* (*Pawlikowskiej*) [*Nowy Theatre: "Mother's Return". A comedy by Maria Jasnorzewska (Pawlikowska)*], "Prosto z Mostu", No. 40: 7.

Poskuta-Włodek Diana (2015), *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego* [*A conspiracy of women? Feminist Performances in Polish Interwar Theatre*], "Przestrzenie Teorii", No. 23: 105–120.

Rawiński Marian (1999), *"Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety". Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [*"The Matter of Woman Seen Through the Matter of Love". Pawlikowska-Jasnorzewska's Feminist Theatre*], "Annales Universtitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio FF", Vol. XVII: 193–215.

Sierakowska Katarzyna (2004), *Elementy kobiecego dyskursu o seksualności na łamach międzywojennych periodyków dla kobiet* [*Elements of Women's Discourse on Sexuality in Interwar Women's Periodicals*], in: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*. Zbiór studiów [*Woman and*

Marriage. Socio-cultural Aspects of Sexuality. 19th and 20 Century. Collection of Studies], Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc (eds), Warszawa: 365–380.

Sierakowska Katarzyna (2009), *Kobieta jako twórczyni i odbiorczyni przekazu medialnego w II RP* [*Woman as Creatrix and Audience of Media Messaging in the Second Republic of Poland*], in: *Kobieta i media. Studia z dziejów emancypacji kobiet* [*Woman and the Media. Studies in the History of Women's Emancipation*], Piotr Perkowski, Tadeusz Stenger (eds), Gdańsk: 110–122.

Stegmann Natali (2000), *Paradygmaty nauk przyrodniczych, ruch kobiecy i kategoria "sex". O ustaleniu ról płciowych w polskich ruchu na rzecz moralności w przededniu pierwszej wojny światowej* [*Paradigms of Natural Sciences, the Women's Movement, and the Category of "Sex". On the Establishment of Gender Roles in the Polish Morality Movement at the Brink of World War I*], in: *Nowa świadomość w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia* [*New Consciousness in Modernism. Gender-Related Studies in Polish and Russian Culture at the Turn of the Century*], German Ritz, Christa Binswanger, Carmen Scheide (eds), Kraków: 33–49.

Syruczek Wacław (1935), *Incipit comoedia. Otwarcie jesiennego sezonu teatralnego. "Powrót mamy" M. Jasnorzewskiej* (*Teatr Nowy*) [*Incipit comoedia. Fall Theatre Season Opening. "Mother's Return" by M. Jasnorzewska (Nowy Theatre)*], "Tygodnik Ilustrowany", No. 39: 778–779.

Warońska Joanna (2018), *Czego to oglądać nie chcieliście, panowie? O "Nagrodzie literackiej", komedii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [*What Is It You Do Not Wish to See, Gentlemen? About "Literary Award", Comedy by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*], "Ruch Literacki", No. 3: 241–260, DOI 10.24425/122704.

Warońska Joanna (2019), *Komedia na miarę. Skamandryci w teatrze* [*Bespoke Comedy. Artists of Skamander Group in Theatre*], Częstochowa.

Wiatrzyk-Iwaniec Marta (2015), *Dramatopisarstwo kobiet* [*Women's Drama*], in: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy* [*Polish Women's Literature in the 20th Century. Processes and Genres, Situations and Topics*], Ewa Kosowska, Bogumiła Kaniewska (eds.), Poznań: 161–178.

Wzorek Anna (2009), *W kręgu wybranych dramatów międzywojennych* [*In the Circle of Select Interwar Dramas*], Kielce.

Żarnowska Anna (2004), *Schyłek wieku XIX – kształtowanie się modelu małżeństwa partnerskiego* [*End of the 19th Century – the Formation of the Partnership Model in Marriage*], in: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów* [*Woman and Marriage. Socio-cultural Aspects of Sexuality. 19th and 20th Centuries. Collection of Studies*], Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc (eds), Warszawa: 287–295.

Żółkoś Monika (2018), *Piekło matek. O dramatach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [*Mothers' Hell. On the Dramas of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*], "Dialog", No. 3: 34–46.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 145–160

CASUS TWÓRCY

DOI: 10.31648/pl.5039
Jadwiga Bodzińska-Bobkowska
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1205-4386
University of Gdańsk
e-mail: j.bodzinska@ug.edu.pl

Polski Rimbaud albo poeta zaginiony[1]

The Polish Rimbaud or the Missing Poet

Słowa kluczowe: Kamiński, poetycki debiut, bunt, awangarda, Rimbaud
Keywords: Kamiński, poetic debut, rebellion, avant-garde, Rimbaud

Abstract

Bronisław Kamiński is rather unknown as a poet in Poland. In France, however, he was called the "Polish Rimbaud." This paper attempts to describe Kamiński's surprising, poetic path and analyze his poetic debut, published in Cracow in 1937. It aims at comparing its two versions, focusing on the means Durocher uses to express his youthful rebellion à la Arthur Rimbaud.

Twarz

26 czerwca 2019. Zaproszenie do paryskiego *Mémorial de la Shoah* na galę wręczenia Nagrody Pamięci – *Prix de la Mémoire*, imienia paryskiego poety i wydawcy Bruno Durochera. Na zaproszeniu – zdjęcie twarzy: prosty, wydatny nos i podbite cieniami oczy, całość w ramie siwych półdługich włosów, krzaczastych brwi i wąsów. Spojrzenie ukrytej na zdjęciu postaci wędruje poza dostępny kadr i zastyga w jakimś punkcie w ciemnej przestrzeni tła.

[1] Fragmenty tego tekstu zostały wygłoszone po francusku, na konferencji zorganizowanej w stulecie urodzin Bruno Durochera, we Francuskiej Bibliotece Narodowej w Paryżu w czerwcu 2019 r.

> Topografia tej twarzy w klasyczny niejako sposób świadczy o „przejściach", o podjętej walce. Estetyczna przyjemność płynąca z wpatrywania się w nią wynika z mapy śladów, jaką zostawiły potyczki z losem; smakujemy jej głębokie bruzdy, jak smakujemy wiersz Norwida czy adagio Mahlera – sztukę bitwy, a później powolnego, heroicznego, melancholijnego odchodzenia, odjeżdżania Cienia (Bieńczyk 2012: 157).

W tych słowach Marka Bieńczyka o innym zdjęciu i innej twarzy odnajdujemy wizerunek z zaproszenia – archetypiczną twarz starca, której wzrok jest utkwiony przestrzeni, skierowany raczej ku przeszłości niż przyszłości i wyraża raczej przygnębienie niż nadzieję. Tak Bruno Durocher przedstawiony jest również na pozostałych 16 portretach[2], wykonanych już pośmiertnie, w hołdzie pisarzowi, których reprodukcje znajdują się w dalszej części zaproszenia. Dominują zamyślenie, smutek, melancholia, starość. Historia życia, którą opowiadają te reprodukcje, to historia starego człowieka, na twarzy którego „każda bruzda i zmarszczka […] jest wąwozem Termopile, doprawdy, nie było łatwo, nigdy nie było nas więcej niż trzystu" (tamże).

Około 1937 roku ta sama twarz była wzorem dla młodej rzeźbiarki studiującej na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza. Zofia Woźna, nie podając personaliów modela, nada wykonanemu popiersiu z brązu tytuł *Jeune poète.* Dzieło trafi później do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie i na długo pozostanie po prostu portretem *Młodego poety*. Kilkadziesiąt lat później francuska poetka Nicole Gdalia rozpozna w nim twarz męża, Bruno Durochera. W Paryżu jest on znany przede wszystkim jako wydawca, współzałożyciel – wraz z Jeanem Tardieu, Jeanem Follainem i André Frénaudem – wydawnictwa Caractères. Jego twórczość poetycka nie wzbudziła dotąd większego zainteresowania krytyki – tłumaczy się to intensywną działalnością edytorską, historycy mówią o złym czasie na tego rodzaju wiersze[3], a sam autor wspomina o trudnościach życiowych: „Wszystkie te wydarzenia, a także codzienna walka o życie sprawiły, że moje dzieło nie mogło się w pełni objawić ani we Francji, ani w Polsce" (Durocher 2012: 33).

---

[2] Twarz Burona Durochera, w różnych technikach malarskich, rzeźbiarskich i fotograficznych przestawiło 17 artystów: Jean-Claude Cuenca, Ben Ami Koller, Abram Krol, Zwy Milhstein, Danielle Netter, Claude Raimbourg, Richar Rein, Julio Romera, Luc de Saint-Germain, Jeanine Sicart, Loulou Tayeb, Hilda van Norden, Georges Visconti, Nicole Gdalia. Zbiór tych prac, opatrzonych poetyckim komentarzem, zatytułowany *Visages de Bruno Durocher*, ukazał się nakładem wydawnictwa Caractères w 1997 r.

[3] Nauka języka francuskiego opóźniła wydanie jego pierwszego tomu po francusku. Ukazał się on w 1949 r., kiedy rynek wydawniczy był już przesycony literaturą o Zagładzie, zob. na ten temat: A. Parrau (1995), *Ecrire les camps*, Paryż: 54.

O ile jednak francuskojęzyczne dzieła poety doczekały się kilku opracowań – mam tu na myśli przede wszystkim działalność Gary'ego D. Mole'a[4] oraz poświęcony twórczości Bruna Durochera numer czasopisma „Poésie & Art"[5] – o tyle próżno szukać jakichkolwiek wzmianek o utworach napisanych w języku polskim. Jest to zaskakujące, ponieważ gdy skorzystamy z wyszukiwarki internetowej, dowiemy się, że wydawnictwo Caractères zostało założone przez polskiego poetę, Bronisława Kamińskiego, który nazywany jest „Rimbaudem poezji polskiej"[6].

Polski Rimbaud?

Urodzony w 1919 roku w Krakowie, w zasymilowanej rodzinie żydowskiej, Bronisław Kamiński debiutuje w wieku 18 lat tomem poetyckim *Przeciw.* Rok później wydaje kolejny tom: *Pieśni barbarzyńcy.* Zatrzymany w pierwszych miesiącach wojny trafia do obozu Mauthausen, w którym spędzi – nie przerywając aktywności poetyckiej – 6 lat. Uniknie śmierci jedynie dzięki fałszywemu nazwisku – Zrogowski – pod którym został aresztowany. Nie był on jedynym tworzącym w Mauthausen-Gusen poetą. Przeciwnie, mimo trudności z zaopatrzeniem w materiały piśmiennicze, obozowe życie literackie było zaskakująco ożywione. Poświęcił mu opracowanie Stanisław Dobosiewicz, były więzień Mauthausen-Gusen i autor trzech ważnych prac dokumentujących obozową rzeczywistość[7]. Wysuwa on tezę, że poezja i pieśni były jedną ze strategii duchowego przetrwania w obozie, a ucieczka w dziedzinę literatury, historii narodowej, sferę rozważań politycznych i etycznych czy świat przeżyć o charakterze religijnym były bezpośrednią reakcją na „brutalność SS-führerów i kapów" (Dobosiewicz 1983: 7) oraz „formą obrony przez eksterminacją" (tamże: 17). Jednak, jak pisze Dobosiewicz, nie całą tę twórczość można uznać za trwałą część polskiej

[4] Zob. G. D. Mole (2000), *Onirisme et spiritualité dans le théâtre de Bruno Durocher*, „French Forum", nr 25: 365–381, G. D. Mole (2000), *Les images irréelles de Bruno Durocher*, „Dalhousie French Studies", nr 51: 132–143 ; G. D. Mole (2001), *Apocalypse et rédemption dans les œuvres narratives de Bruno Durocher, „*Symposium", nr 54: 230–243; G. D. Mole (2005), *Ecce homo: le clown, le prophète et le Juif dans « Le livre de l'homme » de Bruno Durocher*, „Perspectives", nr 12: 237–254.

[5] „Poésie & Art" (1999), nr 1.

[6] N. Vidal, *Propos recueillis de Nicole Gdalia*, https://putsch.media/20110502/interviews/interviews-culture/quand-la-poesie-ne-fait-plus-partie-de-la-litterature/ [dostęp: 18.06.2020].

[7] Zob. S. Dobosiewicz (1977), *Mauthausen/Gusen. Obóz zagłady*, Warszawa; S. Dobosiewicz (1980), *Mauthausen-Gusen: samoobrona i konspiracja*, Warszawa; S. Dobosiewicz (1983), *Mauthausen-Gusen: poezja i pieśń więźniów*, Warszawa.

literatury, a gdyby stosować do niej „kryteria ściśle estetyczne, trzeba by ten dorobek zredukować do kilkudziesięciu utworów wytrzymujących nawet surową krytykę. Objąłby on wtedy po kilkanaście utworów Bronisława Kamińskiego, Mieczysława Paszkiewicza, Grzegorza Timofiejewa i Zdzisława Wróblewskiego" (tamże: 12, podkreślenie J. B. B.). Rozwijając tę myśl, Dobosiewicz dodaje: „Na tle tej masowej twórczości, charakteryzującej atmosferę konspiracyjnego życia w obozie, zarysowuje się wyraźniej dorobek kilku utalentowanych poetów Gusenowskich stanowiący wkład do literatury polskiej okresu okupacji. Składają się na niego poetyckie utwory Konstantego Ćwierka, Bronisława Kamińskiego, Mieczysława Paszkiewicza […]" (tamże: 24, podkreślenie J. B. B.). Wielokrotnie też Kamiński wspominany jest jako uczestnik obozowych spotkań poetyckich, organizowanych konspiracyjnie w różne święta[8]. Mimo to jego utwory „nie znalazły zrozumienia u słuchaczy: były zbyt trudne, zbyt skondensowane w treści, o bardzo wyszukanej metaforyce" (tamże: 87). Więźniowie w swoich notatnikach uznają Kamińskiego-Zrogowskiego za zwolennika poezji awangardowej, wzorującego się na Brunonie Jasieńskim i Włodzimierzu Majakowskim (zob. tamże: 86), a Włodzimierz Wnuk charakteryzuje go jako antytradycjonalistę i zdecydowanego zwolennika poetyki o nowoczesnych rygorach formalnych (tamże)[9].

W 1945 roku pisarz wyjeżdża do Francji, chce zerwać z przeszłością, pisać i publikować jako Bruno Durocher po francusku, co wyrazi w jednym z pierwszych francuskojęzycznych wierszy:

> Dłoń przeznaczenia przecięła pępowinę łączącą mnie z krajem, w którym się urodziłem / wyrwałem z gardła język polski / kraj, w którym pochowano mój lud zostawiłem za sobą / cmentarz nieznanych ciał / […] / zmieniłem rytm mojego serca / sposób wyrażania myśli / oto moje nowe słowo / nowy wymiar oczekiwania (Durocher 2012: 337)[10].

---

[8] „Na spotkaniu poetyckim w pierwszy dzień Wielkanocy 1943 recytowali swoje wiersze Bronisław Kamiński, Stefan Niewada, Mieczysław Paszkiewicz i Gustaw Przeczek" (Dobosiewicz 1983: 36).

[9] Więcej na temat biografii i obozowej twórczości Bronisława Kamińskiego piszę w tekstach: J. Bodzińska-Bobkowska (2017), *Bruno Durocher, le jeu de miroirs des origines*, w: *Les livres de l'homme. Les visages de l'homme*, Paryż: 281–288; J. Bodzińska-Bobkowska (2016), *Devenir Durocher ou résister à l'extermination dans et par l'écriture: la poésie concentrationnaire de Bronisław Kamiński/Bruno Durocher*, „Cahiers ERTA", nr 10: 87–97.

[10] La main du destin a coupé le cordon ombilical qui me liait à mon pays natal / j'ai extrait de ma gorge la langue polonaise / le pays où gît mon peuple est derrière moi / cimetière aux cadavres anonymes / […] // j'ai changé le / rythme de mon cœur / l'expression de ma pensée / voici ma nouvelle parole / la nouvelle dimension de l'attente (przeł. J. B. B.). Wszystkie nietłumaczone francuskie utwory Brunona Durochera cytuję we własnym przekładzie.

Będzie to jednak gest tylko symboliczny (jeśli nie polityczny) – pisarz odtworzy bowiem stare, przedwojenne wiersze i, w tajemnicy, będzie dalej pisał po polsku. Teksty te zbierze później w liczącym pół tysiąca wierszy, niepublikowanym tomie pt. *Obraz człowieka*[11]. Trudno nie dostrzec, że wybór języka ekspresji twórczej warunkuje tu postrzeganie świata. Równolegle do cytowanego wyżej francuskiego wiersza poeta pisze po polsku:

> Lecz nie ma mowy bliższej od mojego dzieciństwa / Jest to przedziwna konieczność / Która jak żarłoczność barbarzyńska / Z moimi palcami jest sprzeczna // W mojej głowie / strumień musi nazywać się strumień / I musi w niej być baśń słowiańska / W niej musi rzewność przepełnić serce podwójnie / Zielona piosenka z niej śpiewa wiatrowa i bezpańska / W mojej mowie jest Polska / Choć imienia jej nie wymawiam ono żyje / Lasek pod Krakowem i wioska / Wiatr tańczący w młynie (Durocher 1989: 208)

Dwujęzyczność Bronisława Kamińskiego jest świadomym wyborem – wyjeżdżając do Paryża w 1945 roku, poeta nie znał języka francuskiego i zaczął się go uczyć dopiero na miejscu. Odejście od języka macierzystego było tu niewątpliwie odłączeniem od jego kontekstu socjopolitycznego i kulturowego, a także zerwaniem z „samym sobą tamtego języka", a więc z ukrywającą żydowskie korzenie rodziną, z Krakowem lat 30. i w końcu: z traumą wojny. Julia Kristeva mówiła, że „pisanie po francusku jest wyzwoleniem" (Brincourt 1997: 231). Takiego wyzwolenia pragnął Bronisław Kamiński. Jego skrywane powroty do języka polskiego świadczą o niepowodzeniu tego projektu. W efekcie twórczość Bronisława Kamińskiego jest co najmniej trzykrotnie rozwarstwiona: teksty stworzone w latach 30. po polsku, zostały po wojnie odtworzone po francusku, następnie – napisane znów po polsku i umieszczone w niepublikowanym zbiorze. W końcu, już w XXI wieku i po śmierci autora, wszystkie francuskie teksty (także te pierwotnie napisane po polsku), zebrano w trzech tomach *Œuvre complète*, które jednak nie są całkowicie wierne wersjom publikowanym wcześniej, a więc mogą zawierać liczne, świadome lub nieświadome niedopowiedzenia i mistyfikacje. Część z tych przepisywanych wielokrotnie tekstów mogłaby więc być sygnowana następująco: Kraków 1937, Mauthausen 1940, Paris 1950, Paryż 1980, Paris 2013.

[11] Nieliczne wiersze z niepublikowanego i udostępnionego mi przez rodzinę poety tomu, ukażą się w dwóch tomach po polsku: *Obraz Człowieka* (1947), Paryż i *Rozmowa z czasem* (1960), Warszawa. Nakład żadnego z nich nie przekroczył tysiąca egzemplarzy i zebrały one raczej negatywne recenzje.

Kraków 1937

Kraków, lata 30. XX wieku. „Dla jednych – jak pisze Stanisław Żytyński – jest to zwariowane miasto, po którym płyną zaczarowane dorożki, dla innych przeklęty, kołtuński grajdołek, zakisła prowincja. […] Kraków lat trzydziestych […] to miasto paradoksów" (Żytyński 1972: 70). Konserwatyzm przeplata się z rozluźnieniem obyczajów, prowincjonalność – z metropolitalnymi ambicjami, a arystokratyczne tradycje – z kulturą proletariatu. Coraz liczniejsze bojówki endeckie konfrontują się tu z dynamicznym rozwojem młodzieżówek lewicowych. To wszystko skutkuje społecznym niepokojem, jest źródłem napięć i poczucia niestabilności. „Napór, duszno i lepko" – notuje cytowana przez Agnieszkę Daukszę Maria Jarema – „gęstniejąca atmosfera i szybkie zapłony" (Dauksza 2019: 84–85). Mimo że po odzyskaniu niepodległości miasto traci na znaczeniu kulturalno-symbolicznym na rzecz Warszawy i ekonomiczno-przemysłowym na rzecz Śląska, wciąż działają w nim fabryki i zakłady przemysłowe, do których ściągają z okolicznych wsi robotnicy, ludność wiejska i biedota. Warunki ich pracy, zwłaszcza po falach kryzysu ekonomicznego oraz wielkich powodziach, które w latach 20. nawiedzają Małopolskę, stale się pogarszają. Głodni i rewolucyjnie nastawieni robotnicy przystępują do struktur partyjnych oraz stowarzyszeń, które – od prawa do lewa – masowo powstają, rozwijają się i radykalizują (zob. tamże: 89–91). Te procesy obserwuje Bronisław Kamiński, który w latach 30. przed podjęciem studiów filozoficznych pracował w umiejscowionych w zagłębiu przemysłowym Krakowa – zespole fabryk Peterseima – zakładach Sucharda. Było to w tym czasie centrum strajków i protestów robotniczych. „Praca, bez ustanku – pisze Kamiński w swojej autobiografii – pot, otępienie, pragnienie, ciało, jedzenie, sen, wciąż to samo. Ciągle to samo i na koniec zapalenie płuc przez pył kakao i cukru. Śmierć: brudna i bolesna"[12] (Durocher 2013: 182). Poeta, w wieku 16 lat, zapisuje się do partii komunistycznej i angażuje w politykę:

> Wszystko było jasne: świat i życie. Chłopak miał szesnaście lat i umiał wierzyć. Zapisał się do młodzieży komunistycznej, wysłuchiwał ich tajnych przemówień, rozdawał ulotki, a jego oczy kierowały się w stronę rewolucji[13] (tamże: 185).

[12] „Travail continuel, sueur, hébétude, soif du corps, nourriture, sommeil, et toujours la même chose. Toujours la même chose et pour finir, dans les poumons enflammés par la poudre de cacao et de sucre, la tuberculose et une mort sale et douloureuse".

[13] „Le monde et la vie étaient claires, car le garçon avait seize ans et une grande capacité à croire. Il s'inscrivit au cercle des jeunesses communistes, il écouta des discours secrets, distribua des tracts et ses yeux se tournèrent vers la route de la révolution".

Takiej rewolucyjnie nastawionej młodzieży jest w Krakowie coraz więcej, a miastem wstrząsają fale strajków i protestów, niejednokrotnie krwawo pacyfikowanych przez policję. W 1931 roku policja rozprasza dwie duże demonstracje bezrobotnych, rok później zostaje skrócony czas wypłacania zasiłków dla bezrobotnych i o 38 procent spada ich wartość. Komisja Centralna Związków Zawodowych organizuje wtedy strajk powszechny: bierze w nim udział 300 tys. robotników – w tym młody Bronisław Kamiński. W 1933 roku zostaje wydłużony czas pracy tygodniowej: do 48 zamiast 46 godzin. W następnych latach rząd wprowadza podatek dochodowy, w zakładach obniżają płace, trwają masowe zwolnienia. Wywołuje to kolejne demonstracje i protesty, które – niekontrolowane i gwałtowne – kończą się często eskalacją przemocy i prowadzą do rozlewu krwi.

> Centrala Związków Zawodowych zadecydowała o strajku powszechnym. […] Groźny tłum wyległ na ulice, żądny zademonstrowania swej siły. […] Deszcz kamieni spadł na policjantów. […] Usłyszeliśmy strzały. Tłum się rozpierzchł, ale nie po to, by się poddać. Rozlał się po ulicach, przewracając samochody i tramwaje i masakrując napotkanych, pojedynczych policjantów. Chłopak biegał z robotnikami i promieniał jak oni: entuzjazmem i rewoltą[14] (tamże: 188–190).

Te dwie emocje: entuzjazm i rewolta stanowić będą podstawowy budulec tożsamości Kamińskiego i staną się też dominantą jego przedwojennej twórczości.

Bronisław Kamiński debiutował w Krakowie w roku 1937 tomem *Przeciw.* Powołując się na przedwojenne recenzje dzieł Kamińskiego, które uznają za nieprzystępne, francuscy krytycy porównują pisarza do Wyspiańskiego, Witkiewicza, Schulza i Gombrowicza[15]. Siedemnastoletni Bronisław Kamiński w 1945 roku znika z Krakowa, a Bruno Durocher nadaje temu zniknięciu rimbaudowski charakter: „Nazywałem się statkiem pijanym Farysem obłąkańczym poszukiwaczem / żar bił o moją twarz gdy tęskniłem / […] / z pod podartych podeszw tłumu który przekreśla mą twarz / wyciągam ręce mej smutnej samotności" (Durocher 1989: 228, 230, pisownia oryginalna). Czy jest jednak w debiucie poety coś z *Iluminacji*?

---

[14] „Les bureaux des syndicats professionnels décidèrent une grève générale […] La foule menaçante se répandit dans les rues, avide de montrer sa force. […] Une grêle de pierres s'abattit sur les casques des policiers. […] Une salve retentit. La foule se dispersa, mais ce n'était pas un aveu de défaite. Elle s'écoula dans les rues, renversant les autos et les tramways, massacrant les policiers isolés. Le garçon courait avec les ouvriers, et avec les ouvriers il rayonnait d'enthousiasme et de révolte".

[15] Zob. J. P. Mestas (1975), *La forme du jour (portrait d'un poète)*, Paryż: 21; N. Gdalia (2014), *Dédicace*, w*: Les livres de l'homme. Métamorphoses de l'homme*, Paryż: 17.

Unikatowy egzemplarz debiutanckiego tomu Kamińskiego *Przeciw* zachował się w archiwum Biblioteki Narodowej w Warszawie. Z jednej strony umożliwia to wgląd w pierwotne i oryginalne wiersze artysty, a więc odkrycie podstawy tego specyficznego, poetyckiego palimpsestu, na której nawarstwiają się kolejne wersje i francuskie tłumaczenia utworów, zaś z drugiej pozwala wejść w swego rodzaju „tkankę łączną" tekstów, dostrzec rozbieżności pomiędzy wersjami, odczytać to, co skreślone, wyłuszczyć to, co dodane.

Po pierwsze – bunt *przeciw*

„Lektura wierszy Kamińskiego pozwala poznać, że owo *Przeciw* poety, to tylko dowód pewnej jeszcze nieumiejętności ustosunkowania się »wobec świata«. Cały tom przesycony jest dużym i niefałszowanym temperamentem, który na razie wyładowuje się najczęściej w nieopanowanym krzykactwie i w t. zw. »wypowiedziach bez pokrycia«" (Jaworski 1938: 8) pisze w jedynej dostępnej recenzji tego tomu Jaworski. Efekt tego „krzykactwa" Kamiński osiąga, nadużywając wykrzykników i wielokropków (których większość znika w wersjach „nadpisanych" na wersje oryginalne) oraz budując pola leksykalne silnie nacechowane emocjonalnie typowym *weltschmerzem* i porywającym entuzjazmem. W witalizmie i sile wersów wybrzmiewa młodzieńczy zapał, którego siłą napędową jest rewolta. Poeta buntuje się przeciw wszystkiemu:

> Przeciw: poezji, światu, rozpaczy: przeciw wszystkiemu. / Domy tłuką bruk. Co noc w ulicach śmierć, śmierć, którą kocham. / […] / Poeto! Nóż w dłonie skrwawione i twarde (Noc przebij). / Na piersiach napuchniętych matkom, dziewkom spienionym i młodym. Śmierć! / Przeciw! / Ja towarzysz śpiewających milczeń. / ŻYCIE NIC NIE WARTE / EVVIVA!/ EVVIVA L'ARTE!!! (Kamiński 1937: 23).

Kamiński nie jest w tym sprzeciwie konsekwentny: w pierwszym wersie buntuje się zarówno przeciw „światu", jak i poezji, w ostatnim – wyraża pochwałę sztuki. Przepisując ten wiersz osiem lat później, już po doświadczeniach wojennych, poeta wymazuje z wiersza ten pierwszy sprzeciw, a także następującą po nim, jakby właśnie *bez pokrycia*, afirmację śmierci. Znika z niego również wers przepisany od Kazimierza Przerwy-Tetmajera, a pojawia się nieobecny wcześniej motyw *wiecznej tęsknoty*. Podmiot liryczny wciąż jednak *woła przeciw*:

> Przeciw światu rozpaczy przeciw wszystkiemu / zaklęciem drży pieśń majowa / wiecznej tęsknoty wieczny temat / rozpłatana głowa / chwyć nóż w dłonie skrwawione i twarde / noc przebij / na piersiach napuchniętych matek / na brzuchach napuchniętych życiem / jest wyryta śmierć / ja wołam przeciw / ja – towarzysz śpiewających milczeń (Durocher 1989: 53).

Fragmenty te są przesycone, jak mówi Jaworski, „dużym i niefałszowanym temperamentem" (Jaworski 1938: 8), a tytułowy *sprzeciw* to jakby rzucone wyzwanie, a może i chęć wywołania skandalu. Jednak, mimo że kilkanaście lat wcześniej za wersy: „A na tacy złocistej / z ukłonem sam Bóg jak lokaj / aromatyczny, soczysty / w kieliszku poda mi tokaj" Anatol Stern został skazany na 12 miesięcy więzienia za bluźnierstwo (Tramer 2005: 103), wyraźna prowokacja Bronisława Kamińskiego przechodzi bez echa:

> Dziewko! Miasto podpalasz. Chluśnij gonokokami w…… / Nie zgasisz – życiem spęczniejesz, bogiem i nago. / Ty! Dziewko niedośpiewanych poetów. Strach rośnie i gnije (Ludzie). / (poeta i wiersze) Ciało jak monstrancja. Pożądam, bo święte! / W nocy: Syfilitycy, gruźlicy, pijacy z knajp i bud. Biodra. Nogi. Uda (Kamiński 1937: 17).

To jeden z pierwszych wierszy Kamińskiego, w którym wyraźnie zaznacza się jego maniera poetycka, czerpiąca z awangardy dynamikę, emocyjność, nieregularność wersyfikacji czy skłonność do powtórzeń, wyliczeń i technik kolażowych. Uwagę zwracają ujęte w nawias dopowiedzenia oraz knajackie pola leksykalne. Zakreślają one wyraźnie horyzonty świata przedstawionego tej poezji: to świat boga pisanego małą literą, któremu przynależna przestrzeń *sacrum* stapia się całkowicie z miejską przestrzenią, zaludnioną przez poetów, robotników, dziwki, pijaków i paralityków. Siedemnastoletni Kamiński nie tylko dystansuje się od instytucjonalnego kultu religijnego, lecz także sam siebie stawia na boskim piedestale: „Burza; Stoję blady chłopak nad miastem / Dachy bębnią deszczowy poszum przyciężki / Wsiąkłem w burzę…… ciasno! / Piorunom otwieram ramiona, jak bóg zwycięski" (tamże: 9). Podmiot liryczny wynosi się ponad miasto we władczym geście stratega obejmującego wzrokiem pole bitwy, przy wtórze deszczowych bębnów, a równocześnie zatraca się w otaczającej go materii. Czuje się władcą Świata, jego częścią i jego twórcą:

> Kto wybudował świt? Nie kłamie! góry nie wytrzymają. / Gdy podniosłem powieki świat się różowo otoczył. / Czułem, że jestem, a Bóg krzyczał: Nie! to Ja! / Nie wierzyłem – Za pięknie – Bóg z krajobrazem się męczył (tamże: 26).

W tym przebóstwieniu siebie samego, „ja" liryczne identyfikuje się zarówno ze starotestamentową siłą Boga-Stworzyciela, jak i – w pierwszej wersji wiersza bezpośrednio, a w drugiej bardziej aluzyjnie – z ewangelicznym boskim cierpieniem:

> I tak ja na krzyż Chrystusa przybity, / poezję trzymałem w ramionach rozwartych. / Szerzej świat kołował, spokojnie; świtu! / Poezja, życie, rozkosz; rzuciłem karty (tamże: 20).

> Jestem na krzyż cierpienia przybity, / rozpacz trzymam w słabych ramionach / A świat kołuje spokojnie nocami i świtami / Oddech wstrzymałem i rzuciłem karty (Durocher 1989: 47).

Z wersji powojennej tego wiersza znika słowo „poezja", zastąpione w pierwszym wersie – to zmiana znacząca – rzeczownikiem „rozpacz". W drugim wersie natomiast afirmatywna gradacja „poezja, życie, rozkosz" staje się zawieszającym wszelki ruch zdaniem „oddech wstrzymałem", co zmienia całkowicie znaczenie następującego po nim wersu „rzuciłem karty". Na pełną oczekiwania niepewność, na wynik karcianej wróżby z pierwszej wersji wiersza zostaje nadpisany głęboki lęk przed przyszłością. To wymazanie z oryginału słowa „poezja" wydaje się znaczące: dostrzegamy w nim zawód, rozczarowane i zmianę poglądu na kształt i rolę poezji.

Awangarda i socjalizm

Włodzimierz Wnuk charakteryzuje młodego Bronisława Kamińskiego jako poetę awangardowego, antytradycjonalistę, zdecydowanego zwolennika poetyki o nowoczesnych rygorach formalnych, który za swych mistrzów uznawał Brunona Jasieńskiego i Włodzimierza Majakowskiego (Dobosiewicz 1983: 86). Pojawiają się jego wierszach strategie typowe dla futurystów, znaki nowej ery, w której o kierunku sztuki decyduje „anonimowy tłum" (zob. Nowaczewski 2011: 25), a literatura wchodzi w nowe przestrzenie – ulicy, sutereny, kawiarni, szynku i burdelu.

> Poezja żyje w ulicach, w dymach się śmieje, z parkanów wybucha / Nad miastem, arcydziełem rąk. Dymy rozpruć nad niebem. / O zakazanych kopalniach snów. Serce ulic strzelało. Mów! Stań i słuchaj. / Nad głową poezja, jak wiosna dojrzewa. (Napoić wodą, nakarmić chlebem). / Przyszłym wiosnom dośpiewać. Z człowieka. Poezja nad światem! / Faustom odrodzonej ziemi. Otworzyć zachwyt.

> Rodzisz się z ludzi! / Dnie do ziemi przybijać. Każdy każdemu jest bratem. / Poeto! Wbij krnąbrny krzyk w płacz! Do chałup suteryn: wołać i budzić! (Kamiński 1937: 46).

W 1937 roku nie są to już strategie nowe: hasło „poezja na ulicę", przywędrowawszy do Polski z Rosji, znalazło się w jednym z prospektów „Pikadora" i powtarzane było w różnych wariantach w polskich manifestach futurystycznych i wierszach (Nowaczewski 2011: 25). Głównymi obiektami futurystycznej ofensywy były estetyzm, symbolizm i metafizyka (zob. Lee 1982: 43). Poezja miała szokować, być – jak pisali w tomie *Ziemia na lewo* Brunon Jasieński i Anatol Stern – „bluźnierczo rzucona na rokokowe graciki niejednego buduaru i salonu […] abyście jakiejś tam chwili, chcąc się zdrzemnąć błogo na kołyszącym się śpiewnie fotelu wiersza – rzygnęli przerażeniem, oparzeni gryzącymi językami żywego, eksplodującego słowa" (cyt. za Lee 1982: 95). Liczne u Kamińskiego motywy „nieestetyczne": „gonokoki", „syfilitycy", „pijacy z knajp i bud", etc. przeplatają się z obrazami epatującymi nieopanowanym, chłopięcym erotyzmem, znajdującym swój wyraz w seriach krótkich i rwanych opisów, o skąpej metaforyce i niewyszukanych porównaniach:

> Przyjemnie, dyszałaś, włosy mierzwiłaś mi ręką. / Blady chłopak, oczy otwarte zielono, wybucham męskością. / Ciało okrągłe i nagie. Niebo odarłaś z piękna i wdzięku (Kamiński 1937: 31).

Tłem erotyków jest często pełna witalizmu przestrzeń natury. Podmiot liryczny staje się tu częścią symbolizowanego przez wodę i krew obiegu życia. W rozkoszy poddaje się jego sile.

> Co dnia buchało zdziwienie; łuk z napiętych brwi. / I tak. Ujrzałem krągłe piersi zanurzone w trawie. / Usta – i całowałem szczęście; poezja krwi! / Natura żyje, ja pęcznieję i krwawię. / Byłaś gładka. Kura z kurczętami gdakała (tamże: 31).

> Ty byłaś. Rzeka nad chłodem, mgła, białe ręce czarno w zieleni otwarte. / Kołysał się szeroko dąb. Pająk nad głową przeciekał mgłę. / Ty byłaś. Cóż znaczą tajniki zieleni i walk nieprzepartych, / kiedy fiołkowy dym nad rzeką… Spokój w zieleni i lęk // […] // Nad ludźmi strach, głębiej: MIASTO!! / Ty byłaś. Piersi, jak młode księżyce. Upał światło przetopił. Wybuchłem ja sam! (tamże: 33).

Jednak nie wiejska i leśna przyroda stanowi tu treść tekstu. Obrazuje ona emocje podmiotu lirycznego, który – nawiązując w tej poetyce do tradycji romantycznych i młodopolskich – koncentruje się na sobie i swoich emocjach, tłumaczonych, nazywanych i wyrażanych w przedstawieniach świata roślin

i zwierząt. Młody Kamiński tradycyjnie przeciwstawia naturę – kulturze i sytuuje ją w opozycji do miasta, pełnego strachu, smrodu i występku. Jego granice wytyczane są zgodnie z regułami geometrii, poziomymi liniami ulic i pionowymi ścianami kamienic (zob. *Prostokąty!*, tamże: 42), a nakreślona w ten sposób duszna przestrzeń, nabiera charakteru karceralnego.

> Kamienne niebo przybite dachami – dachy jak kraty; więzienie. / szaleniec otwarł ręce na niebo / Ja! Moja uwięziona młodość. niebo przybite domami jak jeniec / Słońce przez kraty. Oczy jak noże. Przestrzeni i chleba! (tamże: 19).

„Na początku lat 30. – jak w dużym skrócie ujmuje to Jacek Olczyk – na krakowskim podwórku zarysowały się dwa kierunki literatury. Jeden z nich ograniczał się do spraw sztuki i estetyki (nurt awangardowy), drugi, przekraczając te ramy, wiązał się z ideologią proletariacką i społecznym radykalizmem" (Olczyk 2016: 1485). Kamiński w swoim debiutanckim tomie ujawnia zdecydowanie lewicowe fascynacje, zwraca się „ku światu" i, jak wielu młodych poetów w tym czasie, stara się dokonać mariażu walki klasowej z poetyką (zob. tamże: 1495). Zdaje sobie sprawę, że – jak to później ujmie Michel Leiris, pisząc o Rimbaudzie – „poezja nie wystarczy już do zaspokojenia jego buntu, toteż zwróci się on ku światu i poszuka innych sposobów zniesienia jego znienawidzonych praw" (Leiris 2018: 10). Awangardowa rewolucja w estetyce – u Kamińskiego przejawiająca się w dekonstrukcji związków logicznych, deformacji języka i karykaturalnym solipsyzmie podmiotu lirycznego – ma stać się współczynnikiem rewolucyjnych zmian społecznych.

> Ja wierzę w miasto! Poeta, Ja! Nad miastem, nad świętym miastem. / Słyszę, słyszę, słyszę!!! (Kamiński 1937: 42).

> Ja, ja, ja!!! / z krwi czerwonej poezja! Nędzarze wybuchać bo ciasno! / Przestrzeni! / Oto miasto nowe – proste / […] / Zamilcz! Prostokąty utopiły się w blasku pożarów; urosną! / […] / Zagrozić ulicom spienionym. Człowiek wypruty. Człowiek najpiękniej nagi: JA BÓG MIASTA (tamże*:* 42).

Ta futurystyczna wizja pożaru trawiącego prostokąty miasta kryje rewolucyjne pragnienie ustanowienia nowego porządku świata. Obrazuje go budowa nowego miasta i zmiana świadomości: „człowiek najpiękniej nagi" – czy to nawiązanie do poematu Sterna *Nagi człowiek w śródmieściu*? – a więc odrzucający balast tradycji i przeszłości. Nie jest to projekt jednostkowy, mimo wykrzyczanego w cytowanym fragmencie samouwielbienia – „ja, ja, ja!!!" – ale ma on wymowę kolektywną. Podmiot liryczny widzi poetę jako „robotnika słowa" (zob.

Lee 1982: 95), inicjatora rewolucji, egalitarnie zrównanego ze wszystkimi mieszkańcami miasta. W duchu manifestu o poezji Jasieńskiego: „egzaltuje [go] tłum, pojęty jako gigantyczna fala obracającej się turbiny" (tamże: 8). Kamiński pisze:

> Kurwy, alfonsy na miasto huzia skurwysyny! / Na życie w miękkim rozkroku księżycowych kobiet. / Toć wszyscy z jednej ulepieniśmy gliny / i razem zacuchniemy w robaczywym grobie // […] (Kamiński 1937: 43).

W poetyckiej odbudowie miasta, wyczytać możemy projekt zmiany osaczającej człowieka przestrzeni: socjalistyczną wizję stworzenia nowej, lepszej rzeczywistości, ale także poetycką ideę, w której krzyżują się Peiperowskie trzy „M": Miasto, Maszyna i Masa i głoszone przez Jasieńskiego trzy momenty życia współczesnego: maszyna, demokracja i tłum (Lee 1982: 56). Działalność artystyczna – jak budowanie domu – jest tu pracą fizyczną, zapewniającą wyalienowanym „głodnym i tęskniącym" przestrzeń schronienia. Jest ona też pożywieniem, którego potrzebują – „A przecież wy i pieśni zgłodniali jak chleba"[16] – i intonuje pieśń oporu, która wiedzie lud z fabryk na barykady:

> ……..Buduję dom. / W linie strof układam beton słów. / Słowa wyrywam największym snom / I pilnikiem marzeń szlifuję znów. // Fundament, pieśń, gmach z szorstkiej cegły. / Poeta, murarz nad światem wzniosłym słowo topór jęczący. / Ideał jest bliski, Olimp dosięgły! / Buduję dom dla głodnych i tęskniących. // Lepiej od Boga. Dom wybuduję jasny i czysty […] // Tak, pójdę z wami przez miasta w liniach asfaltu; / szeroko i twardo, ale wyrzucić najczystszy śpiew zgroza! Nie! pójdę z wami i pieśń rzucę światu / Jestem mocny! Wam co wasze, resztę pieśni wirtuoza. // Ale przecież wy i pieśni zgłodniali jak chleba / więc ku górze strzeliście śpiewajcie mi wtórem / Po fabrykach niech grzmią pieśni wysoko jak niebo / Poezja bucha! Strzelają miasta, miasteczka i nory. // […] // Precz wątpliwości! Oto hymn się rozchodzi, / głośne wołanie rozdziera niebo i dym: / Chcemy! Poezja pójdzie w serce ugodzi. / na alarm! Bijcie w radość – w stal szyn. / […] / Teraz już wiem, jak skończę zaczęty dom; / radosną, naszą wspólną wyśpiewamy pieśń, / wyrosłym z fabryk, wspólnym oddamy snom; / by pochód prowadzić i wznieść buntowniczą pięść!!![17] (Kamiński 1937: 44–45).

---

[16] W tym samym tonie pisał Broniewski: „Powszedniego chleba słów daj nam dzisiaj" W. Broniewski, *Poezja*, (cyt. za: Lee 1982: 96).

[17] Motyw ten powraca wielokrotnie zarówno w tomie *Przeciw*, jak i w jego drugiej wersji *Obraz człowieka*: „I już… Poeta buduje kryształowy dom. / Oczy zawieś nad dymem. Radość połóż na wsie… Poezjo! / Domy budują trud (Życia, wieczorów i gwiazd). / Pola cieką przez krew (Pożarów i łez) / Poezjo! Buduje najjaśniejsze miasto" (Kamiński 1937: 46), „I już… Dłoń buduje kryształowy dom / Zawieś radość nad miastami / domy – gniazda pełne miłości / to my / to my budujemy najjaśniejsze miasto" (Durocher 1989: 73), „Ulice zadługo gniotły człowieka. / Sutęryny, dziewki, pieniądze! / Rafaela grube i delikatne madonny, Prometeysz Shaelleya – daleko…! / Poezja budowana z człowieka i nędzy!" (Kamiński 1937: 48).

Słowo poetyckie staje się tu narzędziem walki, jest jak beton, pilnik i topór. Nie tylko podrywa do marszu i boju, lecz także bucha! Godzi prosto w serce! Kamiński wyznacza poezji jasno sprecyzowany, utylitarny cel: ma służyć rewolucji. Jego program poetycki cechuje radykalizm społeczno-ideologiczny: czuć w nim rosnącą nadzieję na zmianę reguł rządzących światem. Poezja wychodzi z fabryk i ma być blisko przy życiu, wejść w samą tkankę miasta: „w serca, teatry, biura i kina", aby niepokoić i zachęcać do oporu *Przeciw*, służyć wyzwoleniu, być bronią, „buntowniczą pięścią" i „bombami", w walce klas. Kamiński mógł być więc we Francji nazwany „Rimbaudem poezji polskiej" w tym sensie, w którym Rimbaud jest dla Francuzów figurą protoplasty twórców ideologicznie wspierających komunizm.

Przedwojenne idee poetyckie Kamińskiego są utylitarne i komunistyczne. Słowo poetyckie – nierzadko wulgarne – ma wejść w życie, w samą tkankę miasta: *w serca, teatry, biura i kina*, aby niepokoić i zachęcać do oporu *Przeciw*, służyć wyzwoleniu, być bronią, *buntowniczą pięścią* i *bombami*, w walce klas.

> Poeci! Czy wiecie, że słońce stanęło i śmieje się. / […] / Świat czeka… Poeci! Do bomb, do wierszy. // […] // Wnet się roztańczą gwiazdy z niebem pod górę. / Poeci! To dla was być albo nie być, / więc dom poeta ze śmiechu wymuruj / i wrzeszcz, a zejdą się ludzie żeby wyć. // Bo poezja, poezja wyrwana z kryształowych gwiazd / Rzuć, poeto, do serc, teatrów, kin i biur (tamże: 18).

Całość tomu *Przeciw* otwiera wiersz *Przedśpiew*, pełniący rolę swoistej uwertury do tomu, będącej zarówno wprowadzeniem w atmosferę utworów, jak i zapowiedzią tematów, które następnie będą rozwijane w dalszej części cyklu:

> Miasto zaparte jak dech. Brak zboża. Gniew miasto otaczał. / Jestem!... i chcę być. Kawaleria spada jak granat. bóg jęczał. / Dni z płaczu bękartów wyprute: Poezja czkawką przebita na wylot. Nieprzebaczam! / Ulice gwiazdom uciekły. Poezja w ludziach dojrzewa: Nowa i dzika: przeklęta!!!! (tamże: 1).

Miasto wyizolowane z natury, afirmacja swojego istnienia, niemoc Boga i rewolucyjne znaczenie poezji to motywy powtarzane, wielokrotnie transponowane i poddawane inspirowanym awangardą technikom wariacyjnym. Prowadzą one do wyartykułowania w ostatnich wierszach tomu wizji poezji jako tworzywa, z którego powstanie Nowy Człowiek. Wizji, która zniknie – zweryfikowała ją wszak tragiczna historia – z powojennego, francuskiego tłumaczenia Durocherowskich juwenaliów…

> Posłuchaj ziemię w radości. Poezja smakuje jak wino. Niebo krwawi od pługa. / Wybudowano radość na miastach; żywą poezję pożądań – naprzeciw! […] / W oczach życie dojrzewa. Człowiek jest jeden. Urośnij i puchnij pszenicą, / czerstwym żytem. W lasach pogańsko wybuchaj… Człowieku Nowy – BRAWO!!! (tamże: 47).

„Ja to ktoś inny"

Pierwsze tomy poetyckie Kamińskiego, wbrew skandalizującemu tonowi niektórych wierszy i rewolucyjnym treściom, przyjęte zostały milczeniem. Dwie zachowane w archiwach Biblioteki Narodowej w Warszawie recenzje tomów *Przeciw* i *Pieśń barbarzyńcy* krytykują „narwaną gwałtowność, patos i wybuchowość" (Jaworski 1938: 8) tych utworów, a także „zaciemnienie pojęć […] chwiejność konstrukcji i myśli […] i mętność wyrazu" (Dworak 1939: 7). Ta poezja to nie sztuka, lecz bunt, pod którego znakiem Michel Leiris sytuuje nikogo innego jak Artura Rimbauda: „Trudno mi sobie wyobrazić, czym miałaby być poezja, jeśli nie przejawem fundamentalnego buntu człowieka przeciw absurdalnym prawom rządzącym światem, w który został on, wbrew sobie wrzucony" i dodaje: „Arthur Rimbaud, »francuski poeta i podróżnik« – mówi słownik Larousse'a. Dodałbym: i rewolucjonista… Wszelka prawdziwa poezja jest nieodłączna od Rewolucji" (Leiris 2018: 9, 11). I tym właśnie sensie poemat *Przeciw*, „najeżony brutalnymi, lecz pełnymi szorstkiego wdzięku obrazami, które krytyka nazwała […] barbarzyńskimi*"* (Jaworski 1938: 8)*,* nabiera charakteru Rimbaudowskiego. Jego autor, skonfrontowany w latach 1939–1945 z najbardziej krwawym zniewoleniem, buntuje się w końcu także przeciw samemu sobie, swojej poezji i językowi. Paląc swoje polskie teksty, „odziera się" z dawnego życia, zmienia skórę i skazuje się, jak Artur Rimbaud, na los poety zaginionego:

> Właśnie spaliłem wszystkie moje książki po polsku / właśnie spaliłem wszystkie polskie rękopisy / i dusiła mnie bolesna pycha / która nie znajdowała ujścia / a przecież wiedziałem, że jestem wyjątkowym poetą, jak ty / i to mnie raniło moja dusza krzyczała jak człowiek obdzierany ze skóry […] (Durocher 2012: 177).

Bibliografia

Źródła

Durocher Bruno (2012), *Oeuvres complètes I, A l'image de l'homme*, Paryż.

Durocher Bruno (2013), *Oeuvres complètes II, Les mille bouches de l'homme*, Paryż.

Kamiński Bronisław (1937), *Przeciw*, Kraków.

Kamiński Bronisław (1989), *Obraz człowieka* [tom niepublikowany].

Opracowania

Bieńczyk Marek (2012), *Książka twarzy*, Warszawa.

Brincourt Alain (1997), *Langue française, terre d'accueil*, Monaco.

Dauksza Agnieszka (2019), *Jaremianka*, Kraków.

Dobosiewicz Stanisław (1983), *Mauthausen-Gusen: poezja i pieśń więźniów*, Warszawa.

Dworak Tadeusz (1939), *Amator i młodzieniec*, „Prosto z Mostu", nr 2: 7.

Gazda Grzegorz (1974), *Futuryzm w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków – – Gdańsk.

Jaworski Władysław (1938), *Bronisław Kamiński. Przeciw*, „Sygnały", nr 39: 8.

Lee Stephen Richard (1982), *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*, Warszawa.

Leiris Michel (2018), *Mowa słowa*, przeł. T. Swoboda, Warszawa.

Mestas Jean-Paul (1975), *La forme du jour (portrait d'un poète)*, Paryż.

Mole Gary David (2000), *Onirisme et spiritualité dans le théâtre de Bruno Durocher*, „French Forum", nr 25: 365–381.

Mole Gary David (2000), *Les images irréelles de Bruno Durocher*, „Dalhousie French Studies", nr 51: 132–143.

Mole Gary David (2001), *Apocalypse et rédemption dans les œuvres narratives de Bruno Durocher*, „Symposium", nr 54: 230–243.

Mole Gary David (2005), *Ecce homo: le clown, le prophète et le Juif dans « Le livre de l'homme » de Bruno Durocher*, „Perspectives", nr 12: 237–254.

Nowaczewski Artur (2011), *Szlifibruki i flâneurzy*, Gdańsk.

Olczyk Jacek (2016), *Życie literackie w Krakowie*, Kraków [cyt. wg wyd. Apple Books].

Parrau Alain (1995), *Ecrire les camps*, Paryż.

„Poésie & Art" (1999), nr 1.

Tramer Maciej (2005), *Skandal i prowokacja*, w: *Czytanie Dwudziestolecia*, red. E. Hurnikowa, A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa.

Vidal Nicolas, *Propos recueillis de Nicole Gdalia*, https://putsch.media/20110502/interviews/interviews-culture/quand-la-poesie-ne-fait-plus-partie-de-la-litterature/ [dostęp: 18.06.2020].

Żytyński Stanisław (1972), *Bez rampy i sztampy*, Kraków.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 161–172

DOI: 10.31648/pl.5663
Edward Colerick
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6305-2612
Siedlce University of Natural Sciences and Humanities
e-mail: edward.colerick@uph.edu.pl

Samuel Beckett and the Death of Representation: *Rockaby, Ill Seen Ill Said* and *Worstward Ho*

Samuel Beckett i śmierć reprezentacji: *Rockaby, Ill Seen Ill Said* i *Worstward Ho*

Keywords: Representation, Pattern, Archetype, Worsening

Abstract

The article explores not only the link between Samuel Beckett's final two novellas and the late drama but also seeks to demonstrate the author's intent on stripping away the symbolism and imagery within his work in order to expose a life lived through the prism of representation; and, finally, to use his art to suggest something of the 'real' beneath the representational world. In this way the article demonstrates that the apotheosis of Beckett's entire oeuvre is to reduce his narrative and dramas to a single work which finds its most comprehensive embodiment in his final novella: *Worstward Ho*.

Entwined within both Samuel Beckett's prose and drama is a developing, though somewhat problematic, critique of representation. This in part springs from an early acceptance that art in aspiring toward truth must always be expressive of an act of failure; i.e. either it must locate itself in the prison of representational form or seek to turn away altogether from representation, that illusory world of Man. For Beckett both paths must lead to defeat – though it is toward the latter he will steer, seeking in vain for release. It is thus that the reader's focus is ever turned to those sets of underlying conditions and responses, lying 'least most' within the world of representation, which form a specific pattern or syntax. Indeed, in these final prose pieces he seems not only to be continuing the intertextual process he began with *The Trilogy*, but also the heroic task of trying

to reduce all his former works to one final text. The aim of this article then, is to show how Beckett's later prose and dramatic works attempt to locate, beyond representation, the trace or pattern of human existence (the 'character of the species') which underpins reality.

Eric P. Levy, for example, draws attention to a specific direction to which Beckett's entire oeuvre would seem to tend:

> ...we can see very clearly how the notion of living ('lives') presupposes a connection between a definite subject (in this example referred to in three ways as 'writer', 'he', and 'person') and his world. Beckett, in contrast, begins with the dissolution or departure of these poles, and undertakes the enormous task of exploring human experience struggling to reconstitute them. To this end he develops his remarkable narrator who becomes a universal human voice, the voice of species, seeking in the void the certainties of subject and object that made human experience intelligible (Levy 1980: 125).

However, what Levy terms the voice of species is similar to Cohen's assertion that Beckett's work is tending towards the expression of a universal 'everyman' (Cohen 1962: 288). However, this is not the direction Beckett's work ultimately takes in that it will increasingly attempt to question and undermine the pre-eminence and centrality of Man and of the human form. Indeed, in the search for pattern, on which life is ultimately predicated, any desire to reach the ideal position, where 'the certainties of subject and object' are to be located, becomes irrelevant. In Beckett's world both subject and object are component parts of the world of representation; it is the primary characteristic and nature of these components which for Beckett constitute a world beyond representation. As Culik observes: "In Samuel Beckett's work, this widespread cultural anxiety about the limits of representation appears through a notion of language as a progressively approximate measurement of an unnamable reality" (Culik 2008: 128).

Charles Krance, in his fascinating article on *Worstward Ho,* suggests the ultimate direction and point to which Beckett's reductionist method is leading in describing his 'entire *oeuvre*' as an "ongoing *desoeuvrement* of the 'death sentence', or *'Arret de Mort'* (Krance 1990: 134). While I disagree with Krance's statement that Beckett's work is suggestive of an eternally arrested 'death sentence' I do, nevertheless, accept his general use of the term *desoeuvrement.* Krance in his notes is careful to provide a full definition of what he understands by the term *desoeuvrement*:

> This term, which translates as 'idleness', and which in the phrase *'par desoeuvrement'* means 'for want of something to do', is one of the key concepts the

> Blanchotian lexicon; for it literally designates the 'unworking' process which is always at work in the literary act of creating a *oeuvre.* Its kinship with the worstwardness of *Worstward Ho* should not go unnoticed (ibid.: 140).

Krance, in using this term, which he attributes to Blanchot, is suggesting that Beckett, through his fictions (in particular *Worstword Ho),* is engaged deliberately in a 'process' of 'unworking' the entire body of his writings.

Andrew Renton in his own fine essay on *Worstward Ho* significantly refers to this act of reductionism, whereby both the characters and their location are minimised to the 'least most' point leaving only the suggestion of form and space. Renton claims that through this process the novella's "discourse turns upon itself, providing what could be read as a structural analysis of itself as archetypal novel or even drama" (Renton 1992: 113). This concept of an *archetypal* novel does not quite go as far as our claim that *Worstward Ho* is key to Beckett's attempt to re-write all his previous fictions and so reduce them to a single work; however, it does lend weight to this supposition since 'archetype' suggests an original from which all others are in some way derived or copied.

In respect to this we can clearly locate interesting similarities, as one might expect, between *Ill Seen Ill said, Worstward Ho* and the late experimental drama. For example, the central female figure of *Ill Seen Ill Said* reminds us of Winnie in *Happy Days,* but even more so of *Footfalls* and *Rockaby.* To this extent, *Ill Seen Ill Said* forms a natural extension of Beckett's previous work, particularly the drama which adopts the woman as its central figure in place of the former male character. Why such a change should have taken place in Beckett's work is clearly suggested in the later *Worstward Ho:* here the narrator claims that the solitary human figure he dwells upon, though the description fits more easily earlier male figures, is in fact a woman. Since the narrator's primary object in this unique work is to reduce or 'worsen' the figures which plague his imagination, we can assume that Beckett is attempting to 'play on' the false perception, still propagated in our patriarchal societies, that the female form and condition must somehow be less or worse than that of the male. In a sense this reading fits in very well with Beckett's overall critique of representation, especially when we consider the kind of male character(s) Beckett has developed in his work, most prominent being that of tramp or wandering vagrant, e.g. Watt, Molloy, Macmann amongst others. These clearly represent highly marginalised individuals who exist only on the very fringes of society. In consequence, we can see that such characters or individuals challenge, simply by their very presence, accepted social and behavioural norms. This form of alienation further acts to undermine

the representational position and image of Man so embedded in the mythic, historic and even scientific structures of human life and society.

The whole process, then, of exposing and stripping away the representational elements of conscious existence is enhanced through the substitution of Man for Woman. The principal reason Beckett is able to employ this so effectively is the almost ubiquitous dominance of patriarchy; though radically challenged in Western society it still plays a major part in determining cultural and individual perception of gender roles. In the case of *Ill Seen Ill Said* and much of the later drama this is enhanced in that the woman is always 'old' – a lonely spinster who, because of her life, is largely excluded from mainstream society and, therefore, looked on with suspicion. The old spinster, often the butt of cruel jokes born out of fear, for in being old the woman is infertile and perceived of denying or having been denied sexual expression and the fulfilment of a 'normal' relationship. It is as if in this act of denial she has somehow challenged the whole of future society. In this way the old spinster seems to question the expected norms and structure of family life or even to pose a threat to male sexuality and power. This lack of perceived sexuality coupled with isolation may mean that the woman is scorned as nothing more than a lonely, frustrated neurotic. Such an image is powerfully distilled and questioned in *Rockaby.* Here the solitary figure of a nameless, old woman sits in her rocking chair while a voice chants in time to her motions; this is the voice of the woman attempting to conceal that the narrative she spins is really about herself by claiming that she is simply speaking of 'another creature' who is only 'like herself' (Beckett 1986: 435). It is here that we are also able to catch a glimpse of the woman's own awareness of how others have come to see her[1]. Though the woman hides from this self-perception

[1] This complex play of human perception is emphasised by Jane Alison Hale when she writes: "*Rockaby* is one of Beckett's latest attempts to define a new dramatic perspective that takes into account the fluctuating, unstable, boundless, impossible nature of vision in a world were human beings no longer occupy a privileged, exterior, and omniscient point of view of the classical artist" (Hale 1988: 67). She also considers that: "We must remember that the woman we see listening to her own voice, which is coming to her from the outside, as is Krapp in *Krapp's Last Tape* and the old face of *That Time.* This now-familiar Beckettian technique serves both to indicate to the spectators that we are penetrating the consciousness of the mute character on stage and to dramatise the dual nature of human perception – the division of every consciousness into a perceiving subject and a perceived object that can never coincide with each other, in spite of all one's desires to join them into a perfect perception of the self" (ibid.: 68–69). Hale is right to stress Beckett's brilliant portrayal of the schizophrenic nature of human perception; however, Beckett's characters do not so much seek to reach a 'perfect perception of self' for they seem bent on ridding themselves of conscious perception altogether in order to escape the existence foisted upon them while they remain captives within the purgatorial confines of their representational worlds. They are actors indeed, forced to perform their partially scripted parts in the human world.

by placing it onto a fictional other, nevertheless, our attention is drawn to the fact that in having been brought up in the world she is all too well aware of the stereotype she has come to fill – and in this I suggest we can gauge something of the irony of her position:

> all the years / all in black / best black / sat and rocked / rocked / till her end came / in the end came / off her head they said / gone off her head / but harmless (ibid.: 440).

On looking at the above quotation we find the harsh 'off her head' falls, like the other phrases, easily into the insistent rhythm of the rocking chair and its stark abruptness conveys something of the vicious and spiteful attitude in which she is generally viewed. This is made even more effective by the contrastingly gentle 'but harmless' which rather than taking the sting out of the former phrase only serves to patronise and reduce her further, creating a sense of distance between herself and her labellers. What is also interesting here is that in speaking of herself in the third person she stages an important split. In one sense she refuses to accept what she has become or rather is forced into a position of self-alienation in having to view herself through the conventions and norms of society which so condition and shape the representational world.

By taking the example of *Rockaby* and other later plays we can make a further useful connection with *Ill Seen Ill Said* and *Worstward Ho,* one which entails another important transition. In this case we now see a change of narrative perspective from first to third person. In the drama *Not I*, for example, a bodiless mouth constructs the fragmented image of a life which it refuses to acknowledge as its own. In this case the horror of the individual's existence is distanced or hidden by concealing it as a fiction just as we have noted with the later *Rockaby.* Not only that, but in the short play *That Time* Beckett presents us with the wonderfully autocritical "could you ever say I to yourself in your life... that was a great word with you before they dried up" (ibid.: 390). This clearly provides us with an important clue as to the reasons for such a change to have been deemed necessary by Beckett. The line from *That Time* both suggests continuity with previous texts while allowing for the crucial transition to take place; crucial in the sense that instead of presenting the 'I' which is unable to confirm its validity − its consistency − we have a process of story-telling unlike that found in earlier works, such as *The Trilogy* or *How It Is,* for now the narrative 'I' is actively concealed. Nevertheless, in both *Ill Seen Ill Said* and *Worstward Ho* we are pointed covertly towards the narrator or author, though the ever thinning and disjointed mask is never allowed to finally slip. In effect the very process

of story-telling fills the entire imaginary space of the texts leaving room for nothing else. However, this is curiously more suggestive than at any other point of something beyond the text in that we are consciously made aware that this is indeed an act of concealment. Similarly, as I have suggested, in *No I,* the confused narrative spewing out from the bodiless mouth gives it a form and a history it otherwise would not possess. However, the distance between speaker and discourse, staged both semantically and visually, is maintained to the end of the drama but not without hinting at collapse during the long tortuous struggle to be free of the represented self – the image of Man cast by society.

J. Gaillard, in her article on *Footfalls,* reaches similar conclusions when exploring the way Beckett employs specific devices to destabilise both the subjective voice and the 'real' world it names, especially in reference to the human body:

> Because it presents a context of enunciation where the audience can confront the name and the body, theatre should be the form of bodily stability par excellence. In *Footfalls*, Beckett attacks the evident stability through a series of shifts and glitches in the pragmatics of enunciation that call into question the identity of the enunciating 'I' as well as the reality of its link to the body that it refers to (Gaillard 2018: 41–42).

However, the process Gaillard describes is overlaid in *Rockaby* in order to provide its audience with something altogether more tangible. Here repetition is used to generate an underlying physicality within the prose and drama, as A. Dennis, observes "Beckett's work [...] demonstrates how the compulsive repetition of bodily movement, despite its uncomfortable closeness to addiction, may harness a loss of individual control that demands a more capacious understanding of human action" (2018: 6). In *Rockaby,* for example, though the voice speaks only in the third person both in its description and rhythm, which matches the chair's rocking motion, we have a sense that what is being conveyed are the figure's innermost thoughts. However, though the distance between voice and figure is still further staged by the narrative being constructed in the past tense, the gap is curiously obliterated as the rhythmic discourse catches the kinetic energy of the rocking chair's movements drawing it into the present. Here indeed is the physical enactment of that vital and inexplicable force of life that drives the individual on, even in its self professed futility.

What we are presented with is the terrible tension between the individual who refuses to accept the awful narrative or representation of her life, a life built on the powerful repetitive echoes of frustration and loneliness, and the force

or Will which will not allow her to be free of the illusion. Here the split between self and voice serves only to reinforce the connection between them, a kind of double in which each forms the mirror image of the other. The impression is of seeing oneself as if indeed one were an actor on the stage being forced to play a particular part. Again it is the idea of the world, its visual reality which is challenged − we see the lights the stage, the props − the codes and narratives into which we come not only to see and recognise others, but also to measure ourselves in relation to them. In this way the stage figure ceases to be important; she is built up slowly through the repetitive phrases yet the disparate images are just as easily broken down[2]. The body and life become an empty chain of association, a hollow reverberation – what becomes real is the insistent rhythm of voice and rocking chair which hold and support the otherwise empty images.

In the late novella, *Ill Seen Ill Said,* the description of the woman, as in *Rockaby,* is cumulative; we catch only glimpses of a figure 'all in black' suggestive more of absence than presence. What picture we do form emerges mainly from the clothing 'dress' and 'stockings' and the 'boots' which 'have time to be ill buttoned' (Beckett 1982: 18). Here we can draw a further interesting comparison with *Rockaby:* in the play's stage directions we have the clear instruction that the woman is to be dressed in 'black high-necker evening gown' with 'sequins' and 'headdress' (Beckett 1986: 433) both of which are purposely designed to 'glitter' as the rocking chair moves back and forth in and out of the concentrated spot-light; the shiny wood of the chair is also similarly designed to catch the light. In this way, like the impression of the 'glimmering buttonhook' in *Ill Seen Ill Said,* we have the staged visual presentation of a tenuous, insubstantial ghost-figure, a figure which seems to be not quite really there; and for a moment we might think that it is indeed spun out of the either and into our imaginations by the solitary but insistent voice being played out over the set

In *Worstward Ho* we find a similarity of intent in seeking not only to expose the representational world but also the very mechanics behind its construction. Although *Worstward Ho* is markedly different in style from *Ill Seen Ill Said*, it similarly avoids the use of commas in favour of the full stop so that the whole is broken into complete short phrases. However, the syntax has an even more awkward feel about it and there is a wider use of cliché and oxymoron in order once again to force the reader into a constant awareness of the impossibility of what is being presented. However, the essential difference is that *Worstward*

[2] Another very good example of this is to be found in the development of Beckett's short play *Catastrophe* (Beckett 1986: 455–461).

Ho strips away the kinds of symbolism noted not only in *Ill Seen Ill Said* but which has been also characteristic of most of Beckett's earlier work. Such a departure is significant, not least because it clearly forms part of a process in which even as the reader is drawn into the world of the imagination, that same world is brutally laid bare. The figures are termed 'shades', indicating they are without colour[3] and only have the suggestion of definite form. These 'shades' are themselves set in a void and by the end of the text will be reduced to merely: "Three pins. One pinhole. In dimmost dim" (Beckett 1983: 46). Their presence, paradoxically, is more evocative of space and absence.

The narrator begins by presenting a slowly emerging figure (later confirmed as a woman) who will painfully stand upright before being brought to her knees (ibid.: 7–10), like the figure in *Ill Seen Ill Said.* The language here suggests a struggle is taking place, a struggle driven by the inexplicable force of life itself, the same force which drives Molloy on toward the mother he hates and Malone to his next breath, here will force the narrator to give form and semblance to the 'shade' he dwells upon.

> First the body. No. First the place. No. First both. Now either. Now the other. Sick of the either try the other. Sick of it back sick of either. So on. Somehow on. Till sick of both. Throw up and go. Where neither. Till sick of there. Throw up and back. The body again. Where none. Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again. Till sick for good. Throw up for good. Go for good. Where neither for good. Good and all. (Beckett 1983: 8)

Here we find not just the phrase containing the oxymoron "Fail again. Better again. Or Better worse", but also what appears at first to be an oxymoron of overall design. The object of the narrator is to 'worsen' the images and figures he creates or finds already posited within his consciousness. However, the oxymoron lies in the fact that the unfortunate narrator is forced, in order to achieve this process of worsening, to build-up the still complex imagery and detail within the text.

---

[3] Hale, in the essay I already noted on *Rockaby,* observers that "black and white, the predominant colours of Beckett's latest works, evoke for him the undifferentiation of the void, towards which tends human life and all the perceptual efforts of which it consists from the very moment of birth" (Hale 69). In fact this reading by Hale is bleaker than Beckett intends. For example, as we have already seen, Beckett was attempting to get beyond colour in his composition of *The Trilogy*. This need to be rid of colour is not a recognition of our diminishment to the point whereby we merely fade into the void, but rather of a desire to reach beyond the representational to the colourless patterns and shapes on which life is formed.

> No choice but stand. Somehow up and stand. Somehow stand. That or groan. The groan so long on its way. No. No groan. Simply pain. Simply up. A time when try how. Try see. Try say. How first it lay. Then somehow knelt. Bit by bit. Then on from there. Bit by bit. Till up at last. Not now. Fail better worse now (ibid.: 10).

As we can see from the above quotation, the narrator not only builds up a picture of the figure he must present, but that it must also assume a certain form, that of a human being – the form ultimately forced upon the reluctant narrator's of Beckett's previous works. However, in departure from these texts the narrator is no longer obliged to fill in the sort of detail he had before of "How somehow lay. Then somehow knelt" – in other words to outline its progress up from the 'slime' and on towards the 'light'. The process attacked by Beckett so early on in his writing career[4] and so instrumental in the formulation of his own aesthetic, now, in terms of Beckett's artistry, begins to reach the final stages of its development.

Here, in a sense, we have the process of fiction-making in reverse. For though we find in this text a gradual build-up of certain detail in order ironically to reduce the very forms being presented, we need also to look at this in relation to Beckett's work as a whole and align it to the overall development we have sought to outline in this study. In doing so I suggest we can make the bold claim that all the different texts seem part of the same work, the same text in the act of being constantly re-written. From this we can see that *Worstward Ho* forms a kind of final apotheosis – in effect the last stage of that work's development. In this way we can look at *Worstward Ho* as representing all the other previous texts only now with most of the fundamental detail removed. The characters or figures, as I have already indicated, are acknowledged as 'shades without colour', and the setting in which they are found is reduced almost to nothing – a bare ever dimming void[5]. However, in this we can see how all the characters of the previous texts are here stripped away until the only figures which remain are of a woman, an old man and child along with a bare human skull. This is now all that is needed and we can see that these three simple forms match

---

[4] For example, Beckett considers in relation to art that: "The history of painting, here we go again, is the history of its attempts to escape from this sense of failure... in a kind of tropism towards the light as to the nature of which the best opinions continue to vary, and with a kind of Pythagorean terror, as though irrationality of pi were an offence against the deity, not to mention his creature" (Beckett 1983: 145).

[5] Renton comments on this particular phenomenon when he suggests that everything is stripped of its veneer or covering; constructions of the previous discourse (Renton 1992: 125). Renton, however, only extends this act of 'revision' as far as the 'previous discourse' or fragment of the text.

those characters and combination of characters we have met before, though now utterly without feature.

For example, it is fitting that the narrator first dwells on the woman, for she has become the principal character of Beckett's later prose and drama and therefore in the natural sequence of things the first to arise stubbornly in the narrator's imagination. However, it is interesting that in appearance and dress, wearing a large 'black greatcoat' and 'hat' (ibid.: 15), clearly resembles the comic grotesques of Beckett's earlier works. The old and sexless woman not only reminds us of those former androgynous creatures which litter Beckett's work but also of such characters as we find in *Not I, Footfalls, Rockaby* and of course *Ill Seen Ill Said.* It is here also that we find the final extremes of an ongoing process, for as with *Footfalls and Rockaby* we are presented with an ever diminishing form which almost immediately as it stands is brought to its knees, the very same symbolic position the old woman in *Ill Seen Ill Said* will find herself inexplicably forced to assume. However, as we can see from the previous quotation, all such acts in *Worstward Ho* are stripped of much of their symbolic content, the archaic 'knelt' has merely the soft ring of weary compliance rather than active prayer.

The appearance of the 'old man and child' shows only a partial reprieve of the act of stripping the narrative to its bare minimum: "So little worse the old man and child. Gone held holding hands they plod apart. Left right barefoot unreceding on. Not worsen yet the rift. Save for some after nohow somehow worser on." The quotation clearly shows that the act of 'worsening' is part of a progressive process; however, the narrator is reluctant to go too far too quickly. The narrator's caution is in part due to the fear of running out of words, of taking things to the point where he can no longer continue. This is a fear which, to some extent, is mirrored by Winnie in *Happy* Days; in Winnie's case it is the horror of having nothing left to give colour to her sterile existence, while in *Worstward Ho* I suggest we are more aware of the tension between needing to go on and, in contrast to Winnie who fills her life with fictions to conceal herself from her true condition, attempting to be free of the world of representation and one's own place and image within it. In this way we can perhaps locate a further essential and paradoxical strand in *Ill Seen Ill Said* and especially *Worstward Ho*; paradoxical because we can see that this reduction which takes place in both texts on one hand leads us into a world of pure imagination, while on the other points more than in any previous example of Beckett's work towards a notion of the 'real'.

For example in the search for the 'real' beyond representation Krance comments that:

> […] unlike countless other attempts before it to get it all said so as to have unsaid it all, *Worstward Ho* commits the initial error of predicating (i.e. grounding) its entire strategy of undoing itself on the projection into beinglessness of nothing less than being itself. Thus from its very inception, the opening vocable, *on,* or *being* in Greek, engages the ensuing enterprise upon an endlessly predatory 'gnawing' away at the meaning of being... (Krance 1990: 31).

Krance in making this observation leans too heavily on Heidegger and as a consequence construes a fundamental 'error' in the seeming paradox of Beckett's approach. For example, as Butler points out Dasein ('being-there') offers an essentially existential view of the self: "The self just is not any 'given' thing, like another arm or leg say, there is no 'nature' for the self to possess, no 'essence' except, of course, Dasein's special kind of essence which is 'existence'. So the self is existential" (Butler 1984: 31). Therefore, quotes Butler from *Being and Time*, "Dasein is itself only in existing" (Heidegger 1962). Following this we must consider that if Beckett was attempting to be rid of 'being' in the sense of 'Dasein,' he would indeed be on the false road of also trying to be rid of "its special kind of essence which is existence".

As we have demonstrated, Beckett does not present us with an existential view-point, his characters clearly do not occupy an existential void (a void which also is part of the world of representation), their actions are largely conditioned by their nature rather than experience, and they must rather follow the dictates of an inexplicable force. Beckett's characters form part of a pattern, a pattern of existence from which their own individual nature will emerge. In this way we can see that there is no contradiction in Beckett's approach, for by stripping away at the mind's conscious operations, one is effectively thinning the veil of representation which cuts the individual from an immediate knowledge of his own nature and thereby exposing something of the fundamental reality or pattern of his existence.

Bibliography

Sources

Beckett Samuel (1979), *The Beckett Trilogy (Molloy, Malone Dies, The Unnamable)*, London.
Beckett Samuel (1982), *Ill Seen Ill Said*, London.
Beckett Samuel (1983), *Disjecta*, London.
Beckett Samuel (1983), *Worstward Ho*, London.
Beckett Samuel (1984), *Collected Shorter Prose 1945−198*, London.

Beckett Samuel (1989), *NOHOW ON (Company, Ill Seen Ill Said & Worstward Ho)*, London.
Beckett Samuel (1990), *The Complete Dramatic Works*, London.

References

Butler Lance St. John (1984), *Samuel Beckett & The meaning of Being*, London.
Cohn Ruby (1962), *The Comic Gamut*, New Brunswick, New Jersey.
Culik Hugh (2008), *Raining & Midnight: The Limits of Representation*, "The Journal of Beckett Studies", Vol. 17: 127–152.
Dearlove Judith E. (1985), *Allusion to Archetype*, "The Journal of Beckett studies", No. 10: 121–2.
Dennis Amanda (2018), *Compulsive Bodies, Creative Bodies: Beckett's Quad and Agency in the 21st Century*, "The Journal of Beckett studies", Vol. 27 (issue 1): 5–21.
Gaillard Julie (2018), *Esse? Percipi? Referentiality and Subjectivity in Footfalls*, "The Journal of Beckett studies", Vol. 27 (issue 1): 40–53.
Hale Jane Alison (1988), *Perspectives in Rockaby*, in: *'Make Sense Who May': Essays on Samuel Beckett's Later Works*, Buckinghamshire: 66–76.
Heidegger Martin (1962), *Die Frage nach dem Ding: zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Tübingen.
Krance Charles (1990), *Worstward Ho* & *On-Words*: *Writing to (Wards) the Point*, in: *Rethinking Beckett*, London: 124–40.
Levy Eric P. (1980), *Beckett & The Voice of Species: A Study of the Prose Fiction*, London.
Nagem Monigue (1988), *Know Happiness: Irony in* "*Ill Seen Ill Said*" in: *'Make Sense Who May': Essays on Samuel Beckett's Later Works*, Buckinghamshire: 77–90.
Renton Andrew (1992), *"Worstward Ho" and the End(s) of Representation*, in: *The Ideal Core of the Onion: Reading Beckett Archives*, John Pilling and Mary Bryden (eds), Beckett International Fundation: 99–135.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 173–185

DOI: 10.31648/pl.5664
Jacek Krawczyk
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9136-8553
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: jacek.krawczyk@uwm.edu.pl

Antoni Madej. Poeta zapomniany, poeta zaprzeczony

Antoni Madej. Poet Forsaken, Poet Denied

Słowa kluczowe: Antoni Madej, awangarda lubelska, poezja refleksyjna, poezja nadziei
Keywords: Antoni Madej, Lublin avant-garde, poetry reflection, poetry of hope

Abstract

The author of this article recalls the figure of Antoni Madej, a poet forsaken in contemporary historical and literary reflection. The text discusses Madej's most important creative achievements during the interwar period, when he published eight poetry collections on various topics, including social ones. However, he was closest to the poetry of personal thoughts in the convention of concise reflective works. This article considers Madej's attitude to his own work and the problem of reconciling his creative desires with his social aspirations. The analysis of the poet's life and creative attitude leads the author to conclude that Antoni Madej was a denied poet who tried to overcome the internal conflict of desires by means of his personal testimony of fragile hope.

Antoni Madej to poeta dzisiaj niewątpliwie zapomniany. Każda współczesna próba przypomnienia tego twórcy, debiutującego już w dwudziestoleciu międzywojennym i związanego przez pewien moment ze środowiskiem awangardy lubelskiej, zwykle rozpoczyna się od stwierdzenia tego właśnie stanu rzeczy (Żuk 2002: 28–29). Wnikliwy badacz twórczości Józefa Czechowicza, a jednocześnie przyjaciel wielu twórców tego środowiska, Tadeusz Kłak, w *Mieście poetów* stwierdza, że:

> Dzisiaj rola Madeja jako poety nie jest doceniona, a nawet zapomniana. Pamiętać również trzeba, iż był on współtwórcą odrodzenia poetyckiego w międzywojennym Lublinie oraz aktywnym współuczestnikiem życia literackiego w tym mieście (Kłak 2001: 87).

Podobnie autor *Twarzy* został przedstawiony w wyborze utworów przedwojennych i powojennych, który ukazał się w 2000 roku w Lublinie (Madej 2000). We wstępie do przywołanego tu zbioru charakteryzuje się Madeja jako twórcę interesującego, oryginalnego, a jednocześnie niemal zupełnie nieobecnego w refleksji historycznoliterackiej. Opracowania życia literackiego i dokonań twórczych okresu dwudziestolecia albo wcale nie rejestrują postaci Antoniego Madeja, albo wspominają go jedynie przy okazji skandalu obyczajowego, jaki wybuchł w związku z homoseksualizmem Józefa Czechowicza (piastującego wówczas stanowisko w ZNP). Cała sprawa zakończyła się nieprzyjemnym dla Madeja nieporozumieniem, które ciągnęło się za nim wiele lat (Szymański 1961: 174–177; Madej 1961). Jeszcze pod koniec lat 60. XX wieku Antoni Madej musiał upominać się o prawdę w tej sprawie, pisząc m.in. sprostowanie nawiązujące do przekłamań i insynuacji zawartych w książce *Stalowa tęcza* Wacława Gralewskiego, bądź co bądź kolegi z okresu lubelskiego (Gralewski 1968: 255–257; Madej 1968: 11).

Istotny wkład w pracę nad odzyskaniem pamięci Madeja w refleksji historycznoliterackiej miał swego czasu wspomniany wyżej Kłak. Pracę tę badacz życia literackiego awangardy lubelskiej wykonywał jednak – mimo autentycznej życzliwości i szczerego zaangażowania wobec autora *Płonących lontów* – ubocznie, trochę na marginesie swoich głównych zainteresowań przede wszystkim oscylujących wokół postaci Czechowicza. Informacje, jakie Kłak przekazuje na temat twórczości Madeja, bez względu na ograniczenia zakresem i kierunkiem badań, zawierają kilka ciekawych spostrzeżeń, które warto brać pod uwagę (Kłak 1983: 128). Przyjaciel poetów awangardy lubelskiej, zaprzyjaźniony również z samym Madejem, czego potwierdzeniem jest korespondencja między nimi, przypomina autora *Widnokręgu* jako poetę subtelnego i poważnego. Odpowiedzialność za słowo, nawet to, które dotyczy ulotnych wrażeń zmysłowych, stanowi dla Madeja jako twórcy istotne wyzwanie moralne. Na fakt ten zwraca uwagę m.in. Czechowicz, zwykle chłodno odnoszący się do swego kolegi z okresu lubelskiego i warszawskiego: „W epoce, gdy wielu wzywa imienia Norwida nadaremno, gdy sztuka zaczyna być problematyczną, *Twarz* A. Madeja jest twarzą poety i człowieka norwidowskiego naprawdę" (Surmacz 1934: 2).

Wróćmy jednak do kwestii zasadniczej, a dotyczącej nieobecności Madeja we współczesnej pamięci o twórcach dwudziestolecia międzywojennego. Na sytuację niesprawiedliwego – w mojej opinii i m.in. w opinii wspomnianych wyżej badaczy – zapomnienia poety złożyło się wiele czynników. Warto wspomnieć, że niektóre z nich rzucają pewne światło na specyfikę poezji autora

Płonących lontów. Dorobek artystyczny Madeja w okresie dwudziestolecia międzywojennego wcale nie był tak mały, jak moglibyśmy sądzić na podstawie nikłego zainteresowania współczesnych badaczy tym autorem. Poeta przed wojną wydał osiem zbiorów poetyckich i jeden tom tłumaczonych przez niego wierszy czeskiego poety, Otokara Brzeziny (Madej 1936b). Pierwszy zbiór wierszy zatytułowany *Płonące lonty* Madej wydał w 1931 roku w Lublinie w bibliotece grupy „Kadra", z którą był związany już od 1926. Potwierdzeniem tak ścisłego związku autora z „Kadrą" jest choćby umieszczona na początku tego debiutanckiego zbioru dedykacja Juliuszowi Kadenowi-Bandrowskiemu. Tomik ten krytyka literacka przyjmuje na ogół pozytywnie. Leon Pomirowski zwraca uwagę na to, co później znakomicie zostanie przez poetę rozwinięte, mianowicie, zainteresowanie pięknem świata przyrody:

> Tematem przeżyć [wierszy z tomu *Płonące lonty* – J. K.] są zjawiska przyrody – a dystans poety, pełen intuicyjnej proporcji. […] Wiersze Madeja posiadają młodzieńczą śpiewność; rymowy, wersyfikacyjny i stroficzny układ niewyszukany, raczej tradycyjny i prosty, ale świadczy o niefałszowanym instynkcie poetyckim, a więc o widzeniu zjawisk od razu w ich wyobraźniowym kształcie (Pomirowski 1931: 8).

Związki ze środowiskiem „Kadry" najpełniej wyrażały się w twórczości Madeja w liryce zaangażowanej społecznie. Poezja obywatelska stanowi ważną część dorobku poetyckiego autora *Drzewa figowego*. Nurt ten, mimo widocznej ewolucji w twórczości Madeja, towarzyszy mu niemal do końca aktywności poetyckiej, a na pewno zaznacza się silnie w okresie międzywojnia. Chyba najbardziej wyrazistym przykładem poezji zaangażowanej w dorobku Madeja jest wydany w 1932 roku drugi zbiór poetycki *Pieśń o Bałtyku*. Wiersze z tego tomu przyjęte zostały krytycznie przez ówczesnych badaczy i obserwatorów życia literackiego w Polsce. Stefan Napierski, odnosząc się do utworów zawartych w drugim zbiorze poetyckim Antoniego Madeja, zauważa przede wszystkim błąd charakterystyczny dla młodych twórców, polegający na „dytyrambicznym" opiewaniu przemian społecznych, zmierzających do modernizacji państwa i stabilizacji jego istotnych struktur (Napierski 1932: 3). Krytyka Napierskiego słusznie eksponowała w *Pieśni o Bałtyku* wypaczenie idei społecznej funkcji poezji, przynajmniej tak jak ją rozumiał Napierski. Ryzyko źle pojętej koncepcji poezji zaangażowanej niesie bowiem ze sobą szereg negatywnych zjawisk, jak choćby zwulgaryzowanie, sprymitywizowanie i symplicyzm (tamże). Autor recenzji tomu Madeja przekazał jednak coś więcej niż tylko uwagi o niedoskonałościach w poetyckiej realizacji koncepcji społecznych. Był bowiem w stanie zauważyć

coś, co stanowi bardzo charakterystyczną cechę poezji Madeja (ujawniającą się już na początku drogi twórczej), mianowicie subtelną refleksyjność, ujętą w formie impresyjnej:

> Kiedy indziej jednak zwyczajne, pozytywne podejście do namacalnej rzeczywistości, bezpretensjonalna naiwność i ujmująca, spostrzegawcza, ciekawska, chłopięca prostota daje rzeczy ładne. Jest w nich pewna czujność zmysłowa i młodzieńcza wrażliwość, która przekonywa nas do autora, chociaż utwory jego bywają obrazowo sztuczne i niekonsekwentne, niekiedy ledwie ułamki (np. *Fale*), a rzadko tylko wytrzymane w zupełnej jednolitości, jak śliczne miniatury, przypominające japońskie rysunki, takie jak *Las na wydmach* lub *Wydma* (tamże).

Na ten sam aspekt subtelnej refleksyjności w poezji Madeja zwracają uwagę inni przedwojenni krytycy. Szereg z nich zauważa wyjątkową urodę świata przyrody opisywanego przez autora. Poeta jawi się im jako twórca wrażliwy i czujny w wychwytywaniu najdrobniejszych przejawów piękna. Jan Szczawiej w 1934 roku, a więc po wydaniu przez Antoniego Madeja kolejnych zbiorów poetyckich, tj. *Widnokrąg* (1933), *Twarz* (1934), *Zwykła droga* (1934), *W grudzie ziemi* (1934), stwierdza entuzjastycznie, że poeta „daje świąteczne misterium przyrody wiejskiej, człowieka tu nie widzimy. Przy tym wszystkim wieś jego jest piękna, poważna i bardzo zamyślona" (Szczawiej 1934: 3). Podobnie widzi poezję Madeja Napierski, który gotowy jest nazwać go „na wskroś rzetelnym pisarzem", i podkreślając przy tym, że „Tworzenie jest dlań aktem pokory wobec świata, doświadczeniem etycznym, niemal religijnym" (Napierski 1935: 213).

Entuzjastycznie przyjmuje tę twórczość również Mirosław Starost, kolega z redakcji „Zetu". Publicysta pisze o dwóch zbiorach poetyckich Madeja tak:

> W zimie 1934 wydaje Madej jednocześnie dwa bardzo ciekawe zbiory pt. *Twarz* i *W grudzie ziemi*, odkrywające przed nim nowe zupełnie nieprzewidziane perspektywy. Intensywna poetyczność wierszy, prosty, rzec można surowy patos wypowiedzi, naturalny a głęboki podkład metafizyczny – to wszystko ujęte w ramy wytrawnie swobodnej formy, lekkich pasaży płynnej rytmiki, przy oszczędnym użyciu delikatnego rymu – często asonansu, składają się na całość, której nie można nie zaliczyć do najwyższej klasy naszej poezji współczesnej (Starost 1935: 223).

Zaledwie rok odstępu między wydaniem pierwszego i drugiego tomu wskazuje, że poeta pisze dużo i stara się ogłaszać swoje utwory w sposób regularny. Przyczynia się do tego jego ścisła współpraca ze środowiskiem literackim Lublina. W 1932 roku powstaje w tym mieście oddział Związku

Literatów[1]. Wśród jego członków znajduje się również Antoni Madej, charakteryzowany przez Józefa Czechowicza w jednym z listów do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego jako „Antoni Gnuśny, onże ataman Madej" (*Listy Józefa Czechowicza…* 1966: 562). Uwaga ta tyleż uszczypliwa, co nazbyt surowa, by nie powiedzieć niesprawiedliwa, może domyślnie ukazywać odrębność temperamentu i wrażliwości. Czechowicz nie ukrywał zanadto swoich sympatii i antypatii. Niektórych obdarzał zaufaniem, innych traktował chłodno, podkreślając niechęć, a nawet wrogość. Wspomina o tym Kłak w książce *Stolik Tadeusza Peipera*:

> Listy Czechowicza dawały wyraz jego sympatiom, kiedy pisał np. o malarzu Janie Wydrze („najserdeczniejszy przyjaciel") czy o Bolesławie Micińskim („serdeczny i kochany Bolcio Miciński"), oraz antypatiom, o czym świadczyły wypowiedzi odnoszące się do osoby Karola Wiktora Zawodzińskiego lub – od pewnego momentu – Antoniego Madeja (Kłak 1993: 237).

Ten ostatni złośliwie określony jako „gnuśny" w liście z 1933 roku należał chyba od początku do grupy osób nieżyczliwie traktowanych przez Czechowicza. Na pewno Madej znalazł się w niej w momencie opublikowania swojego tekstu *Quo vadis ZNP?* (Madej 1936a), błędnie i może symptomatycznie odczytanego przez Czechowicza jako atak na jego osobę.

Ostatnie dwa zbiory poetyckie Madeja wydane w okresie międzywojnia, tj. *Linie i granice* (1935) oraz *Drzewo figowe* (1938), przyjęte zostały przez krytykę literacką raczej pozytywnie. Wyraźniej zaznacza się jednak problem eksponowany wcześniej w związku z drugim zbiorem poetyckim *Pieśń o Bałtyku*, a dotyczący poezji zaangażowanej. Wytyka się Madejowi żywioły: polemiczny i racjonalny, które w opinii niektórych szkodzą jego twórczości (Czernik 1938: 28–30). Z kolei Kazimierz Andrzej Jaworski sygnalizuje ostrzegawczo, że tom *Linie i granice*, po roku 1934 chyba najbardziej płodnym w dorobku poetyckim Antoniego Madeja, nie wnosi nic nowego, raczej ujawnia pewną jałowość, wyczerpanie i sztuczność (Jaworski 1935: 58). Komentuje ponadto dwudzielną strukturę całego tomiku, która nieświadomie ukazuje dwutorowość zainteresowań twórczych jej autora. Wiersze pierwszej części, w odróżnieniu od tych z drugiej, dotyczą spraw ogólniejszych i tematycznie związane są z obszarem kultury uniwersalnej. Pojawiają się tam utwory poświęcone postaciom Michała Anioła, Joanny d'Arc, Juliusza Cezara i jeden (*Ostatni akord*) dedykowany pamięci

[1] Związek Literatów powstał w Lublinie 21 maja 1932 r. Jego członkami byli: Franciszka Arnsztajnowa, Józef Czechowicz, Wacław Gralewski, Kazimierz Andrzej Jaworski, Józef Nikodem Kłosowski, Józef Łobodowski, Antoni Madej i Bronisław Ludwik Michalski.

Adama Mickiewicza. Wszystkie tu wymienione to utwory dłuższe w formie, pisane z innej, szerszej perspektywy. Druga część zbioru zatytułowana *Kształty* odpowiada temu, do czego zdążyliśmy się już przyzwyczaić podczas lektury tomów wcześniejszych. Madej wraca do poezji zamyśleń nad urodą świata, nadając swym utworom formę krótkich, lapidarnych notatek poetyckich, które Napierski przyrównuje do japońskich *ut* (Napierski 1935: 213). Nie jest to jednak poezja naskórkowo traktująca świat zjawisk zewnętrznych. Widać tu co prawda „skłonność do sformułowań gnomicznych" (tamże), ale na pierwsze miejsce wysuwają się żywioł refleksyjności i postawa kontemplacji, w której – szybko się w tym orientujemy – poeta czuje się dobrze. Zwracam w tym miejscu uwagę na wewnętrzne rozbicie struktury tomu poetyckiego *Linie i granice*, by wskazać na bardziej zasadniczy problem poezji Madeja. Zainteresowania poety sprawami społecznymi czy filozoficznymi, głównie filozofią Hoene-Wrońskiego, ujawniają naturalną dla niego wewnętrzną dyspozycję intelektualną stawiania wyżej treści i zaangażowań uniwersalnych względem osobistej potrzeby czułego i kameralnego spotkania ze światem przyrody rozumianego jako miejsce przeżyć duchowych. Poeta, świadomie uwewnętrzniając postawę utylitaryzmu, skazuje się jednocześnie na cichy dramat wewnętrznego rozdarcia, wypływającego z dwóch odrębnych źródeł potrzeb: zaangażowania filozoficzno-społecznego i intymnej kontemplacji świata. Rozdarcie to – a trzeba to wyraźnie zaznaczyć – zawsze będzie u Madeja bardziej sprawą osobistą, wewnętrzną specyficzną perspektywą oglądu rzeczywistości, nie zaś narzuconym, a później interioryzowanym sublimacyjnie wzorem kulturowym. O ile dobrze mi wiadomo, nikt wcześniej nie stawiał tak sprawy etiologii Madejowej poezji zaangażowanej. Wprost lub domyślnie uznawano raczej, że postawa poety jest naturalną konsekwencją uwarunkowań społecznych, środowiskowych i kulturowych. Tymczasem w mojej ocenie uwarunkowania te nie mają tak zasadniczego wpływu na społeczny rys postawy i kształt twórczości Madeja jak właśnie jego wewnętrzna dyspozycja, której pewną przesłankę odnajdujemy w niektórych utworach. Co ważne, dyspozycja, o jakiej tu mowa, pozwalająca Madejowi dać pierwszeństwo sprawom uniwersalnym, a tym samym zapomnieć o własnej osobie, zaznacza się w jego poezji już na samym początku drogi twórczej. Debiutancki tomik *Płonące lonty* tę właśnie cechę osobowości autora wyraźnie eksponuje, a kolejne dobitnie ją potwierdzają. Wszystkie całkiem liczne przykłady z tego zakresu wpisują się w założenie stwierdzające, że mamy do czynienia z istotnym i ponadhistorycznym źródłem motywacji i zależności, co prawda nie bezpośredniej, lecz silnie uzasadnionej. Wymieńmy zatem kilka najbardziej wymownych fragmentów. Pierwszy z nich znajdujemy

w przywołanym tu debiutanckim tomie *Płonące lonty*, tomie, który wymownie otwiera anepigraf rozpoczynający się od słów *Nie trzeba mi zbyt wiele*. W utworze tym czytamy:

***
Nie trzeba mi zbyt wiele – w kołowrocie przemian
w którymś lecie dojrzeję, rozwinę się, wzrosnę,
w jesieni którejś ścichnę i do ziemi szarej
kruszyną drobną przylgnę, smużką blado-krwawą,
bo przecież nie jest ważne, nie jest najważniejsze,
wielka małość człowieka, wśród świata ogromów,
ale jedno jest może najsłodsze, najcięższe:
szukać prawdy i sobą przerastać znikomość.
(Madej 1931: 9)

W zacytowanym tu wierszu mamy kilka ważnych dla omawianego zagadnienia momentów. Pierwszy z nich to ukazanie egzystencji bytów w perspektywie „kołowrotu przemian". Wszystko, co istnieje, bierze udział w dostojnym pochodzie przemian dziejowych, wobec których życie jednostki wydaje się poecie na tyle krótkie i kruche, by zamknąć je puentą przygody ludzkiej wyrażonej metaforą „smużki blado-krwawej". Jednakże na tej wątłej trajektorii rozwoju człowieka, rozpiętej między narodzinami i śmiercią, wyłania się jeszcze jeden doniosły moment. W końcowej części utworu, która stanowi ważniejszą względem poprzedniej puentę egzystencji jako takiej, poeta upomina się o zauważenie znacznie bardziej istotnego wymiaru życia człowieka, wymiaru wyzwania. To wyzwanie przekracza proste, bezrefleksyjne, wręcz biologiczne wypełnienie zadania życia rozumianego jako bycie ofiarowane do dowolnej dyspozycji tego, który je przyjmuje. Poeta ma na uwadze inne życie, inny jego wymiar, spełniający się w dyrektywie przekraczania „małości człowieka wśród świata ogromów". Ostatni wers stawia w tym zakresie jasną tezę: „szukać prawdy i sobą przerastać znikomość". Tak wyrażone przesłanie znajduje dobitne potwierdzenie w jednym z listów Madeja do Jaworskiego, w którym czytamy:

> Skądże bierze się potężna fala współczesnych przemian, jeśli nie z myśli i idei, którym daje początek człowiek? […] Walka o życie, jeśli chodzi o człowieka, to nie walka o bytowanie, ale walka o takie czy inne oblicze świata – walka o życie, pojęta jako biologiczna walka człowieka czy narodu jest najżałośniejszą walką na ziemi – i zawsze grozić może gruntownym zniszczeniem narodu – co nam grozi […] naród bez idei, zapatrzony tylko w biologizm nie wart jest istnienia […] (Madej b.d.).

Inny przykład poetycki, ukazujący wewnętrzną dyspozycję Madeja prowadzącą do dobrowolnego zamilknięcia własnych pragnień w obliczu „kołowrotu przemian", znajdujemy w tomie *Widnokrąg* w utworze zatytułowanym *Rysuję się na ścianie świata*. Przytaczam go *in extenso*, by zwrócić uwagę na symptomatyczną konstrukcję wiersza, wpisującą się w schemat retorycznie wyeksponowanego finału.

Rysuję się na ścianie świata
Drobniutki deszcz o liście trąca.
Wygasa światło dnia.
Tu park. Tu zieleń zmierzchająca,
a tutaj stoję ja.

W jasności, która już odlata,
w zapadającym zmierzchu
rysuję się na ścianie świata
nieznaczną kreską.
(Madej 1933: 45)

Elementem powtarzającym się w stosunku do poprzednio cytowanego utworu jest motyw zamknięcia pewnego procesu, w tym przypadku dnia, który zmierza ku końcowi wraz z „zapadającym zmierzchem". Ale nie wolno nam nie dostrzec w tak wyrażonej figurze obrazu życia człowieka. Jego egzystencja, ponownie ukazana jako mała i krucha („rysuję się na ścianie świta/nieznaczną kreską"), znajduje swoje niepewne uprawomocnienie w tym, co przychodzi do nas wraz z ostatnim wersem („nieznaczną kreską") jako daleka, ledwo dostrzegalna rękojmia nadziei. Widzimy ją w słowie „kreska", które przywołuje inny wymiar aktywności człowieka, sprowadzający się do przestrzeni logosu. Kreska logosu postawiona przez człowieka, który w ten sposób próbuje przekroczyć „własną znikomość", ustanawia pewną kulturową więź między podmiotem wiersza a tymi, którzy przed nim tę właśnie dyrektywę transcendowania własnej egzystencji przyjęli jako swoją.

Motyw sztuki przekraczającej dramat „małej wielkości" człowieka niemal zawsze jest u Madeja zapośredniczony w obrazie świata znajdującego swoje ocalenie w ulotnym pięknie kontemplowanej chwili i w tym akcie afirmowanej. W tomie *Twarz* poeta umieścił utwór **** (Któregoś dnia)*, który wyraża tę samą tragiczną jednoczesność *tremendum* i *fascinosum*:

Bo życie nasze –
z burz i szlochu
i z błysków groźnej nawałnicy.

lecz ostatnia strofa antytetycznie ustanawia skuteczną przeciwwagę dla tego, co nas przewyższa i tym samym przeraża:

Gdym nad tym dumał,
w moje dłonie napłynął liść opadły z drzewa,
tak metalicznie w uszach dzwoniąc,
żem ustom kazał pieśni śpiewać.
(Madej 1934: 21)

Dyspozycja, o jakiej była mowa wyżej, obecna w bardzo wielu utworach Madeja, czyni zdolnym poetę do nowego spojrzenia na życie i na swoją twórczość. Przy czym nie ma to nic wspólnego z nihilizmem egzystencjalistycznym, mimo niekiedy sugestywnych współbrzmień. W tym samym zbiorze *Twarz* poeta pisze:

Na brzeg rzuceni tych odmętów,
co zakrywają płachtą mroków
wyniosłe gwiazdy i obłoki,

i dalej

A nuty świata –
nuty krzyku
wciąż biją w serca nasze spiżem.
Więc,
gdy pomocy nie ma znikąd,
ku sobie idźmy
coraz
bliżej.
(Madej 1934: 12)

Końcowy fragment tego utworu, może nieco paradoksalny, bowiem kroczenie ku sobie wyraża się tu jakby odchodzeniem w nieokreśloną dal, sugeruje jednak istotną perspektywę, pewien horyzont nadziei. Otóż kroczenie ku sobie „coraz bliżej" jako zbliżanie się do drugiego, ale również do samego siebie nie jest bynajmniej zamknięciem się w ciasnej wrogości wobec świata, jakimś odwróceniem się plecami do tego, co negatywne; innymi słowy jakąś totalną negacją. Bowiem – jak zauważa Paul Ricoeur – „w każdym zakwestionowaniu rzeczy, poprzez które pojawia się w świecie wartość, tkwi afirmacja bycia" (Ricoeur 1991: 323). Za sprawą wyeksponowania roli człowieka, który staje się źródłem poręczenia nadziei, ustanawia się owa wartość, gdyż

„Za pośrednictwem wartości przekraczam siebie w kimś drugim. Akceptuję, by istniał, po to, abym także mógł istnieć, bym istniał nie tylko jako wola-życia, lecz także jako istnienie obdarzone wartością" (Ricoeur 1991: 324). Nadzieja, którą tak zdefiniował Madej, przywraca właściwą perspektywę rozumienia człowieka jako takiego i świata. Powołaniem tego pierwszego, którego kondycję zakreślają słowa z początku utworu:

> Przeze mnie
> i przez ciebie płynie,
> jak poprzez wszystko sens jedyny
>
> (Madej 1934: 12)

otóż powołaniem człowieka ma być orędownictwo nadziei, niezamkniętej w uzurpacji dóbr zawłaszczonych. Powołanie to stanowi wyzwanie uobecnienia tego, co ma być uobecnione, poniekąd poza wolą człowieka. Człowiek z początku cytowanego wyżej utworu jawi się jako dyspozycyjne i odpowiedzialne narzędzie czy inaczej otwarty kanał treści, przez który przepływać ma sens Logosu. Na tym zasadza się różnica między „mieć nadzieję" i „mieć nadzieję, że". Gabriel Marcel wyjaśnia to następująco:

> Im bardziej nadzieja skłonna jest ograniczać się do koncentrowania się na pewnym obrazie lub do sugerowania się nim, tym bardziej sformułowany wyżej zarzut [zakwestionowania wartości wiary zawartej w nadziei − J. K.] można traktować jako nieodparty. I przeciwnie, im bardziej nadzieja przewyższa moją wyobraźnię, tak że nawet zakazuję sobie wyobrażania tego, co jest przedmiotem mojej nadziei, tym skuteczniej, jak się wydaje, ów zarzut może być odparty (Marcel 1984: 46).

I właśnie z tej perspektywy prawdziwej nadziei Madej skłonny jest – jak mi się zdaje – zaprzeczyć samemu sobie, zanegować własny świat, by spełniło się staranie o prawdę wyrażone w utworze *** *(Nie trzeba mi zbyt wiele)* otwierającym debiutancki tom *Płonące lonty*, mianowicie: „szukać prawdy i sobą przerastać znikomość" (Madej 1931: 9).

Z pewnością sytuacja nieintegralności aspiracji twórczych i kierunku poszukiwań wyrazu artystycznego nie sprzyjała Madejowi, jeśli idzie o recepcję jego poezji. Sami krytycy czuli się niekiedy zagubieni i niepewni w rozumieniu drogi artystycznej Madeja. W tekście syntezującym dokonania twórcze m.in. poetów z kręgu Czechowicza, zatytułowanym *Poeci Lubelszczyzny*, Stanisław Czernik tak postrzega Antoniego Madeja:

> Pozbawiony tej żywiołowej siły, jaką daje poecie niepokój metafizyczny, Madej nie może również nagiąć się do zagadnień społecznych, zbyt ostrych dziś, drażniących i trudnych dla człowieka, skłonnego do łagodności i pogodnych snów. Idiosynkrazja wyraża się tu w postaci lęku przed zagadnieniem walki i ruchu społecznego, ale jeżeli poeta podejmuje zagadnienie, lęk przemienia się w zdecydowany pesymizm. Ten stosunek poety do życia, będący pragnieniem ucieczki od zagmatwań dzisiejszych w pierwotną krainę owsa i skabiozy, nie pozostaje bez wpływu na gatunek formy. Zaznacza się to w kameralności wiersza, łagodność i skłonność do pogodnych marzeń składają się w falujące zdania. Może to odpowiednio określimy, nazywając mandolinowością lub srebrnodzwonkowością wierszy Madeja (Czernik 1934: 22).

Wypowiedź krytyka może, co prawda, razić powierzchownością i pochopnością ocen, a także pewną nieuprzejmością sformułowań, ale bezsprzecznie ujawnia też swoistą konfuzję interpretatora, który zdezorientowany przygląda się poecie wewnętrznie skonfliktowanemu. Przez tę niejednorodność postawy twórczej Madej mógł być odbierany z podejrzliwością jako outsider życia literackiego okresu dwudziestolecia międzywojennego. Jednakże afirmacja piękna świata, w kontekście wcześniejszych rozpoznań, nie może być sensownie rozumiana jako odruchowy eskapizm z poziomu lęków i napięć. Rzekomy mechanizm obronny poety, rozgrywający się we wnętrzu psychiki ulegającej dramatycznemu kurczeniu się, nie daje się bowiem uzgodnić z jasną przecież deklaracją autora *W grudzie ziemi*, by stawać się odważnym świadkiem nadziei w akcie zapośredniczenia Logosu w słowie poetyckim:

> Popatrzmy spokojnie i śmiało.
> Blask wspomnienia twarze nam ozłoci.
> Oto jesień późna i spłowiała.
> Oto miłość i uśmiech dobroci.
>
> (Madej 1933: 15)

Czy trzeba jeszcze bardziej uzasadniać, jak bardzo bezpodstawne jest przypisywanie Madejowi postawy lękowej, sublimowanej w deklarowanej (na poziomie woli i pragnień) afirmacji piękna świata? Poeta w wierszu *Późna jesień* apelujący o ufne i bez lęku spojrzenie w oblicze świata, rozgrywający swą nadzieję poza granicami uzurpacji przedmiotu pragnień, a więc w wolności piękna, które – mamy nadzieję właśnie – ukaże się wyczekującym, daje nam pewną wskazówkę. Otóż życie człowieka hipostazowane w obrazie późnej jesieni przynosi w obszarze nadziei odpowiedni owoc o tyle, o ile skłonni jesteśmy przeżywać to doświadczenie oczekiwania w trybie – określanym przez Marcela – kategorią cierpliwości (Marcel 1984: 44). Jesień życia potwierdzająca tę dyspozycję

człowieka, który właściwie wypełnił zadanie ufnego wyczekiwania na piękno spełnione, przynosi rzeczywiście owo spełnienie, a jednocześnie potwierdzenie słuszności obranej poprzednio drogi. Wskazuje na to fraza: „Blask wspomnienia twarze nam ozłoci", gdzie „wspomnienie" poszerzone semantycznie o sferę ontologiczną, kieruje naszą uwagę w stronę prawdy lub lepiej: prawdziwości świata. Bo jak zauważa Hans-Georg Gadamer: „Dzięki pięknu można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat" (Gadamer 1993: 19). Można więc stwierdzić, że „Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością" (tamże: 20). Poezja Madeja byłaby więc nie tyle świadectwem piękna wynalezionego, ile raczej odnalezionego w nadziei jako kruchej rękojmi piękna prawdziwego. Słusznie zatem komentuje tę poezję Ewa Łoś we wstępie do wyboru poezji Antoniego Madeja, że „U Czechowicza najdobitniejsza wydaje się tęsknota za Arkadią – u Madeja Arkadia zyskuje swoje ziemskie wcielenie – tu i teraz" (Łoś 2000: 8).

Bibliografia

Źródła

Listy Józefa Czechowicza do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego (1966), oprac. Tadeusz Kłak. „Pamiętnik Literacki", nr 2.

Madej Antoni (b.d.), List do K. A. Jaworskiego, Muzeum Literatury im. J. Czechowicza w Lublinie.

Madej Antoni (1931), *Płonące lonty*, Warszawa.

Madej Antoni (1933), *Widnokrąg*, Lublin.

Madej Antoni (1934), *Twarz*, Lublin.

Madej Antoni (1936a), *Quo vadis „ZNP"?* „Zet", nr 7.

Madej Antoni (1936b), *Z poezji Otokara Brzeziny*, tłum. i wstęp Antoni Madej, Warszawa.

Madej Antoni (1961), *Polemika*, „Kamena", nr 20.

Madej Antoni (1968), *Wokół sprawy odejścia Czechowicza z ZNP, czyli bajka o strasznym zbóju Madeju [Na marginesie książki W. Gralewskiego pt. „Stalowa tęcza"]*, „Kamena", nr 20.

Madej Antoni (2000), *Wiersze wybrane*, wstęp i oprac. Ewa Łoś, wyb. wierszy Józef Zięba, Lublin.

Opracowania

Czernik Stanisław (1934), *Poeci Lubelszczyzny*, „Kamena", nr 2.

Czernik Stanisław (1938), *Sprawozdania*, „Okolica Poetów", nr 7.

Gadamer Hans-Georg (1993), *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa.

Gralewski Wacław (1968), *Stalowa tęcza*, Warszawa.

Jaworski Kazimierz Andrzej (1935), *Przegląd poezji*, „Kamena", nr 3.
Kłak Tadeusz (1983), *W krajobrazie Nałęczowa*, Lublin.
Kłak Tadeusz (1993), *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*, Kraków.
Kłak Tadeusz (2001), *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918–1939*, Lublin.
Marcel Gabriel (1984), *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei*, przeł. Piotr Lubicz, w: tegoż, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, Warszawa.
Napierski Stefan (1932), *U poetów*, „Wiadomości Literackie", nr 33.
Napierski Stefan (1935), *Sprawozdania*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki", nr 7.
Pomirowski Leon (1931), *Wśród nowych książek*, „Kurier Poranny", nr 35.
Ricoeur Paul (1991), *Negatywność i pierwotna afirmacja*, przeł. Anita Szczepańska, w: tegoż, *Podług nadziei*, wyb., oprac. i wstęp Stanisław Cichowicz, Warszawa.
Starost Mirosław (1935), *Sprawozdania*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki", nr 7.
Surmacz Jan [Józef Czechowicz] (1934), *Nowe książki A. Madeja*, „Zet", nr 24.
Szczawiej Jan (1934), *Na młodym warszawskim Parnasie*, „Kurier Literacko-Naukowy", nr 34.
Szymański Wiesław Paweł (1961), *Ballady przed burzą*, Warszawa.
Żuk Eugeniusz (2002), *Poezjo zapomniana – łaski pełna...* „Głos", nr 18/19.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 187–198

DOI: 10.31648/pl.5665
Jacek Kowalski
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7671-5411
Kazimierz Pulaski University of Technology and Humanities in Radom
e-mail: j.kowalski@uthrad.pl

„Odurzony" milczeniem – Waltera Benjamina doświadczenie pasywnego milczenia

"Intoxicated" with Silence – Walter Benjamin's Experience of Passive Silence

Słowa kluczowe: milczenie pasywne, doświadczenie auratyczne, Walter Benjamin, współczesne literaturoznawstwo i kulturoznawstwo niemieckiego obszaru językowego
Keywords: passive silence, auratic experience, Walter Benjamin, contemporary literary and cultural studies of German-speaking countries

Abstract

The paper "Intoxicated" with Silence – Walter Benjamin's Experience of Passive Silence consists of three parts. The first (introductory) section highlights the notion of silence in the context of selected works by Walter Benjamin. The second (main) section attempts to analyze the motif of so-called [passive] silence as auratic experience in Benjamin's texts, as well as their impact on certain films and literary works. The third part first discusses the relation between the context of Benjamin's silence and two public practices referred to as the performances of silence, and then provides a summary of the issues considered in this paper.

Milczenie pokazuje siłę medialności języka – momentu niemówienia. Jest swoistym aktem, w którym to, co wcześniej wypowiedziane, znajduje swój kres, swoje echo. W tekście skupiam swoją uwagę na interpretacji pasywnego milczenia w wybranych pismach Waltera Benjamina, wybitnego przedstawiciela szkoły frankfurckiej, jednego z najważniejszych niemieckich filozofów kultury XX wieku. Charakter oraz styl twórczości filozofa celnie określają słowa Ryszarda Różanowskiego, który zaznaczył, że w metodzie krytycznej analizy Benjamina – „saturnicznego bohatera współczesnej kultury" – tradycyjne formy

wypowiedzi naukowej zastąpiły metafora, wizja poetycka, aforyzm i przypowieść (Różanowski 1997: 5–6). Znamienna dla pism Benjamina dialektyka wyraża się w operowaniu przeciwstawnymi pojęciami, takimi jak *Annäherung – Entfernung*, oddalanie – przybliżanie czy *Aktivierung – Passivierung*, aktywizacja – pasywizacja (por. Sieber 2013: 216–235). Dialektyka, przez innych badaczy twórczości Benjamina ujmowana także jako ambiwalencja lub dychotomia, jest istotnym składnikiem figuratywności filozoficznej myśli autora. Kontekst pasywności Benjamin odnosi do zagadnień komunikacyjnych związanych z podmiotem i przedmiotem, mówiąc o zapominaniu (*Vergessen*) czy buncie społecznym (*Streiken*), znanym z tekstu *Przyczynek do krytyki przemocy* (por. Sieber: tamże). Stąd wyprowadziłem pojęcie pasywnego milczenia, którego funkcję na przykładzie literackim i filmowym zobrazuję na podstawie pojęcia aury – centralnego pojęcia z zakresu kultury komunikacji u Benjamina. Autor *Pasaży* myśli w kategoriach medialności, odnosząc się do podstawowych aktów komunikacyjnych, takich jak mowa, działanie, myślenie czy sny, które – według filozofa (Benjamin 2011: 17) – także rządzą się własną logiką. Zagadnieniu milczenia Benjamin nie poświęcił znacznej uwagi[1]. Należałoby włączyć je w krąg rozległych zainteresowań filozofa, poświęconych głównie krytyce języka jako narzędzia komunikacji. Milczeniu przypisuje Benjamin transcendentne właściwości, tzn. takie, których sensowna mowa – czyli komunikatywnie sprawna wypowiedź, już nie posiada. Milczenie w rozumieniu Benjamina jest stosunkiem dwóch aspektów języka ludzkiego: instrumentalnego (gesty) i bezpośredniego. Niemówienie otwiera ścieżkę do szczególnego poziomu języka, do duchowej istoty rzeczy (Benjamin 2012: 1–17):

> Byt języka rozciąga się jednak nie tylko na wszystkie dziedziny ludzkiej ekspresji ducha, gdzie zawsze w taki czy inny sposób jest język, lecz po prostu na wszystko. […] Głęboka treść kryje się bowiem w stwierdzeniu, że nie potrafimy wyobrazić niczego, co nie komunikuje swojej istoty duchowej; mniejszy bądź większy stopień świadomości, z jakim na pozór (bądź rzeczywiście) wiąże się taka komunikacja, w niczym nie zmienia faktu, że nie możemy sobie wyobrazić, by w jakiejś rzeczy język był całkowicie nieobecny (tamże: 1).

W głównej części mojego artykułu odwołam się do wybranych pism Waltera Benjamina – będą to teksty *O haszyszu*, *Ulica jednokierunkowa* oraz dwa

[1] Czołowy niemiecki badacz twórczości Benjamina – Lindner Burkhardt – podkreśla znaczenie milczenia/ciszy w *gender studies* – odnosi się konkretnie do języka kobiet, milczenie ujmuje jako formę produktywności języka, o którym to Benjamin pisze marginalnie w jednym ze swoich pism (Lindner 2011: 45).

pomniejsze fragmenty z twórczości filozofa – a następnie zastanowię się nad dwiema praktykami publicznymi – będą mnie interesować tzw. performanse – i podsumuję podjęte rozważania.

Kontekst milczenia pasywnego i jego auratyczny wymiar

Dialektyka milczenia w książce *O haszyszu* polega na rozróżnieniu dwóch rzeczywistości, z których filozof uczynił podstawę dla swoich eksperymentów: „Prawdziwy kunszt języka manifestuje się w zdolności powstrzymania od mówienia – granica między milczeniem a cytatem" (Lindner 2011: 533). Milczeć pasywnie to widzieć inną rzeczywistość, tę nierealną. Rzeczywistość w eksperymentach haszyszowych jest więc formą cytatu – przytoczenia obcej rzeczywistości, będącej efektem zażycia środków odurzających. To jeden z głównych i najważniejszych aspektów pasywnego milczenia w książce *O haszyszu*. Eksperymenty haszyszowe w istotny sposób redefiniują rozumienie milczenia. Milczenie to stan rauszu – zawieszenie między rzeczywistością A i B. To zachęca do osiągania stanu przyjemności, do zabawy. Podmiot eksperymentu nie mówi lub tylko wypowiada nieskładne fragmenty słów o znikomej wartości komunikacyjnej, a więc tak naprawdę dalej milczy. Ciało szuka innych możliwości komunikacyjnych, np. gestów.

Dlaczego milczenie pasywne i jaki sens ma takie sformułowanie w świetle wybranych pism Benjamina? Milczał już słynny Anioł Historii – symptomatyczna figura ludzkiej egzystencji i historii świata w tekście *O pojęciu Historii*. Nie widział on krajobrazu przyszłości, tylko był do niej odwrócony plecami, co symbolicznie podkreślało przeczucie katastrofy (Benjamin 2012: 316). Był to milczący obraz druzgocącego (saturnicznego) spustoszenia. W swoich rozważaniach językowych Benjamin sporo uwagi poświęcił duchowemu wymiarowi języka. Posłużę się w tym miejscu uwagami Jacka Filka, który określił milczenie jako zatykanie uszu, a dźwięk jako ich nadstawianie. W starożytności zwracano uwagę na to, że dusza ludzka oprócz oczu posiada też zmysł słuchu – dusza nasłuchuje: „Już Sokrates zwierzał się, że w swej duszy słyszy głos, chrześcijaństwo zaś doskonale zna wewnętrzny głos sumienia" (Filek 2014). Z milczeniem jako aspektem ludzkiego istnienia wiąże się szereg innych czynników, takich jak niezależność, osamotnienie czy wewnętrzny rachunek sumienia. Najpełniejszy obraz milczenia w jego wieloaspektowym wymiarze człowieczeństwa można odnaleźć w zapiskach i tekstach literackich zgromadzonych w książce *O haszyszu*. Dlaczego akurat ten kontekst? Odpowiedź jest prosta:

> Tu trzeba zanotować: w rauszu haszyszowym występuje tyleż zwykły, co charakterystyczny proces pewnego rodzaju **rezygnacji związanej z mówieniem** [podkreślenie J. K.]: odurzony rezygnuje z wypowiadania rzeczy, które go rzeczywiście poruszają; zamiast tego, co by właściwie chciał powiedzieć, a co jest niewypowiadalne, stara się dać wyraz czemuś marginalnemu (Benjamin 2010: 194).

Milczenie jest papierkiem lakmusowym stanu świadomości – miernikiem komunikatywności, duchowego wymiaru języka. W twórczości Benjamina nie brak „odwróconych", a jednak przystających do siebie pojęć. Pasywność to rodzaj wysublimowanego, odseparowanego aktu komunikacyjnego dostępnego tylko po osiągnięciu najwyższego poziomu natchnienia, odurzenia stanem rzeczy, które pochłaniają jednostkę bez reszty. Człowiek „odurzony" (tutaj dziecko oddane ulubionej lekturze) to podmiot zaczarowany, szukający w ciszy nieustannie tego związku między rzeczami bliższymi i dalszymi:

> Dziecko podąża na ich wpół zatartymi drogami. Podczas czytania **zasłania sobie uszy** [podkreślenie J. K.]; książka leży na o wiele za wysokim stole, a jedna ręka – na blacie. Musi wyczytywać przygody bohatera w wirze liter, a kształt i przekaz w zamęcie płatków. […] Niesłychanie poruszają je zdarzenia i dialogi, a gdy wstaje, jest całe ośnieżone tym, co przeczytało (Benjamin 2011: 101– 102).

O tym, że aura jest centralnym punktem odniesienia w twórczości Benjamina, związanym z szeroko pojętą komunikacją kulturową (nie tylko samym dziełem sztuki), pisałem już w kontekście doświadczenia sennego (Kowalski 2016: 40−55). Okazuje się jednak, że również w przypadku kategorii milczenia można dostrzec liczne przykłady operowania przez Benjamina składowymi aury. To rzuca nowe światło na pojęcie kojarzone głównie z krytyką świata stechnicyzowanego, tj. odczarowanego, pozbawionego tej jedynej i niepowtarzalnej właściwości, tego magicznego pierwiastka. Wyróżnione przeze mnie pojęcie „dystansu" pozwolę sobie jeszcze raz przywołać:

> Skąd zaczerpnąłem pojęcie „dystansu"? Jest ono logiczną konsekwencją pojęcia **aury**, pojęcia z wielokrotnie przywoływanego we współczesnej refleksji humanistycznej eseju *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukcji technicznej* (1936). W świetle Benjaminowskiej definicji aury oraz śladu – gdzie **aura** to „przejaw dali, bez względu na to jak blisko dana rzecz może się znajdować", **ślad** z kolei „jest przejawem bliskości bez względu na to, jak daleko rzecz, która go pozostawiła, może być", pojęcie „dystansu", którego głównymi składnikami w estetyce myślenia Waltera Benjamina są właśnie perspektywy bliży oraz dali, rozpatruję jako możliwy element technicznego wymiaru analizowanego zjawiska (Kowalski 2016: 45).

Milczenie ma wymiar auratyczny, ponieważ to rzeczom materialnym uśmiech filozofa nadaje ten magiczny kontur, siłę wyrazu – jest warunkiem zaistnienia doświadczenia auratycznego, zwłaszcza w przestrzeni miejskiej, w życiu spacerowicza:

> Rzeczy przyczyniają się do mojej depresji = dewaluacja ich materii. Stają się manekinami. Nieubrane lalki do ubierania, czekające na to, co zamierzam zrobić, stoją nagie wokół mnie, wszystko w nich staje się instruktywne jak w fantomie. Nie, jest tak: stoją pozbawione aury. Za sprawą mojego uśmiechu. Za sprawą mojego uśmiechu wszystkie rzeczy są pod szkłem (Benjamin 2010: 119).

Istotny jest wyraźny podział na rzeczywistość stechnicyzowaną (produkcję fantasmagoryczną) i tę imaginacyjną, „wyzwalającą, wyrabiającą […] rzeczy z ich zwykłego świata" (tamże: 30–31). Rzeczywistość w ujęciu Benjamina nosi znamiona futerału, pewnego konturu, który nadaje kształt rzeczom materialnym. Milczenie w kontekście eksperymentów haszyszowych nie jawi się absolutnie jako chwilowa przerwa lub niewłaściwy efekt uboczny, brak reakcji na zażyty środek – jest naturalnym narzędziem do kreowania doświadczenia wizji podmiotu eksperymentu. Jest też przestrzenią, w której podmiot eksperymentu ożywa we wspomnieniu, uświadamiając sobie ambiwalentny charakter rzeczywistości. W jednym z eksperymentów Benjamin nazywa siebie samego w ten sposób:

> Widziałem siebie: **siedzę brązowy i milczący. Braunschweiger** [podkreślenie J. K.]. Sezam nazwiska, kryjący we wnętrzu wszystkie bogactwa, otworzył się. Uśmiechając się z nieskończonym współczuciem, musiałem po raz pierwszy pomyśleć o mieszkańcach Brunszwiku wiodących nędzny żywot w środkowoniemieckiej mieścinie i niewiedzących nic o magicznych siłach, które drzemią w jej nazwie (tamże: 62–63).

Milczenie jest ścieżką, na której podmiot realizuje swoją świadomościową wędrówkę do poszukiwania nowych doznań, a „haszysz działa tylko wtedy, kiedy się o nim mówi" (tamże: 190). Lepiej, żeby odurzony człowiek milczał. Skąd takie przeświadczenie? Jest to już realny efekt uboczny – obserwowany odurzony człowiek „rozczarowuje", próbując dokonać opisu swojego ludzkiego doświadczenia, staje się intencjonalny, zamierzony, nie jest w stanie dotrzeć do sedna rzeczy. Pasywne milczenie to poddanie się pewnej niewidzialnej sile, która sprawia, iż człowiek odurzony przestaje wprawdzie mówić bezsensownie, ale nadal zachowuje swoje nadzwyczaj poszerzone zdolności witalne, kojarzeniowe, a przede wszystkim chęć komunikowania się. Zasadniczy problem polega

moim zdaniem na tym, iż – w świetle problematyki aury – nie wiadomo, jak zdefiniować kategorię piękna, dlatego podmiot eksperymentu milczy, widzi jedynie obrazy, próbuje werbalizować idee i tak bardzo chciałby zobaczyć „coś pięknego" (tamże: 38). Haszysz nie jest niezbędny do „odurzenia" i odkrycia wewnętrznego piękna – duchowej przemiany. „Odurzenie" może być rozumiane jako pretekst do przeżycia duchowego niespowodowanego językowymi środkami wyrazu, co pozwolę sobie zobrazować na przykładzie literackim i filmowym.

Ekskurs: Czytający Nowicjusz – milcząca figura (alegoria) człowieczeństwa?

Milczenie potrzebuje egzemplifikacji. We fragmentach wybranych pism Benjamina sporadyczne, drugoplanowe, ale jednak relewantne – bo przywołujące konkretne obrazy – milczenie kreśli wizerunek człowieka nieustannie szukającego niezależności, świadomie balansującego na granicy życia i śmierci, przyjemności (zabawy) oraz cierpienia i bólu. Życie autora dziś powszechnie cytowanego było naznaczone ciągłą ucieczką, jego samobójcza śmierć również miała charakter ucieczki przed zbrodniczym systemem totalitarnym i jego aparatem przymusu – III Rzeszą i Gestapo. Benjamin milczał w osamotnieniu, ciągle szukając ucieczki. Jednak jego doświadczenie nie przepadło razem z nim. Utworem literackim pokazującym w rozumieniu Waltera Benjamina specyficzny, tj. auratyczny wymiar milczenia – perspektywę bliży i dali (przybliżania i oddalania) względem dzieła sztuki (por. Kowalski 2009: 33–49), jest powieść Alfreda Anderscha z 1957 roku, *Sansibar oder der letzte Grund* (Andersch 2008)[2]. Korespondencja literatury i sztuki następuje tutaj poprzez zacytowanie w fikcjonalnym tekście autentycznej, ekspresjonistycznej figury *Czytającego Nowicjusza* (*Der lesende Klosterschüler*), symbolizującej ideał wolności bezczasowej. Przez pryzmat figury widać różne realizacje indywidualnych ideałów wolności pozostałych bohaterów w powieści. Stają się oni wszyscy uczestnikami wielkiego eksperymentu wolności. Najpełniej, gdyż przede wszystkim w sensie ideowym, perspektywę bliży i dali względem dzieła sztuki można zaobserwować na przykładzie postaci Gregora, młodego komunistycznego funkcjonariusza. W konfrontacji z figurą *Czytającego Nowicjusza* doznaje on wewnętrznej duchowej przemiany. Jej podstawą staje się symboliczna, przepełniona milczeniem scena skupienia w kościele:

[2] Szczególne wydanie jubileuszowe z okazji 50-lecia ukazania się powieści z dołączonymi płytami DVD zawierającymi adaptacje filmowe z lat 1961 oraz 1987.

> I nagle uświadomił sobie jej obecność. Niewielka figura „siedziała" na niskim metalowym cokole, przeciwstawnie ukosem do podnóża filaru. […] Gregor **przybliżył się** [podkreślenie J. K.] do niej. Figura przedstawiała młodego mężczyznę, który zaczytany był w książce spoczywającej na jego kolanach. Młody mężczyzna ubrany był w długi płaszcz, płaszcz mnicha. […] Od pierwszego spojrzenia również oczy wydawały się zamknięte, ale nie były – młody mężczyzna nie spał, miał w zwyczaju czytać z prawie przymkniętymi oczami. […] To jesteśmy my, pomyślał Gregor. Przychylił się ku młodemu mężczyźnie, który miał nie więcej niż metr wzrostu, siedział na swoim niskim cokole i spoglądał mu w twarz. Dokładnie tak samo wyglądała nasza pozycja siedząca w Akademii Lenina i w ten sam sposób czytaliśmy, czytaliśmy, czytaliśmy. Może czasem podpieraliśmy się łokciami, czasem zapaliliśmy papierosa – mimo iż nie było to mile widziane – może czasem podnieśliśmy wzrok, ale i tak nie widzieliśmy przed oknem dzwonnicy Iwana Wielkiego – przysięgam – pomyślał Gregor, tak byliśmy pogrążeni w zamyśle. Tak pogrążeni w zamyśle jak on. On jest nami […]. Co on właściwie robił? On po prostu czytał. Czytał z uwagą. Czytał dokładnie i nawet w największej koncentracji. Ale czytał w sposób krytyczny. Wyglądał tak, jakby w każdym momencie wiedział dokładnie, co tam czyta. […] Wyglądał jak ten, który w każdej chwili może zamknąć książkę i wstać, by zrobić coś zupełnie innego (por. Kowalski 2015: 153–163).

Ta scena to kwintesencja człowieczeństwa, oznacza bowiem, że wolność – kontemplowana w milczącym skupieniu, w monologu wewnętrznym – jest równorzędna z odpowiedzialnością za innych, stąd też doświadczenie bliży (realizacja ideału wolności) i dali (ucieczka od indywidualnej codzienności każdego z bohaterów) ma silny charakter obrazotwórczy. Rzeczywistość – jak w eksperymentach u Benjamina – pęka na dwie części. Tutaj warto przywołać fragment *O haszyszu*, notatkę z Marsylii:

> Zdanie Jensena znaczyło dla mnie tyle, że rzeczy są takie, jakie wiemy: stechnicyzowane, zracjonalizowane, a to, co, szczególne, tkwi już dziś tylko w niuansach, gdzie tymczasem nowe doświadczenie miało zgoła inny sens (Benjamin 2010: 75).

Nie można zapominać o tym, iż dla Benjamina pojęcie „doświadczenia" w sensie kulturowo-historycznym oznaczało przede wszystkim przełożenie (przeniesienie) indywidualizmu w kolektyw dziejowy. Indywidualizm (obrazy losów indywidualnych) *vs* kolektywizm (odpowiedzialność zbiorowa) to postawy, których można doszukać się także w powieści Anderscha – choćby w postaci marzącego o dalekiej krainie chłopca, „zaczarowanego" lekturą książek przygodowych niczym dziecko z *Ulicy jednokierunkowej*; u postaci młodej Żydówki, której matka popełniła samobójstwo, aby umożliwić córce ucieczkę przed nazistami. Świat przedstawiony jawi się jako cicha, bezwartościowa

pustka, domagająca się krytycznego spojrzenia, wypełnienia misji przed zbliżającym się niebezpieczeństwem wojny. *Czytający Nowicjusz* jako pewna figura milczy pasywnie, ale to właśnie taka „postawa" umożliwia zrobienie kroku naprzód – staje się impulsem do realizacji ideałów wolności pięciu kompletnie obcych sobie osób. Ich dążenia wolnościowe stają się rauszem egzystencji – aurą czy też miarą rzeczy przeżywanych. Impuls *Czytającego Nowicjusza* – siła jego „milczącego" skupienia w akcie krytycznej lektury – sprawia, iż indywidualne dążenia wolnościowe grupy ludzi – dotąd niezwerbalizowane w chaosie świata totalitarnego – stały się możliwe.

Zupełnie Nowy Testament – milcząca gra Pana Boga

W filmowym obrazie belgijskiego reżysera Jaco Van Dormaela pt. *Zupełnie Nowy Testament* (2015) można dostrzec szeroki kontekst milczenia pasywnego. Ludzie odurzeni codziennością utracili poczucie piękna, są bladzi egzystencjalnie, a światem rządzi konsumpcyjna i bezrefleksyjna pustka. Ich świadomość poznawcza względem drugiego człowieka i świata jest bardzo ograniczona, ponieważ są przeżarci egoizmem i powierzchowną przyjemnością (tu np. postać zabójcy, dla którego strzelanie do ludzi stanowi główną codzienną rozrywkę). Nie dostrzegają wartości życia jako daru od Boga. Być może dlatego sam Bóg w filmie został wykreowany na mężczyznę – symbol pasywności, zapuszczonego, uzależnionego od alkoholu i terroryzującego własną „boską" rodzinę. „Bóg" zamknął się w pokoju składającym się z niezliczonych katalogów kartkowych i komputera stojącego w samym środku pomieszczenia, do którego dostęp ma tylko on sam. W milczeniu uprawia bezlitosną grę z ludźmi, uprzykrzając im życie. Ludzie stworzeni na jego obraz są totalnie zdegenerowani, ślepo podążając za ulotnymi wartościami, nie widząc głębszego sensu życia – ów sens nie zależy od nich samych, tylko od Boga wystukującego na klawiaturze komputera losy ludzkiego życia. Dopiero jego córka – Ea, mała dziewczynka, poszukując wśród ludzi apostołów nowego ładu na świecie – pomaga im, stwierdzając, iż każdy z nich ma w sobie jakąś melodię, w którą powinien się wsłuchać. Cicha melodia „wnętrza" prowadzi do osiągnięcia wyższego poziomu „boskiej" gry – poznania i dostrzeżenia właściwego sensu życia. Bóg-Ojciec staje się Boginią-Matką dobrej chwili i zwiastunką radości życia. Saturniczna wizja autodestrukcji przegrywa z wiarą w lepsze jutro. Film, utrzymany w konwencji komediowej, jest bardzo nieoczywisty i wyraźnie podkreśla, że życie współczesnych ludzi nie jest oparte na bezrefleksyjnych doznaniach przyjemnościowych w najrozmaitszej

postaci, a oni sami – czy to w starym czy nowym porządku – są w stanie odnaleźć właściwą ścieżkę. Ludzi motywuje do działania jakaś niewidzialna, potężna siła, która nawet wtedy, gdy tego nie chcą, popycha ich ku przypadkowym chwilom piękna – prozaicznej radości, miłości, ku ulotnemu szczęściu.

Milczenie pasywne jako akt performatywny. Podsumowanie

Nie ulega wątpliwości, że we współczesnej kulturze współuczestnictwa problematyka refleksyjnego milczenia jako zagadnienia społecznego odgrywa istotną rolę. W świecie przewartościowanym – świecie, który Benjamin określiłby z pewnością mianem „imaginacyjnego", odczarowanego – potrzeba redefinicji relacji międzyludzkich, związanych z doświadczaniem piękna, czy to w milczącej samotności, czy to w zgiełku wielkiego miasta, jest kluczowa. Tak jak Benjamin szukał odpowiedzi na pytania dotyczące sposobów postrzegania, roli sztuki, doświadczenia piękna w świecie stechnicyzowanym, tak współcześni artyści coraz częściej świadomie stawiają na poszukiwanie odpowiedzi za pomocą różnego rodzaju praktyk publicznych w postaci instalacji intermedialnych, eksperymentów społecznych. Przywołam tu dwa przykłady tzw. praktyk publicznych, w centrum których usytuowane zostało doświadczenie milczenia. Performans sam w sobie jest formą gry – współuczestniczenie oddaje się indywidualnej decyzji przechodniów, spacerowiczów. Najbardziej interesujące wydaje się jednak to, na ile takie doświadczenie milczenia jest aplikowalne w głównych wymiarach ludzkiej egzystencji – dążeniach wolnościowych, chęci współpracy itp.

Praktyką pokazującą doświadczenie milczenia pasywnego są prace Moniki Weiss[3] – autorki instalacji, rysunków i rzeźb, wykorzystującej w swojej działalności oryginalne dokumenty niemieckie, głównie z lat 30. XX wieku. Jedną z takich prac projektowych była wystawa *Phlegeton/Milczenie* z lat 2005–2009. Artystka rozpatrywała w niej relacje pomiędzy historią i pamięcią oraz badała akt inskrypcji i pozostawiania śladu jako stanu transformacji[4]. Projekt polegał na połączeniu performansu, wideo i dźwięku. W galerii wydzielono przestrzeń i opatrzono ją nazwą „Milczenie". W pomieszczeniu tym podłoga pokryta była starymi książkami, zadrukowanym papierem oraz niezliczoną liczbą rysunków. Artystka poruszała się między kolorowymi papierami, aby kontynuować

[3] Zob. *Monika Weiss*, https://culture.pl/pl/tworca/monika-weiss [dostęp: 2.10.2019].

[4] Zob. *Monika Weiss (USA)*, https://u-jazdowski.pl/program/rezydencje/rezydenci/archiwum-rezydentow/monika-weiss [dostęp: 2.10.2019].

malowanie, a odwiedzających zachęcić do współudziału. Część osób wybrała jednak lekturę książki zamiast czynnego udziału w powiększaniu ogromnego rysunku. Takim gestem, odwiedzający ludzie, wycofali się w sposób milczący z udziału w czynności „obok" – wybrali indywidualny rodzaj skupienia, wyciszenia.

Dość znaczącą – niedawno zorganizowaną – praktyką (2018) był dwuetapowy performans Joanny Pietrowicz z Poznania:

> *7 dni milczenia* to dwuetapowy performance. Pierwsza z nich polegała na tygodniowym braku komunikacji werbalnej między nami – zarówno w świecie fizycznym, jak i cyfrowym. Druga, „oficjalna" część to działanie w galerii – krótki performance podsumowujący tydzień milczenia, w formie swoistego rytuału. Z białą wstążką przywiązaną do obrączek pisaliśmy w witrynie galerii tekst przysięgi małżeńskiej. Związanie powodowało wzajemny wpływ na proces pisania oraz na efekt końcowy. Po zakończeniu pisania wypluliśmy wodę z ust (którą nabraliśmy jeszcze za kulisami) do wazonu. Podaliśmy sobie nawzajem białe róże, których główki następnie zjedliśmy. Na koniec umieściliśmy je w wazonie do góry nogami (Pietrowicz online)[5].

Celem performansu było pokazanie, że żyjemy w świecie przeładowanym komunikacyjnie, w pewnej sferze domysłów podszytej większym lub mniejszym stopniem zaufania. Język w świetle tego eksperymentu nie traci na wartości – milczenie jest po prostu narzędziem korygującym język, jest elementem komunikacji pośredniej. Pasywne milczenie to czas na zastanowienie się, moment na refleksję, umiejętność poprawnego odczytania wzajemnych gestów, a w finale symboliczne podsumowanie eksperymentu i rozwiązanie głównego problemu – podjęcie komunikacji.

Bez podjęcia próby milczenia nie ma możliwości zrozumienia kultury współuczestnictwa. Benjamin spojrzał w głąb swojego własnego rauszu – dosłownie i w przenośni. Taka „gra" to – jak piszą inni badacze jego twórczości – „stan działania w oszołomieniu i podniecającego lęku wywołanego zetknięciem się z czymś nieprzewidywalnym" (Kałążny 2009: 106). Do tego niezbędne jest doświadczenie auratyczne – konieczność doświadczenia rzeczy bliższych (tu i teraz) i dalszych (obraz wspomnień, przeżyć osobistych). To moment milczenia, w którym człowiek jest absolutnie sam. Jest to stan pasywny, choć w dalszym ciągu jednostka (podmiot eksperymentu) ma poczucie bycia „ciągniętym" przez niewidzialną siłę – osiągania niewerbalnego stanu ekspresji:

---

[5] Joanna Pietrowicz (2018), https://joannapietrowicz.pl/portfolio/7-days-of-silence-7-dni-milczenia/ [dostęp: 2.10.2019].

> Wypowiedziane teraz zdanie „Ważne myśli muszą długo trwać we śnie" mogłoby się odnosić do zwłoki w wypowiadaniu myśli, o której była już mowa, zwłoki czasami – jako się rzekło – prowadzącej do całkowitego stłumienia. „W głębokiej fazie, w którą schodzę niemal dobrowolnie, niesamowicie głęboko" objawia się trzecia „wielka" tajemnica. W istocie streszcza ona zasadniczy charakter właśnie tego rauszu. Nazwana zostaje tajemnicą wędrówki. U podłoża wędrowania nie leży celowy ruch, samorzutność, lecz tylko fakt bycia ciągniętym, wędrówka jest **stanem pasywnym** [podkreślenie J. K.] (Benjamin 2010: 193).

Prace Benjamina są nadal aktualne i doskonale odzwierciedlają ducha czasów współczesnych. Pasywne milczenie jest poddaniem się czarowi odurzenia, metaforycznym wejrzeniem w głąb sensu rzeczy. Benjaminowskie krytyczne spojrzenie na wiek XIX jest *de facto* milczącym krokiem w stronę krytyki XX wieku.

Bibliografia

Źródła

Benjamin Walter (2010), *O haszyszu. Teksty literackie, zapiski, materiały*, przeł. Ewa Drzazgowska, Warszawa.

Benjamin Walter (2011), *Ulica jednokierunkowa*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa.

Benjamin Walter (2012), *Konstelacje – wybór tekstów*, przeł. Adam Lipszyc, Anna Wołkowicz, Kraków.

Opracowania

Filek Jacek (2014), *Filozofa wstęp do ciszy*, „Znak", nr 707.

Kałążny Jerzy (2009), *W labiryncie Benjaminowskich „Pasaży". „Flâneur", kolekcjoner i gracz jako czytelnicy XIX stulecia*, w: *Wokół „Pasaży" Waltera Benjamina*, red. Piotr Śniedziewski, Krzysztof Trybuś, Marek Wilczyński, Poznań: 91–105.

Kowalski Jacek (2009), *Zur modernen Erzähltechnik nach 1945 und ihrer Funktion anhand ausgewählter Prosa von Alfred Andersch (Sansibar oder der letzte Grund, Efraim)*, „Lublin Studies in Modern Languages and Literature", nr 33: 33–49.

Kowalski Jacek (2015), *„Filmowość" dzieła literackiego czy literacki charakter filmu? Granice i możliwości adaptacji filmowej jako przekładu intersemiotycznego na podstawie powieści Alfreda Anderscha Sansibar oder der letzte Grund (1957)*, „Radomskie Studia Filologiczne", nr 1: 153–163.

Kowalski Jacek (2016), *Kulturowy performance – W. Benjamina doświadczenie snu*, „Teksty Drugie", nr 5: 40–55.

Lindner Burkhardt (2011), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar.

Różanowski Ryszard (1997), *Odradek, albo kto się boi Waltera Benjamina*?, „Nowa Krytyka", nr 8: 5–31.

Sieber Jan (2013), *Schweigen, Streiken, Vergessen. Zur Aktivierung durch Passivierung bei Walter Benjamin*, w: *Theorien der Passivität*, red. K. Busch, H. Draxler, München: 216−235.

Voegelin Salomé (2015), *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, przeł. Paulina Bożek, Grzegorz Nowak, „Teksty Drugie", nr 5: 261–282.

Źródła internetowe

Pietrowicz Joanna (2018), *7 days of silence / 7 dni milczenia*, https://joannapietrowicz.pl/portfolio/7-days-of-silence-7-dni-milczenia/ [dostęp: 2.10.2019].

Monika Weiss, https://culture.pl/pl/tworca/monika-weiss [dostęp: 2.10.2019].

Monika Weiss (USA), https://u-jazdowski.pl/program/rezydencje/rezydenci/archiwum-rezydentow/monika-weiss [dostęp: 2.10.2019].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 199–212

DOI: 10.31648/pl.4591
Karol Maluszczak
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1807-0210
University of Opole
e-mail: karol.maluszczak1991@gmail.com

Poesis of experience. About Ryszard Krynicki's almost-haiku poetry

Poesis doświadczenia. O (prawie) haiku Ryszarda Krynickiego

Keywords: Krynicki, haiku, haiku in Poland, poetry of the twentieth and twenty-first century, experience, language

Abstract

This article is an attempt to analyse the late poems of Ryszard Krynicki, especially those similar, in structure and themes, to Japanese short-form poetry, haiku. In addition, the article is a synthesis of haiku's history and its influence on Polish literature. It shows how poetic miniatures from the Land of the Rising Sun influenced the "Nowa Fala" (New Wave of Polish Poetry). The article focuses on *Haiku. Haiku Mistrzów* [*Haiku. Haiku of the Masters*], Krynicki's last collection of poems, but also refers to the earlier works (from the 1970s and 80s). It also discusses the philosophy of Zen Buddhism, which became the main influence on Krynicki's late works. Poems became shorter and shorter, the gnomic form began to prevail, until they finally reached its final stage, haiku (or, in Krynicki case, often silence). The article also presents Krynicki as a fully-fledged metaphysical poet who wishes to express the inexpressible. It aims to explain why the poet describes his works as "almost haiku". The author deals with subjects such as: transgression, language, haiku, metaphysics and silence.

Że jestem... żyję...
wszak to rzecz niesłychana
kwitnących wiśni cienie
[to be alive like this
is a wonder...
blossom shade][1]
Issa

[1] English translation by David G. Lanoue, http://haikuguy.com/issa/index.html [accessed: 15.06.2020] – translator's note.

trzeba przejść
przez niejasność
wszystkie barwy są
złamane nawet niewidzialna
[must pass
through opacity
all colours are
off even the invisible one]
Jakub Ekier

1.

Reading Ryszard Krynicki's late poems, it is noticeable that the author of *Akt urodzenia* [*Act of Birth*] does not multiply words, but very carefully divides them, taking all the more responsibility for each. In an interview, Krynicki confesses:

> No, I don't believe in the power of words. I believe in the power of silence and the power of refusal. […] I don't believe it's possible to save the world with words, our words can't save anyone. I don't trust words, I strive to discern their true meaning. I use them, but I know that they can use us too, that they can be means of manipulating us. There are also words which frighten me and which I try not to speak, even in my thoughts (Krzywania 2014: 95).

A sort of transformation in Krynicki's poetics is noted by his fellow poet, Stanisław Barańczak, who writes: "This poetry contains fewer and fewer words – but each word has greater and greater weight"[2]. According to Marian Stala, Krynicki's concise poems should be read as sources of contemplation, signs of *inner struggle* (Stala 199: 175 – italics K. M.). In fact, this scholarly opinion can be juxtaposed with the thought expressed by the forerunner of "transgressive fiction", Georges Bataille, who in his *Inner Experience* writes thus about inner struggle, or, more precisely, about the essence of inner experience:

> I wanted experience to lead where it would, not to lead me to some endpoint given in advance. And I say at once that it leads to no harbor (but to a place of bewilderment, of nonsense). I wanted non-knowledge to be its principle […]. Experience reveals nothing and cannot found belief nor set out from it. Experience is, in fever and anguish, the putting into question (to the test) of that which a man knows of being. […] If poetry introduces the strange, it does so by means of the familiar.

[2] Quoted as on the fourth page of the book cover, see: Krynicki (2009).

> The poetic is the familiar dissolving into the strange, and ourselves with it. It never dispossesses us entirely, for the words, the images (once dissolved) are charged with emotions already experienced, attached to the objects which link them to the known (Bataille 1998: 53–56 [English translation after Bataille 1988: 3–5]).

Bataille's proposed phenomenon of inner experience fits well with Ryszard Krynicki's poetic experience. The "strange" in the above description by the French philosopher connotes with "nothingness". The described dualism, long present in Ryszard Krynicki's poetic language, furthermore constitutes a major part of the author's lyrical experience (a theme of his poetry). The impulse for this discussion is Krynicki's latest volume of poetry, *Haiku. Haiku mistrzów* [*Haiku. Haiku of the Masters*], as well as the poet's selected earlier pieces which directly tie into his pursuits in literary miniature.

2.

The latest volume of Ryszard Krynicki's poetry, a self-contained and, in a way, autonomous book, is a small collection of miniatures devoted to classical haiku. The booklet *Haiku. Haiku mistrzów* had its premiere in 2014. It is no accident to describe this collection with a diminutive since the volume neatly fits European publishing conventions with its small size (12 x 16,3 cm), solid-colour cover and pages, and ascetic front cover graphics design (Sengai Gibon's *Circle-triangle-square / The Universe*). This visual introduction foregrounds the Zen aesthetic which, virtually before opening the book, allows one to anticipate what kind of poems can be found within. The volume is comprised of three very deliberate parts. As the author remarks in the afterword, part one contains a small collection of his gnomic poems dating as far back as the 1960s, which the author previously published in volumes of poetry and in magazines, or which had not been published before. The first series is titled *Prawie haiku* [*Almost Haiku*] and contains twenty poems of different syllabic structures. The poems decidedly bear a relationship to the poetic miniatures of Japan, since the meanings they express are very deep, often vague, multi-faceted, and momentary. The second series contains 29 poems with 5 + 7 + 5 syllabic structure and is titled *Haiku z minionej zimy* [*Haiku From Past Winter*]. These are texts which Krynicki wrote during the winter of 2009/2010, a time which was especially difficult for him, and which increasingly resemble classical haiku (Krynicki 2014: 122). The final, third part of the collection is devoted to the greatest, universally recognised masters of the genre. Here, Krynicki presents his translations of Bashō (thirty-three poems),

Buson (twenty-four poems), Issa – Krynicki's favourite *haijin* (fifty poems), and Shiki, who has not been well known in Poland before (forty poems). However, as the author writes himself in the volume's afterword, these are rather paraphrases of translations, since he did not use original texts, but German, Czech, and Russian translations. The division into three parts, then, has a specific design behind it. Part one is a kind of preparation to be able to speak about – or read – haiku, since the poems are not haiku proper, but "almost" haiku, forms bearing resemblance to the genre, but not belonging to it yet, in a way deconstructed. Only in part two does Krynicki offer the reader his real haiku, conforming to the requirements of the genre: a verse of 5+7+5 syllables. Finally, part three contains translated haiku of great masters, which round off the volume and constitute a literary form of meditation.

3.

The Oriental genre that is haiku was born in Japan, deriving from the country's medieval poetry tradition, probably reaching as far back as the 14th century (Michałowski 1999: 67).

> The word *haiku* itself, which denotes the Japanese genre of poetry today, is only an abbreviation. The full name is *haikai-no ku*. Starting the explanation at the end, *ku* means 'stanza' or 'verse', the particle *-no* denotes a possessive relationship between two nouns, while *haikai* may become the key to understanding not only a particular genre of literature, but also of the Japanese way of thinking. The semantic equivalent of *haikai* is 'joke'. In China, and later in Japan, this was the name of a style of poetry and prose characterised by wit, understatement, and artful surprise (Żuławska-Umeda 2006: 8).

The history of the seemingly simple literary form with a defined verse structure were not as obvious as one might imagine today. Its meandering origins may serve us as interesting side-paths of transcultural analyses, which to some degree may point to deeper interpretations.

Haikai etymologically means "funny, comical, witty, a joke" and initially referred to "jocular songs", which were longer forms (*haikai ka*), as well as "jocular linked verse" (*haikai-no renga*). Only in the 17th century, a time of vibrant development in Japanese literature, did *renga* poems' first stanza, named *hokku*, begin to stand on its own – a three-line non-rhyming epigram with a 5 + 7 + 5 syllabic structure. Initially, these poems were called *haikai*, and only later started to be commonly referred to as *haiku*. After its transformation from *hokku*, *haiku*

gained utmost freedom for imagination and a sense of being, in a way, "unfinished". As Agnieszka Żuławska-Umeda writes in her introduction to the collection *Haiku*:

> This poetry is a discovery and a new look on how our world is made – it allows the poet to see the beauty and richness which exists in his own nature. It awakens the sense of connectedness with the natural world which dwells in the deepest recesses of the soul, and may help us find the truth about ourselves. The poem is short and quick as a flash; it sneaks in irony and will laugh at the solemn sentimentality of a lyricist. […] That is why we, Europeans, who lay all phenomena in logical sequences, and value benefits which come from the real world above that which happens within ourselves, often find it so difficult to fully understand haiku – a poetry which speaks rather about the spirit of nature than its outer surface; more clearly about the mood of its object than that of the poet (ibid.: 17–27).

Roland Barthes, critic, semiologist, a representative of French structuralism and post-structuralism, expressed similar remarks about Japanese haiku in his book *Empire of Signs*. As he writes, the simplicity of the Japanese benchmark testifies to its depth (Barthes 1999: 25). The aspect especially drawing the author's attention is the "breach of meaning".

> This precious, vital meaning, desirable as fortune (chance and money), the haiku, being without metrical constraints (in our translations), seems to afford in profusion, cheaply and made to order; in the haiku, one might say, symbol, metaphor, and moral cost almost nothing: scarcely a few words, an image, a sentiment − where our literature ordinarily requires a poem, a development or (in the genres of brevity) a chiselled thought; in short, a long rhetorical labor. Hence, the haiku seems to give the West certain rights which its own literature denies it, and certain commodities which are parsimoniously granted. You are entitled, says the haiku, to be trivial, short, ordinary; enclose what you see, what you feel, in a slender horizon of words, and you will be interesting; you yourself (and starting from yourself) are entitled to establish your own notability; your sentence, whatever it may be, will enunciate a moral, will liberate a symbol, you will be profound; at the least possible cost, your writing will be *filled* (ibid.: 126 [English translation after Barthes 1982: 70]).

Haiku itself interfaces with the source of meaning (ibid.: 134), it has a purity, sphericality, and even the emptiness of a musical note (ibid.: 135), haiku is not a rich thought reduced to a short form, but a brief event, which instantly finds its proper form (ibid.). In a word, haiku encompasses in itself an "ineffable" moment, and its form is dominated by happening in the purest sense. Brevity and conciseness of the text puts the encompassed world into the order of infinity

(ibid.: 138). The object enclosed becomes an event which happens "here and now". The poem does not describe reality. The reality in the poem lacks meaning; what is more, even reality does not have the meaning of reality at its disposal (ibid.: 145). Without describing and without defining, the Japanese lyricism shrinks down to a pure and exclusive designation. This is it, it is so, says the haiku, it is what it is, nothing special – it says, in accordance with the spirit of Zen (ibid.: 145–146).

It becomes apparent that this Japanese genre is characterised by a certain indefiniteness. It supplies a kind of balance, a state midway between that which is durable and fleeting. Indefiniteness is the richest poetic style since it allows itself to be constantly rediscovered (Jullien 2006: 73). It is commonly considered the simplest poetry in the world, focusing on itself its ineffability and nothingness. It is an instant, non-intellectual record of a moment (Śniecikowska 2013: 107). Or, in the words of the scholar and commentator of Japanese culture, R. H. Blyth: "A haiku is not a poem, it is not literature; it is a hand beckoning, a door half-opened, a mirror wiped clean." (Miłosz 1992: 8). The author's addition of the adverb "almost" before the name of the Japanese poetic genre makes us differentiate it from the classical haiku, which it surely is, but in another – exploratory – and transgressive way. Interestingly, the difference in understanding of this genre is tied with language, which, as the poet himself remarks, is most important to him. "To me, what is most important in literature is the individual language and individual style of expression" (Krzywania 2014: 119).

4.

> About the mid-70s, I began to write differently, not because I wanted to be translated into foreign languages, but because I felt a need for change. I do feel this need often. *I try a certain way of expression, I reach a certain boundary – and I leave* (ibid.: 41, italics K. M.).
>
> *Poetry has room for everything because its essence is life*. It deals with everything that concerns and involves the human being; so to limit it to only a single issue would be a violation of its essence. *I think that true poetry protests with each pure word* (ibid.: 23, italics K. M.).

Ryszard Krynicki's remarks quoted above seem to be a motto and a postscript all at once. Why, then, would one place a postscript in the main body of the text? Perhaps because all has already been written/said, and all that is left is nothingness – born out of the sense of the fragility of human life, fear, and

anguish of the final approach to the boundary of existence? Does such a formulation of the problem not resemble the Eastern reasoning on reality – so different from the one we know in the West, which is encapsulated in words, enclosing philosophy in the boundaries of rationality, thereby precluding an approach to the sphere of non-existence. Words bind into sentences which, coupled with facts, create a discourse, allowing manipulation of reality with the use of words, neutralising in the human the sense of dread of controlling the world (Bataille 1998: 8–9). The key to this labyrinth of contradictions lies, paradoxically, in words, but "pure words" – those which the poet speaks about. But what is the relation between "pure word" to haiku itself, which was originally a type of play with words? Haiku, as a non-intellectual record of a moment, "contains in itself the whole philosophy of life developed over centuries, and therefore points to something other than words and images alone" (Miłosz 1992: 9). Haiku, being an image, a sketch, a fragment, an expression of imperfection, leads to poetry which "uses words as an imperfect record of wordless meditation on life and the world" (ibid.: 9).

> Stripped of detail on which the reflexive thought of the reader could find purchase, [haiku] seems to bring nothing new to their treasury of spiritual experience, but, in reality, it forces them to engage in intense mental work and to detect in the author's portrayed microcosm the generalised features of the whole universe (Kotański 1975: 7–8).

Multiple meanings, multiple layers, and sensitivity. These three rules form the defining principle of the genre that is haiku. If we categorise this peculiar miniature into one of the three major literary forms, namely poetry, this allows us a certain ordering and placing haiku in the system of genres. What is interesting, is that it conforms in large measure to the formulations of Roman Ingarden. Nevertheless, it must be remembered that long before Ingarden, it was "Bashō, showing in his works the quotidian events and natural phenomena seen through the lens of small sensual experiences, who created his own style (*shōfū*) 'combining the dignity and sublimeness of the best classical forerunners of Japan and China with great sensitivity to the changes in the natural world' and simplicity of expression" (Śniecikowska 2016: 63). The Buddhist philosophy of Zen, seeded in the genre as far back as the writing of the most well-known haiku (about a frog leaping into an old pond), continues to be a realm which escapes definition. Practically any attempt to describe this philosophy, religion, or way of living becomes entangled in a labyrinth of paradoxes and self-contradictions (Michałowski 1995: 45). To conclude, haiku is "beyond" and "above" literature,

which makes this form of presenting the revealed reality a perfect tautology. Words are merely means, a tool in the hand of the poet, who not so much creates new images/meanings as transcends them and projects the whole from the external part. As written by Derrida in the essay *Force and Signification*: "[…] what is in question, in this case, is meaning rethought as form; and structure is the *formal* unity of form and meaning" (Derrida 2004: 12 [English translation after Derrida 1978: 5]). Perhaps haiku by itself is supposed to only be supplemental reading, nothing new, as suggested by Mallarmé in *A Throw of the Dice*.

5.

If we inspect Ryszard Krynicki's poetic oeuvre carefully, as early as in his volume *Nasze życie rośnie* [*Our Life Grows*] of 1978 we may find a large number of short poems which, although they are not haiku, do share the mentality and "spirit" characteristic of the Eastern prototype. Let us read two poems from this volume:

BUDDO, CHRYSTUSIE

Buddo, Chrystusie,
nadaremnie się ukrywasz
w tylu wcieleniach

[BUDDA, CHRIST

Budda, Christ,
in vain you hide
in so many incarnations]

(Krynicki 1987: 11)

JAKŻE DALEKO

Składam się z komórek:
jakże mi daleko
do ich nieludzkiej doskonałości

[HOW FAR

I am composed of cells:

how far I am
from their inhuman perfection]

(ibid.: 51)

The verse form of the first of these is (5 + 8 + 5). It is, therefore, a syllable away from a canonical haiku. But the thought expressed by the poem – an ecumenical dialogue of both cultures and an attempt at the syncretic union of the concept of faith makes it a direct invitation to a philosophical reflection. Krynicki's poem, rooted deeply in Eastern culture and displaying broad intellectual horizons, fits in the convention of haiku, or, as the author might say, "almost" haiku. Ecumenical intermingling, which is this poem's theme, is the result of cogitation – it results from cultural knowledge. The poet is not being exclusively aesthetic nor ethical, he does not attempt to categorise the work or place it on a scale of a particular value, but affirms its insight. Literature received in this way will encounter affirmation and trust "in the unpredictability of reading, its openness to the future. From this reading, of course, a responsible instrumentality may follow, perhaps one with modified methods or goals." (Attridge 2007: 180 [English text: Attridge 2017]).

The second poem is not so close to the generic form of haiku. It is composed of 23 syllables (7 + 6 + 10), but it is still laconical, economical in its thinking, elliptical and trivially insightful: "I am composed of cells". The thought expressed after the colon gives the poem a philosophical, contemplative character – it is the result of reflection, of pondering over the human condition, not of empirical learning. The topic of the poem is a specific situation – the discovery of the cell, the smallest structural and formal unit of the organism capable of performing all life functions. As far as this event is concerned, the poem does not surprise, it is merely a description of this discovery. On the other hand, looking at the poem from a metaliterary perspective, a certain parallelism emerges. The scrutinised human cell and its ascribed biological function bring to mind the characteristics of haiku. It is "the smallest structural and formal unit capable of performing life functions". We are capable, in this case using abstract thinking instead of a microscope, of perceiving the cell as a short poem, a flash, which possesses enormous power. Krynicki's limerick is a simple discovery of expression and the indicated theme. The connection between literature (haiku) and reality (the cell) is discerned through the consistency leading from biologism to metaphysics. The discovery: I am composed of cells is clear, but it is not a revelation. Not so when we see dis-covery: I am composed of infinities bounded by some finiteness.

Krynicki's short poems from the final twenty years of the 20th century, as well as those most recent, resemble approaches to the boundaries of metaphysical understanding. In sparing two, three, sometimes four or five lines, they belong to the poetics of experiencing a revelation. They are

words and thoughts which cling not to Things, but to Nothingness. In the poetic world of Krynicki's, the poems which do not fulfil the generic requirements of haiku are called by him deliberately (almost) haiku. Individual imitations which approach the Japanese original are oftentimes quite distant. It can also be surmised that the author did not particularly care to follow haiku's form. The poems do not show a maniacal will to match the Eastern blueprint. Quite the opposite, one might think that the poet, more or less consciously, maintains his autonomy, an "independence" of his poetic style, only taking inspiration in the classical haiku. It is possible that Krynicki as a poet and translator of poetry, in transporting meanings from one language to another, plants something much more important in the texts: the philosophy, culture, and spirit of Eastern poetry. A similar observation is made by Iwona Misiak: "The principal impulse in Ryszard Krynicki's poetry is a pre-philosophical drive to investigate things and phenomena which lie beyond the bounds of empirical understanding, between the magnetic points of existence/non-existence" (Misiak 2015: 239–240). The selected works of the Polish poet which pose a reference to Japanese poetry constitute a separate monad and encapsulate the transience of the external world, as well as the transience of the subject experiencing it. In other words, this poetic world brings to life the moment in which the transience of the experiencing subject meets the transience of the experienced object. This meeting, which happens in the realm of phenomenal reality, is an expression of Nothingness – the non-articulated whole, the source of existence (Izutsu 2001: 195–196).

6.

Can we, therefore, speak of a kinship, of a particular closeness of the original haiku (the *Haiku of the Masters*) with the poetry written by Krynicki over the years? The author himself says that his past poems were close to gnomic poetry, others to haiku – but never were classical haiku. In fact, some of those poems could be made into haiku, but from the beginning, as we read, "the poem didn't want to be a haiku" (Krynicki 2014: 122). Nevertheless, the small volume *Haiku. Haiku mistrzów* does contain a series of poems which conform both to the metre and genre requirements of the original haiku. The poet published these with the title *Haiku z minionej zimy* [*Haiku From Past Winter*]. The series is additionally inscribed with the date of composition (December 2009 / January-March 2010). However, the poet added the title only after finishing the series, which may suggest the poems became haiku without being originally intended as such. Still, the

poems are infused with the spirit of Ineffability, of the eternal present, "forever now". This imbues them with a magical power, since they "reclaim" reality from the seeming emptiness. The aesthetic of *Haiku z minionej zimy* is very close to the original anthologies. Although it contains fewer than thirty poems, it possesses a certain composition. It is, however, not built around the four seasons, as is typical of Japanese collections. In spite of the shortness of the series, this might even be feasible, but the poems were all written during a single season – winter. Reading Krynicki's poems we can notice six sensual, symbolic portrayals of reality, which may be grouped in a specific hierarchy. The theme of the majority of the poems are birds – as many as eleven haiku. We encounter cranes, tortoiseshells, swans, sparrows, crows, rooks, tits, blackbirds, and turtle doves. The second thematic group are atmospheric phenomena (mostly Moon phases and snow) present five poems. Four poems are dedicated to the masters of the genre (Issa, Shiki, Bashō). Cats, whom Krynicki is fond of, make an appearance in three poems. Other animals – a squirrel, a ladybug, and a spider – also appear in three. The catalogue of themes is rather broad. These poems resonate strongly compared to the other ones and evoke the principles close to the original haiku. They and Krynicki's "almost" haiku "may be represented by a space containing within it a single dot of a positive 'figure' of a phenomenal event" (Izutsu 2001: 201 [English translation after Izutsu 2013: 74]). This poetry is the universe contained in miniature. Perhaps suffice it to repeat the thought of Tadeusz Nyczek, who wrote: "a long poem expresses the world's existence, a short poem – its essence" (Nyczek 1985: 83).

A close examination of the texts comprised in this series reveals a certain design. In the three-line poems, the author encloses the structure of the world – the cosmos. He oscillates between Nothingness and Completeness. In Krynicki's works, everything undergoes constant change, becoming transparent. Some texts are more steeped in the "spirit" of the East, some less so. For instance. the opening and closing poems of the series are very close to typical haiku.

This is the initial poem:

Witaj, mój wróblu!
Obu nam się udało
przeżyć tę mroźną noc.
[Welcome, my sparrow!
We both managed
to live through this frosty night.]
(Krynicki 2014: 35)

And this is the final one:

Dzień, dobry wróblu!
Czy to nie ciebie widziałem
pod koniec grudnia?
[Good, morning sparrow!
Was it not you I saw
in late December?]
(ibid.: 44)

These poems unite the subject and the object. Both poems connect, creating a frame which opens and closes the series *Haiku z minionej zimy*. In the first poem, the lyrical subject expresses elation for a seemingly trivial reason: both he and the sparrow managed to live through "this frosty night". Interestingly, the poet reveals in the afterword that the poems were written over "an especially difficult winter" (ibid.: 122). Thus, the possibility of further existence, of being in the world with someone else, even if only with a being so fragile and delicate as a sparrow in winter, brings the speaker relief, or even joy. In the second poem, the lyrical subject's joy grows, since after a difficult winter he once again gets to meet a little sparrow. The common experience of survival brings them closer to one another, which allows the speaker to reach the state of internal peace – harmony with himself and the surrounding world. The uniqueness and momentariness of "this" particular moment brings the speakers of the poems to an identical "living through", an experience of re-birth, and, ultimately, to a sustaining, lasting (even if fleeting…) existence.

7.

The poetry of Ryszard Krynicki transcends the boundaries of logic, in order to experience that which is great in that which is small – enclosed in a miniature (Bachelard 1999: 156). Krynicki's texts are filled with the desire to transgress. The poet wants them to remain open and never definitively end.

I want my poem to be something which develops in time and evolves because I myself change and pass, and my language changes as well. The essence of things – the question of meaning – remains the same, what changes is my understanding of the world and ways of describing it. *I strived at ever greater sublimation and ever greater precision of description, eventually I reached a certain boundary, the boundary of two words separated by a comma*, and I had the choice either to be

> silent, or to return to the beginning, in a way, although in another place, in another time, in a different language (Krzywania 2014: 93).

Krynicki's short, ever shorter and more concise poems, abuzz with words, are like electrical arcs, short bursts of energy, strikes of flint against the steel, which spill forth individual sparks of meaning. The oeuvre of Ryszard Krynicki contains many poems whose sparsity of words is, paradoxically, an added value. Discussing these concise poems, Jacek Łukasiewicz uses the metaphor of the single foot of a snail, which is sensitive and eminently versatile (Łukasiewicz 2013: 92).

Whether we use the metaphor of a snail's foot or a flint striking the steel, one thing remains certain. Ryszard Krynicki's poetics draws its strength from the unique language which the poet employs with a Roman severity, imperious succinctness and decisiveness. Krynicki's linguistic precision goes hand-in-hand with the mindfulness of the uttered words, and this uttering becomes "a pronouncement for others, for those who listen" (Gadamer 2001: 17).

Bibliography

Sources

Krynicki Ryszard (1975), *Nasze życie rośnie. Wiersze* [*Our Life Grows. Poems*], Paris.
Krynicki Ryszard (2009), *Wiersze wybrane* [*Selected Poems*], Kraków.
Krynicki Ryszard (2014), *Haiku. Haiku mistrzów* [*Haiku. Haiku of Masters*], Kraków.

References

Attridge Derek (2007), *Jednostkowość literatury* [*The Singularity of Literature*], Paweł Mościcki (transl.), Kraków.
Attridge Derek (2017), *The Singularity of Literature*, Routledge.
Bachelard Gaston (1999), *Miniatura* [*Miniature*], Katarzyna Mokry, Tomasz Markiewka (transl.), "Literatura na Świecie", No. 2: 156–188.
Barthes Roland (1982), *Empire of Signs*, Richard Howard (transl.), New York.
Barthes Roland (1999), *Imperium znaków* [*Empire of Signs*], Adam Dziadek (transl.), Warszawa.
Bataille, Georges (1988). *Inner Experience*, Leslie Anne Boldt (transl.), Albany.
Bataille Georges (1998), *Doświadczenie wewnętrzne* [*Inner Experience*], Oskar Hedemann (transl.), Warszawa.
Derrida Jacques (1978), *Writing and Difference*. Alan Bass (transl.), Chicago.
Derrida Jacques (2004), *Pismo i różnica* [*Writing and Difference*], Krzysztof Kłosiński (transl.), Warszawa.
Gadamer Hans Georg (2001), *Poetica. Wybrane eseje* [*Poetica. selected Essays*], Małgorzata Łukasiewicz (transl.), Warszawa.

Izutsu Toshihiko (2001), *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne* [*Haiku. An Existential Event*], Andrzej J. Nowak (transl.), "Teksty Drugie", No. 1: 191–202.
Izutsu Toshihiko and Toyo Izutsu (2013), *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. Dordrecht.
Jullien Francois (2006), *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin* [*In Praise of Blandness, Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*], Beata Szymańska, Anna Śpiewak (transl.), Kraków.
Kotański Wiesław (1975), *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku* [*Haiku, the Japanese Seventeen-syllable Verse*], "Poezja", No. 1: 3–21.
Krzywania Anna (2014), *Gdybym wiedział. Rozmowy z Ryszardem Krynickim* [*If I Knew. Conversations With Ryszard Krynicki*], Wrocław.
Łukasiewicz Jacek (2013), *Wrażliwości (Ślimak i... wewnątrz kamienia)* [*Sensitivities (The Snail and... Inside the Stone)*], "Kwartalnik Artystyczny", No. 2: 79–92.
Michałowski Piotr (1991), *Sfery metafizyczne Ryszarda Krynickiego* [*Metaphysical Spheres of Ryszard Krynicki*], "Integracje", No. 27: 53–60.
Michałowski Piotr (1995), *Polskie imitacje haiku* [*Polish Imitations of Haiku*], "Teksty Drugie", No. 2 (32): 41–53.
Michałowski Piotr (1999), *Miniatura poetycka* [*Poetic Miniature*], Szczecin.
Miłosz Czesław (1992), *Haiku*, Kraków.
Misiak Iwona (2015), *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego* [*The Beginning of a Riddle. On the Labyrinthine Poetry of Ryszard Krynicki*], Warszawa.
Nyczek Tadeusz (1985), *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół "pokolenia 68"* [*Just Say a Word. Literary Essays About "Generation 68"*], Warszawa.
Stala Marian (1991), *Chwile pewności: 20 szkiców o poezji i krytyce* [*Moments of Certainty: 20 Essays on Poetry and Criticism*], Kraków.
Śniecikowska Beata (2013), *Polskie haiku intertekstualne* [*Polish Intertextual Haiku*], "Biblioteka Postscriptum Polonistycznego", No. 3: 107–125.
Śniecikowska Beata (2016), *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej* [*Haiku in Polish. Genology in Transcultural Perspective*], Toruń.
Żuławska-Umeda Agnieszka (2006), *Haiku*, Bielsko-Biała.

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 213–228

BADANIA NAD POSTPAMIĘCIĄ

DOI: 10.31648/pl.5666
Dorota Dąbrowska
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4410-1930
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
e-mail: dkdabrowska@gmail.com

March ’68 from the perspective of victims – approximations (Baral, Naszkowska, Grynberg)

Marzec ’68 z perspektywy pokrzywdzonych – przybliżenia (Baral, Naszkowska, Grynberg)

Keywords: Jews, anti-Semitism, reportage, memories, identity

Abstract

The article deals with the issue of how to recognize the experience of March 1968 in non-fiction literature. The article analyses three publications – *Zapiski z wygnania* by Sabina Baral, *Księga wyjścia* by Mikołaj Grynberg and *Ani tu, ani tam. Marzec ’68: powroty* by Krystyna Naszkowska. The author of the article has set herself the goal of describing the genre diversity of the discussed works and describing various mechanisms for shaping individual messages about March, through which the authors of texts give the events referred to different meanings. The analysis of the publication focuses on the issues of diverse images of Polish anti-Semitism, ways in which Jews perceive the social situation in March 1968, ways of discovering their own identity, and contemporary images of Poland and Poles.

Despite the fears expressed by Stefan Chwin regarding the apparent fading memory of difficult history (Chwin 2016), while observing the 50th-anniversary celebrations of the events of March 1968, it would be farfetched to think that they are bound to slide into obscurity. In 2018, dozens of texts were published discussing the events and many theatre plays

were staged, exhibits and conferences were organised. In the context of the new publications, a need arises to refresh the scholarship on the subject, and especially to investigate a slightly marginalised area of historical discourse – the experiences of the individuals targeted by the "sentencing" of March '68, documented in reportages and published memoirs. Analysing these kinds of materials, which constitute the bulk of current discourse on March '68 (cf. Czapliński 2018), lets us fill a gap in the historical perspective which seeks to discern the causes of the tragedy. Personal recollections of the participants of those events may be a "counterbalance to academic texts" (cf. Grynberg 2018: 415), and are worthy of recognition in the theoretical reflections on March '68 (cf. Czapliński, Molisak 2019: 12–18; Kowalska-Leder 2019).

The present study analyses three publications containing records of personal experiences linked to 1968 – *Zapiski z wygnania* by Sabina Baral, *Księga wyjścia* by Mikołaj Grynberg and *Ani tu, ani tam. Marzec '68: powroty* by Krystyna Naszkowska[1]. The first of these takes the form of a memoir (Czermińska 2009: 13–14) – thus, it is an autobiographical work, a record of the author's personal experiences, while the other two publications are collections of interviews, whose structures are somewhat distinct. Both Grynberg and Naszkowska collate their conversations with the "witnesses" of March, but *Księga wyjścia* additionally contains fragments of the author's dialogues with his father, marked with the intimacy of a family relationship and offered to the reader in small snippets, which renders them as stark metatextual commentary and reveals the author of the collection's own disposition towards the subject he undertakes. These three publications are, of course, only a small sliver of non-fiction literature regarding March '68 – the choice of material for analysis is dictated by the literary attractiveness of the texts, understood not so much as their aesthetic value, but as their utility in showing certain characteristic mechanisms of narrating March '68 and the varied ways Jews experienced those events. The observations made in this sketch would, of course, gain a more profound import if they were confronted with the particular perspectives of other similar texts – however, this possibility exceeds the intended scope of the present work.

Setting aside the literary individualities of the three texts, I would like to treat them jointly, as a source of knowledge about the experiences and as a reference point for subsequent discussions on the topic. Reflection on

[1] The reception of these publications consists mainly of reviews and short articles, among which the following are noteworthy: Stabro 2016; Gutorow 2016 (Baral); Warnke 2018; Cielecki 2018; Grynberg 2018; Horubała 2018; Czarnecka 2018 (Grynberg); Kołodziejski 2019 (Naszkowska).

the memorial texts and reportages concerning March leads most prominently to four thematic areas (cf. Molisak 2019: 267). The first of these is the texts’ portrayal of Poles and their anti-Semitism. Second – the diversity of experiences among the reminiscing Jews. Third – the varied paths of identity discernible in the stories and reflections of the storytellers. Fourth – their post-March dispositions towards Poles and Poland. These four threads are closely intertwined, but let us attempt to isolate them to more clearly highlight the subtle differences between the analysed accounts.

Polish anti-Semitism

Polish anti-Semitism, as seen from the perspective of those recounting March ’68, turns out to be deeply rooted in society’s mentality. Its expressions are manifold. As indicated by numerous accounts, it is present already in Polish children, who use abusive language towards their Jewish peers (cf. Grynberg 2018: 234, 249, 263). The absurd and cruel nature of these behaviours is rendered more starkly by being shown to exist in Jewish children as well – those who are not aware of their roots. Anti-Semitic dispositions exist also among teachers (ibid.: 95), and in hospitals (ibid.: 235). Association with Jews is a stigmatization – of places, items and animals. As recounted by Nina Himelstein: “Elderly women from our courtyard used to say to our dog: how pretty you are, too bad you’re Jewish” (ibid.: 83). The deep-rootedness of anti-Semitism in Polish culture is illustrated by the comment by Grzegorz Himelstein: “Do you know that it was a compliment in Poland to say to a girl that she doesn’t look like a Jewess?” (ibid.: 101). At times, anti-Semitism becomes a problem inside the family, as exemplified by the family history of Krzysztof Zorde; the dislike of Jews harboured by his grandmother results in his heritage being concealed from him (Naszkowska 2018: 221).

The question of Polish anti-Semitism from the period of March ’68 is, in fact, a question of whether the negative disposition towards Jews was exclusively the domain of the authorities, or whether it manifested in the behaviours of “ordinary people”, social stances and spontaneous personal interactions. In most of the analysed conversations, we do not encounter unequivocal statements ruling either way. However, some do contain harsh words on this issue, such as these by Michał Sobelman:

> I fact, my family has done no less for Poland over the ages than most of those who caterwaul about Polish patriotism these days. But in spite of that, in 1968, we were

> told we are not Poles. Not the party, not the government of the time, it was Polish society who said as much, or at least a part of it. One does not forget such things (ibid.: 245).

How alive in the daily experience of Poles were the anti-Semitic sentiments evidently present in the messaging of those in power is a question which cannot be (conclusively) answered. Piotr Osęka, in relating the mechanisms of eliminating university staff, observes:

> Voices in defence of the attacked were rare. Most of the staff remained silent – not joining the attack, but not opposing it. It is difficult to determine after the years whether this was the passivity of people paralysed by fear, or secretly pleased with the turn of events. It seems, however, that those enthusiastic about the reckoning were relatively few. Whoever wanted to join in the persecution, did so without compunction. The rest did not speak up, presumably with the thought that protesting would help no one, and least of all themselves. This logic directed them to vote in favour of resolutions shattering their colleagues' lives (Osęka 2018: 405).

Conviction about the ubiquity of anti-Semitism can be found in the narrative of *Zapiski z wygnania*, whose author weaves various literary quotations into her text. The fragment of *Na przełomie dziejów* by Józef Górski is especially striking on this subject: "I watched the extermination of Jews in Poland from two different perspectives […]: as a Christian and as a Pole. As a Christian, I could not help but feel compassion for my neighbours. […] As a Pole, I viewed those events differently" (quoted after Baral 2015: 58).

Accounts gathered in the three analysed publications do not contain many mentions of the close acquaintances of Jews being complicit in their exile, or personal, "casual" support for the government narrative by the neighbours – in direct connection to the events of 1968. Still, there are some fragments which describe such experiences, like the following one from *Księga wyjścia*:

> The events of March were painful, but the greatest pain came from the fact that people I thought were my friends suddenly started turning away from me. That's what the star is for. You don't have to be my close friend, you don't have to like me, but you have to know from the start that I'm Jewish. I can't take it a second time. Understand? So that there's no chance you eventually find out and start spitting in my face (Grynberg 2018: 153).

The question of anti-Semitism's authentic expression in public sentiment is differently portrayed by individual interviewees. In connection to the speech by Władysław Gomułka, one of them, the author's father, comments as follows:

“He [Gomułka – D. D.] repeated his life’s credo, and had to constantly silence the public because they were bursting with joy” (ibid.: 155). Olga Zambrowska, asked whether she felt anti-Semitism in Poland before 1968, answers: “No. My name was Olga Aszkenazy, and I went to school at the Sisters of Nazareth on Czerniakowska street. I was the only Ashkenazi there, the only who did not go to religion class, and there were no problems with that” (ibid.: 190).

In parallel, an evident manifestation of anti-Semitism, or at least conformity to its socio-political paradigm, was the reluctance to employ Jews or forcing them out of the positions they held (cf. ibid.: 136). Even if this was the result of top-down directives, those who enforced them did so (according to the accounts in the cited publications) faithfully, unquestioningly, ruthlessly. To some Jews, this experience was so harrowing that it led them to the brink of suicide (cf. ibid.: 12). Anti-Semitic propaganda was extensive, aggressively impacting interpersonal relations:

> My colleague, Rysiek, comes up to me and says: Szymek, don’t be angry. Then I knew this would be a litany. They’re starting to pick on me, call me a Jew, we can’t talk with each other here. I felt very hurt, I must say, but he had to feed his family somehow too. I rather didn’t get unpleasantness from colleagues, while from above – from everywhere […] I [feminine] had a colleague at work, who took good care of me in 1967 and was very compassionate. She had a kind heart and was outraged at the nasty political situation. Then they took her in for a talk and when she came back, she wouldn’t talk to me anymore (ibid.: 18).

It could be considered noteworthy that the protagonists of the reportages sometimes ascribe anti-Semitism to Poles as a result of certain gestures which were associated with attempts to protect them, e.g. in Pesa’s narrative it is felt as anti-Semitic when a teacher suggests the girl’s name should be changed to avoid harassment (cf. ibid.: 69). This indicates not so much an oversensitivity (of Jews) on the point of their heritage, as difficulty in gathering varied phenomena under one umbrella (of “anti-Semitism”) – those clearly antagonistic (e.g. shouting abuse) and those which, at least on the surface, were motivated by concern, empathy, etc. and who conceivably could be well-intentioned. The stories of Jews recounting their treatment by Poles are thus an invitation to attempt a delineation or definition of anti-Semitism. For some Poles, their Jewish friends’ decisions to leave the country were incomprehensible, they did not see a problem (ibid.: 36).

Anti-Semitism is felt as a great psychological burden for its “victims”, a source of tremendous fear (cf. ibid.: 213, 216) – so much, in fact, that life in the

war is described as giving a greater sense of security (than living in a society unfriendly towards Jews):

> I came to a country which is constantly at war, and from time to time there is an even greater war. It's the biggest surprise of my life that I don't feel threatened here. I live just as everyone else does. I'm finally anonymous and I don't see my name in the newspaper every day. This has been very good for me. Plus, I feel that the rockets that fly around here are not just targeting me. They're targeting everyone. Back there I saw signs saying "Zionists go to Siam". And those were meant for me (ibid.: 198).

The spectre of anti-Semitism seems alive in the experiences of Jews irrespective of their fortunes in later, "post-March" lives. The contrast between personal career, financial success, and its accompanying state of mind is reflected in the words of Piotr Wiślicki:

> People would earn three, four thousand dollars over the summer holidays. A dream come true for all of us. A flat in the neighbourhood Za Żelazną Bramą cost twelve hundred dollars, a Fiat 126p – six hundred. I had a yellow Fiat sport coupe, a down-payment on a flat, I bought a hi-fi system, a record collection, and I employed a bunch of people in Sweden. And I was afraid of the word "Jew" (ibid.: 213).

Diversity of experiences

The second set of issues I investigate is the diversity of experiences among the protagonists. One differing factor is to what degree the atmosphere of 1968 was felt as hostile by them. Baral's reminiscences offer an interesting answer on this front:

> There I was, stirred by the play *Dziady* and the recent days' events at the University of Warsaw, ready to go on strike for the Polish cause at the University of Technology. I saw that moment as lofty, significant, not at all disgraceful. I did not notice that what was happening singled me out from others, isolated and branded me, drew a demarcation line between me, a Jewess, and everything Polish. I did not understand the political manoeuvre which this prelude announced. I did not notice that the insults directed at Israel are an anti-Semitic signal. I did not yet have an inkling that this was a modern-day recreation of a pogrom. Not a bloody one, but effective (Baral 2015: 28).

Soon after, comes Baral’s sobering moment, which is in a way a reversal of the admission above:

> Crossing – at that time irrevocably – the border, not by choice, but by lack of it, I don’t think about my twenty years in Poland, or about the seven hundred since Casimir the Great. I think of nothing lofty or significant. I don’t think that Jewishness in Poland ends with us, that we are the last chapter of this rich history. I don’t think about the Hasidim of Lublin, or the Tzadikim of Galicja, or the fools of Chełm, nor the heroes of the Warsaw ghetto uprising. I don’t think about magnificent Jewish Poles, I don’t think about mystics, or communists, I don’t wish to remember that Brzechwa, Leśmian, Słonimski, or Bruno Schulz were Jews… […] I’m tired, I’m fed up, I want to leave this place, and if Polish literature by any Jew speaks to me today, it would be Tuwim. And not *We, Polish Jews…* – that wasn’t on my mind – but *Everybody, kiss my ass*. I’m sick of you. You won. No, it’s we who won. Rather, we all lost. Whatever (ibid.: 58).

Baral’s use of the extended list (of traditions and names which are out of her perspective), and its conclusion with a reference to a vulgar poem’s title to express disrespect and discouragement, become tools for the leading message of the manifesto – independence. This kind of commentary on March also strips it of its potential as a “historical event”, brings it down to earth, to the experience of an ordinary person, an experience which in its realness is distant from pathos, but filled with anger, irritation, and exhaustion.

Some Jews responded to the atmosphere of 1968 as a pretext for leaving the country, which they saw in itself as a chance to improve their living standard. The brother of Perła Kacman, when his director tried to convince him to remain, answered: “What if somebody told you that you could go to America tomorrow, what would you do, you wouldn’t go?” (Grynberg 2018: 63). We find a similar stance in the reminiscences of Krzysztof Zorde, who says, to the remark by Naszkowska that he left without being persecuted:

> You’re right. I wanted to start a new life. A different one, more interesting, with greater possibilities. I won’t pretend I was an opposition member, or a freedom fighter – I wasn’t. I am a lifetime opportunist. I was never interested in politics. I used my heritage to leave, because this chance appeared after March of 1968. To me, leaving Poland was not a traumatic experience. Just the opposite – it was a great adventure (Naszkowska 2018: 222).

However, to most Jews (whose accounts we learn from the analysed publications) the experiences of March ’68 were difficult – also due to the forced parting with Poland, felt by many of them as their homeland – if not “ideological”,

then "private" (cf. Ossowski 1984). The words of Tadeusz Keshet may serve as an example of longing for the country: "I dreamt of Poland, I am Polish after all. […]. I knew I didn't want to live in Poland, but, on the other hand, I could not escape from that. I can't love, but I can't get myself to hate" (Naszkowska 2018: 297). The weight of the events of March was different to many individuals because of the different reactions of their closest acquaintances. Many Jews experienced unfriendliness from Polish society, but some of them had reasons to clearly separate top-down anti-Semitism of the authorities from the behaviours of those nearest to them. The empathetic disposition of Poles is present in Perła's narrative, who describes the solidarity towards the exiles from the Club of Catholic Intelligentsia community (Grynberg 2018: 66). She also tells the story of Krystyna Borowicz being seen off on her departure by a colleague from work who formerly declared nationalistic views:

> Only one woman came to the station – an Endek [National Democrat], who hated Jews and never spoke a word to her at work. We're standing on the platform, and suddenly I see Kryśka's mum turn into a pillar of salt. I turn around, and there's that Endek woman walking our way. She came closer and said: miss Franciszka, I am ashamed for my nation, I sincerely apologize and wish you good luck (ibid.: 66).

March, therefore, became an opportunity for some part of society, even if small, to review their opinions and behaviours. It forced people to directly confront the true cruelty of anti-Semitism, which could sometimes result in a change and reform in its former adherents and "users".

The different experiences are also reflected in different reactions to the compulsory migrant life. For some protagonists, it becomes a beginning of positive change, an opportunity for professional development, financial success. An original take on March is presented by Marek Elbaum:

> For me, this was an open door. Not only to me, really. To my whole family as well. I don't like to listen about how March wronged somebody. Yes, this was a tragedy, but on what scale? You're wimps, you feel sorry for yourselves, while a great majority of us got a chance for an interesting life (ibid.: 283).

A positive view of the emigration experience is also expressed by one of Naszkowska's protagonists – Michał Foxenius:

> Today I can say that what happened in 1968 and my leaving the country, which was the consequence of March, gave me a chance to extract myself from that

> Szczecin swamp. I couldn’t do it on my own, I wouldn’t have got out. I am among those who are grateful to Gomułka for throwing us out of Poland. In March, of course, I took part in the student protests demanding freedom of speech, I was even beaten by the militia. And since I was a ZMS [Socialist Youth Union] member, I made a show of renouncing my membership. But this had nothing to do with my being a Jew, I didn’t feel Jewish, I thought that the anti-Semitic campaign didn’t concern me (Naszkowska 2018: 64–65).

The quoted fragment is interesting for two reasons. First, it shows that in “personal constellations” the expulsion could have had a positive character (in the case of Foxenius, it allowed liberation from “beer fog”, or alcoholic apathy). Second, it is a reminder that for many Poles, also those of Jewish heritage, the events of March had a universal dimension – they were primarily about fighting for freedom.

The experience of Sabina Baral is quite different; in her reminiscences, emigration is the most vivid “parameter of pain”. Living in Italy, and later the USA, meant linguistic isolation (Baral 2015: 70), inability to communicate, uncertainty about the future, no stable career perspective (ibid.: 81). Baral’s family automatically switched to speaking Yiddish in their new home – it was obvious to them that they would not communicate in Polish (ibid.: 99). The author formulated an important observation on this occasion, one about a cultural significance of changing one’s language: “My parents’ world got dramatically curtailed. One day they would learn English enough to get by in a store or office, but a newspaper, book, or movie and, especially, jokes in conversation would always be a problem for them” (ibid.: 99). This pattern is confirmed in other accounts preserved in *Księga wyjścia* and *Ani tu, ani tam* – for the elderly, absorbing a new language to the degree allowing for merely functional communication would often pose an insurmountable challenge (cf. ibid.: 104). Even if language was not an issue, cultural adaptation poses its own problems. The new, civilisationally developed world is, on the one hand, an object of fascination and awe, on the other, however, it becomes a space of confusion:

> Hundreds of jams. Once, I wanted to buy tomato sauce, because my aunt good-naturedly laughed at me when I wanted to make it like I learned in Italy […]. But in spite of my good English, I couldn’t spot the difference between tens of varieties of canned products. *Tomato sauce, tomato paste, stewed tomatoes, peeled tomatoes, chopped tomatoes…* Long rows of packages, cans, and jars of all sizes. It should make me laugh, but no, I am sad and embarrassed by my inadequacy (ibid.: 101).

Confrontation with a foreign culture abounds in experiences of this kind; Baral mentions, among others, the contrast between American complementing and Polish humility (ibid.: 123), the underwhelming local cuisine (the example of hot dogs – ibid.: 124). Emigration also involves a new sense of loyalty towards the "new homeland" – the obligation to participate in the war with Vietnam (ibid.: 125). Double loyalty, which, as Baral herself notes, is inherent in the Jewish experience, proves especially hard to accept in this instance.

Emigration also brings seemingly trivial problems, such as "what to do with the cat?", which for Baral (as an observer of the dilemma) become a lesson in responsibility and trust (ibid.: 83). There are also problems of the utmost importance, for example, ones stemming from the need to transport a coffin with a body inside (ibid.: 83–84). Baral sees emigration as the end of youth and condemnation to a life infused with underlying trauma, while also recounting the appearances of "normal life":

> Sometimes, in moments of distraction, it seemed to me like I was living my old life. Together with a group of friends I learned the city and the language, I went to museums […]. I slipped into the life *al'italiana* without effort, I enjoyed or was saddened by ordinary things, I tramped around the city window-shopping, because clothes like these were only seen in special shops in Poland, unattainable for me. […] But the thoughts of the future awaiting my parents strangled and choked me at night. How would they ever manage? (ibid.: 89–90).

For Sabina, the price of exile is also the loss of love. After some time, she no longer writes to Jacek, although she is still fond of him (ibid.: 106). For many families, March means being forced to part from family members (cf. ibid.: 120). Emigration also brings a change in material status. All items brought from Poland prove to be unnecessary, inadequate (ibid.: 110–111), and former affluence becomes only a memory (ibid.: 116).

Ways to identity

The third question, to which the first two lead in some ways, is the issue of the identity models and types of identity experiences that emerge from the accounts. One of the most interesting tropes, shown most vividly in the reportages gathered by Mikołaj Grynberg in *Księga wyjścia*, presents March '68 as the moment crystallising identity. Many people of Jewish origin had no awareness of it before 1968. Viola Wein reminisces: "This was the conversation I had with

an acquaintance [on the train – D. D.]. What are you doing here, aren’t you a Jew? – I ask. And he says: it turns out I am” (Grynberg 2018: 124). Michał Foxenius found out about his roots shortly before, in 1965. The trivial circumstances of this revelation show well the power and peculiarity of the experience:

> […] it happened back in Warsaw, before the trip to Wieliczka. He suddenly asked if I knew I was a Jew. I was astounded. Why would I?! Then, at that boozy dinner, he told me mine was a Jewish family with a long history […]. After that conversation, I felt like somebody had switched my hat for another, I was terribly confused (Naszkowska 2018: 67).

And even more original was the way to self-awareness of Krzysztof Zorde, who was eager to leave Poland and – knowing nothing about his heritage – turned up at the militia headquarters in Mostowski Palace with a request to leave the country, claiming he was a Jew. After a week, he received permission: “[…] I heard that as a Jew I really had the right to emigrate. This was the best day of my life, a wonderful day!” (ibid.: 216).

Many Jews had the awareness of their ethnic identity, but it was hidden in a way, “subdued” by the intent to assimilate into the Polish society. For some people, Jewish heritage was a burden which they tried to shed by concealing it completely (Grynberg 2018: 69). Many identified partly with their roots, but first of all with Poland – to them, exile meant losing the “foundation of life” (ibid.: 27). There were, of course, those who treated Poland as an incidental place to live, but they too felt being forced to leave as a discomfort. For many, the experience of loss became a foundation of identity, which forever remained something negative, defined by that absence. For Sabina Baral, March became a lesson in identity as a free choice: “Who I am and where I belong depends on the point of view. Only people and systems which practice hate and ignorance decide other people’s identities for them and judge them for those identities” (Baral 2015: 85). An especially interesting case is that of Krzysztof from Warsaw, who knew he was a Jew, but felt a Pole. Jewishness was ascribed to him by others, against his will, as it were. This provoked his negative feelings towards that external labelling:

> I could even say I adopted the anti-Semitic perspective: poor Poland, if not for the Jews squeezing her like a lemon, she would be prosperous. I kept hearing this and I allowed myself to be convinced. This is proof that a Jew can be an anti-Semite. I didn’t want to be a Jew, and I thought I was not involved. When they trash-talked Jews, I didn’t mind, but when they trash-talked Poles, I did (Grynberg 2018: 107).

An important identity trope appears in *Zapiski z wygnania*. Baral notes that the exiles of March were also survivors of Shoah, they had been victims before. Baral points out that they had stayed in Poland, although they had had the option to leave. In the light of that, the way they were treated strikes one as a barbaric, disloyal, asymmetrical response of their homeland to their faithfulness: "They wanted to live here, where their parents and children – we – were born. After the ordeal of war, years of suffering and fear, in spite of everything, they once again decided that Poland was their country. And in 1968, Poland threw these people out" (Baral 2015: 60–61). Baral's testimony takes a clear tone of accusation, pain, defiance of the past. Many protagonists of the reportages – those who did not come back – remember Poland with sentiment and respect, for example, Józek Szpilman:

> I feel I'm a Jew, although Polish culture is very close to me. Chopin is not just a name to me. But when I come to Poland, I look at things around me as an Israeli. Meanwhile, in Israel, I am annoyed by the lack of manners. They are completely rude and they don't even feel how uncivil they are. When I chide my daughter at the table, I hear the same response: Polish upbringing (Grynberg 2018: 39).

Contemporary Poland

The reportages also contain remarks on Poland as it is now. In the story of the Chmielnickis, who visited their old home in Łódź after the years, Poles appear as greedy – they ripped the electric sockets out to check them for hidden Jewish dollars – and lazy – they didn't bother to put the sockets back in (ibid.: 78). Grzegorz Himelstein recalls small displays of anti-Semitism from the present Piotrkowska street (a drunk claiming Lech Wałęsa is a Jew, and another passer-by suggesting the tourist guide is only lies because it was written by Jews), on which he comments:

> Poland is a tough subject. Here, in Israel, there's Jews come from Morocco, they teach their children and grandchildren songs in their language. Those who came from Russia hold to their cultural ghetto. The second and third generation speak Russian. Jews from Persia sing the songs of their grandparents. With Jews who came from Poland… you won't see that. They don't sing Polish campfire songs, their children don't play traditional games… A Jew from Morocco has a lot of nostalgia, a lot of memories. You won't hear that from a Jew from Poland (ibid.: 102–103).

The suggestion that the force of Polish anti-Semitism causes Polish Jews to feel disconnected from Poland is undoubtedly a generalisation, and many voices could be cited against its universal applicability. This, however, does not make this thought any less grave and representative in the experiences of some exiles. One of Grynberg’s interviewees, Adam Gryniewicz, in pointing out the endemic nature of anti-Semitism in contemporary Poland, describes it as a typically Polish defect and stresses its absurdity in the face of no real contact between contemporary Poles and Jews (ibid.: 253). Lidia Zajde, in her observations on the pervasiveness of Polish anti-Semitism, also points out its impunity – even those aware of the impropriety of jokes about Jews do not dare to reproach the people who tell them (ibid.: 268). Those severe diagnoses could be tempered by the observation by Viola Wein:

> There [at the Righteous Among the Nations Department of Yad Vashem – D. D.] I understood that Polish anti-Semitism is nothing exceptional. The Dutch were a lot worse. […] And the French were complete bastards. I went to work there when I was 45. I read the information that there were about a thousand Poles who were Righteous Among the Nations. I went to my dad, a historian, and I asked him: in an honest tally, how many Poles saved Jews? And he tells me, about a hundred thousand. Ah – I think – better get to work (ibid.: 127).

Both Grynberg and Naszkowska describe the anti-Semitism of other nations apart from Poles (cf. Grynberg 2018: 336; Naszkowska 2018: 226–227), and even xenophobia among Jews (cf. Grynberg 2018: 37, 85). The experiences of the protagonists testify to the ubiquitous character of cultural inequality, mistreatment of migrants – also in Sweden, defined by many Jews as a safe haven (Naszkowska 2018: 83).

Returning to the image of contemporary Poland emerging from the publications, a different perspective on it is presented by statements of some migrants who returned to the country in the 1990s. They see it as engaging and full of life. In the conversation with Krzysztof Zorde we read: “[…] life in Poland at that time began to draw me in, I was fascinated by the political and economic atmosphere. I felt I was participating in something amazing. Nothing like this had ever happened after all” (ibid.: 239). Apart from the main drive to return to Poland – longing for the country and the past years lived there – cultural considerations could have had an impact, or, as illustrated by the example above, the paradoxical fact of low civilisational development (and the accompanying challenges and possibilities).

Summary

Summarising the present analysis of three different publications, treated here as "equivalent" sources with analogous contributions, I would like to point out some differences between them and their individual characters. *Zapiski z wygnania* is the most evidently different from the two other books based on genre (it is an account of a single author, formulating her individual message; it can be treated as "literature of testimony", cf. Stabro 2016: 155), but also based on focusing on the "post-March" life. Baral describes the experience of emigration with all its encumbrances and challenges. She does not focus on the humiliation of exile, but mainly describes the alienation of life apart from home. Her detailed description of this difficult experience, in combination with the final manifesto, make *Zapiski z wygnania* a voice of accusation and sorrow.

Grynberg's *Księga wyjścia* and Naszkowska's *Ani tu, ani tam* are works which are very similar on the surface – collections of reportages about the experiences of March '68, focused on the fates of individuals. Much is different between them at closer inspection. *Księga wyjścia* is composed of as many as twenty-seven interviews, intertwined with a conversation the author has with his father. The multiplicity of reminiscing subjects brings, by necessity, a multiplicity of stories, a variety of perspectives and value systems. One does get the impression, though, that the collection's author attempted a sort of uniformity, subjecting the conversations included in the tome to the poetics of pain, loss and harm. Although the experiences described are varied, all ultimately strike these tones.

Naszkowska's publication leaves a completely different overall impression. Although on the cover we see the quote "Anti-Semitism is a mental illness of Poles", it would be hard to perceive this sentence as an apt summation of the book. Naszkowska's reportages do, of course, speak of the hardships of life dominated by March '68, but that issue is not the cause nor the objective of undertaking her conversations. The experience of leaving is treated as a starting point, from which discourses proceed in various directions. Their main themes are psychological reflections, confessions from family life, stories concerning work, fascinations. On the margins of these private stories, we see both traumatic themes, and those connected with national identity.

Despite differences in emphasis, the three publications remain variously formulated interpretations of real fates of Polish Jews, and can be treated as a valid point of reference in discussing them. Returning to the similarities between the texts, they share also the recurring theme that March is not part

of the past, it is still alive. One of the last fragments of *Księga wyjścia* is a short conversation with the author’s father, who, asked when March ended, answers: “– Once I thought it ended around the mid-seventies.
– What do you think today? – That it’s not over yet” (Grynberg 2018: 387). A similar tone is given to *Zapiski z wygnania* by the final chapter *The past never dies*, which is a transcript of a speech the author gave at an alumni reunion of the Szolem Alejchem High School on 8 September 2010. Baral’s speech concludes with a quote from Faulkner: “The past is never dead. It’s not even past”. The aliveness of March is not limited here merely to the experiences of the exiles – their still living wounds, or difficult memories. What is brought in as well is the broader context of the perpetrators, or of the “inheritors” of the wrongdoing, which Poles are considered to be. Addressing the president of Poland, Baral says:

> Mister President, in your touching speech in the synagogue in May, you apologised to the exiles of ’68. Important words, courageous, needed today perhaps more by Poland than us, because we have already settled those matters, while Poland is only starting. In the name of us all, I accept this apology, fully appreciating its weight (Baral 2015: 161).

In the context of the selected authors’ texts analysed here (including Faulkner’s words quoted by Baral: “The past is never dead. It’s not even past”), it seems apparent that one of the dimensions in which March ’68 remains relevant is this calling to work through the difficult lesson which the events of 1968 constitute – looking at them from the perspective of intervening years, realising their meaning, and confronting the emerging conclusions for our time. The tropes pointing to social pervasiveness of Polish anti-Semitism can be treated as good evidence that this challenge is worth undertaking.

Bibliography

Sources

Baral Sabina (2015), *Zapiski z wygnania* [*Writings from Exile*], Kraków.

Grynberg Mikołaj (2018), *Księga wyjścia* [*Book of Exodus*], Wołowiec.

Naszkowska Krystyna (2018), *Ani tu, ani tam. Marzec ’68: powroty* [*Neither Here nor There. March ’68: The Returns*], Warszawa.

References

Chwin Stefan (2016), *Polska pamięć – dzisiaj* [*Polish Memory – Today*], “Teksty Drugie”, No. 6.

Czapliński Przemysław (2018), *Marcowe pisanie. O dwóch modelach przetwarzania historii* [*March Writing. On Two Models of Processing History*], "Teksty Drugie", No. 3.

Czapliński Przemysław, Molisak Alina (2019), *Tożsamość po pogromie. Świadectwa i interpretacje Marca '68* [*Identity After a Pogrom. Testimonies and Interpretations of March '68*], Warszawa.

Czarnecka Daria (2018), *Subiektywna apokalipsa* [*A Subjective Apocalypse*], "Nowe Książki. Przegląd nowości wydawniczych", No. 3.

Czermińska Małgorzata (2009), *O autobiografii i autobiograficzności* [*On Autobiography and Autobiographicality*], in: *Autobiografia* [*Autobiography*], Małgorzata Czermińska (ed.), Gdańsk.

Gutorow Jacek (2016), *Dziennik samotności i wygnania* [*Journal of Loneliness and Exile*], "Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze", R. 23, No. 2.

Horubała Andrzej (2018), *Wyjście z domu niewoli? Opowieści marcowych emigrantów* [*Out of a House of Bondage? Stories of March Migrants*], "Do Rzeczy. Tygodnik Lisickiego", No. 12.

Kołodziejski Konrad (2019), *Opowieści z innego świata* [*Stories From a Different World*], "Sieci", No. 13.

Kowalska-Leder Justyna (2019), *Nie wiem, jak ich mam cenić...: strefa ambiwalencji w wyznaniach Polaków i Żydów* [*I Don't Know How I Should Value Them…: Area of Ambivalence in the Confessions of Poles and Jews*], Warszawa.

Molisak Alina (2019), *Zapisana wspólnota – narracja żydowskich emigrantów Marca '68* [*Written Community – Narration by Jewish Emigrants of March '68*], in: *Tożsamość po pogromie. Świadectwa i interpretacje Marca '68* [*Identity After a Pogrom. Testimonies and Interpretations of March '68*], Przemysław Czapliński, Alina Molisak (eds), Warszawa.

Osęka Piotr (2018), *Polowanie na piątą kolumnę* [*The Hunt for the Fifth Column*], in: Mikołaj Grynberg, *Księga wyjścia* [*Book of Exodus*], Wołowiec.

Ossowski Stanisław (1984), *Socjologiczne pojęcie ojczyzny* [*The Sociological Concept of Homeland*], in: Ossowski Stanisław, *O ojczyźnie i narodzie* [*On Homeland and Nation*], Warszawa.

Stabro Stanisław (2016), *Ćwiczenia z pamięci* [*Memory Exercises*], "Nowa Dekada Krakowska", No. 1/2 (23/24).

Internet sources

Cielecki Marcin (2018), *Księga odejścia* [*Book of Leaving*], "Więź", 23 February, http://wiez.com.pl/2018/02/23/ksiega-odejscia/ [accessed: 01.01.2010].

Grynberg Henryk (2018), *Stan pomarcowych umysłów. Zapiski na marginesie "Księgi wyjścia" Mikołaja Grynberga* [*The State of Post-March Minds. Notes on the Margins of Mikołaj Grynberg's "Book of Exodus"*], "Kultura Liberalna", 22 May, No. 489, https://kulturaliberalna.pl/2018/05/22/henryk-grynberg-recenzja-ksiegi-wyjscia/ [accessed: 01.01.2020].

Warnke Agnieszka (2018), *Mikołaj Grynberg, "Księga wyjścia"*, https://culture.pl/pl/dzielo/mikolaj-grynberg-ksiega-wyjscia [accessed: 01.01.2020].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 229–243

DOI: 10.31648/pl.5667
Justyna Wierzbicka
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4890-8136
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: justyna.zaborowska@onet.eu

Postmemory of the Holocaust in modern research

Postpamięć Zagłady we współczesnych badaniach

Keywords: postmemory, Jewish culture, trauma, Barbara Engelking

Abstract

This paper describes the Holocaust in modern research. The principal works in the context of heritage trauma were penned by Barbara Engelking (*Holocaust and Memory: The Experience of the Holocaust and Its Consequences: An Investigation Based on Personal Narratives*) and Marianne Hirsh (*Żałoba i postpamięć* [*Mourning and Postmemory*]). Their analyses show how different were the attitudes taken by people who survived the Holocaust. I have completed my work with other research, focusing on the literature discussing psychological and political aspects. The aim was to show the diversity of the effects produced by the Holocaust and its unfading resonance in various areas of life.

Where the intergenerational ties are broken and the cultural transmission gets disrupted, a new kind of memory emerges, related to both collective and individual cultural memory. The Holocaust, which eradicated ancestors almost in their entirety, deprived the younger generation of the opportunity to build their identity on a model that had been passed down for centuries. The loss of older generations made it impossible to draw upon the identity ingrained in the generation of grandparents or grand-grandparents. According to Margaret Mead, who has distinguished the con-figurative, post-figurative, and pre-figurative models of culture (Mead 1978: 19), Jewish culture had been based on a traditional, multigenerational family model, with the authority accorded to the ancestors. As such, it was classed as a post-figurative culture. The Holocaust upturned this order, and the future generations inherited, in a way, the wartime trauma, becoming its "heirs":

> In the literature on the subject, a great deal is written about 'inheritance' of wartime burdens, and attention is drawn to the fact that the children of Holocaust survivors require the services of psychoanalysts. This has led to many interpretations and various systems of classification of mechanisms for inter-generational communication in survivors' families. It can happen that the parents, absorbed in their own suffering, concentrated on the past, are unable to take an interest in the life that their own children are living. It can happen that the problems of the children are made light of – since in comparison with the problems that they themselves faced during the war, the problems of their children seem entirely unimportant (Engelking 1994: 264–265)[1].

This paper aims to trace the phenomenon of postmemory spurred by the powerful trauma of the Holocaust and passed on to later generations in the context of relevant research in the field.

Tomasz Łysak, the editor of *Antologia studiów nad traumą* [*An Anthology of Studies of Trauma*] has emphasised an increased and interdisciplinary interest in trauma, observed since the last years of the 20th century. The topic is discussed in the context of both literary, cultural, and historiographical studies, but intensive research into the traumatised has also been conducted by psychoanalysts. Łysak refers to a wide array of expert theories (Łysak 2015: 15–16). One of them is proposed by Allen Meek, who distinguishes three categories: traumatic image, structural trauma and historical trauma. The first one refers to wounds (physical or psychological), the second one – to the delayed recognition of the weight of the event, and the last one, – the historical trauma – to the disrupted forms of identity which, repeated in images or narratives, demand continued negotiations and "working through" (Meek 2010: 31–32).

However, "working through" is not always an option. Dominick LaCapra has observed that some individuals remain "possessed or haunted by the past". He offers the example of the work of Charlotte Delbo, who rejects narrative coherence and focuses on the posttraumatic character of her writings, which she considers an act of fidelity towards the victims of the Shoah (LaCapra 2015: 91).

Secondary witnesses – survivors' children – can inherit the anxiety and trauma through indirect experience. However, their anxiety and trauma may be made light of:

> There is at times a tendency in certain contemporary approaches to eliminate or obscure the role of problematic intermediary or transitional processes [...]. In this formulation, the repetition compulsion sets limits to the fantasy of total

[1] Translator's note: All quotations from "Holocaust and Memory" provided as in the official English edition translated by Emma Harris (Leicester University Press, 2001).

> mastery, but there is no indication of forms of working-through that check, or generate counterforces to, compulsive repetition but are not tantamount to total mastery or definitive closure (LaCapra 2015: 91–92)[2].

Barbara Engelking notes that the generation "burdened" with the Holocaust was forcefully urged to spare their parents any additional trouble, as they were already afflicted by their tragic experience. As a result, the children developed ambivalent feelings towards their parents. The inhibited aggression and difficulty in clearly defining their own identity became an obstacle in establishing interpersonal relations and a reason for seeking psychotherapy (Engelking 2014: 265).

Yael Danieli suggested categorisation of the survivors' families (Danieli 1985: 34), which Engelking enriched with the findings of her own research, focusing on the relations of the second generation and their parents. Post-war marriages were often founded on trauma bonding. Yael Danieli calls them "the marriages of despair" (ibid.: 34). These couples ignored differences in descent, education or lifestyle. What held them together was the traumatic experience of war and the new family was supposed to compensate them for their suffering and losses.

The first model proposed by Danieli concerns the "victim families". In this model, the parents were constantly fraught by the feelings of sorrow, distrust, helplessness and fear. They had difficulty in making choices, as they viewed every decision as a matter of life and death. Besides, they were overprotective of their children, whom they kept under strict control:

> In families like this, the children played the part of intermediaries both between their anxious parents and the outside world, and also within the household, between parents who complained about each other and were full of pretensions and mutual disillusion. 'Victims' families' deny the existence of psychological problems connected with wartime experiences. To admit them would be seen as a posthumous victory for Hitler (Engelking 1994: 266).

Danieli defines the second model as the "fighter families". The parents in these families tended to actively resist the Nazis by participating in a ghetto uprising or joining a guerrilla unit. They were active, task-oriented, and relentless in the pursuit of their goal. At home, they did not accept any "self-pity" or showing weakness. The problems of their children were viewed dismissively; the offspring were required to exhibit their independence. Children brought

[2] Translator's note: Quoted as in the original English edition ("Critical Inquiry", Vol. 25, No. 4, Summer 1999).

up in such families experienced difficulty in forming bonds with others and sharing responsibility.

The next category distinguished by Danieli are the "numb families". In this case, the married couples lost all their families, sometimes including former spouses and children, during the war. They were the only survivors. These families were struck by poignant silence and all emotions were squelched (both the positive and the difficult ones). The parents, focused intensely on their past, could not free themselves of their memories. Their behaviour was incomprehensible to their children, forced to suppress their feelings. This model also made the children meet the expectations of their parents, which involved taking care of each other and appreciating the parents for handling their financial situation. As in the previous models, survivors' children in these families had difficulty forming happy, stable relationships, as they expected their partners to provide them with parental care (ibid.: 266–267).

The last model distinguished by the researcher are the so-called families of "those who made it". Since the parents witnessed the war as teenagers, they were too young to rush into "marriages of despair" in the post-war period. They did not share a similar past with their partners. However, in their relationships, it was the survivor who played the dominating role. The survivor's plans and ambitions became a priority, and other family members had to come into line. The emotions and needs of the children were slighted, as the parents focused mainly on their achievements. The past, which was the source of trauma, was left hidden deep underneath, and the later generations often learnt the truth by accident or indirectly (ibid.: 267).

The taxonomy suggested by Danieli is not aimed at providing an unequivocal categorisation of families but rather points to the variety of possible reactions and life stances in the wake of the Shoah.

As the descendants of the survivors slowly started to uncover the truth and understand the actions and behaviours of their parents, there emerged a need to give the floor to them – the generation which inherited the truth of their background, oftentimes concealed for long years. One of such people was Marianne Hirsch, who carried out scientific research into the experience and reactions of the "heirs", which she referred to as postmemory.

Having introduced "postmemory" as a term, Marianne Hirsh reserves that she approaches it with a dose of scepticism. She wonders if the prefix "post" is not too powerful in suggesting that the matter at hand is already beyond the realm of memory. The researcher gives a detailed explanation of her understanding of postmemory and its differences from memory and history:

> In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth (Hirsch 2010: 254)[3].

Hirsh notes that while the term refers to the Holocaust, or to be exact – the children who survived the Holocaust, it may be used also in the context of other mass experiences of traumatic nature (ibid.: 254). The author of *Żałoba i post--pamięć* [*Mourning and Postmemory*] prefers her term to the "absent memory" or a "memory hole". In her book, postmemory contains both fullness and void, and does not differ from memory in its structure.

The goal of postmemory in the broad sense is to join. This refers to establishing links between one's own identity and the experience of one's ancestors, merging the intergenerational experience, and mitigating or eliminating the distance between the present and the tragic past (*Modi memorandi* 2014: 390)[4].

Anna Mach, author of the book *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej* [*Witnessing the Testimonies. Postmemory of the Holocaust in Contemporary Polish Literature*], emphasises that the research interests of Marianne Hirsch, revolving around the intergenerational inheritance of trauma, are partly related to her background, as the author belongs to the generation of the "heirs" herself. In postmemory, the fundamental aspect is identification – the act of identifying with the participants of traumatic events while keeping your distance (Mach 2016: 86). Mach explains why postmemory should not be equated with collective or cultural memory[5]. The difference refers not only to the aforementioned distance but also to the scarcity of research into the memory about the Shoah in the first decades after the war. This explains the

---

[3] Translator's note: quoted as in the original English version (Harvard University Press, 1997).

[4] It is worth adding that postmemory is not limited to the ancestors' experience of the Holocaust, in line with the assumptions made by Marianne Hirsh. The term has found a broader application in the framework of research into identity. It is often used by sociologists, historians and researchers into the anthropology of culture, and others. See: K. Kaniowska, entry *Postpamięć* [*Postmemory*] (*Modi memorandi* 2014: 390).

[5] Frank Ankersmit provides a thesis that clashes somewhat with the observations of Anna Mach: "All the aforementioned [...] properties and circumstances relating to postmemory allow to use this term in the studies on both the individual and collective memory/identity. The first perspective remains in line with Hirsch's intentions. The other has appeared in the course of various attempts at applying the term in individual studies (i.e. in research practice) in the fields of anthropology or history" (Ankersmit 2004).

need for contemporary research, which fills the void and attempts to re-establish communication. Hirsch emphasises that the goal of this communication is not to mindlessly brood or let tragic events cast a long shadow on the present:

> As explained by Marianne Hirsch, the prefix "post" in "postmemory" refers primarily to the "delay", or the post-factum impact typical for trauma, but also to that which precedes it, in the likeness of "posts" in the terms such as postmodernism, postcolonialism, postsecularism, etc. At the same time, the relation between postmemory and the past is not mediated by remembering past experiences (like in the case of "simple" memory), but by the "imaginative investment, projection, creation". [....] Traumatic identification with the fate of another can go hand-in-hand with the creation of an imaginary false identification (ibid.: 87–88)[6].

Similar observations were also made by Geoffrey Hartman who warns against excessive identification with the victims as it could lead to traumatisation. In Hartman's book, empathy should be combined with an intellectual approach (Hartman 1996; *Modi memorandi* 2014: 476).

According to Mach, postmemory is close to the psychoanalytical concept of Freud. The generation of survivors is trying to confront the events their ancestors were unable to absorb and comprehend. The process takes place not only on behalf of the witnesses and in their place, but also against their silence. The generation of "heirs" unveils and enriches the stories of their parents (Mach 2016: 88).

Some interesting concepts on the psychological aspect of verbal communications were proposed by Jarosław Rokicki. The truth of the so-called bare facts proves less important than the emotional layer which allows the identity to be revealed:

> What matters is not the factually correct representation of what happened. The point is that when people speak of their experiences, they probe the past in a very personal and emotional manner. They search for the foundations of their own identity, for the sources of their dignity-related stances, justifications for the choice of their path in life, meanings, and the sense of the surrounding world and their actions. Beyond a doubt, they are authentic and, in their own way, sincere in this search (Rokicki 2011: 28).

The lack of a scientific description of the Holocaust trauma after World War Two is not only the consequence of the silence (or convoluted, allusive statements) of the survivors. Those who came to the help of the Jews during

[6] Translator's note: the quotes are the product of own translation, unless stated otherwise.

persecutions also kept silent – out of fear. Their experience is described by Jan Gross, whose research into post-war relationships between Poles and Jews is inspired by the words of Miriam Hochberg-Mariańska: "I don't know if any man living outside Poland could grasp and comprehend that an act of saving the life of a hunted person, of an innocent child, from the hands of a criminal, could put the rescuers in trouble or bring them shame". Gross offers examples of individual people (names and surnames revealed) who concealed their involvement in helping the Jews. The researcher often presents many "Righteous Among the Nations" in an unfavourable light[7]. However, there are some (rare) examples of justifications for their fully warranted fear. For instance, Gross relates the tragic fortunes of Antonina Wyrzykowska:

> For her whole life, Antosia Wyrzykowska with her family bore the consequences of the simple impulse to help those in need, which she developed as a result of her ardent Catholic faith. First, straight after the liberation, the local guerrilla learnt that Wyrzykowska had been harbouring Jews and came to kill them. When she refused to reveal their location, the guerrilla men beat her so hard that every piece of her body turned blue. [...] After some time, she met her oppressors in Bielsk Podlaski. Yet again, they started to threaten her, and the family had to move once more (Gross 2008: 16–17)[8].

As I already noted, Anna Mach describes the problem of trauma with reference to Freud's psychoanalysis. According to Freud, the psyche of a trauma-affected person opposes that from which it should benefit. The emergence of trauma is deferred in time. In turn, Cathy Caruth refers to the tragic, legendary heroes – Tancredi and Clorinda[9]. She emphasises that trauma involves

---

[7] When describing the attitudes of people who rescued the Jews during the war, Gross does not take a particularly sympathetic view. In many fragments, *Fear...* cannot be regarded as a comprehensive, objective publication which investigates the reasons for specific behaviour. For example, the author writes that many Jewish children, separated from their parents or relatives who survived the war, never reunited with their families. This dramatic situation supposedly continued because the new caretakers either did not want to give back the children or demanded a sizeable fee. Thus, the children were robbed of their true identity and the discovery of their Jewish origin filled them with fear. The researcher is critical towards the reluctance to reveal the truth about rescuing the Jews, using bold words to describe the recipients of the title Righteous Among the Nations: "Isn't it absurd that the same people who are now venerated as Righteous Among the Nations feared to reveal what they did after the war? I have read many memoirs of the rescued Jews and it turned out that the rescuers often asked to remain anonymous" (Gross 2008: 11–12).

[8] For more on the ambivalence of this phenomenon, see: Jacek Leociak (2018).

[9] In the poem *Jerusalem Delivered* written by Torquato Tasso in 1581, Tancredi, a Christian knight, kills his beloved Clorinda, a Saracen woman, because he does not know with whom he is fighting.

not only a "delay" but also a readiness to take responsibility for the suffering of another. According to Mach, the concept of Caruth becomes especially important for the description of the Shoah-related trauma ingrained directly in postmemory. The researcher brings up also another one of Freud's concepts (consistent with the observations of Assman) – that the past is important for the community only as long as it undergoes reactualisation. And reactualisation inevitably entails the risk of distortion[10].

According to Mach, the conclusions from research conducted by Freud and Caruth may be related to the experience of historical trauma, related to concealment and "blank spots" of memory.

The reluctance to speak of the difficult experience of the Holocaust is also discussed by Barbara Engelking. The author of "Holocaust and Memory" evokes the theses of Primo Levi[11] that the reason for hiding the painful truth was not only fear, but often also guilt:

> For many survivors, the past is an enormous burden. Memory is a cause of suffering. They often, therefore, try to escape from memories, to forget, push away, ignore or deny their own experiences. Primo Levi links the reluctance to talk with the survivors' sense of guilt, which stems from their passivity and inability to act, and which appeared when they returned to "normal" life (Levi 1966: 14–15; Engelking 1994: 284).

Victims started to feel shame as they realised that their involvement in the defiance against the oppressors was too small. People who lived through hell rebuked themselves for their failure to engage in the insurgent movements. Their shame was combined with a feeling of guilt experienced by virtually every survivor:

> Almost all of them felt guilty that they had not helped others when there was always someone alongside in a worse situation than their own. In the camps, however, there had been no time, or patience, or strength even to listen to others; the precondition for survival had been to think exclusively of yourself (Engelking 1994: 284).

---

[10] Freud made changes in the five books of Moses and the Book of Joshua. It turned out that the important alterations and omissions, significantly distorting the content, were not difficult to spot. The researcher argued that analogous changes apply to dreams. See: Mach (2016: 66–67).

[11] Primo Levi (1919–1987), Italian writer and chemist of Jewish descent, the author of shocking testimonies published in his autobiographical books such as: *If This Is a Man* (originally published in 1947), and *The Drowned and the Saved* (1986) – a philosophical study on the causes of human demeanor in the face of death and inhuman treatment in concentration camps.

Those who lived tried to escape the wartime trauma and memories. Engelking interviewed many survivors. One of them claimed that he had shut the door to the past in a sort of a "defence mechanism" (ibid.: 283).

In her broad account on the issue of post-war trauma, Engelking also discusses the rather malignant consequences of that "defence" mechanism. The block resulted in frequently recurring nightmares and anxiety, which only added to the difficulty in confronting the tragic experience, creating a vicious circle.

Another reason for hiding the truth was also fear-related. It concerned the lack of understanding[12]. The survivors chose silence also because of tactless, inappropriate questions. Facing a lack of empathy definitely did not help them open up about their painful experience. The fear of the lack of understanding could be compounded by the fear of dismissive treatment:

> Many survivors are greatly afraid of passing judgement - something that is inevitable when they talk about it - on people whom they are talking about, events, other people's motivations and behaviour. The survivors fear that a change in the hierarchy of values, the wartime 'switched off morality', may be completely incomprehensible and unacceptable to those who did not live through the same experience. They are afraid of judgement being passed on their own and other people's behaviour according to the moral categories of peace-time (ibid.: 287–288)[13].

[12] It is worth noting that in modern times, with the advancements of technology, we have witnessed the "Disneylandisation of heritage". In her article *Turyści horroru w miejscach pamięci…* [*Tourists of Horror at the Sites of Memory*], Magdalena Hodalska analyses the controversial behaviours observed, among others, at the Auschwitz Museum. "In July 2014, an American teenager Breanna Mitchel, who introduces herself as Princess Breanna, posted an Auschwitz selfie with a smiling and blushing emoticon on her Twitter profile. Social media went ablaze, and the one-season celebrity started receiving mail threats. She explained that the selfie was supposed to celebrate the memory of her father who had promised to take her to Auschwitz but died, and that she was not sorry because 'she did nothing wrong'. Gemma Blackwood observes that a narcissist photo confuses two vastly different cultural codes. The first one encompasses the humorous modes of auto-presentation in social media; the other requires us to behave at the historical sites of memory with tact, as well as an air of solemnity and respect for the blood which was shed there. It seems that Princess Breanna was familiar only with the first code, and poorly. Internet users could accept her ludicrous moves at the Roman Colosseum, which is a symbol of an ancient civilisation, but a concentration camp is a sacred space where the visitors should weep, learn the truth, start thinking, and remember" (Blackwood 2014; Hodalska 2015: 601–602).

[13] Engelking refers to the words of Lawrence Langer, a psychologist who investigated the Shoah. Langer has drawn a conclusion that the victims inhabit two worlds which can never reach harmony. "It is for this reason that some of the survivors live in the past, bury themselves in it and judge today's world in the moral categories of those times. Others, on the contrary, try to break away from the past and its ethical principles. Translating the moral categories of the ghetto into the language of peace-time ethics is both unrealistic and senseless" (Langer 1991: 80, quoted as in: "Holocaust and Memory", Barbara Engelking).

The victims also kept silent as they were unable to forgive and needed revenge. Engelking does not cover this problem in detail but does offer a handful of remarks. The willingness to punish the guilty for the atrocious suffering seems natural. Apart from talking to the victims, the researcher analysed texts penned in the ghettoes. Many a time, those writings were filled with helplessness and hate for the oppressors. It turned out that, however intense, these feelings did not grow with time but abated. Yet the realisation of the senselessness of revenge, which would fail to bring back the dead and relieve pain, did not invite a full reconciliation with the past and forgiveness:

> Years later, hatred dies out, pales, loses pace. You cannot feel such a strong emotion over a long period because it is too exhausting psychologically, too much of a drain on your energy. You cannot hate endlessly - that kind of emotion is destructive, not only for those against whom it is directed, but also for the person who feels it. [...] The desire for revenge perhaps also disappears because the Holocaust survivors know that no revenge can put back the clock and prevent what happened from having happened, cannot bring the dead back to life. It would not therefore bring satisfaction, or even healing. This does not make despair less terrible. [...] Hatred pales, even though you cannot forget. But is forgiveness possible? This is a very difficult, individual problem, touching on the wounded spirits of the survivors. You cannot enforce anything here, forgiveness or waiving guilt is a particular process which for some is absolutely inconceivable (ibid.: 291–292).

The reasons for silence and the "blank spots" of memory mentioned by Marianne Hirsch and Anna Mach are intricate and subject to their own dynamics. After the years, some survivors dared to take the floor and voice their painful truth loud and clear. The shifts in both values and awareness that must have pushed them to this decision are also the subject of Engelking's writings.

The pain of memories paled with the passage of time. Daily life could be soothing. Sometimes, it allowed the victims to look at their tragic experiences from a distance. However, that is not to say that they were able to forget. The past kept coming back, often resurfacing in dreams. The researcher asserted that the survivors involuntarily functioned in two parallel worlds:

> The survivors, who function in two worlds − one from fifty years ago, and the present day − live [...] in a permanent conflict of the past and the present. It can happen that the two worlds intermingle: some stimulus can call up an avalanche of connections and related behaviour. This takes place completely involuntarily, independently of human will (ibid.: 293).

Living entangled in two worlds is an arduous task. Hiding the truth also becomes more and more difficult. Engelking also points to the natural human tendency observed in people nearing the end of their lives. It concerns settling with the past. Therefore, the confession of having experienced trauma was spurred by the processes of both physical (aging) and psychological nature. The necessary factor was also the presence of a person asking about the painful experience and listen. The decisions to reveal the truth resulted in a flurry of Holocaust memoirs which appeared in Poland in the 1990s and the 2000s.

According to Primo Levi, people resolved to tell the truth because for those who survived the war, it became the central element of their lives. Not least because of the fact that it dreadfully intruded upon their daily life and irreparably ruined their most beautiful time – their youth. Similar conclusions are reached by Barbara Engelking who has analysed the statements made by the Survivors:

> An important element of my conversations with survivors was also the fact that these were elderly people talking about their youth. After all, accounts of this kind have rules of their own: youth is always a beautiful period and is made more beautiful in the retelling. But the threat of wartime experiences destroyed any kind of beauty in the accounts of their youth given by the people I interviewed (ibid.: 295)[14].

As they discerned that future generations will not learn from the past, the survivors succumbed to pessimism. Wars and genocides will not stop. So was their suffering in vain? If their tragedy contributed to the betterment of the world, even in the smallest of ways, the reconciliation with the vicissitudes of fate would be easier. Engelking mentions also a flicker of hope:

> The feeling of the uselessness of the great burden of suffering that fell to their lot is painful for many. But there is also a belief that the time will come when the experience of the Holocaust, lived through and thought over, will change something in man. However, perhaps it is still too early for this (ibid.: 297).

The survivors often tried to engage in pacifist actions opposing racial discrimination of their own initiative. The author of "Holocaust and Memory" writes that the Shoah was an uprooting revolution which destroyed time

[14] While describing the issue of memory and identity, Aleida Assman recalls the theses of philosophers such as Nietzsche and Schopenhauer, which also refer to trauma: "Nietzsche believes that the solution to the problem lies in the violent practices of cultural 'mnemonic techniques'. 'If something is to stay in the memory it must be burned in: only that which never ceases hurting stays in the memory'" (Assman 2013: 148).

and ruptured the ties between the past, the present, and the future. The victims pondered over the sense of the Holocaust, looking for a way to rebuild what was lost (ibid.: 233).

Discussing the legacy of the Holocaust, Engelking declares it an experience that cannot be incorporated into the framework of codes by culture, but only by an individual. Many times, the researcher emphasises that the Holocaust can be communicated at an individual level only, never at the collective level, as it refers to individual experience and sensitivity. She makes the apt observation on the inclusion of the Shoah into the cultural legacy, or the transformation of the memory of the Shoah into a social experience. Engelking believes we should ruminate on how to remember "that" experience. It would be preferable not to turn the memory of the Holocaust into a source of intolerance. One can also ask whether the knowledge of this experience will disappear as the last survivors pass away. The author believes that the answer to this question is partly affirmative. However, the resulting void may become a space for communication using fuller, more distanced symbolism. For the later generations, the experience of the Holocaust is an obligation – an extremely difficult one due to the technological progress, which mitigates the barriers but also turns human suffering into something common:

> The experience of the Holocaust seems to me to lay an obligation on us all. An obligation which is paid off individually, on the basis of recognizing that particular event in the history of mankind as part of our own heritage. [...] With the shrinking of the world has come an increase in the distances between people, and a decline in sensitivity to other people's suffering. (ibid.: 302–303)[15].

Engelking concludes her musings with the conjecture that, in a yet undetermined time frame, the Shoah will become a part of the cultural language of symbols (ibid.: 303)[16]. But the preservation of memory on the Holocaust depends not only on the cultural dimension. The political aspect is of importance as well. Daniel Levy (German sociologist and political scientist) and Natan Sznaider (an Israeli sociologist born in a family of Polish Jews) present the political relations related to the Jewish question in Israel and Germany and

[15] Important observations on the role of the witness have been proposed by Magdalena Marszałek who argues that many witnesses who simultaneously found themselves in the position of victims displayed an almost biological impulse to give testimony (*Modi memorandi* 2014: 476).

[16] Despite numerous studies, scientific publications, or movies touching upon the topic of the Shoah, some still say that it never got a satisfactory explanation. According to L. Langer, some shortcomings can be observed in both publications of the historians and narratives of the survivors (Langer 1991; *Modi memorandi* 2014: 538).

shed a light on the mutual relations between these countries in the context of the Shoah, revealing their incoherence in all three areas. The discrepancies stem mostly from the differences in the concepts of various political parties. The attitude to the past is complicated and fails to provide a proper way to preserve the memory of the violent past:

> Intentions vary and overlap with – or oppose – various political motivations. However, each time they lead to ousting memory from the historical and national era. Besides, the incessant debate on the memory of the Holocaust has contributed to the public reflection on the identity-forming value of collective memory. […] The essence of historical discernments was quickly dominated by the metahistorical discourse also in Israel. As a result, the national history was increasingly questioned and became a bone of contention in the policy on memory (Levy, Sznaider 2014: 169–170)[17].

The memory of the Holocaust is inextricably political, and the political aspect has a strong impact on identity formation. Geoffrey Hartman emphasises that all "mechanisms of remembrance", i.e. the artefacts described as the "statues of memory", serve to relieve the memory and free the people from the burdens of the past. At the same time, they are indispensable for a deep reflection on past atrocities (Hartman 1996; *Modi memorandi* 2014: 542). Clearly, an accurate description of the Holocaust is difficult and depends on a variety of factors. Especially as it touches upon a myriad of important spheres of life – from the intimate, private, often hidden memories to loud discussions (and conflicts) in the international arena.

The experience of the Holocaust stays with the victims forever. Seul Friedlander notes that those who survived and built new lives for themselves and started families, usually reminisce in a closed circle with those who shared their fate. Regardless of whether they prefer to give a testimony of their experience or choose silence, the years of fighting for life will remain the central time of their existence:

> Recurrently, it pulled them back into overwhelming terror and, throughout, notwithstanding the passage of time, it carried along with it the indelible memory of the dead (Sawicki online)[18].

---

[17] It is also interesting to note the commentary of the authors on the controversial exhibition at the German Historical Museum in Berlin and the House of the History of the Federal Republic of Germany in Bonn. The disputes were sparked by the presentation of Nazism in both facilities (Levy, Sznaider 2014: 170).

[18] Translator's note: Quoted as in the original English edition: https://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-apr-jun/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-2/sawicki-saul-friedlaender-en [accessed: 18.06.2020].

Bibliography

References

Ankersmit Franklin (2004), *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii* [*Narrative, Representation, Experience. Studies in the Theory of Historiography*], Ewa Domańska (preface and editing), Andrzej Ajschet et al. (transl.), Kraków.

Assman Aleida (2013), *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej* [*On Identity in the Framework of the Theory of Culture*], in: idem, *Między historią a pamięcią. Antologia* [*Between History and Memory. An Anthology*], Magdalena Saryusz-Wolska (ed.), Warszawa.

Danieli Yael (1985), *Odległe następstwa prześladowań hitlerowskich w rodzinach ocalałych ofiar* [*Distant Consequences of Hitler's Persecutions in Survivor Families*], „Przegląd Lekarski", No. 1.

Engelking Barbara (1994), *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych* [published in English as: *Holocaust and Memory: The Experience of the Holocaust and Its Consequences: An Investigation Based on Personal Narratives*], Warszawa.

Gross Jan Tomasz (2008), *Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* [originally published in English as: *Fear: Anti-Semitism in Poland after Auschwitz*], Kraków.

Hartman Geoffrey H. (1996), *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington.

Hirsh Marianne (2010), *Żałoba i postpamięć* [*Mourning and Postmemory*], in: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* [*Contemporary Humanities: Studies in Theory of Historical Knowledge*], Ewa Domańska (ed.), Poznań.

Hochberg-Mariańska Maria, Grüss Noe (1947), *Dzieci oskarżają* [*The Children Accuse*], Kraków – Łódź – Warszawa.

Hodalska Magdalena (2015), *Turyści horroru w miejscach pamięci: rola mediów w promocji miejsc traumy i zbrodni* [*Tourists of Horror at the Sites of Memory: Role of the Media in the Promotion of Sites of Trauma and Murder*], in: *Historia – pamięć – tożsamość w edukacji humanistycznej* [*History – Memory – Identity: Education in the Humanities*], Vol. 3: *Pamięć człowieka, pamięć miejsca, miejsca pamięci: studia historyczno-antropologiczne* [*The Memory of a Man, the Memory of a Place, the Places of Memory*], Bożena Popiołek, Agnieszka Chłosta-Sikorska, Agnieszka Słaby (eds), Kraków.

Krupa Bartłomiej (2016), *„Rozliczanie" przeszłości" relacje polsko-żydowskie w tekstach kultury XX i XXI wieku* [*"Settling the Past": Polish-Jewish Relations in the Texts of Culture of the 20th and 21st Centuries*], Słupsk.

LaCapra Dominick (2015), *Trauma, nieobecność, utrata* [originally published in English as: *Trauma, Absence, Loss*], in: *Antologia studiów nad traumą* [*An Anthology of Studies Into Trauma*], Tomasz Łysak (ed.), Kraków.

Langer Lawrence L. (1991), *Holocaust Testimonies – the Ruins of Memory*, New York.

Leociak Jacek (2018), *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów* [*Rescuing. The Stories of Poles and Jews*], Kraków.

Levi Primo (1966), *La Trêve*, Paris.

Levy Daniel, Sznaider Natan (2014), *Holocaust jako polityka historyczna* [*The Holocaust as Historical Politics*], in: *(Kon)teksty pamięci. Antologia* [*The (Con)texts of Memory. An Anthology*], Kornelia Kończal (ed.), Warszawa.

Łysak Tomasz (2015), *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą* [*Trauma – from Genealogy of the Term to Trauma-Focused Research*], in: *Antologia studiów nad traumą* [*An Anthology on Trauma-Focused Research*], Tomasz Łysak (ed.), Kraków.

Mach Anna (2016), *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej* [*Witnessing the Testimonies. Postmemory of the Holocaust in Contemporary Polish Literature*], Toruń.

Mead Margaret (1978), *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego* [originally published in English as: *Culture and commitment: a study of the generation gap*], Jacek Hołówka (transl.), Warszawa.

Meek Allen (2010), *Trauma and Media: Theories, Histories and Images*, New York.

Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci [*Modi Memorandi: A Lexicon of Collective Memory Terms*] (2014), Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba (eds), Warszawa.

Rokicki Jarosław (2011), *Psychologiczna prawda świadectw mówionych – na podstawie Oral History Archives of Chicago Polonia* [*The Psychological Truth Behind Oral Testimonies – based on the Oral History Archives of Chicago Polonia*], in: *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze* [*The Past in the Contemporary Cultural Narrative. Studies and Drafts on Culture*], P. Biliński (ed.), Kraków: 25–38.

Internet sources

Bauman Zygmunt, *Wywiad – „Nowoczesność i Zagłada"* [*"Modernity and the Holocaust", an interview*], https://industrialart.eu/teksty/wywiad-nowoczesnosc-i-zaglada [accessed: 18.02.2020].

Blackwood Gemma, *Death tourism. Auschwitz selfies and online souvenirs*, http://theconversation.com/death-tourism-auschwitz-selfies-and-online-souvenirs-29635 [accessed: 10.09.2014].

Sawicki Maciej, *Między pamięcią a zapomnieniem Shoah. Problem estetycznej neutralizacji przeszłości w myśleniu historycznym Saula Friedländera* (Polish version) [published in English as: *Between Memory and Oblivion of the Shoah. The Problem of Aesthetic Neutralization of the Past in Saul Friedländer's Historical Thinking*], https://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-apr-jun/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-2/sawicki-saul-friedlaender-pl [accessed: 18.02.2020].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 245–257

PRZESTRZEŃ POPKULTURY

DOI: 10.31648/pl.4888
Olimpia Orządała
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2460-2594
University of Silesia in Katowice
e-mail: olimpia.orzadala@us.edu.pl

In the Shadow of Masks. Identity Problems in Crime Novels by Gaja Grzegorzewska

W cieniu masek. O problemach tożsamościowych w kryminałach Gai Grzegorzewskiej

Keywords: crime novel, Gaja Grzegorzewska, identity, mask, Polish prose

Abstract

The article focuses on presenting identity problems of the main protagonists in Gaja Grzegorzewska's crime novels. The problems concern personal, gender, and sexual identity. The characters wear various masks, hiding their true "selves". The paper presents homosexuality, bisexuality, androgyny and the deconstruction of stereotypical female and male characteristics. Finally, the article raises the problem of creating different masks and the constant identity changing among characters.

Identity

The theme of identity in the personal, sexual, and gender dimensions is a staple of the Polish prose[1], including the crime genre. It also comes under

[1] Suffice it to evoke *Rok królika* [*Year of the Rabbit*] (2016) by Joanna Bator – the protagonist decides to turn her life around by escaping from Warsaw to Ząbkowice Śląskie and assuming a new appearance and personality, all in an attempt to cut her ties with the past. Bator explores the problem also in other novels such as *Ciemno, prawie noc* [*Dark, Almost Night*] (2012) and *Purezento* [*Gift*] (2018). The theme of identity is also discussed by Katarzyna Bonda in *Czerwony Pająk* [*The Red*

scrutiny in the novels of Gaja Grzegorzewska[2]. The protagonists created by the author have identity problems, some of which pertain to the sexual sphere. Julia Poświatowska writes: "every character in the novels of the Cracovian author is functioning in a state of split sexuality" (Poświatowska 2015: 69). An irrefutable observation, as Grzegorzewska does not seem to be concerned with the sexual orientation of her characters (see: Łysek online). Even the most professed heterosexuals such as Julia or the Professor are presented in unequivocally homoerotic contexts. The characters of the novels penned by the author of *Topielica* [*The Floater*] have "flexible" identities – any of them could turn out to be gay or lesbian.

Furthermore, the prosaist deconstructs the stereotypical perception of men and women (see: Poświatowska 2016b: 196) in the silhouettes of the protagonists (Julia Dobrowolska, Aaron Goldenthal, Wiktor Bergen, and to some extent Łukasz *vel* Professor[3]) but also supporting characters such as Tomek or Lola. Poświatowska asserts: "on the one hand, Grzegorzewska constructs characters based on the binary opposition of the sexes; on the other, she ostensibly tries to challenge that opposition with an air of ambiguity" (Poświatowska 2015: 63). As a result of this ambiguity, every character puts on several masks.

The mask is not an unambiguous term and, as such, enjoys many definitions (see: Tylikowska 2000: 72). Indisputably, every person wears a mask consistent with their current social situation or the people present[4]. Carl Gustav Jung coined the term of persona in the meaning of a mask between the self and the outside world. The mask is conferred upon the individual by society to conceal the true self (see: Ombach 1969: 161–162). Therefore, the term gains significance in the context of the broadly understood identity, as the society never ceases to push people to assume specific roles. This phenomenon involves gender roles as well, with a set of definite, stereotypical characteristics imposed on men and women alike. Claude Lévi-Strauss observed:

Spider] (2018), Ignacy Karpowicz in *Sońka* [*Sońka*] (2014) and *Miłość* [*Love*] (2017), Szczepan Twardoch in *Drach* [*Kite*] (2014), or Michał Witkowski in *Lubiewo* [published in English as "*Lovetown*"] (2005) and *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* (2009).

[2] Grzegorzewska is the author of a crime series featuring detective Julia Dobrowolska as the protagonist. Other important characters include Wiktor Bergen, the journalist, Aaron Goldenthal, the policeman, and Łukasz *vel* Professor – an intellectual and a bandit, Julia's stepbrother and her lover.

[3] The brutal, vulgar and violent Professor is also a sensitive intellectual, who sometimes seems more emotional than Julia herself (see: Czechowicz online).

[4] Anna Tylikowska observes: "A person puts on a mask in an attempt to hide some of their characteristics from the world, either because they consider these characteristics precious or because they fear the exposure" (Tylikowska 2000: 80).

> [A] mask does not exist in isolation; it supposes other real or potential masks always by its side, masks that might have been chosen in its stead and substituted for it. […] [A] mask is not primarily what it represents but what it transforms, that is to say, what it chooses not to represent. Like a myth, a mask denies as much as it affirms. It is not made solely of what it says or thinks it is saying, but of what it excludes (Lévi-Strauss 1986: 72).

It is interesting to note that in the *Kamienna noc* [*The Night of Stone*] series, the author broaches on the topic of the multiple personality disorder, or a dissociative identity disorder also referred to as split personality[5]. DID afflicts one of the characters called Maria Karo, also known as Marcelina Bednarczyk, who becomes Julia's doppelganger.

Homosexuality

The world of homosexual literature in Poland experienced a watershed moment with the publication of Michał Witkowski's *Lubiewo* ["*Lovetown*"] (2005), a novel which utterly redefined the perception of this type of prose (see: Warkocki 2009: 289). The introduction of a homosexual as one of the main characters of a crime novel is an innovation when compared to classics of the genre, as observed by Mariusz Czubaj:

> Until the 1970s, gays had but a single function – that of victims or perpetrators, typically hysterical, grotesque, and – importantly – always placed in the background. In a crime novel, a gay person instantly raises suspicion, just like a butler does (Czubaj 2010: 101; see: Poświatowska 2015: 72).

The most popular gay crime story in Polish prose is the *Śmierć w darkroomie* [*Death in a Darkroom*] (2007) penned by Edward Pasewicz. In her novels, Grzegorzewska has created many characters with a homosexual orientation as well[6]. Even the Professor lives through a homoerotic episode, and so does Julia.

Dariusz Nowacki defines the gay stereotype in the following terms: "[…] over-the-top, ostentatious, narcissistic, vulgar, a sexoholic. To crown it all, he is

---

[5] The topic of multiple personality disorder was explored in books such as *Fight Club* (1996) by Chuck Palahniuk, *Ja* [*Me*] (1984) by Anna Bojarska and in the story *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) by Robert Louis Stevenson.

[6] Suffice it to mention Wiktor Bergen, Tomek, Edward, or Kojak.

fashion-conscious and fancies a career in the media" (Nowacki 2010: 9)[7]. The palette of characters created by Grzegorzewska includes Wiktor, who perfectly fits the gay stereotype[8]. Bergen is a metrosexual man[9]. He has a narcissistic personality, pursues a career in television, shows an interest in fashion[10], is always well-dressed, and readily submits to aesthetic procedures. Goldenthal describes Wiktor in the following vein: "I knew from the start he was gay. It's weird that nobody sees that. The way he behaves, he could as well carry a card saying 'gay' around his neck" (Grzegorzewska 2016e: 253). The journalist falls in love with his collaborator, Aaron. However, the affair is short-lived as the policeman views it only as a source of sexual entertainment. After the break-up, Wiktor starts to blackmail Goldenthal and succumbs to depression, becoming a schemer and a jealous lover, in the likeness of the later behaviour of Julia.

Bergen's homoerotism is not as unequivocal as it may seem since the journalist gets embroiled in a peculiar sexual relationship with Dobrowolska, a beautiful detective. "To Wiktor, she was a toy, a pretty and trendy accessory, an add-on to his expensive glasses and brand footwear" (Grzegorzewska 2016d: 272). However, Wiktor gets over his fascination with Julia rather soon:

> Some time ago, Wiktor stopped persuading Julia to continue their failed affair. More than that – he concluded that women are too complicated, unpredictable, and hysterical. Even Julia. Even she was too girly. Sure, he liked looking at women, particularly her. He liked how pretty she was, how deft and neat. He admired her fashionable clothes and shiny blonde hair, and the scar. Julia was a perfect product, and Wiktor enjoyed pretty things. He liked to surround himself with pretty stuff and seeing the looks of people where they went out together. Appreciation, envy, interest. Julia was close to him. Maybe he even loved her. But he loved himself more. And a life with Julia, in the long run, would be unsupportable. A life with a woman. Not for him (ibid.: 14).

---

[7] In turn, Stanisław Dulko and Kazimierz Imieliński point out that "the traits often observed in homosexuals include a special sensitivity to art and artistic talents" (Dulko, Imieliński 1988: 83). In Grzegorzewska's novels, Edward provides an example of an artist, as he runs a theatre and plays the piano.

[8] Virtually every character was created in consistence with the gay stereotype. The only exception is Kojak.

[9] The term "metrosexual" was used for the first time by Mark Simpson in 1994. He listed the following traits of a metrosexual man: care for the outward appearance (including clothing and cosmetic procedures), narcissism, wealth an urban life, and hetero-, bi-, or homosexuality (see: Minkiewicz 2006: 205).

[10] *Grób* [*The Tomb*] features the character of Wiesław Landryn, a fashion designer and – obviously – a gay man.

By allowing sexual relations with a woman, Wiktor provides an example of fluid sexuality (see: Poświatowska 2015: 68).

Grzegorzewska shows how homosexuals struggle to find a partner. The men she portrays engage only in passing affairs rather than remain in a stable relationship. Both Wiktor and Tomek, Julia's cousin, get involved in rather unsuccessful relationships with strangers met at a club. The author of *Grób* [*The Tomb*] does not explore the theme of homophobia, but her novels often feature the motif of concealing a non-heterosexual identity and starting a traditional family for fear of stigma in the heteronormative society. Tomek "fancied himself a freethinking young man unafraid to stand among a large assembly of people and say loud and clear the truth that he was gay. Certainly, under the condition that the assembly would not include his mother" (Grzegorzewska 2016a: 19). The fear of exclusion from the family seems to take precedence over the need to come out. Wiktor also hides his true orientation and even used to have a wife.

Bisexuality

Aaron is the first bisexual policeman in Polish prose (see: Kurkiewicz online). Goldenthal represents the traditional ideal of man: dominating, unruly, having a manly job, tall, well-built, with a defined jawline, powerful arms and big hands. At the same time, he has homoerotic tendencies, which adds ambiguity to his character. Aaron is popular among women and men alike[11]. He seems to have joined the police force on a whim, possibly to prove his true masculinity.

Aaron's problems with identity manifest in his name change[12]. The man changes his surname (Złotnicki) to cut ties with his father who was involved in a scandal. He professes: "I took this new name [Duraj – author's note], because it was somehow crass and fitted the man I wanted to pose as when starting to work in the force. And the first name, Dawid, was an aesthetic compromise for the sake of my mother, who was very disappointed with my life choices" (Grzegorzewska 2016e: 282). In a way, by changing his name, the character assumes a new identity as well[13]. He pretends to be crass even though in reality, he is an intelligent and educated individual (see ibid.: 281). In *Noc z czwartku*

[11] Suffice it to mention Wiktor, Tomek, Edward, and Sergeant Radecki.

[12] Julia and the Professor also change their names, though in connection with their escape.

[13] Katarzyna Sikora points out that "Naming is a symbolical act of bestowing an identity, whereas a name change – forgoing the old and adopting the new – may be an attempt to change one's identity, renounce the old person and create a new one" (Sikora 2000: 191).

na niedzielę [*The Night Between Thursday and Sunday*], he changes his name again, this time to Aaron Goldenthal, offering the following explanation: "My father decided to come back from the States and resume his practice. He'd have a hard time opening a doctor's office under the name of Złotnicki. You know why. So he chose to return to our family name, from before the war. I thought to myself – if he can do it, so can I" (Grzegorzewska 2016c: 38). On the surface, it seems that the name change means little to Aaron. Yet it reveals him as a man unsure of his identity, which is probably related to his bisexuality – which he is reluctant to affirm – and his Jewish descent. It could be a rebellion against his family, but also against the heteronormative society. By assuming subsequent identities, Aaron puts on a series of masks which protect him against the world. Poświatowska notices that "although he seems to accept his identity, his choices remain surprising to the reader" (Poświatowska 2015: 67). The unexpected wedding is also Goldenthal's form of escape from his true self. Julia "noticed that since he was seduced by that dumb snotnose, he spared no effort to cut himself off from his past" (Grzegorzewska 2016d: 232). Aaron himself does not know why he married Diana. He confesses to Julia:

> [Diana – author's note] was so young, pretty innocent, unspoiled, good, nice. And submissive […]. I thought that my life could change for the better, that I could become a better person by her side and have a normal life. Like others. That there would be a house, holidays abroad, that my wife would wait for me with dinner, that we would have a dog. And I ended up with a wife I don't love, who probably thinks I'm impotent, because sex happens seldom, if ever. I stay at work even longer than before, I don't feel like going home, because she's there with a horrible dinner. And that moronic dog. It's not even a dog, it's a stupid joke (Grzegorzewska 2016a: 161–162).

Diana is probably supposed to "cure" Goldenthal from his bisexuality. Possibly, he chooses her to exert some sort of power over a woman[14], as Julia would not be controlled. However, even despite his marriage, the policeman does not give up on Dobrowolska. The detective may tempt the bisexual Aaron as she combines both male and female traits, becoming the quintessence of his desires.

Interestingly, Diana – who was supposed to be the cure for Goldenthal's orientation – makes advances on Julia, compliments her constantly, and tries to get closer:

[14] "Incredible, thought Julia. This guy got her right where he wants. Which was exactly the point – to have a Play-Doh doll to mould and shape at whim. I'm sure Diana never argues. Never insults him. And definitely never throws things at him. She's probably never hit him" (Grzegorzewska 2016d: 64–65).

> Suddenly, she felt Diana's lips on her shoulder, burning, soft, and wet. […]
> – You're so beautiful, Julia. So brave, so perfectly shapely […]. May I kiss you?
> – No! – Julia shrieked, struck with some sort of panic, soon replaced by an overpowering desire to flee. – You have a fiancé! Get it together. Anyway, I'm not even a lesbian. I like guys.
> – Me too. […] But I like you. Can't take my eyes off your breasts. They're so firm. I'd like to hold them in my hands (Grzegorzewska 2016d: 121).

It is hard to make an unequivocal determination whether Diana is truly bisexual or only infatuated with Julia. In all probability, her identity is sexually fluid, just like Wiktor's (see: Postoła 2008: 34)[15].

Androgyny

In the mind of Joanna Chłosta-Zielonka (2014), Julia represents an example of an androgynous person who combines male and female traits (see: Głażewska 2001: 17). Carl Gustaw Jung believed that every person was comprised of two elements: female (*anima*) and male (*animus*) (see: Głażewska 2001: 18). In 1971, Sandra Lipsitz Bem created a list of traits exhibited by androgynous people (Bem Sex Role Inventory – BSRI) (see ibid.: 22). The researcher into gender identity writes: "androgynous individual is someone who is both independent and tender, both aggressive and gentle, both assertive and yielding, both masculine and feminine, depending on the situational appropriateness of these various behaviours" (Bem 1988: 435)[16]. This description clearly fits Julia, who represents a blend of both genders.

The detective challenges the typical determinants of femininity such as beauty, marriage, and maternity (see: Korzińska: 2003)[17]. "She could beat up a police officer and take a thug apart by bringing him to tears, but in other

---

[15] Lisa Diamond defines sexual fluidity as the ability to change the object of sexual desire depending on the situation or the environment (Mrozowska online).

[16] According to Sylwia Kluczyńska "[…] androgynous persons show a high flexibility of reactions and a broader repertoire of behaviours" (Kluczyńska 2001: 7).

[17] Julia is an attractive woman with a scarred face (although she removes the scar in *Kamienna noc* [*The Night of Stone*]). Some people say she is too muscular and athletic, which makes her look like a man. Initially, neither marriage of maternity are on her mind. She marries Aaron, but hardly for love – rather for the money. Besides, she wants Goldenthal to "cure" her from loving her brother. The marriage lasts only a few months before Julia escapes abroad with the Professor. The issue of maternity evolves in *Kamienna noc* [*The Night of Stone*], when Dobrowolska gives birth to a daughter and decides to raise her. Yet she still does not fit into the stereotypical model of a woman as the child is born from an incestuous relationship.

territories, she was as feeble and fragile as the characters of Jane Austen" (Grzegorzewska 2016a, 109). Dobrowolska enjoys shopping for clothes, looking good, and feeling attractive. At times, she gets emotional and indecisive. She has a feminine style and frequently wears dresses and high heels. Simultaneously, she is independent and makes her own decisions in life. She also smokes and drinks heavily. She swears, resorts to violence, refrains from deeper relationships and romance, has an instrumental approach to sex, dislikes children, is athletic, and above all – has a job which is typically considered manly. In all that, she resembles a male character from a *noir* novel (see: Sobolewska 2012: 80). Poświatowska writes that the detective: "[…] represents emancipated femininity on one hand, and an amalgamate of the cultural stereotypes of femininity of the other, in a blend that refers the reader to camp aesthetics" (Poświatowska 2016a: 272). An important, if not the most important element of Julia's identity is her sexuality (see ibid.), undeniably affected to a large extent by an incestuous relationship with her brother.

Lola, Julia's sister, calls her "Juliusz" [masculine counterpart of the name "Julia" – translator's note], "a troglodyte" and "a robocop", bringing to the fore her masculine traits, with a focus on emotionlessness and an athletic figure. Tomek declares: "You're not a woman but some monster" (Grzegorzewska 2016a: 18). The Professor shares this view, adding that Julia "[…] has always suffered from the syndrome of a knight in shining armour, which inspires a constant need of saving men no matter the risk" (Grzegorzewska 2014: 413). Another character describes her in the following vein: "You're a badass chick. Booze, fags, and hands like the Terminator. And you can rough a guy up, I heard" (Grzegorzewska 2016d: 69). Wiktor and Aaron also take note of her masculine traits[18], which may inspire the desire they both feel for the woman.

Dobrowolska seems tough, but on the inside, she has a certain sensitivity. It is Aaron who made her a "real" woman – affectionate and emotional – by setting free her pent-up feelings[19]. It is worth noting that the detective is the exact opposite of other female characters appearing throughout the series (see: Poświatowska 2015: 66) and representing the stereotypical model

[18] Wiktor says outright: "Sometimes you remind me of a man" (Grzegorzewska 2016c: 14). Aaron says: "I like how your mind works. You have extraordinary analytical skills. For a woman" (Grzegorzewska 2016d: 218).

[19] "She has never been very emotional. When she was a child, her parents even suspected she had a light case of autism. Always calm, emotionless. Only when she met Aaron, everything changed. She cringed. She didn't recognise herself and she didn't like this new self. This new Julia was totally unreliable. And totally unpredictable. She really wanted to go back to her original state and focus on herself" (Grzegorzewska 2016d: 210).

of a woman, such as Diana – the perfect wife, mother and cook. In the eyes of men, Dobrowolska is chiefly – or even exclusively – a lover. In addition, they see her as a rival and an equal companion of their "manly" adventures, which inspires in other women an outright hatred for the detective. Julia is a new type of character in crime novels, described by Poświatowska in the following way:

> Female authors equip their female characters with "masculine" attributes, such as independence, also in the financial dimension, self-confidence, physical strength, and brutality. At the same time, they deprive the characters of their "feminine" traits – empathy, indecisiveness, emotionality – in some situations, only to make femininity their asset in other contexts, turning the characters into hybrids combining masculine and feminine traits (Poświatowska 2016a: 272).

Changing masks

Kamienna noc [*The Night of Stone*] is a carnival of masks. Almost nobody is who they say they are[20]. Grzegorzewska makes her characters put on a number of masks and incessantly change their identities so that in the end, they themselves forget who they are[21]. Julia's conversation with her brother provides an eloquent example:

> – […] I don't remember who I fucking am anymore. You? […]
> – I never forget. […] We will never escape from who we are.
> – Don't start. I don't have the strength to do this today.
> – We can go to the end of the world, but it won't change our genes (Grzegorzewska 2016b: 55).

The siblings continue to assume new names and surnames in an attempt to get away from the past they cannot really flee. Their only choice is to put on yet another mask and, again and again, pose as someone else. Julia and the Professor have become nomads who unceasingly change their place of residence for fear of punishment for their incestuous relationship[22]. Łukasz describes this continued flight as follows:

---

[20] For instance, Eliza Florek who does not really exist.

[21] For more on the motif of a mask in Grzegorzewska's novels, see: Okrajni (2019: 143–166).

[22] Julia and the Professor are stepsiblings who involuntarily fall in love with each other when they are young. The knowledge of their blood ties puts a brutal end to the relationship – Łukasz beats his sister, leaving a scar on her face. The trauma of incest leaves an imprint on their life and their sense of identity. After the years, they meet again and once more cross the boundary of the social taboo, knowingly this time. Forbidden love and the fear of Art. 201 of the Polish Penal Code pushes

> In some moments, when I stand in full sunlight, sweat dripping from my back and fruit flies all over my wet forehead, I feel like I'm getting to the brink of madness. That I can no longer stay in character. That I not only fail to muster enthusiasm for the stuff I don't give a shit about, but also to contain the howl of suffering surging from the depths of my heart (ibid.: 111).

Julia, on her part, observes:

> – Who am I? – I said, taken aback. I thought it was obvious by now. And then I started to contemplate my own answer to the question. Who am I now? Highly interesting. My own name became alien to me. Someone else used it. Poorly. It came back to me tarnished, disgraced and it needed to stay that way so that I could live. It was blown forever (ibid.: 281).

For Julia, the loss of her own name and surname becomes, in a way, the final loss of identity. She can be reborn only after assuming a new name. The flight changed her completely: "I was so many different people that when, finally, I came back to my own self, it had already changed" (ibid.: 404). Importantly, Julia says these words after the removal of her scar, which as an important and defining element of her identity (see: Darska 2019: 47). After all, she received it in highly impactful circumstances. Therefore, probably it is the loss of not only her name and surname but also her scar that made Julia stop being herself and forget her identity.

By choosing to delve into this particular topic, Grzegorzewska attempts to reveal important identity-related matters which are the sign of changes transpiring in the modern world. The theme of sexual and gender fluidity taps into the broader "project" of the author, namely, the exploration of controversial taboo topics such as necrophilia, paedophilia and incest. Simultaneously, it is worth noting that the problems of gender and sexual identity are a trending and attractive topic for the reader, which corresponds to the entertainment function served by popular literature, including crime.

---

the siblings to flee. Travelling across various European countries, brother and sister incessantly change their identities. For more on the relationship between Julia and the Professor, see: Orządała (2019: 51–77).

Bibliography

Sources

Grzegorzewska Gaja (2014), *Betonowy pałac* [*The Palace of Concrete*], Kraków.

Grzegorzewska Gaja (2016a), *Grób* [*The Tomb*], Kraków.

Grzegorzewska Gaja (2016b), *Kamienna noc* [*The Night of Stone*], Kraków.

Grzegorzewska Gaja (2016c), *Noc z czwartku na niedzielę* [*The Night Between Thursday and Sunday*], Kraków.

Grzegorzewska Gaja (2016d), *Topielica* [*The Floater*], Kraków.

Grzegorzewska Gaja (2016e), *Żniwiarz* [*The Reaper*], Kraków.

References

Bem Sandra (1988), *Androgynia psychiczna a tożsamość płciowa* [*Psychological Androgyny and Gender Identity*], in: Philip G. Zimbardo, Floyd L. Ruch, *Psychologia i życie* [original title: *Psychology and Life*], Józef Radzicki (transl.), Warszawa: 435–438.

Chłosta-Zielonka Joanna (2014), *Do czego prowadzi androgyniczność? Obrazy transgresji płci w najnowszej prozie pisanej przez kobiety: Sylwię Chutnik i Gaję Grzegorzewską* [*What Are the Consequences of Androgyny? The Images of Gender Transgression in the Latest Prose by Women: Sylwia Chutnik and Gaja Grzegorzewska*], In: *Tożsamość kobiet – silne indywidualności w sztuce, literaturze i religii* [*Women's Identity – Bold Personalities in Art, Literature, and Religion*], Joanna Posłuszna, Beata Walęciuk-Dejneka (eds), Kraków: 15–24.

Czubaj Mariusz (2010), *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne* [*An Ethnologist in Sin City. A Crime Novel as an Anthropological Testimony*], Gdańsk.

Darska Bernadetta (2019), *Detektywka z blizną, zakazane miłości i mroczny klimat zbrodni. O powieściach kryminalnych Gai Grzegorzewskiej* [*A Scarred Detective, Forbidden Love, and a Dark Air of Murder. On Gaja Grzegorzewska's Crime Novels*], in: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych* [*Members List. Drafts on Contemporary Prosaists*], Vol. 3, Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska (eds), Katowice: 39–56.

Dulko Stanisław, Imieliński Kazimierz (1988), *Przekleństwo androgyne. Transseksualizm: mity i rzeczywistość* [*The Androgyne Curse. Transsexuality: Myths and Reality*], Warszawa.

Głażewska Ewa (2001), *Androgynia – model człowieka XXI wieku* [*Androgyny – a Model of the 21st-Century Person*], "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I", XXVI: 17–28.

Kluczyńska Sylwia (2001), *Męskość, kobiecość, androgynia* [*Masculinity, Femininity, Androgyny*], "Niebieska Linia", Vol. 4: 6–7.

Korzińska Anna (2003), *Uroda, małżeństwo, macierzyństwo jako komponenty płci* [*Beauty, Marriage, Maternity as the Components of Gender*], in: *Gender w kulturze popularnej* [*Gender in Popular Culture*], Małgorzata Radkiewicz (ed.), Kraków: 49–62.

Lévi-Strauss Claude (1986), [*Maska nie istnieje sama w sobie* [*A Mask Does Not Exist in Isolation*], Anna Tatarkiewicz (transl.), in: *Maski* [*Masks*], Vol. 1, Maria Janion, Stanisław Rosiek (selection and editing), Gdańsk.

Minkiewicz Karolina (2006), *Metroseksualność jako współczesny model męskości* [*Metrosexuality as a Contemporary Model of Masculinity*], "Roczniki Socjologii Rodziny", Vol. XVII: 203–220.

Nowacki Dariusz (2010), *Jak oni (one) to robią?* [*How Are They Doing This?*], "Dekada Literacka", Vol. 3: 4–12.

Okrajni Martyna (2019), *Autokreacyjna roz(g)ryw(k)a, czyli przyjemność przywdziewania masek. O bohaterce powieści Gai Grzegorzewskiej* [*Autocreational (Game) play, or the Pleasure of Wearing Masks. On the Protagonist of Gaja Grzegorzewska's Novels*], In: *Literatura i przyjemności. Szkice o literaturze XX i XXI wieku* [*Literature and Pleasures. Drafts on the Literature of the 20th and the 21st Centuries*], Barbara Gutkowska, Agnieszka Nęcka (eds), Katowice: 143–166.

Ombach Elżbieta (1969), *Psychologia analityczna C. G. Junga* [*Analytical Psychology of C. G. Jung*], "Studia Philosophiae Christianae", Vol. 5, No. 1: 159–166.

Orządała Olimpia (2019), *„Moja siostra, moja miłość". O przełamywaniu kazirodczego milczenia w powieściach Gai Grzegorzewskiej* [*"My Sister, My Love". On Breaking the Incestuous Silence in the Novels by Gaja Grzegorzewska*], in: *Milczę, więc jestem. Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku* [*I Stay Silent, Therefore I Am. The Forms of Silence in the Literature of the 20th and the 21st Centuries*], Agnieszka Nęcka, Emilia Wilk-Krzyżowska, Natalia Żórawska-Janik (eds), Katowice: 51–77.

Postoła Aleksandra (2008), *Kobieta podwójna* [*A Double Woman*], "Wprost", Vol. 34: 60–63.

Poświatowska Julia (2015), *Kryminalny trójkąt. Reprezentacje kobiecej i męskiej seksualności w powieściach Gai Grzegorzewskiej* [*A Criminal Triangle. Representations of Feminine and Masculine Sexuality in the Novels of Gaja Grzegorzewska*], in: *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej* [*Sexuality in the Latest Polish Literature*], Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk, Paweł Tański (eds), Toruń: 62–74.

Poświatowska Julia (2016a), *Kobiety na tropie. Kategoria „kobiecości" w kryminałach współczesnych polskich pisarek* [*Women on the Trail. The Category of "Femininity" in the Crime Stories of Contemporary Polish Female Writers*], in: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem* [*A Crime Story. Between Tradition and Innovation*], Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, Dorota Kulczycka, Marta Ruszczyńska (eds), Zielona Góra: 269–278.

Poświatowska Julia (2016b), *Problem nadużywania alkoholu przez bohaterki współczesnych powieści kryminalnych polskich autorek* [*Alcohol Abuse by Female Characters in Contemporary Crime Novels by Polish Female Authors*], in: *Używki w sztuce i literaturze* [*Stimulants in Art and Literature*], Anetta Głowacka-Penczyńska, Justyna Żychlińska (eds), Bydgoszcz: 185–200.

Sikora Katarzyna (2000), *„Dźwięk, który nie jest nawet cząstką ciebie" – imię a tożsamość* [*"The Sound That Is Not Even a Part of You" – Name and Identity*], in: *Tożsamość człowieka* [*The Identity of Man*], Anna Gałdowa (ed.), Kraków: 185–196.

Sobolewska Justyna (2012), *Zbrodnicze siostrzyczki* [*Murderous Sisters*], "Polityka", Vol 40: 79–81.

Tylikowska Anna (2000), *Psychologiczna problematyka maski* [*Psychological Problems of the Mask*], in: *Tożsamość człowieka* [*The Identity of Man*], Anna Gałdowa (ed.), Kraków: 71–109.

Warkocki Błażej (2009), *Poetyka i polityka współczesnej powieści gejowskiej* [*Poetics and Politics in the Contemporary Gay Novel*], in: *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej* [*Politics in Literature. The Guide of Krytyka Polityczna (Political Critique)*], Warszawa: 288–302.

Internet sources

Czechowicz Jarosław, *Nadmiar testosteronu* [*Testosterone Overflow*], http://krytyczny-mokiem.blogspot.com/2014/08/betonowy-paac-gaja-grzegorzewska.html [accessed: 31.10.2017].

Kurkiewicz Juliusz, *Książki tygodnia: Nowy kryminał Gai Grzegorzewskiej i Kamasutra (nie tylko) XXI wieku* [*Books of the Week: the New Crime Novel by Gaja Grzegorzewska and the Kama Sutra (not only) of the 21st Century*], "Gazeta Wyborcza", http://wyborcza.pl/1,75410,19993913,ksiazki-tygodnia-nowy-kryminal-gai-grzegorzewskiej-i-kamasutra.html [accessed: 31.10.2017].

Łysek Marta, *„Topielica", Gaja Grzegorzewska* [*"The Floater", Gaja Grzegorzewska*], in: Portal Kryminalny, http://www.portalkryminalny.pl/content/view/2246/35 [accessed: 30.10.2017].

Mrozowska Magdalena, *Czy jesteś płynna seksualnie? Nowa orientacja jest częsta u kobiet* [*Are You Sexually Fluid? The New Orientation Is Common in Women*], https://www.kobieta.pl/artykul/orientacje-sexualne-rodzaje-plynnosc-seksualna [accessed: 05.11.2018].

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 259–280

DOI: 10.31648/pl.5668
Lidia Wieczorek
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3233-6356
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: lidia.wieczorek@op.pl

Zmiana preferencji czytelniczych w zakresie gatunków *fantasy* na podstawie analizy porównawczej ankiet z 2011 i 2020 roku

The Changes in Reading Preferences in the Field of Fantasy Genres. A Comparative Analysis of the 2011 and 2020 Surveys

Słowa kluczowe: gatunki, polska fantasy, folklor słowiański, polska historia
Keywords: genres, Polish fantasy, Slavic folklore, Polish history

Abstract

The genre trends of Polish fantasy have changed over the years. It wasn't until the 1980s that western fantasy translations appeared in Poland, which had a huge impact on Polish authors. Despite the dominance of Tolkien's pattern, Polish fantasy followed its own path; new subgenres developed an were closely related to Polish culture and history or inspired by Slavic folklore. The objective of this article is to present the fantasy genres which were the most popular until 2012 and to compare two questionnaires, from 2012 and from January 2020, that show changes in fantasy reading in Poland.

Polska literatura *fantasy* w ostatnim czasie odniosła największy sukces w swojej historii. Amerykańska platforma dystrybucji i wytwórnia filmów Netflix udostępniła pod koniec 2019 roku serial własnej produkcji na podstawie sagi o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego. Takiego wydarzenia w polskiej kinematografii jeszcze nie odnotowano. Pierwsze opowiadanie *Wiedźmin*, debiut pisarza, ukazało się w grudniu 1986 w miesięczniku „Fantastyka". Dzisiaj twórca jest niepodważalnym autorytetem, rozpoznawalnym nie tylko w kraju, lecz także

na świecie, a gatunek cieszy się ogromnym zainteresowaniem w czasach, gdy statystyki czytelnictwa coraz bardziej się obniżają.

Przez niemalże 40 lat istnienia polskiej *fantasy* tendencje gatunkowe ulegały zmianie, pojawiały się nowe podgatunki będące chwilową modą lub te, które na stałe wchodziły do polskiego kanonu.

Celem artykułu jest krótka prezentacja najpopularniejszych podgatunków *fantasy*, funkcjonujących w Polsce na przestrzeni kilkudziesięciu lat oraz zestawienie tego omówienia z wynikami ankiet z 2012 i z początku 2020 roku, dotyczących wyboru odmian *fantasy*, najchętniej czytanych pisarzy polskich i zagranicznych przez czytelników. W ten sposób będzie można otrzymać pełen obraz pola literackiego (Bourdieu 2001), które wytworzyło się wokół tego gatunku.

Ewolucja polskiej *fantasy*

W Polsce fantastyka naukowa znana była już od końca XVIII wieku za sprawą Michała Dymitra Krajewskiego, który w 1785 roku wydał powieść pt. *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący*, po raz pierwszy w literaturze polskiej relacjonująca wyprawę na Księżyc. Jednakże z gatunkiem *fantasy* odbiorcy zetknęli się dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, dzięki pierwszemu tłumaczeniu powieści Johna Ronalda Reuela Tolkiena *Hobbit, czyli tam i z powrotem* oraz trylogii *Władca Pierścieni* (Gumkowski 2005: 7), czyli *high (epic)fantasy*[1]. Później zza oceanu przywędrowała do Polski tzw. *heroic fantasy*[2] w postaci cyklu opowiadań o Conanie Barbarzyńcy Roberta E. Howarda, którego pierwsze tłumaczenie pojawiło się w 1979 roku. Katarzyna Kaczor (2017) na podstawie pracy Marka Wydmucha (1979) przeciwstawiła *high* i *heroic fantasy*, które różniły się: „preferowaną formą wypowiedzi, przekazem ideologicznym, motywacjami twórców, kompetencjami odbiorców oraz modelami odbioru" (Kaczor 2017: 100).

---

[1] *High fantasy* ma samodzielny, wykreowany świat z własną geografią, prawem, społeczeństwem i mitologią. Występują tutaj rasy fantastyczne, np. elfy, krasnoludy, czarodzieje, itp. Najważniejszym motywem jest walka Absolutnego Dobra z Absolutnym Złem. Główny bohater opuszcza miejsce swojego zamieszkania i wyrusza z misją uratowania świata. W trakcie podróży poznaje siebie bądź prawdę na temat swojej przeszłości. Często towarzyszy mu mag lub wojownik, którzy służy mu radą i pomocą. Często po uratowaniu świata bohater z różnych przyczyn musi opuścić miejsce zamieszkania. Gatunek charakteryzuje się stylem podniosłym i poważną tematyką (M. Tkacz 2012; Żabski 1997: 103–104).

[2] Nawiązuje do sag o bohaterach. Często schematyczna, opowiada o niezwykłych i heroicznych dokonaniach bohatera i jego walce ze złem. Herosa często przedstawia się jako barbarzyńcę, obcego czy rebelianta. Nazywana inaczej *sword and sorcery* (A. Smuszkiewicz, A. Niewiadomski 1990; Tkacz 2012: 45–46).

W latach osiemdziesiątych coraz chętniej tłumaczono utwory *fantasy* (w 1981 roku wznowiono tłumaczenie powieści Johna Ronalda Reuela Tolkiena *Hobbit, czyli tam i z powrotem* oraz trylogii *Władca Pierścieni*; *Wszystkie strony świata* Ursuli Le Guin), pojawiły się także polskie dokonania reprezentujące ten gatunek, a w 1982 roku powstało czasopismo „Fantastyka", na łamach którego publikowano w częściach *Świat czarownic* Andre Norton (Tkacz 2012: 29). W 1988 wydano pierwszą pozytywnie ocenioną powieść z gatunku *high fantasy*, czyli *Gar'Ingawi Wyspa Szczęśliwa* Anny Borkowskiej (Kaczor 2017: 101). W głównym obiegu wydawniczym dominowały przekłady *high fantasy*, natomiast w tzw. trzecim obiegu, który istniał w formie wydawnictw klubowych nakładem fandomu, coraz liczniej pojawiały się utwory z gatunku *heroic fantasy* oraz *sword and sorcery,* czyli *high fantasy* (Kaczor 2017: 100).

W latach dziewięćdziesiątych dzięki uwolnieniu rynku wydawniczego oraz sukcesowi cyklu powieściowego o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego popularność rodzimej literatury *fantasy* zaczęła rosnąć (Tkacz 2012: 31). W tym okresie autorzy polskiej fantastyki powoli odchodzili od obowiązującego dotąd kanonu, powstałego na podstawie twórczości Tolkiena, kultury zachodniej oraz anglosaskiego wzorca. Polscy twórcy mieli do wyboru dwa sposoby pisarstwa: pierwszy polegał na kontynuacji tradycji, tj. kreowania fantastycznych światów w podobny sposób jak we *Władcy Pierścieni*; drugi – wykraczał poza konwencję *high fantasy*; kwestionowano w nim jej podstawowe cechy: nastąpiło odejście od patosu, twórcy skierowali się w stronę literatury rozrywkowej oraz niestawiania uniwersalnych wyzwań; wiele utworów *fantasy* nie ma szczęśliwego zakończenia, a niektóre bywają absurdalne i groteskowe oraz są przeznaczone dla dojrzałego czytelnika, któremu autor proponuje udział w swoistej grze intelektualnej (Tkacz 2012: 13–14).

Na polskim rynku wydawniczym zaczęły pojawiać się powieści inspirowane elementami folkloru, demonologii słowiańskiej i historią słowiańszczyzny. Przykładami są *Skarby Stolinów* Rafała Ziemkiewicza (1990), *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* Anny Brzezińskiej (2002), *Herbata z kwiatem paproci* Michała Studniarka (2004), *Władca Nawi* Tadeusza Hładki (2005) czy *Kiedy Bóg zasypia* Rafała Dębskiego (2008). Ta tendencja wywołała polemikę zapoczątkowaną na łamach czasopisma „Nowa Fantastyka". Dyskusję rozpoczął Andrzej Sapkowski, który w swoim artykule *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach* (Sapkowski 1993) krytycznie wypowiedział się na temat inspiracji młodych autorów kulturą rodzimą oraz ich dokonań pisarskich:

> Panująca u nas totalna niewiedza co do kanonu gatunku nie powstrzymała jednak rodzimych autorów przed próbami napisania fantasy *made in Poland.* [...] Komuś

> bowiem przypomniało się, żeśmy nie gęsi i nie jacy tacy. [...] Nagle zrobiło się w naszej *fantasy* słowiańsko, prześnie i kraśnie, jurnie, żurnie, podpiwkowo i lnianie. Swojsko. [...] Ni z tego, ni z owego zniknęły wampiry, pojawiły się wąpierze i strzygaje (sic!), zamiast elfów mamy bożęta i inne niebożęta, zamiast olbrzymów i trolli mamy stoliny. Zamiast czarodziejów i magów mamy wieszczych, wołchwów i żerców (Sapkowski 1993: 70).

Artykuł Sapkowskiego wywołał niemałe poruszenie wśród czytelników i autorów gatunku *fantasy*. W „Nowej Fantastyce" w obronie rodzimej kultury stanęli następujący pisarze: Tomasz Kołodziejczak, Jacek Piekara, Rafał A. Ziemkiewicz oraz Jakub Z. Lichański (Kołodziejczak i in. 1993). Nie zgodzili się z tezą twórcy *Wiedźmina*, iż anglosaski dorobek kulturowy jest lepszym wzorcem dla literatury *fantasy* niż kultura słowiańska.

Mimo swych trudnych i niekiedy niezbyt udanych początków *fantasy*, zainspirowana kulturą i religią Słowian, cieszyła się coraz większą popularnością zarówno wśród autorów, jak i czytelników, dzięki czemu z czasem wyodrębnił się nowy podgatunek – słowiańska *fantasy*, nazywana również *slavic fantasy*. W 2008 roku Elżbieta Żukowska, na podstawie wcześniejszych artykułów dotyczących słowiańskiej *fantasy*, wyróżniła jej odmiany funkcjonujące w Polsce (Żukowska 2008). Głównym kryterium podziału była klasyfikacja poszczególnych wątków w danym utworze. Badaczka wyróżniała słowiańską *fantasy* ludową, historyczną, mityczną, słowiańskie *urban fantasy*, obszar romantycznych odniesień oraz rozległe pogranicze gatunku.

W rozwoju słowiańskiej *fantasy* badaczka wyodrębniła dwie fale: pierwsza przypadła na okres zmian ustrojowych, czyli na lata dziewięćdziesiąte XX wieku, kiedy pojawiały się pytania dotyczące tożsamości narodowej, odrębności historycznej i kulturowej. Był to również początek rozkwitu *fantasy* w Polsce.

Druga fala, trwająca do dziś, przypadła na początek XXI wieku. Od tego momentu polska fantastyka przechodzić zaczęła swoiste odrodzenie, co zaowocowało powstawaniem powieści w konwencji słowiańskiej *fantasy*. Rozwój polskiej fantastyki wspomógł również rynek czasopism i wydawnictw literackich. Powstało wówczas mnóstwo periodyków, portali internetowych i oficyn wydawniczych, skupiających się wyłącznie na omawianiu i publikowaniu fragmentów utworów tego gatunku.

Zmiany zachodzące w polu literackim lat dziewięćdziesiątych okazały się znamienne również dla *fantasy*. Zniesienie cenzury, deregulacja rynku wydawniczego oraz ogólnodostępne przekłady twórczości obcojęzycznej, spowodowały błyskawiczny rozwój i rozpowszechnienie literatury popularnej. Powstały serie wydawnicze i publikacje tłumaczeń autorów z tej sfery piśmiennictwa. W tym

okresie po raz pierwszy stworzono definicję *fantasy*, wyodrębniając ją z fantastycznonaukowej konwencji literackiej. Antoni Smuszkiewicz w swoim artykule przedstawił elementy stylistyczne, na podstawie których ustalił podgatunki *fantasy*, podkreślając ich pokrewieństwo z baśnią, będącą źródłem inspiracji dla wielu autorów (Kaczor 2017: 101).

Lata dziewięćdziesiąte są również końcem dominacji *science fiction*, która była efektem popularności dzieł Stanisława Lema i Edmunda Wnuka-Lipińskiego. Dzięki założeniu w 2001 roku lubelskiego wydawnictwa Fabryka Słów zakończyła się hegemonia wydawnictwa superNOWA, znanego głównie ze współpracy z Andrzejem Sapkowskim. Fabryka Słów wydawała powieści wyłącznie z gatunku fantastyki i w ten sposób wielu nowych autorów pojawiło się na rynku wydawniczym. Lubelskie wydawnictwo skupiło się na książkach rozrywkowych i opublikowało powieści m.in. Andrzeja Pilipiuka (najpopularniejszy stał się cykl opowiadań o Jakubie Wędrowyczu, plasujący się na pograniczu humorystycznej, słowiańskiej i *rural fantasy*[3]; inne dzieła autora: trylogia *Norweski dziennik*, cykl o kuzynkach Kruszewskich), Jacka Piekary (cykl inkwizytorski; połączenie historii alternatywnej z *fantasy*), Mai Lidii Kossakowskiej znanej głównie z cyklu przynależącego do tzw. *angel fantasy*[4] (Brykalski 2003: 157), Jarosława Grzędowicza (*Pan Lodowego Ogrodu – fantasy science*[5]), Jacka Komudy, znanego z powieści umiejscowionych w czasach sarmackiej Polski.

Konkurencją dla Fabryki Słów była Agencja Wydawnicza Runa, która również przyczyniła się do wzrostu zainteresowania polską fantastyką. Wydawnictwo współpracowało z Anną Brzezińską (*Saga o zbóju Twardokęsku*, cykl opowiadań o Babuni Jagódce, inspirowany słowiańszczyzną: *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny*, *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny*), Ewą Białołęcką (cykl *Kroniki Drugiego Kręgu*) i Marcinem Mortką (*Ragnarok 1940* i trylogia *Miecz i kwiaty*).

---

[3] Określenie *rural fantasy* funkcjonuje głównie wśród czytelników; Małgorzata Tkacz twórczość Andrzeja Pilipiuka określiła jako *contemporary fantasy*, czyli współczesną *fantasy*, nowoczesną lub lokalną *fantasy*, która charakteryzuje się tym, iż wydarzenia dzieją się we współczesności, bohaterowie odkrywają istnienie istot o nieludzkiej proweniencji. Następuje przenikanie się świata rzeczywistego z magicznym. Fikcja literacka często odzwierciedla bliskie autorowi realia czy lokalny koloryt (Tkacz 2012: 46).

[4] U Małgorzaty Tkacz funkcjonuje polskie tłumaczenie, czyli anielska *fantasy*. W utworach pojawia się anielska i demoniczna tematyka, a głównym wątkiem jest walka dobra ze złem, większość akcji rozgrywa się w zaświatach, co może świadczyć o pokrewieństwie z *bangsian fantasy* (Tkacz 2012: 167–168).

[5] Podgatunek łączący elementy *science fiction* i *fantasy*. Magia w wykreowanym świecie stanowi kolejne prawo naturalne lub istnieją siły, których zasady funkcjonowania nie są wytłumaczone (Tkacz 2012: 44).

Początek XXI wieku był okresem istotnych zmian paradygmatów *fantasy*. Dzięki coraz lepszej dostępności do obcojęzycznej literatury przedmiotu i samych powieści oraz fali nowych polskich autorów polska *fantasy* zaistniała w dyskursie literackim i akademickim (Kaczor 2017: 103). Nastąpiła jej nobilitacja w kręgach akademickich oraz wzrosło zainteresowanie tym gatunkiem wśród literaturoznawców.

Gatunkowo ciągle dominowała *high* (Anny Brzezińskiej *Saga o zbóju Twardokęsku*, 1999–2006) i *heroic fantasy* (Wita Szostaka cykl o Smoczogórach, 2003–2005). Coraz większą popularnością zaczął się cieszyć prąd *fantasy* inspirowanej wszelakimi mitologiami, np. Mai Lidii Kossakowskiej *Ruda Sfora* (2007), Jakuba Ćwieka cykl *Kłamca* (2005–2012), Rafała Dębskiego *Kiedy Bóg zasypia* (2007).

Od początku XXI wieku popularniejszy stał się również gatunek fantastyki postapokaliptycznej, który stanowi zjawisko interesujące i przyciągające coraz większą grupę fanów. Główną funkcją tego rodzaju gatunkowego jest odbicie lęków panujących w danym społeczeństwie (Gąska 2016: 13). Wraz z rozwojem technologii rośnie niepokój społeczny. Jego efektem jest lęk przed katastrofą globalną, która niemalże całkowicie zniszczy życie na ziemi (Bauman 2008). Owe lęki poruszają wyobraźnię pisarzy coraz chętniej sięgających po gatunek fantastyki postapokaliptycznej, co daje im możliwość krytyki nadmiernej technicyzacji życia oraz kierunku, w którym rozwijają się społeczeństwa zachodnie. Ów postęp technologiczny

> [...] łączy się również z zanikiem dawnych form zmniejszania poczucia zagrożenia jednostek. Płynąca z religii i tradycji pewność odeszła wraz z narastającą sekularyzacją społeczeństw [...]. Jej narracja nadal nadaje się do ostrzegania o zagrożeniach, nie jest już jednak dość przekonująca, żeby zaniepokojonych ludzi uspokoić. Tę rolę spełnia sztuka, która może dowolnie kształtować fikcyjne historie (Gąska 2016: 14).

Literatura postapokaliptyczna ma walor psychologiczny: niewypowiedziany lęk przed katastrofą może prowadzić do głębokich traum. Przelanie na papier potencjalnego, tragicznego w skutkach scenariusza daje upust emocjom i pozwala, zarówno twórcy, jak i czytelnikowi, „doświadczyć" katastrofy w sensie pozornym, co powoduje zmniejszenie uczucia strachu.

Do wzrostu popularności podgatunku w Polsce przyczyniła się trylogia Dmitrija Głuchowskiego (*Metro 2033*, *Metro 2034*, *Metro 2035*), w której przedstawił postapokaliptyczną wizję społeczeństwa żyjącego w moskiewskim metrze. Autor wciąga czytelnika w intelektualną grę, prowokując go do zastanowienia się

nad kondycją człowieka i człowieczeństwa oraz poszukując „granic czyniących z ludzi istoty uczłowieczone" (Wierel 2016: 78). I właśnie te kwestie dotyczące człowieczeństwa są głównym tematem całej trylogii rosyjskiego pisarza (tamże: 80). Ludzi przeraża „nadciągający chaos, dalszy rozpad. To jeden z głównych powodów popularności fantastyki postapokaliptycznej", która „jest więc wywołana [...] obawą przed powszechnym chaosem, totalną anarchią, oznaczającą kres państwa i cywilizowanych stosunków społecznych" (Polak 2013: 127).

Trylogia Głuchowskiego miała duży wpływ na polskich autorów. Powstało tzw. *Uniwersum Metro*, czyli seria książek zainspirowanych twórczością rosyjskiego autora. Przykładami są powieści Pawła Majki *Dzielnica obiecana* (2014) i *Człowiek obiecany* (2016), trylogia Roberta J. Szmidta *Nowa Polska* (*Otchłań*, 2015; *Wieża* 2016; *Riese*, 2019) oraz Artura Chmielewskiego *Achromatopsja* (2017). Innymi polskimi powieściami utrzymanymi w konwencji fantastyki postapokaliptycznej są: Pawła Majki *Berserk* (2017) i *Berserk: Spowiednik* (2019), Pawła Palińskiego *Polaroidy z zagłady* (2014), Marcina Szczygielskiego *Serce Neftydy* (2017), Jacka Dukaja *Starość aksolotla* (2015), Magdaleny Kozak *Fiolet* (2010), Andrzeja Pilipiuka *Operacja Dzień Wskrzeszenia* (2006) oraz Roberta J. Szmidta *Apokalipsa według Pana Jana* (2003) i *Samotność anioła zagłady* (2009).

Polscy twórcy *fantasy* szukają własnej drogi. Modyfikują utrwalone już wzorce, czerpią inspirację z pogranicza gatunkowego, przez co ich dzieła często są trudne do sklasyfikowania. Przykładem tego rodzaju twórczości, zasługującym na uwagę, jest działalność Adama Przechrzty, wydającego od 2008 swoje powieści w Fabryce Słów. Jego cykl o Razumowskich to interesująca mieszanka *fantasy* historycznej i militarystycznej.

Polską fantastykę opanował żywioł historii. Choć nie zawsze jest to typowa słowiańska *fantasy* czy jej rozległe pogranicze, polscy autorzy chętnie sięgają do wybranych wydarzeń historycznych. Proponują nowe odczytanie niektórych wątków z dziejów Polski, przedstawiają własną wizję przebiegu zdarzeń czy puszczają wodze fantazji podczas kreowania alternatywnej historii Polski. Autorzy i czytelnicy dzięki zabiegom literackim poddają analizie własne przekonania, spostrzeżenia na temat kultury, historii czy tradycji. Dokonywana jest „re-interpretacja" oraz „re-konstrukcja", odbywa się proces tworzenia nowej historii (Gąsowska 2011: 45). Zastosowanie konwencji gatunku *fantasy* „nie zaprzecza czy nie odrzuca historii, stanowi jej dekonstrukcję ukazującą, że odsłonięcie prawdy (dziejowej) ma strukturę fikcji (literackiej)" (Uniłowski 2017: 26).

Autorzy *fantasy* historycznej korzystają również z mitów i legend, podań czy dawnych wierzeń, prowadzą swoistą grę z czytelnikiem (Gąsowska 2011: 48),

zabawę weryfikującą stan wiedzy odbiorcy. Idealnym przykładem jest *Trylogia husycka* (*Narrenturm*, 2002; *Boży bojownicy*, 2004; *Lux perpetua*, 2005*)* Andrzeja Sapkowskiego. Akcja trylogii rozgrywa się w XV wieku na Dolnym Śląsku podczas wojen husyckich, a wydarzenia historyczne, stanowiące tło dla przygód bohaterów, zostały dość swobodnie potraktowane przez autora.

Pisarzem, którego powieści są ściśle zakorzenione w historii Polski, jest Jacek Komuda. Akcja utworów toczy się w Polsce XVII wieku, a jego twórczość można określić jako „fantastykę sarmacką". Podgatunek ten charakteryzuje się tym, iż akcja utworów dotyczy Polski sarmackiej na przełomie XVI i XVII stulecia (Kobus 2015: 278). W polskiej fantastyce sarmatyzm można określić jako ideologię szlachty żyjącej w XVII wieku (Sowa 2011: 260). Kobus stwierdza, że w przypadku Komudy mamy do czynienia z tzw. neosarmatyzmem, o którym należy mówić:

> jako o współczesnej ideologii, czyli kompleksie wierzeń, wyobrażeń i fantazmatów na temat sarmatyzmu i jego roli w historii Polski oraz funkcji, jaką pełnić powinien obecnie – jako punkt odniesienia i (jednoznacznie) pozytywny wzorzec postępowania (Kobus 2015: 278).

Innymi przykładami wyraźnych nawiązań do historii Polski są następujące utwory: wspomniana już wcześniej powieść *Kiedy Bóg zasypia* Rafała Dębskiego, należąca do historycznego odłamu słowiańskiej *fantasy*, *Dagome iudex* – powieść Zbigniewa Nienackiego z lat 1989–1990, odnosząca się do czasów przedchrześcijańskiej Polski i będąca swoistą odpowiedzią na *Starą baśń* Józefa Ignacego Kraszewskiego, dwie powieści Joanny Żamejć, z planowanej trylogii o Prusach, *Nawrócenie wiedźmy* (2015) i *Perkunowe wyroki* (2018). Z kolei w twórczości Anny Berezińskiej, która ukończyła mediewistykę, można odnaleźć wiele nawiązań kulturowych. W *Opowieściach z Wilżyńskiej Doliny* oraz w *Wiedźmie z Wilżyńskiej Doliny* widoczne są istotne dla konstrukcji świata przedstawionego i kreacji bohaterów (już imię głównej bohaterki, Babunia Jagódka, nasuwa oczywiste skojarzenia) inspiracje folklorem słowiańskim. Podobny charakter ma licząca już pięć tomów seria *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk (*Szeptucha* 2016, *Noc Kupały* 2016, *Żerca* 2017, *Przesilenie* 2018, *Jaga* 2019), która jest idealnym przykładem mitologicznej słowiańskiej *fantasy.*

Połączenie historii i fantastyki zaowocowało powstaniem jeszcze jednego nowego podgatunku – historii alternatywnej. Jest on inspirowany przełomowymi wydarzeniami, które miały ogromny wpływ na późniejsze losy polityczne i społeczne kraju. W polskiej prozie do takich wydarzeń najczęściej należą rozbiory,

II wojna światowa czy okres komunizmu. Na polskim rynku wydawniczym po 1989 roku, po zniknięciu cenzury i zmianie ustrojowej, historie alternatywne, za sprawą wciąż wzrastającej popularności wśród czytelników, zaczęto publikować w coraz większej liczbie. W *Leksykonie polskiej literatury fantastyczno-naukowej* (Niewiadomski, Smuszkiewicz 1990) znajdujemy następującą definicję tego terminu:

> Historia alternatywna – fikcyjny przebieg zdarzeń dziejowych w mniejszym lub większym stopniu zbliżony do faktów znanych z autentycznej historii. Mechanizm historii alternatywnej polega na pokazywaniu innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziściły. Jest więc taki sam jak w eksperymencie myślowym fantastyki naukowej, ponieważ sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, co by było, gdyby… Materiałem jednakże, z którego budowany jest świat przedstawiony utworu, są realia historyczne, a celem owych zabiegów – poznanie ukrytych sprężyn (tamże: 300).

Magdalena Wąsowicz (2016: 91–105), rozszerzając podaną definicję, zaproponowała następujące funkcje tego podgatunku: kompensacyjną, historiozoficzną, rewizyjną, edukacyjną, poznawczą, polityczno-społeczną i rozrywkową.

Historie alternatywne często pogłębiają wiedzę historyczną odbiorcy, zmuszają do głębokich i najczęściej pesymistycznych refleksji. Autorzy nawiązując do licznych wydarzeń historycznych i kulturowych, edukują czytelników, a utwory tego typu pełnią funkcję poznawczą. Historie alternatywne podejmujące problematykę polityczno-społeczną są komentarzem do przeszłości, ale jednocześnie odnoszą się do bardzo aktualnej, współczesnej rzeczywistości. Ciekawą propozycją jest *Przenajświętsza Rzeczpospolita* Jacka Piekary. W powieści ukazano Polskę jako państwo totalitarne, na czele którego stoi skorumpowany i zepsuty do granic możliwości Kościół. Autor przedstawił wizję Polski, w której po upadku komunizmu do władzy doszedł Kościół, zmieniając kraj w państwo policyjno-wyznaniowe.

Autorzy obecnie aktywni na rynku wydawniczym polskiej fantastyki w swych powieściach coraz częściej odchodzą od kreacji światów fantastycznych (never never landów), nie opisują niezwykłych i tajemniczych krain, lecz akcję swych utworów osadzają w realiach polskich współczesnych miast czy wsi[6].

[6] Przykładem *rural fantasy* są opowiadania o Jakubie Wędrowyczu Andrzeja Pilipiuka, Autor umiejscowił tenże cykl w popegeerowskiej wsi Wojsławice. Owe opowiadania o egzorcyście-bimbrowniku bogate są również w liczne odniesienia do popkultury oraz poszczególnych wydarzeń historycznych (czasy PRL-u czy carskiej Rosji i Polski pod zaborami).

2012

W pracy *Fantastyczni 2012. Badanie czytelnictwa fantastyki* (Gutfeld, Jankowiak, Krawczyk 2013) wydanej przez Gdański Klub Fantastyki autorzy zamieścili wyniki ankiet przeprowadzonych wśród czytelników powieści fantastycznych. Pytania dotyczyły preferowanych odmian fantastyki, ulubionych pisarzy polskich i zagranicznych oraz czynników decydujących o wyborze lektur. Badacze proponowali ankiety dwóm środowiskom: umieścili ankietę w Internecie oraz udostępniali ją podczas konwentu *Pyrkon* w Poznaniu w 2012 roku. Na podstawie odpowiedzi ankietowanych skonstruowali statystyki dotyczące m.in. zależności wyboru danego gatunku od wieku bądź płci. Ustalili na podstawie ankiet najpopularniejsze podgatunki fantastyki oraz najchętniej czytanych autorów polskich i zagranicznych w Internecie.

Badacze do odmian fantastyki zaliczyli następujące kategorie: *fantasy*, horror, dla dzieci i młodzieży oraz *science fiction*. Najpopularniejszą odmianą okazała się *fantasy* (90% ankietowanych), na drugim miejscu plasuje się *science fiction* (76%), na trzecim – horror (40%), a najmniejsze zainteresowanie wzbudziła fantastyka dla dzieci i młodzieży (34%).

Jeśli chodzi o ulubionych polskich pisarzy, to respondenci na pierwszym miejscu wymieniali Andrzeja Sapkowskiego (47%), dalej Jacka Dukaja (26%), Stanisława Lema (20%), Jarosława Grzędowicza (14%), Andrzeja Pilipiuka (13%), Roberta W. Wegnera (11%) oraz Jacka Piekarę (również 11%). W grupie respondentek dużą popularnością cieszyli się następujący autorzy: Ewa Białołęcka (84%), Maja Lidia Kossakowska (58%), Jakub Ćwiek (55%), Anna Kańtoch (55%), Anna Brzezińska (52%) oraz Jarosław Grzędowicz (45%).

Niektórzy pisarze skupili wokół siebie zainteresowanie przeważnie męskiej grupy respondentów: Łukasz Orbitowski (90%), Jacek Komuda (88%), Janusz A. Zajdel (87%) i Marek S. Huberath (83%).

Wśród najpoczytniejszych zagranicznych autorów znaleźli się John R. R. Tolkien (24%), Terry Pratchett (23%), George R. R. Martin (22%), Philip K. Dick (11%) oraz Neil Gaiman (9%).

Ostatnią interesującą kwestią były czynniki wybierania książki fantastycznej. Badacze podali następujące możliwości: autor książki (57%), część znanego czytelnikowi cyklu (12%), łatwiejszy dostęp (5%), dany podgatunek (14%) oraz inny powód (11%).

Chociaż według ankietowanych drugim najpopularniejszym gatunkiem jest *science fiction*, to większość wymienianych autorów polskich i zagranicznych jest związana z *fantasy*. Może to być przyczyną ogromnego zainteresowania *fantasy*

licznych wydawnictw oraz powstanie dyskursu akademickiego. Prawdopodobnie istotnym czynnikiem jest też wiek czytelników – osoby preferujące fantastykę naukową są starsze (około 30. roku życia) niż osoby wybierające pozostałe odmiany fantastyki. Prawdopodobnie świadczy to o ciągłym rozwoju gatunku *fantasy* w Polsce i jej wielu podgatunkach. Pisarze, którzy pojawili się w zestawieniu, reprezentują różne odmiany gatunkowe. Natomiast w przypadku fantastyki naukowej odnotowano dwa nazwiska, królujące od lat w zestawieniach polskiej *science fiction*. Może to świadczyć o skostnieniu formy fantastycznonaukowej i braku jej rozwoju.

Styczeń 2020

Zainspirowana badaniami czytelnictwa literatury fantastycznej z 2012 roku przeprowadziłam na początku stycznia 2020 roku podobny kwestionariusz, skupiając się na gatunkach *fantasy*, ulubionych pisarzach polskich i zagranicznych oraz kryteriach wyboru lektury (zob. Aneks)

W odróżnieniu od ankiety przeprowadzonej w 2012 w kwestionariuszu z 2020 roku pojawiły się pytania charakteryzujące preferencje rodzaju tekstu kultury fantastyki (książka, film, gra) oraz czy ankietowany wybiera powieści jednotomowe, czy cykle powieściowe.

W badaniu wzięło udział 100 osób, większość ankietowanych, bo aż 59%, stanowili mężczyźni. Najliczniejszą grupą wiekową okazał się przedział między 26. a 35. rokiem życia (43%), drugą w kolejności – między 19. a 25. (28%), a trzecią – między 36. a 45. (13%).

Pytanie dotyczące najchętniej czytanych odmian fantastyki zostało przeze mnie rozbudowane. Możliwe było udzielenie wielokrotnej odpowiedzi, wybranej z 17 nazw podgatunków, które podałam wraz z ich krótką charakterystyką. Wymieniłam następujące podgatunki: *biopunk*, *cyberpunk*, *dark fantasy*, fantastyka postapokaliptyczna, *heroic fantasy*, *high fantasy*, historia alternatywna, horror, *low fantasy*, *paranormal romance*, *rural fantasy*, *science fiction*, *space opera*, *steampunk*, *sword and sorcery*, słowiańska *fantasy*, *urban fantasy.*

Okazało się, iż według ankietowanych od samego początku pojawienia się *fantasy* na rynku polskim najczęściej wybieranym podgatunkiem jest *high fantasy* (aż 63% odpowiedzi). Na drugim miejscu plasuje się *science fiction* (47%), a na trzecim, co może być zaskoczeniem, znalazła się fantastyka postapokaliptyczna (41%), która cieszy się coraz większą popularnością od polskiego wydania w 2010 roku *Metra 2033* Dmitrija Głuchowskiego, rosyjskiego autora,

którego cykl zainspirował innych twórców. Na czwartym miejscu znalazły się *sword and sorcery* i historia alternatywna (37%), również lubiana przez czytelników od początku wieku, a na piątym miejscu – omawiana już słowiańska *fantasy* (35%)[7]. Pozostałe podgatunki respondenci ocenili następująco: *heroic fantasy* (34%), *dark fantasy* (32%), *urban fantasy* (29%), horror (28%), cyberpunk (25%), *rural fantasy* (24%), *low fantasy* (20%), *space opera* (20%), *paranormal romance* (16%), *steampunk* (14%) oraz *biopunk* (9%).

Wśród ankietowanych w 2020 roku twórczość Andrzeja Sapkowskiego ciągle cieszy się ogromną popularnością. W pytaniu z wielokrotnym wyborem odpowiedzi aż w 71% ankietowanych wskazało go jako najchętniej czytanego autora. Na drugim znalazł się Andrzej Pilipiuk (48%), dobrze znany czytelnikom dzięki cyklowi opowiadań o Jakubie Wędrowyczu, bimbrowniku i egzorcyście-amatorze, który można sklasyfikować jako połączenie *rural fantasy* oraz *fantasy* humorystycznej. Dalej w rankingu znaleźli się Jacek Piekara (35%), Jarosław Grzędowicz (28%), Jacek Dukaj (25%) oraz Jakub Ćwiek (23%). Spośród pisarzy, których ankietowani wpisali samodzielnie, najczęściej pojawiał się Stanisław Lem, Michał Gołkowski oraz Robert J. Szmidt.

Na pytanie otwarte „Jakich autorów zagranicznych preferujesz?" czytelnicy podali aż 92 twórców, a do najczęściej wymienianych należeli: John R. R. Tolkien (27%), Dmitrij Głuchowski (13%), George R. R. Martin (13%), Stephen King (13%), Philip K. Dick (11%), Howard P. Lovecraft (8%) oraz J.K. Rowling (8%).

Ankietowani przy wyborze lektury najczęściej kierowali się gatunkiem (66%), rekomendacją znajomych (63,5%) oraz opisem zawartym z tyłu książki (59%), najchętniej sięgali po książki (49%), aż 74% preferowało cykle powieściowe.

Podsumowanie

Po latach dominacji *science fiction* ustąpiła miejsca młodszej siostrze – *fantasy*. Choć oba gatunki cieszą się największą popularnością na rynku „fantastycznym", to gatunkiem ciągle ewoluującym i najchętniej czytanym w Polsce

[7] Jak widać, mimo trudnych początków moda na wykorzystywanie motywów słowiańskich nie przeminęła. Śmiem nawet twierdzić, że będzie cieszyła się coraz większą popularnością, a to za sprawą serialowego *Wiedźmina* produkcji Netflix z 2019 r., na podstawie zbioru opowiadań *Miecz przeznaczenia* Andrzeja Sapkowskiego. Obecnie zbiór opowiadań Sapkowskiego znajduje się na pierwszym miejscu najlepiej sprzedawanych książek według rankingu Amazon, a na liście „New York Times" znalazł się na trzecim miejscu listy bestsellerów, zob. https://www.nytimes.com/books/best-sellers/ [dostęp: 13.01.2020].

jest właśnie *fantasy*. Polscy autorzy odchodzą od zachodniego kanonu i poszukują własnych nisz i inspiracji. Powstają nowe podgatunki, a stare są modyfikowane, dzięki czemu polska fantastyka stała się różnorodna oraz trudna do sklasyfikowania, a fazy jej rozwoju można opisać następująco:

> [...] od mariażu z science fiction, przez fascynację rodzimą mitologią, mechanizmami religii, przez „przetwarzanie" bajek magicznych i odzieranie ich z naiwnej, czarno-białej wizji świata, po związki z polską historią, a wreszcie – niemal całkowite zaniechanie „światotwórstwa" na rzecz bliskiej czytelnikowi rzeczywistości, pod podszewką której ukazuje się całkiem inny świat (Tkacz 2012: 14).

Mimo wciąż powstających nowych podgatunków fantastyki najchętniej czytana jest *high fantasy*, czyli pierwszy powstały podgatunek. Oczywiście polscy autorzy próbują nieco zmienić konwencję, lecz główne wyznaczniki pozostają niezmienne. Na drugim miejscu pozostaje *science fiction.* Trzecie miejsce fantastyki postapokaliptycznej może być zaskoczeniem. Ten stosunkowo świeży gatunek na polskim rynku fantastycznym od około 15 lat zdobywa coraz większą rzeszę fanów.

Porównując wynik ankiet z 2012 i z 2020, można zauważyć zmniejszenie zainteresowaniem horrorem, lecz w 2020 roku Stephen King, amerykański król powieści grozy, był jednym z najchętniej czytanych i wymienianych zagranicznych autorów, natomiast w 2012 nie znalazł się w piątce najbardziej poczytnych pisarzy zagranicznych. W 2012 i w 2020 niezmiennie króluje J.R.R. Tolkien, natomiast Terry Pratchett, który w ankiecie przeprowadzonej przez Gdański Klub Fantastyki, znalazł się na drugim miejscu, w bieżącym roku był prawie nieobecny. Na drugim miejscu w 2020 wskazano Dimitrija Głuchowskiego, George'a R. R. Martina (który zawojował rynek wydawniczy swoją *Sagą lodu i ognia*) oraz Stephen King. Ciekawa sytuacja dotyczyła trzeciego miejsca z 2020 i czwartego z 2012 – na obu miejscach, z taką samą procentową ilością odpowiedzi, znalazł się Philip K. Dick. Na czwartym w 2020 wymieniono kolejno Howard P. Lovecraft oraz J.K. Rowling (9%), którzy w 2012 nie znaleźli się w pierwszej piątce. Neil Gaiman w 2012 roku został wskazany na piątym miejscu (9%), a w 2020 tylko 5% ankietowanych wymieniło go wśród najchętniej czytanych pisarzy zagranicznych.

Wśród polskich pisarzy w obu ankietach na pierwszym miejscu znalazł się Andrzej Sapkowski. Inni autorzy, którzy uplasowali się w pierwszej siódemce w obu ankietach, to Andrzej Pilipiuk (w 2012 na piątym miejscu, w 2020 – na drugim) oraz Jacek Dukaj (w 2012 na drugim miejscu, w 2020 – na szóstym).

Tylko w przypadku niektórych autorów można zauważyć zbieżność z popularnością danego gatunku. Andrzej Sapkowski miesza podgatunki, jego cykl o Wiedźminie jest synkretyczny: bywa określany jako *high fantasy*, pogranicze słowiańskiej *fantasy*, a Małgorzata Tkacz scharakteryzowała go jako *fairytail fantasy*. Z kolei trylogię husycką można umiejscowić w szeregach *fantasy* historycznej. Jacek Dukaj w ankiecie z 2020 nie znalazł się na szczycie rankingu, lecz jest głównie kojarzony z literaturą *science fiction*, która od lat cieszy się sympatią odbiorców.

High fantasy, której prekursorem jest Tolkien, można by określić „klasyczną", ciągle cieszy się największą popularnością wśród czytelników i stanowi wzór bądź punkt odniesienia dla wielu pisarzy:

> Wydaje się, że zapoczątkowane po 2000 roku odchodzenie od „klasycznych" form *fantasy* stanowi forpocztę innego spojrzenia na poszczególne konwencje, do literatury określanej po prostu jako proza fantastyczna. Powodem tego jest, jak się wydaje, skostnienie form *fantasy* i *science fiction*. Słusznym i naturalnym zatem rozwiązaniem, jak wskazuje Andrzej Zgorzelski, jest przekraczanie i łamanie tych granic. W wyniku tego otrzymujemy szereg różnorodnych utworów powiązanych z większością znanych odmian fantastyki (tamże: 161).

Tendencje gatunkowe polskiej fantastyki na przestrzeni lat uległy zmianie. Dopiero w latach osiemdziesiątych w Polsce zaczęły pojawiać się tłumaczenia zachodniej *fantasy*, które miały ogromny wpływ na polskich autorów. Mimo dominacji Tolkienowskiego wzorca polska *fantasy* szukała własnej drogi, powstawały nowe podgatunki ściśle związane z kulturą i polską historią lub inspirowane folklorem słowiańskim.

Bibliografia

Źródła

Białołęcka Ewa (1997), *Tkacz iluzji*, Warszawa.
Białołęcka Ewa (2018), *Kroniki Drugiego Kręgu. Naznaczeni błękitem*, Warszawa.
Białołęcka Ewa (2018), *Kroniki Drugiego Kręgu. Drugi Krąg*, Warszawa.
Białołęcka Ewa (2018), *Kroniki Drugiego Kręgu. Kamień na szczycie*, Warszawa.
Białołęcka Ewa (2018), *Kroniki Drugiego Kręgu. Piołun i miód*, Warszawa.
Borkowska Anna (2017), *Gar'Ingawi Wyspa Szczęśliwa*, Warszawa.
Brzezińska Anna (2002), *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny*, Warszawa.
Brzezińska Anna (2004), *Letni deszcz. Kielich*, Warszawa.
Brzezińska Anna (2005), *Wody głębokie jak niebo*, Warszawa.
Brzezińska Anna (2006), *Plewy na wietrze*, Warszawa.

Brzezińska Anna (2007), *Żmijowa harfa*, Warszawa.
Brzezińska Anna (2009), *Letni deszcz. Sztylet*, Warszawa.
Brzezińska Anna (2010), *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny*, Warszawa.
Chmielewski Artur (2017), *Achromatopsja*, Kraków.
Ćwiek Jakub (2005), *Kłamca*, Lublin.
Ćwiek Jakub (2006), *Kłamca. Bóg marnotrawny*, Lublin.
Ćwiek Jakub (2008), *Kłamca*. *Ochłap sztandaru*, Lublin.
Ćwiek Jakub (2012), *Kłamca. Kill'em All*, Lublin.
Dębski Rafał (2007), *Kiedy Bóg zasypia*, Lublin.
Dukaj Jacek (2003), *Inne pieśni*, Kraków.
Dukaj Jacek (2015), *Starość aksolotla*, Kraków.
Głuchowski Dmitrij (2010), *Metro 2033*, Kraków.
Głuchowski Dmitrij (2010), *Metro 2034*, Kraków.
Głuchowski Dmitrij (2015), *Metro 2035*, Kraków.
Grzędowicz Jarosław (2005), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 1, Lublin.
Grzędowicz Jarosław (2007), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 2, Lublin.
Grzędowicz Jarosław (2009), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 3, Lublin.
Grzędowicz Jarosław (2012), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 4, Lublin.
Kochański Krzysztof (2003), *Baszta czarownic*, Warszawa.
Kraszewski Józef Ignacy (2004), *Stara baśń*, Kraków.
Kossakowska Maja Lidia (2003), *Obrońcy Królestwa*, Warszawa.
Kossakowska Maja Lidia (2007), *Ruda Sfora*, Lublin.
Kossakowska Maja Lidia (2008), *Żarna niebios*, Lublin.
Kossakowska Maja Lidia (2010), *Zbieracz burz*, Lublin.
Kossakowska Maja Lidia (2017), *Bramy Światłości*, t. 1, Lublin.
Kossakowska Maja Lidia (2018), *Bramy Światłości*, t. 2, Lublin.
Kozak Magdalena (2010), *Fiolet*, Warszawa.
Majka Paweł (2014), *Berserk*, Poznań.
Majka Paweł (2016), *Człowiek obiecany*, Poznań.
Majka Paweł (2017), *Berserk: Dzielnica obiecana*, Poznań.
Miszczuk Katarzyna Berenika (2016), *Kwiat paproci. Szeptucha*, Warszawa.
Miszczuk Katarzyna Berenika (2016), *Kwiat paproci. Noc Kupały*, Warszawa.
Miszczuk Katarzyna Berenika (2017), *Kwiat paproci. Żerca*, Warszawa.
Miszczuk Katarzyna Berenika (2018), *Kwiat paproci. Przesilenie*, Warszawa.
Miszczuk Katarzyna Berenika (2019), *Jaga*, Warszawa.
Mortka Marcin (2007), *Ragnarok 1940*, t. 1, Lublin.
Mortka Marcin (2008), *Ragnarok 1940*, t. 2, Lublin.
Mortka Marcin (2008), *Miecz i kwiaty*, t. 1, Lublin.
Mortka Marcin (2009), *Miecz i kwiaty*, t. 2, Lublin.
Mortka Marcin (2010), *Miecz i kwiaty*, t. 3, Lublin.
Nienacki Zbigniew (1989), *Dagome iudex*, Olsztyn.
Paliński Paweł (2014), *Polaroidy z zagłady*, Warszawa.
Paliński Paweł (2019), *Spowiednik*, Warszawa.
Piekara Jacek (2003), *Sługa Boży*, Lublin.

Piekara Jacek (2003), *Młot na czarownice*, Lublin.
Piekara Jacek (2004), *Miecz aniołów*, Lublin.
Piekara Jacek (2006), *Łowcy dusz*, Lublin.
Piekara Jacek (2006), *Przenajświętsza Rzeczpospolita*, Lublin.
Piekara Jacek (2008), *Płomień i krzyż*, t. 1, Lublin.
Piekara Jacek (2010), *Ja inkwizytor. Wieże do nieba*, Lublin.
Piekara Jacek (2010), *Ja inkwizytor. Dotyk zła*, Lublin.
Piekara Jacek (2011), *Ja inkwizytor. Bicz Boży*, Lublin.
Piekara Jacek (2014), *Ja inkwizytor. Głód i pragnienie*, Lublin.
Piekara Jacek (2015), *Ja inkwizytor. Kościany galeon*, Lublin.
Piekara Jacek (2018), *Płomień i krzyż*, t. 2, Lublin.
Piekara Jacek (2019), *Płomień i krzyż*, t. 3, Lublin.
Piekara Jacek (2019), *Ja inkwizytor. Przeklęte krainy*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2001), *Kroniki Jakuba Wędrowycza*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2002), *Czarownik Iwanow*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2002), *Weźmisz czarno kure...*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2003), *Kuzynki*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2004), *Księżniczka*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2004), *Zagadka Kuby Rozpruwacza*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2005), *Dziedziczki*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2005), *Ucieczka*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2006), *Obce ścieżki*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2006), *Operacja Dzień Wskrzeszenia*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2006), *Wieszać każdy może*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2007), *Północne wiatry*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2009), *Homo bimbrownikus*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2012), *Trucizna*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2014), *Zaginiona*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2016), *Konan Destylator*, Lublin.
Pilipiuk Andrzej (2019), *Karpie bijem*, Lublin.
Piskorski Krzysztof (2008), *Zadra*, t. 1, Warszawa.
Piskorski Krzysztof (2009), *Zadra*, t. 2, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (1993), *Ostatnie życzenie*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (1993), *Miecz przeznaczenia*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (1994), *Krew elfów*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (1995), *Czas pogardy*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (1996), *Chrzest ognia*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (1997), *Wieża Jaskółki*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (1999), *Pani Jeziora*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (2002), *Narrenturm*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (2004), *Boży bojownicy*, Warszawa.
Sapkowski Andrzej (2005), *Lux perpetua*, Warszawa.
Studniarek Michał (2004), *Herbata z kwiatem paproci*, Warszawa.
Szostak Wit (2003), *Wichry Smoczogór*, Warszawa.

Szostak Wit (2004), *Poszarpane granie*, Warszawa.
Szostak Wit (2005), *Ględźby Ropucha*, Warszawa.
Szczygielski Marcin (2017), *Serce Neftydy*, Warszawa.
Szmidt Robert J. (2003), *Apokalipsa według Pana Jana*, Poznań.
Szmidt Robert J. (2009), *Samotność anioła zagłady*, Lublin.
Szmidt Robert J. (2015), *Otchłań*, Kraków.
Szmidt Robert J. (2016), *Wieża*, Kraków.
Szmidt Robert J. (2019), *Riese*, Kraków.
Tolkien John Ronald Reuel (2004), *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, Warszawa.
Tolkien John Ronald Reuel (2012), *Władca Pierścieni. Trylogia: Drużyna Pierścienia, Dwie wieże, Powrót króla*, Warszawa.
Zwierzchowski Piotr (2003), *Sendilkelm*, Warszawa.
Żamejć Joanna (2015), *Nawrócenie wiedźmy*, Olsztyn.
Żamejć Joanna (2018), *Perkunowe wyroki*, Olsztyn.

Opracowania

Bauman Zygmunt (2008), *Płynny lęk*, Kraków.
Bourdieu Pierre (2001), *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, Warszawa.
Brykalski Dawid (2003), *Angel Fantasy*, „Sfinks", nr 3: 157.
Gąska Paweł (2016), *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin--Polonia", nr 2: 13–32.
Gąsowska Lidia (2011), *Fantasy gra z czytelnikiem o historię*, „Śląskie Studia Polonistyczne", nr 1: 45–52.
Gumkowski M. (2005), *Nota wydawcy*, w: J.R.R. Tolkien, *Władca Pierścieni. Drużyna Pierścienia*, Warszawa.
Guttfeld Dorota, Jankowiak Daria, Krawczyk Stanisław (2012), *Fantastyczni 2012. Badanie czytelnictwa fantastyki*, Gdańsk.
Kaczor Katarzyna (2017), *Polskie czytanie fantasy*, „Jednak Książki", nr 8: 97–116.
Kobus Aldona (2015), *Sarmatotopie. Formacja sarmacka w twórczości Jaska Komudy*, „Teksty Drugie", nr 1: 273–293.
Kołodziejczak Tomasz, Lichański Jakub, Piekara Jacek, Sapkowski Andrzej, Ziemkiewicz Rafał (1993), *Polemiki*, „Nowa Fantastyka", nr 12: 65–70.
Niewiadomski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni (1990), *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań.
Polak Andrzej (2013), *Metro 2033, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze", t. 23: 125–142.
Sapkowski Andrzej (1993), *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka", nr 5: 65–72.
Sowa Jan (2011), *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków.
Tkacz Małgorzata (2012), *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdańsk.

Uniłowski Krzysztof (2017), *Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*, „Dekada Krakowska. Dwumiesięcznik Kulturalny", nr 1/2: 20–30.
Wąsowicz Magdalena (2016), *Historie alternatywne w literaturze, typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. LIX, z. 2: 93–105.
Wierel Karolina (2016), *Postapokaliptyczna wizja człowieka w trylogii Dmitra Głuchowskiego: Metro 2033, Metro 2034, Metro 2035*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin-Polonia", nr 2: 77–89.
Wydmuch Marek (1979), *Goście w raju*, „Kultura", nr (9) 5: 5.
Żukowska Elżbieta (2008), *Typologia Piroga polskiego, czyli o fantasy słowiańskiej piętnaście lat później*, „Czas Fantastyki", nr 3: 3–11.

Aneks – kwestionariusz[8]

Gatunki fantastyki

Szanowna Pani / Szanowny Panie, proszę o poświęcenie kilku minut na wypełnienie tego kwestionariusza. Odpowiedzi są anonimowe.

1. Płeć
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną lub więcej odpowiedzi.*
☐ kobieta
☐ mężczyzna

2. Wiek
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną lub więcej odpowiedzi.*

☐ 12–18
☐ 19–25
☐ 26–35
☐ 36–45
☐ 46–55
☐ 56+

3. Jakie gatunki fantastyki najczęściej wybierasz:
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną lub więcej odpowiedzi.*

☐ science fiction (fabuła utworu bazuje na osiągnięciach naukowych i technologicznych oraz ukazuje ich wpływ na życie człowieka; akcja dzieje się w przyszłości, często w kosmosie)
☐ historia alternatywna (akcja powieści toczy się w świecie, w którym rzeczywiste wydarzenia historyczne potoczyły się inaczej)
☐ horror (świat przedstawiony skonstruowany na osnowie rzeczywistości, lecz pojawiają się w nim zjawiska nie dające się logicznie wytłumaczyć; klimat grozy, niepokoju; występują stwory takie jak: wilkołaki, wampiry, demony, duchy, wilkołaki, zombie, kanibale) fantastyka postapokaliptyczna (alternatywna przyszłość, w której doszło do niemalże całkowitej zagłady ludzkości; ukazuje walkę o przetrwanie niedobitków)

[8] Źródło: badanie własne z wykorzystaniem: kwestionariusze on-line za darmo – https://www.survio.com/pl/

- ☐ steampunk (stylistyka utworu nawiązuje do epoki wiktoriańskiej)
- ☐ paranormal romance (relacje romantyczne między głównymi bohaterami; pojawiają się motywy i postacie paranormalne (wampiry, wilkołaki, zmiennokształtni, duchy); S. Meyer Zmierzch, Ch. Harris cykl Czysta krew)
- ☐ dark fantasy (łączy ze sobą fantasy i horror; H. P. Lovecraft, Anne Rice, Konrad T. Lewandowski (saga o kotołaku Ksinie), Michael Moorock)
- ☐ heroic fantasy (typ przygodowej literatury fantasy, w której herosi walczą ze złem; motyw wędrówki bohatera; obecność ras fantastycznych (np. elfy, krasnoludy); jasny podział na bohaterów dobrych i złych; R. E. Howard Conan)
- ☐ high fantasy (akcja rozgrywa się w wymyślonym lub równoległym świecie, bohaterowie nie są herosami (bywają tzw. antybohaterami), lecz postaciami niekiedy zmuszonymi do dokonania czynów heroicznych; J. R. R. Tolkienm C.S. Lewis, G. R. R. Martin, A. Sapkowski)
- ☐ low fantasy (konwencja literacka charakteryzuje się realizmem zbliżonym do świata rzeczywistego; brak fikcyjnych ras, magia jest zjawiskiem incydentalnym, bohaterowie są zwykłymi ludźmi)
- ☐ sword and sorcery (fantasy) (zuchwali bohaterowie, którzy biorą udział w licznych przygodach; częste motywy nadnaturalne i występowanie magii; w przeciwieństwie do high fantasy skupia się na osobistych pobudkach bohaterów)
- ☐ urban fantasy (akcja powieści rozgrywa się w realiach wielkomiejskich; współwystępowanie technologii i magii)
- ☐ rural fantasy (akcja powieści rozgrywa się w realiach małomiasteczkowych, na wsi; seria o Jakubie Wędrowyczu A. Pilipiuka)
- ☐ słowiańska fantasy (zawiera elementy zaczerpnięte z mitologii i kultury ludowej krajów słowiańskich, często wykorzystywane są wydarzenia historyczne z okresu pogańskiej słowiańszczyzny)
- ☐ cyberpunk (skupia się na konsekwencjach rozwoju technologii komputerowej i informacyjnej; charakter dystopijny, rozkład moralny społeczeństwa, cyborgizacje, neologizmy, stechnicyzowanie języka)
- ☐ biopunk (fabuła utworu oparta na rozwoju biologii syntetycznej lub inżynierii genetycznej; wpływ różnych odmian biotechnologii na życie człowieka)
- ☐ space opera (podgatunek skupia się na romantycznych przygodach i podróżach międzygalaktycznych, kosmicznych bitew)

4. Częściej sięgasz po autorów:
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną lub więcej odpowiedzi.*

- ☐ krajowych
- ☐ zagranicznych

5. Jakich autorów zagranicznych preferujesz:
.....
.....
.....

6. Których autorów polskiej fantastyki najchętniej czytasz:
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną lub więcej odpowiedzi.*

☐ A. Sapkowski
☐ A. Pilipiuk
☐ M.L. Kossakowska
☐ J. Grzędowicz
☐ M. Wójtowicz
☐ A. Kańtoch
☐ J. Ćwiek
☐ J. Dukaj
☐ A. Brzezińska
☐ E. Białołęcka
☐ M. Kisiel
☐ A. Ziemiański
☐ J. Piekara
☐ K.B. Miszczuk
☐ A. Hałas
☐ R.M. Wegner
☐ R. Dębski
☐ E. Dębski
☐ A. Jadowska
☐ J. Komuda
☐ T. Kołodziejczak
☐ F.W. Kres
☐ M. Kozak
☐ K.T. Lewandowski
☐ A. Przechrzta
☐ W. Szostak

7. Inni:
.....
.....
.....

8. Jakimi kryteriami kierujesz się przy wyborze lektury:
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną lub więcej odpowiedzi.*

☐ opis zawarty z tyłu książki
☐ okładka
☐ rekomendacja znajomych
☐ własna opinia dotycząca autora
☐ recenzje
☐ reklamy
☐ gatunek

9. Z gatunku fantastyki najchętniej sięgasz po:
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną odpowiedź.*

☐ książki
☐ gry
☐ filmy

10. Preferujesz:
Podpowiedź do pytania: *Wybierz jedną odpowiedź.*

☐ cykle powieściowe
☐ powieści jednotomowe

UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 281–310

RECENZJE

DOI: 10.31648/pl.5670
Wiesława Zielińska
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4556-745X
I Liceum Ogólnokształcące im. Adama Mickiewicza w Olsztynie
e-mail: wphz@wp.pl

Oświeceniowe zapisywanie pamięci, red. Małgorzata Chachaj i Artur Timofiejew, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019, ss. 312

Oświeceniowe zapisywanie pamięci pod redakcją Małgorzaty Chachaj i Artura Timofiejewa zawiera szereg artykułów poświęconych, cieszącej się w ostatnim czasie wielkim zainteresowaniem, kategorii pamięci. Zbiór prac ukazuje, poprzez swoją tematyczną złożoność i różnorodność, szereg spostrzeżeń na temat treści i form utrwalania memorii. Przedstawia nie tylko zjawiska i procesy obecne w literaturze i publicystyce, lecz także odkrywa konteksty tych zjawisk, wskazując na bogactwo treści, obecnych w utworach literackich i paraliterackich XVIII i początków XIX wieku.

Przy tak dużej złożoności zgromadzonych w zbiorze prac wydawać by się mogło, że całościowy obraz kategorii pamięci, podobnie jak sama pamięć, może ulec zatarciu. Jednak tym razem wnikliwość badawcza autorów i rzetelność redaktorów zbioru, przyczyniły się do powstania bardzo cennej monografii. Zawiera ona prace pozwalające dostrzec bogactwo form i strategii konkretyzacji memorii w wymienionym powyżej okresie, przy czym za udaną próbę należy uznać zamiar takiego jej ujęcia, by udowodnić, że − jak zaznaczają we *Wstępie* redaktorzy zbioru − „jako kategoria kulturowa, historyczna i społeczna […] stanowiła podstawę wielu ważnych procesów, takich jak kult przodków, tradycja, modele obyczajowe, trwanie i przekształcanie się idei, systemów wartości, wzorców estetycznych" (s. 7).

Nieprzypadkowo już pierwsza doskonała praca Teresy Kostkiewiczowej *O reprezentacji pamięci indywidualnej w poezji polskiej połowy XVIII wieku* otwiera cały zbiór, gdyż zgodnie z koncepcją całości *Oświeceniowego zapisywania*

pamięci zwraca uwagę na różnorodność form ujmowania tematu z perspektywy indywidualnej, poprzez jej reprezentację w utworach lirycznych, co pozwala na wnikliwą obserwację konstrukcji literackiej formy zapisu, w tym funkcjonowania fikcjonalnie ujętej kategorii czasu, ale nade wszystko samego doświadczenia omawianych autorów, opierającego się na quasi-osobistej identyfikacji pamięci. Odmienne „obrazy pamięci", dla twórców, takich jak Ignacy Krasicki, Adam Naruszewicz, Franciszek Karpiński czy Franciszek Dionizy Kniaźnin, autorka publikacji porządkuje jako: *Wspominanie pamięci*, *Pamięć a poetycka autobiografia*, *Upamiętnianie*. Zwraca też uwagę na zagadnienie memorii uobecnione w utworach metapoetyckich, utrwalające w literackiej formie nie tylko upamiętnianego, lecz także twórcę i jego dzieło. W pracy można znaleźć również interesujące rozważania na temat reprezentacji pamięci indywidualnej w polskiej poezji drugiej połowy XVIII wieku w kontekście związku zagadnienia pamięci z kategorią czasu, przy czym wyraźnie uwypuklona została kwestia funkcji kategorii temporalnej w poszczególnych utworach i gatunkach lirycznych epoki oświecenia.

Doskonałą konkretyzacją omawianych zagadnień związanych z kategorią pamięci jest praca Aliny Aleksandrowicz *Puławski ogród pamięci w czasach ks. Izabeli Czartoryskiej*. Stanowi ona bardzo bogate treściowo i bibliograficznie studium, ukazujące sposoby ujmowania tematyki pamięci z perspektywy dwóch pojęć „ogrodu pamiątek" i „ogrodu pamięci", w jej interpretacji kulturowej: „[…] szerszej, dominującej w świadomości Polaków przełomu stuleci, i węższej, dotyczącej pamiątek postrzeganych przede wszystkim przez pryzmat kolekcji muzeów usytuowanych w puławskim ogrodzie − Świątyni Sybilli i Domu Gotyckim" (s. 55). Autorka szeroko omawia „ideę puławskiego historyzmu" realizowanego przez ks. Czartoryską w przestrzeni ogrodu memorialnego, tworzonego w różnych formach, jak chociażby tablic memorialnych, inskrypcji czy figury kamienia sepulkralnego. W tekście znalazły się także spostrzeżenia dotyczące przyczyn powstania tak charakterystycznej formy przestrzeni ogrodu, co wynikało z poczucia obowiązku obywatelskiego i moralnego samej jego założycielki, zdającej sobie sprawę z wagi utrwalania narodowej historii. Interesującym rysem publikacji jest też związek tak pojmowanej idei z czołowymi przedstawicielami literatury omawianego okresu, jak chociażby Julianem Ursynem Niemcewiczem czy Janem Pawłem Woroniczem. Praca poświęcona ogrodowi pamięci w Puławach stanowi bardzo ciekawe studium ukazujące wartości i emocje ważne zarówno w wymiarze indywidualnym, zbiorowym, jak i uniwersalnym.

O zupełnie innym charakterze pamięci historycznej traktuje tekst Dobrochny Ratajczakowej *Pamięć arkadyjska. O komediach Krasickiego*, odkrywający obraz pamięci arkadyjskiej, której wartość jest szczególnie cenna i oryginalna na tle polskiego komediopisarstwa epoki oświecenia. Autorka, poprzez analizowanie poszczególnych komedii, uwzględniając ich performatywny charakter, przekonuje, że są one świadectwem kulturowej pamięci i przynoszą interesujący obraz szlacheckiej Arkadii.

Choć, jak zaznacza Teresa Kostkiewiczowa, „polscy poeci XVIII wieku nie mieli kontaktu z ówczesnymi koncepcjami memorii jako siły napędzającej ludzkie myślenie i biegu czasu stającego się historią (jak w myśli Giambattisty Vico)" (s. 47), to właśnie problematyce przeszłości w rozważaniach tego myśliciela i jego wpływie na przemiany w pojmowaniu przeszłości, co implikuje oświeceniowy paradygmat pamięci, poświęca swoje badania Krzysztof Trybuś w pracy *O vicańskiej lekcji pamięci – kilka pytań*. Szczególnie interesujący z perspektywy analiz dyskursów pamięci w epoce oświecenia wydaje się wniosek autora, dotyczący potrzeby odkrycia zupełnie nowych dyskursów pamięci oświecenia, związanych z miejscem i z doświadczeniem śmierci. Autor wskazuje także na niewątpliwą ciągłość kulturową i dynamiczny charakter paradygmatu pamięci zapowiadającego epokę romantyzmu. Kolejne prace zawarte w *Oświeceniowym zapisywaniu pamięci* przynoszą, ujęte chronologicznie, studia badawcze poświęcone zapisom tego, co jest pamiętane w kontekście wiedzy, faktów i emocji. O wiedzy leksykologicznej i botanicznej, czerpanej z XVII-wiecznego dzieła Knapiusza i wpływie lektury na księżną Czartoryską traktuje analityczne studium Haliny Wiśniewskiej *Niezapomniane nazwy kwiatów w skarbcu Grzegorza Knapiusza (1643)*, przy czym interesujące są wnioski autorki dotyczące zmian semantycznych i ilościowych w zakresie analizowanych nazw kwiatów na podstawie *Thesaurusa* Knapiusza, utworów poetyckich XVII wieku oraz *Myśli różnych o sposobach zakładania ogrodów* księżnej Czartoryskiej.

O memuarystycznym charakterze poezji winszującej w XVIII stuleciu, wywodzącej się z kręgu gdańskiego, pisze Piotr Kąkol w pracy *„Ale chcę pamięć przynajmniej zostawić". Pamięć wpisana w gdańskie panegiryki urodzinowo-imieninowe okresu konfederacji barskiej*. Badania autora publikacji skupiają się na analizie zachowanych wpisów okolicznościowych w języku polskim, co stało się podstawą wyciągnięcia ciekawych wniosków na temat autorów życzeń, ich treści, która eksponuje poprzez formę laudacji nie tylko postać samego solenizanta, lecz także pamięć o jego antenatach. Z badań Piotra Kąkola wyłania się, wykraczający poza wymiar indywidualnego doświadczenia, obraz życia rodzinnego i towarzyskiego szlachty i magnaterii przybywającej do

Gdańska w niebezpiecznych czasach. Podobnie szerszy wydźwięk kulturowy ma opisywany w wierszu *Extinctae Societati meae* ks. Jana Michała Denisa w przekładzie Marcina Morolskiego fakt kasaty zakonu jezuitów. Przyczynił się on do wyrażania w ekspresywnej formie o retorycznym charakterze emocji podmiotu mówiącego w elegii, a zarazem świadczy o zainteresowaniach literackich tłumacza wiersza, Marcina Morolskiego, komentującego, poprzez nadanie rozważaniom własnej formy, ważne wydarzenie. Temu zagadnieniu, z uwzględnieniem recepcji tekstu, poświęcone są rozważania Agaty Demkowicz *Oblicza pamięci w elegii „Extinctae Societati meae" ks. Jana Michała Denisa SJ (w przekładzie Marcina Morolskiego).* Natomiast teksty Agnieszki Gocal *Miejsca pamięci w „Podróży z Warszawy do Biłgoraja" Ignacego Krasickiego*, Magdaleny Partyki *Pulsowanie pamięci w oświeceniowym dzienniku podróży do Włoch*, Magdaleny Abramczyk *Kategoria pamięci we wspomnieniach Łucji z książąt Giedroyciów Rauterstrauchowej na przykładzie „Miast, gór i dolin"* oraz Katarzyny Puzio *Pamięć o szkockiej przeszłości w „Anglii i Szkocji. Przypomnieniach z podróży roku 1820−1824 odbytej"* Krystyna Lacha Szyrmy łączy temat pamięci indywidualnej, tym ciekawiej ujęty, gdyż ukazuje, jak różnorodne inspiracje miejscem i kulturą mogą wyrażać się w zapisach powstałych w trakcie podróży, których wspólną cechą jest ich emocjonalny charakter oraz podkreślanie roli natury i kultury, najczęściej uobecniających się poprzez wrażeniowość szczegółu, znanego wcześniej lub odkrywanego po raz pierwszy. Choć cechą łączącą powyżej wymienione utwory jest ujmowanie kategorii memorii w zależności od subiektywnego postrzegania opisującego, to zawsze jednak odbywa się ono poprzez dostrzeżenie tego, co wyjątkowe, a co staje się dobrym przykładem analizowania wzajemnych związków pamięci kulturowej z jednostkową, jak chociażby w tekście Agnieszki Gocal. Praca Marka Nalepy *Równania kulturowe, dekadencje cywilizacyjne, maski historyczne w literaturze późnego oświecenia* zawiera bogate studium na temat sposobów utrwalania przeszłości w literaturze porozbiorowej, powstałej już w sytuacji utraty niepodległości Polaków. Nowa sytuacja wymagała od twórców poszukiwania odmiennych sposobów zapisywania silnych emocji, najczęściej wynikających z poczucia krzywdy i straty. Autor na konkretnych przykładach wskazuje na wielogłosowy charakter powstających wówczas tekstów, w których można odnaleźć interpretacje różnych kodów kulturowych, co świadczy o tym, iż poezję tego okresu „można potraktować jako wyraz aktywnej świadomości zbiorowej pierwszych lat niewoli narodowej budowanej na pamięci historycznej i kulturowej" (s. 222).

Całą monografię zamykają interesujące prace potwierdzające wielogłosowy charakter zapisywania pamięci w literaturze porozbiorowej, który przejawia

się przede wszystkim poprzez sam sposób opowiadania tego, co zapamiętane, zderzając wzorce oświeceniowo-klasycystyczne z tendencjami nadchodzącej epoki romantyzmu, przy wyraźnie wyłaniającej się celowości przedstawianych treści przyjmujących charakter dydaktyczny ujawniający się poprzez zabiegi w warstwie językowej. W ten sposób całość rozważań dopełniają badania Jerzego Borowczyka *Podróżna praca pamięci. Przeszłość w podróżopisarskich fragmentach Juliana Ursyna Niemcewicza i Edwarda Raczyńskiego*, Grzegorza Zająca *Listy litewskie Juliana Ursyna Niemcewicza − jak obecna jest w nich historia?*, Małgorzaty Chachaj *Aleksander Chodkiewicz o życiu „wsławionych Polaków"* oraz Artura Timofiejewa *Figura litoty w wybranych zapisach pamięci epoki napoleońskiej.*

Bez wątpienia zebrane w omawianym tomie zbiorowym prace pozwalają dostrzec z perspektywy opisania kategorii pamięci wielość i dynamikę zjawisk w dziedzinie kultury, historii, szeroko pojmowanego obrazu społeczeństwa oraz ważnych wartości i wzorców estetycznych. Szczególnie interesujące wydawać się może na tle tak szerokiej problematyki prac monograficznych przyjrzenie się zagadnieniu przemilczenia lub badania utrwalonych kategorii pamięci kulturowej czy historycznej w kontekście celowości budowania obrazu pamięci ujmowanej w kategoriach prawdy lub fałszu w zderzeniu z rzeczywistością.

Redaktorzy pracy zbiorowej *Oświeceniowe zapisywanie pamięci* we wstępie przywołują cytat ze *Smugi cienia* Josepha Conrada: „Perspektywa pamięci tym się odznacza, że wyolbrzymia wymiar rzeczy, bowiem to, co ważne, ukazuje się w osamotnieniu, wydobyte spośród drobnych faktów codzienności, które uległy naturalnemu zatarciu". Cytat ten trafnie odnosi się do charakteru materii, której w całości poświęcono zbiór artykułów. Ową materią jest pamięć ujmowana jako kategoria kulturowa, historyczna i społeczna, w wymiarze indywidualnym i zbiorowym, ukazana poprzez jej nieustanne przenikanie się z różnymi dziedzinami nauki. Jednak różnorodność zgromadzonych w zbiorze artykułów zdaje się przeczyć temu, że „to, co ważne" ukazuje się w osamotnieniu, gdyż charakter prac niespodziewanie odkrywa całe bogactwo związków między poszczególnymi elementami rzeczywistości. W tym sensie „osamotnienie rzeczy" okazuje się punktem wyjścia badania memorii i jest konieczne, by poprzez nakładanie się kolejnych spostrzeżeń badaczy uzyskać niezwykle ciekawy obraz całości zagadnienia. Wydaje się to niezwykle cenne nie tylko w kontekście metodologii badawczej i szeroko rozumianej wartości naukowej, gdyż waga zgromadzonych prac wyraża się przede wszystkim poprzez bardzo interesującą refleksję humanistyczną natury indywidualnej i społecznej, otwierając kolejne perspektywy badań nad kategorią pamięci.

DOI: 10.31648/pl.5671
Sabina Kowalczyk
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9641-3429
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: sabina_kowalczyk_93@wp.pl

Czarownica powołana, oprac. Anna Kochan, Oficyna Wydawnicza ATUT, [seria wydawnicza „Bibliotheca Curiosa"], Wrocław 2019, ss. 180

„Bibliotheca Curiosa" – seria wrocławskiego wydawnictwa ATUT to kontynuowana od kilku lat tradycja publikowania dawnych tekstów – dziś zapomnianych, rzadkich, a mimo to wciąż niezwykle interesujących z uwagi na podejmowane przez ich autorów problemy. Dzieła stanowią także zobrazowanie wiedzy i mentalności społeczeństw od antyku do oświecenia. Tematyka tekstów cyklu oscyluje m.in. wokół ziołolecznictwa, przepowiedni, wizji, nierealnych zdarzeń czy katalogów oryginalnych zwierząt i roślin. Przy tym ostatnim zaznaczyć należy, że do „niezwykłych" stworów dawniej zaliczano obok smoków i bazyliszków także lwa, krokodyla czy słonia, a pospolitym ze współczesnej perspektywy ziołom przypisywano nadnaturalne właściwości. Twórcy serii zaznaczają, że ich celem jest ukazanie złożonej wyobraźni i świadomości naszych przodków oraz przedstawienie „interpretacyjnego kontekstu pozwalającego lepiej zrozumieć Dantego, Szekspira czy Kochanowskiego"[1]. Pieczę nad całością serii sprawuje znakomity badacz staropolszczyzny, zgłębiający duchowość wieków dawnych – prof. Jacek Sokolski.

Dotychczas w ramach cyklu wydano trzydzieści osiem pozycji opatrzonych aparatem krytycznym. Są wśród nich interesujące tomy, takie jak: przetłumaczony z łaciny poemat Palingeniusza (*Zodiak życia*, 1536), traktat Pseudo-Alberta Wielkiego (*O sekretach białogłowskich*, 1695), antologia *Staropolskich przepowiedni i mirabiliów* (XVI–XVII wiek) oraz encyklopedia Benedykta Chmielowskiego (*Nowe Ateny*, XVIII wiek). Przekłady niektórych dzieł stanowią wręcz zupełne *novum* na polskojęzycznym rynku wydawniczym. Za przykład posłużyć tu mogą chociażby po raz pierwszy przełożone z greki *Argonautyki orfickie* (III w. p.n.e.).

[1] Cytat jest fragmentem opisu serii „Bibliotheca Curiosa" znajdującego się na stronie wydawnictwa ATUT: http://www.atut.ig.pl/?bibliotheca-curiosa,16,4 [dostęp: 28.04.2020].

Z punktu widzenia badań nad staropolszczyzną, historią XVII wieku i kulturą dawną jedna z ostatnio opublikowanych pozycji serii jest szczególnie interesująca. Chodzi tu o *Czarownicę powołaną*, wydaną pierwotnie w 1639 roku w poznańskiej drukarni intelektualisty Wojciecha Regulusa. Jest to traktat, którego autor jako jeden z pierwszych zdecydowanie wypowiedział się przeciwko licznym nadużyciom sądów w procesach o czary. Tekst jest niezwykle cenny zarówno ze względu na swą unikatowość (Anna Kochan zaznacza, że w Polsce „była to praca pionierska" – Kochan 2019: 29), jak i odzwierciedlenie mentalności ludzi XVII stulecia i panujących wówczas wierzeń, praw i zwyczajów. Traktat, poza kwestiami teologicznymi (rozróżnianie zabobonów od czarów, przyczyna dominacja liczebności wiedźm nad czarownikami), podejmuje przede wszystkim problematykę sprawiedliwych postępowań wobec oskarżonych: zasadności stosowania próby pławienia oraz tortur przy przesłuchaniach, rodzaju odprawianego pogrzebu kobiet zamęczonych na śmierć w więzieniach, sytuacji, w których sędzia może zdecydować się na zadanie mąk lub ich odwołanie (np. w przypadku stwierdzenia ciąży u „powołanej").

Autorstwa tekstu wciąż nie udało się jednoznacznie ustalić. Do tej pory dzieło doczekało się zaledwie czterech edycji: trzech staropolskich (1639, 1680, 1714) i jednej XIX-wiecznej, niewolnej od licznych błędów i skrótów (zawartej we fragmencie XV serii *Lud. Jego zwyczaje, sposoby życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* Oskara Kolberga z 1882 roku).

Edycja tekstu z 2019 roku realizuje model wykorzystywany także w innych publikacjach serii. Na wydanie składają się wstęp, bibliografia, nota edytorska, tekst właściwy opatrzony przypisami (odsyłacze standardowo znajdują się w sekcji „Komentarz"), a także spis ilustracji i treści. Przeniesienie przypisów na koniec egzemplarza, chociaż ze względu na ich liczbę wydaje się to całkiem zasadne, jest dosyć uciążliwe dla odbiorcy (podobną praktykę stosuje zresztą Instytut Badań Literackich w cyklu „Biblioteka Pisarzy Staropolskich"). Z pewnością samo opatrzenie tekstu odsyłaczami jest niezbędne w przypadku utworów dawnych. Nietrafiona moim zdaniem formuła serii „Klasyka Mniej Znana" wydawnictwa Universitas z powodu braku odwołań może stać się bardzo nieczytelna dla części odbiorców, do których jest adresowana[2], dlatego pozycje „Curiosa" szczególnie zasługują na uwagę.

Pisownia oryginału *Czarownicy* została uwspółcześniona przy zachowaniu walorów języka dawnego, co poszerza krąg odbiorców o laików fascynujących się

[2] Wymienia się wśród nich zarówno wykładowców, nauczycieli, jak i licealistów czy gimnazjalistów (dziś ostatnich roczników uczniów szkół podstawowych).

tekstami staropolskimi. Do zalet wydania należy zaliczyć także przejrzysty układ edycji. Większe wątpliwości wzbudzają natomiast poszczególne fragmenty opracowania napisanego przez Annę Kochan. Wstęp pełni funkcję dobrego wprowadzenia do XVII-wiecznego traktatu: badaczka omawia w nim powiązania herezji z czarami, wpływ papieskich bulli na liczebność procesów, europejskie poglądy na temat tortur, literaturę demonologiczną, a także przedstawia okoliczności powstania, odbiór, kompozycję i treści *Czarownicy.* Powołuje się przy tym na dokonania współczesnych historyków (w tym Jacka Wijaczki, Tomasza Wiślicza i Małgorzaty Pilaszek – z pracy tej ostatniej korzystała najchętniej). Swój wywód opiera także na stosunkowo nowych pracach, także zagranicznych (np. wydanym w 2019 roku polskim tłumaczeniu książki Jonathana J. Moore'a – ang. *Hung, drawn, and quartered: the stroy of execution through the ages* – pierwsze oryginalne wydanie pochodzi z 2017 roku).

Poruszany zakres tematyczny we wstępie jest bardzo szeroki, co wywołuje wrażenie dużej skrótowości opisu, szczególnie przy poruszaniu kwestii międzynarodowych. Mimo obfitej w źródła bibliografii dziwi brak odpowiednich przypisów przy fragmentach dotyczących chociażby not biograficznych poszczególnych sędziów i teologów (Paulusa Grillandusa, Martina Antoine'a del Rio i in. – s. 16), danych o znanej w kręgach badaczy nauk tajemnych i historyków konstytucji z 1776 roku, w której oficjalnie ogłoszono zakaz przeprowadzania procesów o czary (s. 28), czy też kontrowersyjnego procesu reszelskiego uznawanego przez Kochan za „prawdopodobnie ostatni" (s. 30)[3]. Rażą także zdarzające się co jakiś czas niezręczności stylistyczne, np. *próba przez wodę* (zamiast: *próba*

[3] Proces w Reszlu (obecnie woj. warmińsko-mazurskie) z 1811 r. jest kontrowersyjny z dwóch głównych powodów: po pierwsze, sprawa Barbary Zdunk dotyczyła nie uprawiania magii, a oskarżenia kobiety o podpalenie miasta (ofiara została spalona na stosie – jedynie to nasuwa skojarzenie z karą wymierzaną powszechnie domniemanym wiedźmom); po drugie, jak wspominała sama Anna Kochan, przypadek ten wydarzył się na terenie ówczesnych Prus, które chociażby pod względem liczby procesów, sposobu ich przeprowadzania i stopnia okrucieństwa w trakcie tortur znacznie różniły się od podobnych spraw prowadzonych na terenie dawnej Polski. Wspomina o tym chociażby Magdalena Kowalska-Cichy (Kowalska-Cichy 2019: 17– 18), ale też wystarczy wpisać hasło „czarownica w Reszlu" w wyszukiwarkę internetową, by znaleźć wiele artykułów obalających mit tego procesu (pisali o tym m.in. dziennikarze „Focusa", „Wysokich Obcasów" czy „Kuriera Historycznego"). Postać domniemanej „czarownicy" jest obecnie wykorzystywana przez władze Reszla jako forma promocji miasta, m.in. wystawiane są spektakle o Barbarze Zdunk (zob. Bartnikowski online). Wśród historyków trwają spory na temat tego, który z rzeczywistych procesów o czary można by uznać za ostatni. Na przykład Małgorzata Pilaszek za ostatnią sprawę zakończoną wyrokiem śmierci uznaje proces z Bełżyc z 1774 r. (Małopolska), krytykując jednocześnie ustalenia Jacka Wijaczki, który jej zdaniem nie respektuje zmian terytorialnych państwa polskiego (zob. Pilaszek 2008: 323–324). Niezwykle drażliwą kwestią wśród historyków jest także proces w Doruchowie z 1775 r., uznawany z kolei za ostatni przez chociażby Ewę Danowską.

wody; s. 22), *srogi podręcznik* (s. 8) czy *niesławny Malleus maleficarum z 1486 r.* (wówczas nie był niesławny, tj. ‘okryty niesławą, hańbą’[4], wręcz przeciwnie; także dzisiaj podkreśla się okrucieństwo jego treści, ale wznawianie kolejnych wydań polskojęzycznej wersji *Młota na czarownice* w tłumaczeniu Stanisława Ząbkowica świadczy raczej o jego sławie i zainteresowaniu tekstem także wśród współczesnych czytelników).

Ponadto drugim (obok danych dotyczących procesu w Reszlu – zob. przyp. 4) błędem merytorycznym jest podanie jako autorów owego *Malleus maleficarum* zarówno Heinricha Kramera, jak i Jacoba Sprengera, podczas gdy już dawno nazwisko tego drugiego podawane jest w wątpliwość, co omawiają obecnie historycy, np. Jacek Wijaczka (z którego prac *de facto* Anna Kochan również korzystała). Informacja ta została odnotowana także przez różnojęzyczne wersje Wikipedii[5]. Mimo wymienionych wad wydanie z 2019 roku należy docenić ze względu na wspomniane wyżej przyjazne czytelnikowi układ i przejrzystość treści, a także zapełnienie na rynku książki ogromnej luki – wydawnictwo ATUT przypomniało i upowszechniło odbiorcom tak ważne z punktu widzenia historii, literaturo- i kulturoznawstwa dzieło.

Obecnie oryginalne egzemplarze *Czarownicy powołanej* znajdują się w zbiorach m.in. Biblioteki Narodowej czy Biblioteki Jagiellońskiej. Udostępnione są także w wersji elektronicznej, np. na platformie POLONY i Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej. Są to jednak formy dość niekomfortowe tak dla przeciętnego czytelnika (problem z odczytaniem dawnego kroju czcionki, materiał jest dodatkowo nieopracowany, przez co trudniejszy w odbiorze), jak i badacza

---

[4] *Elektroniczny słownik języka polskiego PWN* (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa) powstał na podstawie *Słownika 100 tysięcy potrzebnych słów* pod red. Jerzego Bralczyka (wyd. 1, Warszawa 2005). Aktualizacja wersji on-line (modyfikacja istniejących haseł + hasła nowe) – Lidia Drabik, https://sjp.pwn.pl/sjp/nieslawny;2489776.html [dostęp: 5.05.2020] [hasło: „niesławny”].

[5] Często wskazuje się tu nazwiska dwóch dominikanów Heinricha Kramera i Jacoba Sprengera (m.in. Małgorzata Pilaszek, Danuta Kowalewska, Roman Bugaj); jednak Jacek Wijaczka zauważa, że już w latach 70. XX w. Peter Segl udowodnił autorstwo tylko pierwszego z nich (zob. Kowalewska 2010: 286; Segl 1988: 103–126). Obecnie czytelnik amator, poszukując informacji o *Malleus maleficarum*, na stronach polsko-, niemiecko- i anglojęzycznej Wikipedii znajdzie już wzmiankę o autorstwie tylko jednego z zakonników (por.: „[…] spisany przez dominikańskiego inkwizytora Heinricha Kramera, być może we współpracy z innym inkwizytorem Jakobem Sprengerem” (Wikipedia.pl); „It was written by the discredited Catholic clergyman Heinrich Kramer […]. Jacob Sprenger’s name was added as an author beginning in 1519, 33 years after the book’s first publication and 24 years after Sprenger’s death” (Wikipedia.en); „ist ein Werk zur Legitimation der Hexenverfolgung, das der Theologe und Dominikaner Heinrich Kramer […]. Auf den Titelblättern der meisten älteren Ausgaben wird auch Jakob Sprenger als Mitautor genannt. Einer umstrittenen Forschungshypothese zufolge war Sprenger jedoch nicht beteiligt” (Wikipedia.de) [dostęp: 20.11.2019]. Młot został przetłumaczony na język polski przez Stanisława Ząbkowica w 1614 r.

– z uwagi na postępującą digitalizację instytucje niechętnie udostępniają oryginały, z kolei wersje cyfrowe bywają wadliwe ze względu na powtarzające się problemy techniczne oraz zmęczenie wzroku spowodowane długą pracą przy komputerze. Dlatego opracowane przez Annę Kochan współczesne wydanie *Czarownicy powołanej*, chociaż niewolne od pewnych mankamentów, jest jak najbardziej potrzebne i ważne. Warto przy tym zwrócić uwagę również na wydawnictwa specjalizujące się w publikacji reprintów dawnych tekstów. Za przykład może tu posłużyć Gra_fika. Pojawianie się kolejnych projektów mających na celu przybliżenie języka i tekstów naszych przodków bardzo cieszy, ponieważ ułatwia pracę badaczom, a także wzmacnia nadzieję na rozpowszechnienie zainteresowania staropolszczyzną wśród szerszego grona czytelników.

Bibliografia

Bartnikowski Andrzej, *Reszel: czarownica wygrała z panią minister* „Gazeta Olsztyńska", Grupa W. M. z o o., http://mojemazury.pl/87787,Reszel-czarownica-wygrala-z-pania-minister.html#axzz53yUFa2xt [dostęp: 5.06.2020].

Elektroniczny słownik języka polskiego PWN, Warszawa.

Kochan Anna (2019), *Wstęp*, w: *Anonim, Czarownica powołana*, oprac. A. Kochan, Wrocław.

Kowalewska Danuta (2010), *Toruń 2009* [recenzja] J. Wijaczka, *Magia i astrologia w literaturze polskiego Oświecenia*, „Czasy Nowożytne", 2010, nr 23.

Kowalska-Cichy Magdalena (2019), *Magia i procesy o czary w staropolskim Lublinie*, Lublin.

Pilaszek Małgorzata (2008), *Procesy o czary w Polsce w wiekach XV–XVIII*, Kraków.

Segl Peter (1988), *Heinrich Institoris. Persönlichkeit und literarisches Werk*, w: *Der Hexenhammer. Entstehung und Um-feld des Malleus maleficarum von 1487*, Köln – – Wien.

Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów (2005), red. Jerzy Bralczyk, Warszawa.

DOI: 10.31648/pl.5672
Beata Morzyńska-Wrzosek
ORCID: https: //orcid.org/ 0000-0003-3173-2370
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz
e-mail: beatamor@ukw.edu.pl

Beata Walęciuk-Dejneka, *Literackie przestępczynie. Obrazy kobiecych demonów w wybranych utworach literackich. Szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2019, ss. 148

Beata Walęciuk-Dejneka jest badaczką od lat zajmującą się problematyką kobiecości w literaturze, poddającą wnikliwej analizie twórczość kobiet, przyglądającą się również literackim portretom niewiast. Jej naukowa refleksja zogniskowana w znaczącej mierze na pisarstwie XIX i XX wieku wielopłaszczyznowo rozpoznaje znaczenia zarówno poezji, prozy, jak i egodokumentów[1]. Rozważania cechuje eksponowanie odrębności kobiecego „ja", jego złożoności, akcentowanie problematyki kształtowania tożsamości, jej tradycyjnych i nowoczesnych uwarunkowań, zwracanie uwagi na paradygmaty egzystencjalne i autobiograficzne, uruchamianie perspektywy historycznej i kulturowej. Wieloaspektowa interpretacja Walęciuk-Dejneki stawia pytania dotyczące podmiotowych doświadczeń, ich dynamiki, złożonego procesu samookreślenia, wskazuje na zakres inspiracji, objaśnia typ wrażliwości, podejmuje kwestie społecznego, obyczajowego uznania, autonomii i zależności tak w kontekście jednostkowym, jak i wspólnotowym, lokalnym i globalnym.

Badaczka poszukując formuł charakteryzujących literaturę kobiet, obserwuje dorobek pisarek bardziej i mniej znanych oraz zapomnianych. Koncentruje się na zagadnieniach ewokowanych historycznymi uwarunkowaniami, procesami społecznymi, obserwuje również wysiłek jednostek, które torują sobie drogę do samorealizacji, występują przeciwko przymusowi podporządkowywania się ustanowionym wzorcom postępowania, podążają ku coraz większej samoświadomości, budują podmiotową refleksję uwzględniającą indywidualne pragnienia i potrzeby. Dostrzeganie asymetrycznego funkcjonowania literatury kobiet w historii, a także podejmowanie zagadnień związanych z kreacją postaci kobiecych reprezentujących zarówno świat postrzeżeniowy, jak i magiczny znalazły

[1] Rozumienie kategorii egodokumentów przyjmuję za: Szulakiewicz (online).

potwierdzenie w licznych, charakteryzujących się imponującymi kontekstami i pogłębionym odszyfrowywaniem znaczeń omówieniach siedleckiej literaturoznawczyni. Wśród nich wymienić można autorskie studia naukowe o charakterze monograficznym: *Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie* (Siedlce 2012) i *Ludowy obraz kobiety – perspektywa inności. Folklor i literatura* (Siedlce 2014), wersję angielską tego opracowania zatytułowaną *Folk Image of Woman. The Perspective of Otherness. Folklore and Literature* (Kraków 2018) oraz pozycje, które ukazały się w zainicjowanych przez nią seriach wydawniczych: *Różne Odsłony Kobiecych Światów*; *Znane, Nieznane, Zapomniane*; *Literackie Portrety Kobiet*; *Literatura i Prawo*[2]. Warto odnotować, że prace autorstwa Walęciuk-Dejneki i publikacje pod jej redakcją, stawiające w centrum zainteresowania literacką i kulturową obecność pisarek oraz bohaterek, proponują metodologiczne instrumentarium, ukierunkowane interdyscyplinarnie, uprzywilejowują praktyki antropologizujące. Artykułując problematykę kobiecości, często związaną z kwestiami do tej pory marginalizowanymi, zdecydowanie wzbogacają horyzonty badawcze.

Monografia *Literackie przestępczynie. Obrazy kobiecych demonów w wybranych utworach literackich. Szkice* wkomponowuje się w naukowy dorobek Beaty Walęciuk-Dejneki, poświadcza jej świadome ukierunkowanie. W pewnym sensie domyka wcześniejsze rozważania, ale otwiera też nową perspektywę. Jej dotychczasowa refleksja badawcza poświęcona literackim bohaterkom wyróżniła m.in. „mądre i nawiedzone", akuszerki, znachorki, szeptuchy, matki, boginie, uzdrowicielki, wiedźmy, dziwożony, „dziwobaby". Poświęcone im studia ukazały wpływ kulturowych stereotypów na kształtowanie literackich portretów kobiet, definiowanie kategorii kobiecości, ich funkcjonowanie w systemie zdeterminowanym kulturą patriarchalną. Dokładna analiza tych wizerunków wzbogacona została o źródła reprezentujące kulturę ludową, wskazała na folklorystyczne uwarunkowania, koncentrowała się na ukazaniu sytuacji wykluczenia, prześladowania niewiast, ich marginalizowania, jak też fascynacji, akceptacji, poszanowania.

Autorka skupiając się w swoich rozważaniach na uważnej obserwacji bohaterek, analizując ich doświadczenia, w omawianej pracy *Literackie przestępczynie. Obrazy kobiecych demonów...* sięgnęła po problematykę związaną z funkcjonowaniem niewiast na pograniczu prawa. Dopełniając własne perspektywy

[2] W każdej serii opublikowane zostały pod redakcją Walęciuk-Dejneki zbiory przybliżające problematykę twórczości kobiet, reprezentujące różnorodne orientacje metodologiczne, charakteryzujące nowe cele refleksji teoretyczno- i historycznoliterackiej, jak również językoznawczej i kulturoznawczej.

badawcze, omawia istotny aspekt portretowania kobiet w literaturze – poszukuje formuły obrazowania niewiast dokonujących zbrodni. Poszerzając tą autorską monografią temat wielowymiarowych relacji literatury i prawa, podkreśla, że jest to „próba opowiedzenia o mrocznej feminie, niszczącej harmonię, wprowadzającej bezład i niepokój, o jej destrukcyjnych oddziaływaniach na jednostkę i rzeczywistość" (Walęciuk-Dejneka 2019: 11). Wśród omawianych bohaterek są postacie związane ze światem zmysłowym, rzeczywistym oraz zadomowione w ludowej wyobraźni. Poddając skrupulatnej charakterystyce kobiety, które dopuściły się przestępstwa, wystąpiły przeciwko obowiązującym normom, portretuje m.in. dzieciobójczynie, mężobójczynie, osoby popełniające samobójstwo, jak również istoty nierealne, związane ze sferą wierzeń religijnych, mitycznych, występujące w legendach, opowieściach (wskazuje tu na istoty demoniczne i uwodzicielskie, piękne, jak na przykład czarownice, rusałki, południce czy wodnice).

Walęciuk-Dejneka w otwierającym monografię *Wstępie*, przybliżając metodę badania tytułowego zagadnienia, kieruje uwagę ku kryteriom obowiązującym w obrębie konwencji, prądów i poetyk XIX i początku XX wieku, ich dookreśleniu doświadczeniem magicznym oraz paradygmatem estetycznym i prawniczym. Zauważa, że popularność przestępczyń w różnego rodzaju tekstach literackich i kulturowych wynika z fascynacji tym, co mroczne, złe, tajemnicze, wiąże się z problematyką zachowań doprowadzających do występków, pytań o ich etyczny i obyczajowy wymiar, poszukiwaniem i ukaraniem tych, którzy wykraczają poza ustanowione we wspólnocie zasady, ich stygmatyzacją. Metodologiczne ustalenia, doceniające zarówno znaczenie kodów artystycznych, jak i pozaartystycznych, kształtują konsekwentnie wywód w całej pracy. Koncepcja interpretacyjna modelowana regułami gatunkowymi, założeniami programowymi epok historycznoliterackich, funkcjonującymi stereotypami oraz wyobrażeniami symbolicznymi, ludowymi skonkretyzowanymi w tradycyjnym folklorze polskim (wkomponowanym w kontekst słowiański, Walęciuk-Dejneka 2019: 8) prowadzi do wieloaspektowego odczytania rozmaitych wariantów kobiecej demonologii, zaprezentowanych w literaturze XIX i początku XX stulecia postaci morderczyń oraz istot urodziwych i groźnych spoza realnej rzeczywistości.

Interesującym pomysłem jest sięgnięcie w pierwszym rozdziale zatytułowanym *Tajemniczy świat demonicznych femin: romantyczne wyobrażenia poetyckie* po utwory, które nie stanowią podstawowego kanonu polskiej literatury XIX wieku. Badaczka przywołuje twórczość Jana Bohdana Zaleskiego, Ignacego Kułakowskiego, Karola Brzozowskiego, Ryszarda Berwińskiego i Romana Zmorskiego. Analizuje występujące w ich pracach postaci rusałek, wodnic, dziewic-widmo,

akcentuje wpływ na ich poetycką kreację dominujących w epoce założeń estetyczno-artystycznych, ich zakorzenienie w ludowym wzorcu, obserwuje jego twórcze przetworzenie. Charakteryzując poetycki zapis demonicznych, a zarazem uwodzicielskich, pięknych kobiet związanych z naturą i magicznymi wyobrażeniami, wyróżnia powtarzające się cechy deskrypcji, śledzi ich podporządkowanie konwencjom literackim. Dominujące w ich opisie elementy, m.in. barwy z przewagą złotego i białego, czarne oczy, motyw kąpieli w mleku czy skrzydeł anioła, potwierdzają wyraźny związek z folklorem, kulturą starożytną, wskazują na tanatologiczne konotacje opisywanych postaci. Projektowanie nastroju tajemniczości, mroczności, wprowadzenie atmosfery przesiąkniętej poczuciem niebezpieczeństwa korespondują z romantyczną fascynacją cudownością, baśniowością, zdarzeniami i postaciami o fantastycznym rodowodzie.

Drugi rozdział omawianej monografii przynosząc wnikliwe spostrzeżenia dotyczące „rusałczanego" nurtu w literaturze młodopolskiej, również charakteryzuje tę problematykę na przykładzie dzieł mniej znanych. Skupiając się na złożonym związku kobiety i zbrodni, wieloaspektowości przedstawień fenomenu kobiecości, zdominowanego demonologiczną wyobraźnią, konkretyzuje aspekty poetyckich uobecnień, takie jak symboliczne i estetyczne znaczenie księżyca, słońca i wody. Uwypukla rolę nie tylko jednej, ogólnie znanej w cyklu dobowym, pory aktywności kobiecych cudownych kobiecych istot – wieczoru lub nocy. Analizując kreację południcy, podkreśla bowiem, że równie groźne dla osób pracujących w polu mogło być południe. Konstruowany wywód o tych aspektach obrazowania kobiet-demonów, wzbogacony o konotacje religijne i magiczne, kieruje także uwagę na problematykę bardziej uniwersalną. Charakteryzując przypadkowość ludzkiego losu, jego graniczność, odkrywa wpływ pozaziemskiego, zaświatowego porządku na egzystencję jednostki, jej nagłą śmierć. Ponadto Autorka tłumacząc poetyckie opisy wodnych panien, rozważa odgrywający w nich istotną rolę pierwiastek erotyczny i cielesny nacechowany pożądliwością, burzliwą namiętnością. Dokonuje jego konfrontacji z modernistycznym zamiłowaniem do tajemniczości, właściwą dla tego okresu fascynacją problematyką tanatologiczną, eksponowaniem fatalizmu. Niebezpieczne i piękne feminy uwodzą i doprowadzają do zagłady siebie lub innych, są nieszczęśliwe, nie potrafią odnaleźć się w świecie żywych, ale pragną bliskości i cielesnych zbliżeń. Autorka objaśnia ich postępowanie w następujący sposób: „nie mogły liczyć [rusalne panny – przyp. B. M. W.] na ludzką przychylność, musiały więc znaleźć sposób na swoją przyjemność: zatrzymanie kochanka przy sobie. Stąd ich postępowanie: kuszenie, uwodzenie ciałem i urodą, a następnie uśmiercenie śmiałka"

(Walęciuk-Dejneka 2019: 55). Badawczemu referowaniu specyfiki poetyckiej kreacji niebezpiecznych bohaterek, próbie wyjaśnienia motywów ich działania patronuje wykorzystywanie w funkcji kontekstów znaczeń ewokowanych słowiańskim folklorem oraz rozważanie zmieniających się w literaturze konwencji i poetyk.

Żeński demon występuje również w literaturze dla dzieci i młodzieży. Z tym że zasady jego deskrypcji są tu wyraźnie zredefiniowane. I to zagadnienie podejmuje Walęciuk-Dejneka w trzecim rozdziale recenzowanej publikacji. Wzbogaca rozważania o uwagi dotyczące twórczego przetworzenia obrazowania nieziemskich istot spowodowanego specyfiką literatury, kierowanej do niedorosłego odbiorcy. Przypomina m.in. mniej znane baśnie autorstwa Bolesława Prusa, Bronisławy Ostrowskiej, Jana Grabowskiego i Antoniego Gawińskiego. Poddając opisowi bohaterki reprezentujące świat wierzeń, magii, fantastyki, wskazuje na aspekt poznawczy i wychowawczy literatury, zaznacza jej rolę w budowaniu tożsamości młodego człowieka, podkreśla funkcję w procesie kształtowania systemu wartości. Zaprezentowane w utworach dla dzieci i młodzieży kobiety-demony nie sprawiają, że bohaterowie wkraczają w świat nacechowany złem i występkiem, nie prowadzą ich ku niechybnej śmierci. Wręcz przeciwnie – wspomagają ziemskie postacie w osiąganiu waloryzowanego pozytywnie celu. Jak tłumaczy siedlecka badaczka: „Demony ludowe powiązane niegdyś głęboko ze sferą wierzeniową przedstawicieli kultury tradycyjnej, odstraszające, przerażające, mordercze, w twórczości dla dzieci i młodzieży stają się istotami fantastycznymi, fikcyjnymi bytami bez wyraźnego kulturowego zakorzenienia" (Walęciuk-Dejneka 2019: 69). Również w tej części monografii poszczególnym omówieniom towarzyszy godna uznania kompetencja autorki, kierująca uwagę na rozległe konteksty przedstawianych zagadnień, pozwalająca na trafne spostrzeżenia, dotyczące form baśniowych, właściwych im figur fabularnych oraz objaśnień związanych z doświadczeniem kulturowym dziecięcego odbiorcy.

Kolejna część pracy nosząca tytuł *Literackie przestępczynie – o bohaterkach wybranych utworów XIX wieku* przynosi charakterystykę kobiet występujących wbrew ustanowionemu prawu, dopuszczających się morderstwa najczęściej na swoich bliskich (mężach, partnerach, dzieciach, siostrach). Interpretacja podąża ku dostrzeżeniu wieloaspektowości literackich portretów tego typu zbrodniarek, dostrzeżeniu w nich specyficznych cech podyktowanych fascynacją wyobraźnią ludową, wyeksponowaniem wiary w pozazmysłowe wydarzenia i nieziemskich bohaterów. Badania przybliżając popularne utwory Adama Mickiewicza, *Rybkę* oraz *Lilie*, jak również mniej znane teksty Aleksandra Chodźki,

Teofila Lenartowicza, Karola Brzozowskiego czy Aleksandra Grozy skupiają się na problematyce etycznej, dramatycznych wyborach i ich motywacjach, aspekcie społecznym popełnianych czynów i grożącej za nie kary. Znajdują się tu trafne objaśnienia dotyczące wyraźnej konwencjonalizacji opisu, wyróżnienie motywów je konstruujących, jak np. nieszczęśliwa miłość, zdradzona kochanka, uwiedzenie dziewczyny z gminu przez mężczyznę z wyższego stanu, zabójstwo konkurentki, użycie mikstury pozyskiwanej z toksycznych roślin. Z tymi rozważaniami koresponduje zwrócenie uwagi na sposób wymierzenia kary, zaakcentowanie roli natury, ingerencji sił nadprzyrodzonych w przywracaniu zaburzonego porządku moralnego.

W tomie znajduje się także rozdział, w którym autorka poddaje interpretacji literackie obrazy samobójczyń skonkretyzowane w poezji okresu romantyzmu. Uwypuklając repertuar środków, motywów kształtujących opisy umierających tragicznie kobiet, wyszczególnia twórczość autorów krajowych (Teofila Lenartowicza, Julii Wojkowskiej i Adama Gorczyńskiego). Wiele uwagi poświęca symbolice akwatycznej, ewokowanym nią strukturom i znaczeniom, które skorelowane są z cechami obrazowymi i aksjologicznymi. Przypomina o jej uobecnieniach w wielu kulturach, wskazuje m.in. na tradycję starożytną, starosłowiańską, folklor polski, rosyjski, białoruski. Walęciuk-Dejneka zwraca uwagę również na niejednoznaczne kwestie dotyczące oceny czynu samobójczego, targnięcia się na własne życie, obserwuje zmieniający się uwarunkowany społecznie, kulturowo stosunek do aktu autodestrukcji. Odnajduje w romantycznych przedstawieniach znaczenia implikowane wyobraźnią ludową, charakteryzuje ich związek nie tylko z wymiarem natury, lecz także z wątkiem patriotycznym, symboliką narodową (np. postać Wandy-rusałki z utworu *Wanda* autorstwa Lenartowicza). Atutem rozważań tego fragmentu pracy nie jest wyłącznie zaakcentowanie kompleksu cech konstruujących mniej znane wizerunki samobójczyń i podkreślenie ich aspektu antropologicznego. Cenne jest ujawnienie w refleksji niuansowania znaczeń, uznania dla zmieniającego się sposobu myślenia człowieka, jego wrażliwości, zaprezentowanie doświadczenia jednostki, odznaczającego się przemianą i zakorzenieniem w skomplikowanych strukturach kulturowych, również nacechowanych myśleniem magicznym.

Niewątpliwym atutem omawianej publikacji Beaty Walęciuk-Dejneki jest wybór zarówno tematu, jak i materiału egzemplifikacyjnego – zaprezentowanie wybranych tekstów mniej znanych autorów, jak też przypomnienie mniej popularnych utworów pisarzy uznanych, np. Bolesława Prusa. Siedlecka badaczka po raz kolejny udowodniła, że narzędzie badawcze, jakim jest połączenie poetyki, hermeneutyki i antropologii, przynosi interesujące efekty, prowadzi do

wieloaspektowej deszyfracji różnego rodzaju tekstów literackich. Otrzymaliśmy pozycję z uwagą omawiającą wizerunki kobiet niebezpiecznych, zagrażających, realnych i pozazmysłowych, skoncentrowaną na wyjaśnianiu skomplikowanych wariantów czynów zbrodniczych popełnianych przez niewiasty, ulokowanych poza prawem lub na jego granicy.

Zaprezentowany w pracy analityczno-interpretacyjny paradygmat konfrontujący rzetelną wiedzę, dotyczącą praktyk kulturowych, z eksponowaniem złożoności ludzkiego doświadczenia, uwzględnieniem nasycenia go tym, co prywatne i publiczne, powtarzalne, rytmiczne i niespotykane, namacalne, rzeczywiste i transcendentne, pozwala wyrazić przekonanie, że poprowadzi on Autorkę *Literackich przestępczyń...* ku kolejnym badawczym obszarom.

Bibliografia

Szulakiewicz Władysława, *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1531/PBE.2013.006%2CSzulakiewicz.pdf?sequence=1 [dostęp: 7.03.2020].

Walęciuk-Dejneka Beata (2013), *Mądre baby, akuszerki, znachorki... – autorytet władzy kobiecej w tradycyjnej kulturze ludowej*, w: *Między człowiekiem i człowiekiem. Prace dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Lisowskiemu*, red. Małgorzata Burta, Marzena Kryszczuk, Sławomir Sobieraj, Siedlce.

Walęciuk-Dejneka Beata (2014), *Ludowy obraz kobiety – perspektywa inności. Folklor i literatura*, Siedlce.

Walęciuk-Dejneka Beata (2015), *Święta wiedźma Christiana Skrzyposzka. Wokół powieści „Mojra*", w: *Uwięzione w grzeczności. Obrazy kobiecych inności w tekstach literackich*, red. Beata Walęciuk-Dejneka, Łukasz A. Wawryniuk, Kraków.

Walęciuk-Dejneka Beata (2017), *Święta znachorka – literackie realizacje sacrum w religijności ludowej na wybranych przykładach*, w: *Chrześcijaństwo w religijności ludowej – 1050 lat po Chrzcie Polski,* red. Zdzisław Kupisiński, Lublin 2017.

Walęciuk-Dejneka Beata (2019), *Literackie przestępczynie. Obrazy kobiecych demonów w wybranych utworach literackich*. *Szkice*, Siedlce.

DOI: 10.31648/pl.5674
Lidia Wieczorek
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3233-6356
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: lidia.wieczorek@op.pl

Natalia Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, ss. 561

Rozważania i poszukiwania odpowiedzi na pytanie „Co by było gdyby...?" towarzyszą ludzkości od zarania dziejów. Próba sformułowania odpowiedzi rozwijała kreatywne myślenie oraz weryfikowała stan wiedzy historycznej, politycznej czy kulturowej, co znalazło swoje odzwierciedlenie w literaturze, m.in. w fantastyce. Autorzy intensywnie eksploatują wybrane wydarzenia historyczne oraz proponują ich nową interpretację. Dzięki „re-intepretacji" i „re-konstrukcji" (Gąsowska 2011: 45) twórcy i czytelnicy mogą dokonać analizy własnych spostrzeżeń i poglądów dotyczących wydarzeń politycznych, historii czy kultury, a wykorzystana konwencja fantastyki „nie zaprzecza czy nie odrzuca historii, stanowi jej dekonstrukcję ukazującą, że odsłonięcie prawdy (dziejowej) ma strukturę fikcji (literackiej)" (Uniłowski 2017: 26).

Mariaż historii i fantastyki zaowocował powstaniem nowego podgatunku – historii alternatywnej – inspirowanego przełomowymi wydarzeniami, które miały ogromny wpływ na późniejsze sytuacje polityczne i społeczne. W polskiej prozie do takich wydarzeń najczęściej należą rozbiory, II wojna światowa czy okres komunizmu. Na polskim rynku wydawniczym po 1989 roku, po zniknięciu cenzury i zmianie ustrojowej, historie alternatywne zaczęto publikować w coraz większych ilościach dzięki wciąż wzrastającej popularności wśród czytelników. W *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* znajdujemy następującą definicję tego terminu:

> Historia alternatywna − fikcyjny przebieg zdarzeń dziejowych w mniejszym lub większym stopniu zbliżony do faktów znanych z autentycznej historii. Mechanizm historii alternatywnej polega na pokazywaniu innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziściły. Jest więc taki sam jak w eksperymencie myślowym fantastyki naukowej, ponieważ sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, co by było, gdyby… Materiałem jednakże, z którego budowany jest świat przedstawiony

utworu, są realia historyczne, a celem owych zabiegów − poznanie ukrytych sprężyn (Niewiadomski, Smuszkiewicz 1990: 300).

Magdalena Wąsowicz (2016: 91–105) przedstawiła następujące funkcje historii alternatywnych: kompensacyjna, historiozoficzna, rewizyjna, edukacyjna, poznawcza, polityczno-społeczna, rozrywkowa.

Pierwsza funkcja polega na „odreagowaniu narodowych traum" (tamże: 98), czyli osłodzeniu porażek historycznych czy społecznych. Narodowe klęski w wyobraźni pisarza rozgrywają się inaczej, dzięki czemu Polska z czasem staje się mocarstwem na arenie.

Funkcja historiozoficzna „polega na namyśle nad biegiem i sensem historii i nad mechanizmami, które nią rządzą" (tamże: 99). Istotne są również rozważania dotyczące wpływu jednostki na bieg historii. W przypadku funkcji rewizyjnej mamy do czynienia z refleksją nad narodowymi symbolami.

Historie alternatywne często pogłębiają wiedzę historyczną czytelnika, zmuszają do głębokich i najczęściej gorzkich refleksji. Autorzy operują licznymi nawiązaniami historycznymi oraz kulturowymi, dzięki czemu można mówić o ich funkcji edukacyjnej oraz poznawczej. Historie alternatywne pełniące funkcję polityczno-społeczną są komentarzem na temat przeszłości, sytuacji politycznych i społecznych oraz teraźniejszej rzeczywistości społecznej.

Ostatnią funkcją, jaką pełnią wizje historyczne autorów, jest funkcja rozrywkowa. Niewątpliwie ludyczność to cecha główna historii alternatywnych mimo podejmowania przez nie ważnych i trudnych tematów. „Tło historyczne jest w takich powieściach pretekstem do ukazania ciekawej i awanturniczej przygody, a zmiana biegu historii to element, który ma za zadanie uatrakcyjnić fabułę" (tamże: 103).

Historie alternatywne bazują jednocześnie na wydarzeniach z przeszłości i teraźniejszej sytuacji politycznej, społecznej i kulturowej; „to swoiste laboratorium współczesnej historii: jej metodologii, ustaleń, wizji rozwojowych i kierunków, w jakich współczesna nauka historyczna zmierza, przewartościowując swoje podstawy" (Lemańska 2011: 30). Stanowią niekiedy komentarz zastanej rzeczywistości, mogą pełnić rolę swoistego ostrzeżenia czy pouczenia.

W 2019 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego ukazała się książka Natalii Lemann pt. *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, w której została dokonana analiza powieści polsko- i obcojęzycznych. Ta obszerna publikacja, licząca 561 stron, jest rozwinięciem wcześniejszych artykułów badaczki, które pojawiły się różnych

czasopismach oraz monografiach zbiorowych. Zostały jednak one nieco zmodyfikowane na potrzeby książki.

W skład publikacji wchodzi dziewięć rozdziałów (podzielonych na liczne podrozdziały): *Historie alternatywne pomiędzy pisarstwem historycznym a fantastycznym*; *Historie alternatywne i steampunk (genologia, poetyka, typologia)*; *PODobni i niePODobni,* poświęcony analizie porównawczej *Muzy dalekich podróży* Teodora Parnickiego *i Lodu* Jacka Dukaja; *Słodkie sny o potędze. Postkolonialne uwarunkowania wizji hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*; *Czy można uchronić się? Krytyczny i subwersywny ładunek historii alternatywnych*; *Alternatywa historia literatury (teoria, krytyka, powieści)*; *Miasta (nie)istniejące* oraz *Alternatywne historie religii.*

Użyte w podtytule słowo „archipelag" słusznie sugeruje wykorzystanie mnogich ujęć badawczych oraz wieloaspektowy charakter publikacji. Badaczka przedstawiła bogatą tematykę, potencjał badawczy historii alternatywnych oraz zastosowała wiele nurtów teorii literatury, m.in. historyzm, postkolonializm, geokrytykę czy pojęcie szkół ponowoczesnych.

We wstępie badaczka zgrabnie ukazuje wpływ alternatywnych historii na popkulturę. Inspiracje „probabilizmem" można już znaleźć w reklamach, kanałach na YouTube czy w kinematografii. Często owe inspiracje mają wydźwięk ironiczny, pełnią głównie funkcję ludyczną, lecz skłaniają swoich odbiorców „do pytań o charakter współczesnej pamięci kulturowej i do rozpoznawania coraz to bardziej przesuniętych granic pomiędzy fikcją a historią oraz sposobów reprezentacji historycznej" (s. 14). Liczne produkcje serialowe i filmowe „dowodzą, że historie alternatywne mają szeroki udział w nurcie kultury popularnej" (tamże). W tym fragmencie Lemann przytacza również definicje oraz wyniki analizy powieści historycznej oraz studiów nad pamięcią innych badaczy, m.in. Aleksandry Chomiuk, Astrid Erll, Magdaleny Góreckiej czy Magdaleny Wąsowicz.

W rozdziale pierwszym znajdują się rozważania dotyczące związków między historią, badaniami historycznymi a literaturą. Związki te są bardzo istotne dla badań skupiających się nad historią alternatywną, ponieważ gatunek ten ewoluował dzięki kontrfaktycznym rozmyślaniom historyków na temat możliwego, chociaż niezrealizowanego, przebiegu dziejów. Lemann zaproponowała formułę wzajemnego transakcyjnego przenikania się. Znaleźć tutaj można historię gatunku, którego powstanie autorka przypisuje już czasom antycznym. Prekursorami gatunku badaczka określa m.in. Tukidydesa i Liwiusza, którzy prowadzili rozważania na temat wyglądu ich społeczeństwa, gdyby Grecy zostali pokonani przez Persów bądź Aleksander Wielki wypowiedział wojnę Rzymowi.

Badaczka zauważa, iż wpływ na powstanie omawianego gatunku miały również zachodzące w XX wieku zmiany w paradygmacie myślenia o historii. Wtedy to zaczęła być ona postrzegana jako rodzaj pisarstwa, literacki artefakt, a nie obiektywne przedstawienie przeszłych zdarzeń (s. 31). Lemann ukazuje swym czytelnikom liczne powiązania między badaniami historycznymi a historią alternatywną oraz jak liczne nurty badań wpływały na kształt gatunku. Autorka monografii, przy opisie tworzenia się gatunku, korzysta z prac oraz rozpraw licznych filozofów i badaczy, takich jak: Hayden White, Frank Ankersmith, Roland Barthes czy Leopold Ranke. Wykorzystuje również dorobek naukowy polskich badaczy: Ewy Domańskiej, Marcina Kuli i Ryszarda Nycza.

W rozdziale drugim znaleźć można różne spojrzenia na historię alternatywną oraz na jej liczne odmiany (m.in. utopia, teoria światów możliwych, *steampunk).* Badaczka bazuje na definicjach i podziałach gatunkowych, będących efektem prac innych znawców gatunku: Williama Josepha Collinsa, Karen Hellekson, Gavriela Rosenfelda i Guida Schenkela. Lemann w swojej pracy zaproponowała traktowanie historii alternatywnej jako para- i ponadgenologicznego czynnika funkcjonującego w ramach poszerzonej formuły powieści historycznej i jej postmodernistycznych odmian (s. 84), co prowadzi do możliwie jak najszerszej definicji gatunku. W owym rozdziale autorka skupia się również na typach humoru, intertekstualności oraz ironii.

W dalszej części autorka przechodzi do analizy przykładów, w których można znaleźć bardzo klasyczne historie alternatywne (*Człowiek z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka, *Alteracje* Kingsleya Amisa, *Wallenrod* Marcina Wolskiego czy *Orzeł bielszy niż gołębica* Konrada T. Lewandowskiego) oraz utwory nawiązujące do gatunku bądź przedstawiające inny/alternatywny świat (*Muza dalekich podróży* Teodora Parnickiego, *Alfred i Emily* Doris Lessing oraz trylogia *Mroczne materie* Philipa Pullmana).

W rozdziale trzecim badaczka skupia się na analizie powieści *Lodu* Dukaja oraz *Muzy dalekich podróży* Teodora Parnickiego, będącego według niej prekursorem polskich historii alternatywnych. Jednak Lemann podkreśla, że powieści Parnickiego nie powinno się określać jako historii alternatywnej, choć mają one wiele wyznaczników zgodnych z tym gatunkiem.

W rozdziale czwartym znaleźć można analizę polskich powieści i opowiadań, nawiązujących do okresu II wojny światowej, czyli *Wallenrod* i *Mocarstwo* Marcina Wolskiego, *Burza. Ucieczki z Warszawy '40* Macieja Parowskiego, *Pakt Ribbentrop-Beck* Piotra Zychowicza czy *Bomba Heisenberga* Andrzeja Ziemiańskiego. Utwory zostały zinterpretowane za pomocą metodologii wypracowanych przez teorię postkolonialną. W tym rozdziale doskonale widać,

jak historie alternatywne odzwierciedlają bolączki, niespełnione ambicje czy traumy narodowe oraz mentalność społeczeństwa, często ukryte w dyskursie medialnym.

Następny rozdział kontynuuje temat rozprawy z narodowymi i historycznymi mitami oraz „przynosi analizę krytycznego i subwersywnego potencjału historii alternatywnych, spierających się z kulturowym kształtem pamięci i tożsamością narodową" (s. 26). Jako przykłady badaczka podaje *Krfotok* Edwarda Redlińskiego, *Xavrasa Wyżryn* Jacka Dukaja czy *Chwałę cesarstwa* Jeana d'Ormessona.

Z kolei rozdział szósty poświęcony został analizie alternatywnych życiorysów wybitnych pisarzy (Miltona, Byrona i Baczyńskiego) oraz historii literatury (obraz polskiej literatury „bez Jałty"), której oblicze zmieniły alternatywne losy narodów (*Burza. Ucieczka z Warszawy '40* Macieja Parowskiego, *Widma* Łukasza Orbitowskiego, *Dumanowski* Wita Szostaka czy *Maszyna różnicowa* Bruce'a Sterlinga i Williama Gibsona).

W rozdziale siódmym znalazły się rozważania nad problemem przestrzeni i terytorium w wybranych powieściach, a omówione zostały miasta, takie jak np. Kraków, Rzym czy Warszawa.

Tematyka podjęta w tej części monografii płynnie przechodzi do następnego tematu zawartego w rozdziale *Alternatywne historie religii*, w którym − jak sama nazwa wskazuje − badaczka skupiła się na alternatywnym rozwoju różnych religii oraz ich wpływie na dzieje świata.

W rozdziale dziewiątym znaleźć można omówienie powieści skupiających się na alternatywnych losach postaci historycznych *(Alfred i Emily* Doris Lessing oraz *Spisek przeciwko Ameryce* Philipa Rotha), które − jak autorka podkreśla − dają możliwość wyjścia poza ramy gatunku fantastyki.

W zakończeniu Lemann zawarła krótkie podsumowane wcześniejszych wywodów oraz wymieniła inne drogi metodologiczne, z których mogłaby skorzystać, lecz z nich zrezygnowała. Wyjaśniła również, dlaczego zastosowała metodę „archipelagów", łączącą niekiedy skrajne tematy, które w pierwszej chwili wydają się niepowiązane ze sobą.

Czy to zabieg udany? Momentami może być męczący dla czytelnika, ponieważ prowadzi do zagubienia się na „mapie myśli", tworzącej się podczas lektury. Struktura archipelagu z jednej strony jest udanym zabiegiem, ponieważ w ten sposób autorka motywuje do sięgnięcia po całą monografię, lecz z drugiej zaś momentami daje odbiorcy poczucie powtarzalności i znużenia, gdy po raz enty pojawia się powierzchowna analiza tego samego przykładu. W monografii znaleźć można jeszcze pojedyncze błędy rzeczowe: określenie powieścią

opowiadania *Bomba Heisenberga* Andrzeja Ziemiańskiego czy zamienne stosowanie *science fiction* z fantastyką, które w polskim dyskursie naukowym nie są tożsame.

Mnogość prądów literackich oraz metodologii badań robi ogromne wrażenie, jednak może stwarzać pewne problemy czytelnikom niestykającym się na co dzień z „żargonem naukowym". Imponująca jest bibliografia, lecz muszę przyznać, że bardziej przyswajalny mógłby być jasny podział na literaturę polsko- i obcojęzyczną. Nierozdzielenie poszczególnych literatur narodowych czasami wprowadza pewien chaos w strukturze monografii.

Mimo tych drobnych niedogodności mozaikowa publikacja jest pozycją godną polecenia, która niewątpliwe poszerzy wiedzę na temat gatunku i zainspiruje do dalszych poszukiwań innych archipelagów.

Bibliografia

Gąsowska Lidia (2011), *Fantasy gra z czytelnikiem o historię*, „Śląskie Studia Polonistyczne", nr 1: 45–52.

Niewiadomski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni (1990), *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań.

Lemann Natalia (2011), *Historie alternatywne – pomiędzy pisarstwem historycznym a fantastycznym, czyli czasem terium est datur...*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", nr 28 (48): 77–100.

Lemann Natalia (2019), *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź.

Uniłowski Krzysztof (2017), *Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*, „Dekada Krakowska", nr 1/2: 20–30.

Wąsowicz Magdalena (2016), *Historie alternatywne w literaturze, typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", R. LIX, z. 2: 93–105.

DOI: 10.31648/pl.5673
Joanna Chłosta-Zielonka
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8057-1898
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
e-mail: j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl

Beata Szady, *Wieczny początek. Warmia i Mazury*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, ss. 408

Reportaż Beaty Szady zbudowany jest z kilku części, które ze względu na swoje literackie właściwości można by nazwać opowiadaniami. Autorka w większości z nich (za wyjątkiem rozdziału *Banda czworga*) w centrum sytuuje bowiem jednego bohatera, którego czyni odpowiedzialnym za narrację. Skupia na nim uwagę, a wszystkie inne elementy: postacie drugoplanowe, charakterystyka miejsca akcji, punkt kulminacyjny itp. tworzą tło do opowieści narratora. Wskazanie cech gatunkowych książki autorstwa dziennikarki „Polityki" nie jest tutaj, co prawda, sprawą najważniejszą, ale ponieważ jakiś czas temu na łamach „Prac Literaturoznawczych" zajmowałam się cechami gatunkowymi reportaży o Warmii i Mazurach (Chłosta-Zielonka 2017), pozwoliłam sobie na początku na tę refleksję genologiczną, która włącza *Wieczny początek* do kręgu podobnych mu ze względu na temat podjętej relacji.

W artykule z 2017 roku pisałam: „Reportaż historyczny w piśmiennictwie o Warmii i Mazurach stoi często blisko historiografii. Postawa reportażysty w tym przypadku przypomina działania historyka, który, zgodnie z myślą Haydena White'a, opisowi poddaje »fakty«, pozostające »zjawiskiem językowym«" (tamże: 282), sugerując za badaczem, że opisywanie faktów historycznych jest tworzeniem narracji zależnej od sytuacji zewnętrznej piszącego: określonego czasu, koniunktury społecznej i politycznej, a także jego wiedzy i bezpośredniego stosunku do przetwarzanej historii.

I tak działo się przez dziesięciolecia w reportażach opisujących problematykę najpierw Prus Wschodnich, później po 1945 roku Warmii i Mazur. Do najbardziej znanych pisanych o tej krainie, w porządku chronologicznym, należą: Melchiora Wańkowicza *Na tropach Smętka* (1936), Władysława Ogrodzińskiego *Ziemia odnalezionych przeznaczeń* (1947), Leona Sobocińskiego *Na gruzach Smętka* (1947), Tadeusza Willana *Droga przez morze* (1979); poza tym zostały wydane wybory reportaży, pierwszy *Spotkania: wybór reportaży o Warmii i Mazurach z lat 1945–1949* (1999) w opracowaniu Joanny Szydłowskiej

i Jana Chłosty, drugi: *Niegdyś i dziś: antologia reportażu o Warmii i Mazurach z lat 1950–2000* (2002), przygotowany przez Joannę Szydłowską i trzeci Tadeusza Prusińskiego *A dąb rośnie – antologia reportażu o Warmii i Mazurach po 1945 roku* (2002). Warto odnotować także reportaże wydane w postaci książek po 1989 roku: *Zgoda na wyjazd* Agnieszki i Andrzeja Wróblewskich (1989), *Lekcja polskiego* Michała Mońki (1989) czy *Łańskie Imperium* Wiesława Białkowskiego (1990). Aby wyliczenie było pełne, należy wskazać jeszcze reportaż Joanny Wańkowskiej-Sobiesiak, *Buty Agaty* (2008) oraz Michała Olszewskiego *Bociany już tu nie przylecą* z tomu *Najlepsze buty na świecie* (2014) i trzy reportaże Małgorzaty Grzebałkowskiej z tomu *1945. Wojna i pokój* (*Barachło*, *Lód* i *Czerwone znamię*).

Beata Szady dołącza do tego kręgu zainteresowanych tematem Warmii i Mazur. Sama przyznaje, że od dziesięciu lat, poprzez wakacyjno-rekreacyjne przyjazdy, jest związana z przestrzenią wcześniej jej nieznaną. Podejmuje kilka tematów, wybranych z problematyki warmińsko-mazurskiej, które wcześniej były już omawiane. Są to m.in. plebiscyt 1920 roku, kondycja mieszkańców byłych Prus Wschodnich czy też strategia polityki Kościoła katolickiego przy przejmowaniu kościołów ewangelickich.

W reportażu Beaty Szady zabrakło na początku historycznego wstępu. Przywołuje go poprzez swoich rozmówców, ucząc się, ale także nauczając jednocześnie czytelników tego reportażu, historii tej ziemi od innych, którzy opowiadają swoją, zawsze prawdziwą wersję zdarzeń, lecz zawsze odmienną. Bo każdy ma przecież swoją pamięć autobiograficzną i trudno zarzucić mu przeinaczenia. Opowiada to, co zapamiętał, a zapamiętał te fakty, które poznał i były dla niego ważne z różnych powodów.

Terytorium nazywane dzisiaj Warmią i Mazurami ma za sobą skomplikowaną historię. Znają ją historycy i wszyscy zainteresowani tematem, tak samo jak historię innych części tzw. Ziem Odzyskanych, tj. włączonych w granice Polski po ustaleniach poczdamsko-jałtańskich po II wojnie światowej: Pomorza Zachodniego, Dolnego Śląska czy ziemi lubuskiej, gdy nastąpiło odnowienie mitu Polski piastowskiej, w której granicach niektóre wymienione tereny się znajdowały.

Inną historię mają krainy Warmia i Mazury, bowiem w czasach średniowiecza stanowiły one terytorium plemion pruskich, podbitych następnie przez zakon krzyżacki. W odróżnieniu od Mazur Warmia, po decyzji papieża Innocentego IV z 1243 roku, należała w latach 1243–1464 do dominium biskupów warmińskich w granicach państwa krzyżackiego, a następnie w latach 1464–1772, czyli do I rozbioru Polski, była księstwem warmińskim w obrębie Korony Królestwa

Polskiego. Mazury, w przeciwieństwie do Warmii, nigdy nie stanowiły odrębnej jednostki administracyjnej ani pod względem kościelnym, ani świeckim, dlatego po części nie da się ustalić ścisłych granic dla Mazur. Po pokoju toruńskim kończącym wojnę trzynastoletnią Mazury współtworzyły lenno polskie: Prusy Zakonne do 1525 roku, a następnie świeckie Prusy Książęce. Po podpisaniu traktatów walewsko-bydgoskich (1657) i w wyniku pokoju zawartego między Polską a Szwecją w 1660 roku w Oliwie Fryderyk Wilhelm zwany „Wielkim Elektorem" przestał być lennikiem Polski – stał się suwerennym władcą w Prusach Książęcych. W wyniku koronacji w Królewcu Fryderyka I na króla w 1701 roku w Prusach powstało Królestwo Prus. Konsekwencją I rozbioru Polski w 1772 roku było połączenie Prus z Pomorzem i Brandenburgią. Od tego momentu zaczęły funkcjonować nazwy urzędowe: Prusy Wschodnie i Prusy Zachodnie. Warmia po I rozbiorze została włączona do zaboru pruskiego, a ściślej do Królestwa Prus, i znalazła się w jego nowo powstałej prowincji Prusy Wschodnie aż do końca I wojny światowej.

Wyniki plebiscytu zorganizowanego przez państwa zachodnie w 1920 roku zadecydowały o dalszej przynależności Warmii, Mazur i Powiśla do Rzeszy Niemieckiej do końca II wojny światowej. Po 1945 roku Prusy Wschodnie, a więc Warmia i Mazury, zostały włączone w obręb państwa polskiego.

Przywołane przez Szady tematy, jak powiedziano wcześniej, stały się przedmiotem badań, szczególnie historyków z Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie, a także historyków, literaturoznawców i socjologów Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. O popularyzację wiedzy o krainie Warmii i Mazur dba od powstania w 1989 roku Wspólnota Kulturowa Borussia, której główną misją było i jest prowadzenie działań polegających na odkłamaniu historii ziem dawnych plemion pruskich, zilustrowanie ich wielokulturowości, wskazanie różnic i podobieństw. W Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie pod kierunkiem prof. Barbary Fatygi prowadzone są projekty, w ramach których bada się społeczną i kulturową tożsamość mieszkańców tych terenów.

Dlatego też rozpoczynający cały tom reportaż pt. *Plebiscyt*, niepokoi „odkrywcza" narracja. Plebiscyt odbył się w 1920 roku i od początku zapowiadał przegraną strony polskiej. Trudno oceniać, w którym momencie była ona z góry wiadoma. Może w ogóle samo ogłoszenie takiej formy decydowania o przynależności terytorialnej należało traktować jako niesprawiedliwe i wykluczające szansę wygrania, jeśli zważyć na ponad stuletnią germanizację, metodycznie realizowaną na terytorium byłej Warmii i w dawnym Królestwie Prus? Problemy związane z działalnością plebiscytową omówione zostały w licznych

pracach badaczy historii (m.in. Andrzeja Wakara, Wojciecha Wrzesińskiego, Stanisława Achremczyka), w biografiach działaczy plebiscytowych i ich wspomnieniach (m.in. Jana Baczewskiego, Jana Boenigka, Fryderyka Leyka, Karola Małłka). Dlatego też Beata Szady nie odkrywa niczego nowego (wykorzystując fragmenty reportażu *Interludium mazurskie*, notabene zapożyczające tytuł ze wspomnień Karola Małłka). Dla usprawiedliwienia podjęcia tego tematu można dodać, że reportażystka czyni to w sposób atrakcyjny językowo, np. gdy stosuje anafory („To była dziwna polskość" lub „Jadę do Napromka", „jadę do Węgoja"). Innowacyjność tego reportażu polega na wykorzystaniu immanentnych cech tego gatunku, tj. wartkiej akcji, mimo iż zdarzenia, o których pisze, zaszły przecież 100 lat temu…

Beata Szady układa w swoim reportażu historię od nowa. Choć do każdego rozdziału dołącza spis publikacji naukowych i popularyzatorskich, który wyszedł wcześniej spod pióra historyków, literaturoznawców i kulturoznawców, socjologów i dziennikarzy i pomógł jej w zrozumieniu tematu, w tekście głównym reportażu pomija go, tak jakby nie istniał i jakby ona dziennikarka-reporterka po raz pierwszy dany problem podjęła. Polega na własnej intuicji i kierując się nią, wybiera swoich rozmówców. Czasem są to znawcy tematu, jak np. prof. Hubert Orłowski, prof. Barbara Fatyga czy prof. UWM Izabela Lewandowska. Jednak reporterka wyraźnie preferuje nieprofesjonalistów, dlatego też rozmawia z Herbertem Monkowskim, który wyjechał w 1966 roku, a w latach 90. powrócił do Olsztyna, z małżeństwem Adi i Alfredem Burdinskich, mających za sobą podobną historię, z Herbertem Sobottką czy też z Edwardem Cyfusem, popularyzatorem warmińskiego obyczaju i gwary, kształtującym swoją rodzimą tożsamość po powrocie z emigracji w Niemczech. Wśród innych, także tych, którzy osiedlili się po 1945 na przyłączonym do Polski terytorium, jak Eugeniusz Kowalski z Kikit, są też znacznie młodsi, niepotrafiący wskazać swoich powiązań z Warmią lub Mazurami, szukający w działaniach parateatralnych magicznych więzi z dawną kulturą i obyczajem tych ziem, jak małżeństwo Wasilewskich.

Bo właśnie status osób zamieszkujących dzisiejszy obszar Warmii i Mazur jest problemem, który drąży reportażystka najbardziej. Interesują ją mieszkańcy byłych Prus Wschodnich, którzy czując się Wschodnioprusakami (termin Roberta Traby), prawie wszyscy w różnym czasie wyjechali do Niemiec (tuż po wojnie, zmuszeni przez władzę, a następnie w latach 50., 70. i 80.), a także tych przybyszów, którzy zdecydowali się osiedlić na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Mam wrażenie, że każdy los człowieczy opisany w reportażu ma swój indywidualny wymiar. Bo jak przekonało się wielu badaczy warmińsko-mazurskich

tożsamości, ujednolicenie życiorysów jest niemożliwe. Świadczą o tym wypowiedzi interlokutorów Beaty Szady.

Nie przekonuje mnie, umieszczone na końcu pytanie retoryczne autorki reportażu: „dlaczego osoby, które od kilku pokoleń żyją na Warmii i Mazurach, nie mogą bądź nie chcą nazywać siebie Warmiakami i Mazurami?". Z mojego punktu widzenia ten wniosek jest nieprawdziwy, dlatego nie może być aksjomatem i zamykać książki. Ja urodziłam się w Olsztynie, na Warmii, i czuję się Warmiaczką. Identyfikuję się z tym regionem, znam jego historię, i uczę jej moje dzieci. Nic tego nie zmieni. Bo we współczesnym świecie istnieje tyle tożsamości, ilu ludzi w nim żyjących. To nic innego jak parafraza myśli Zygmunta Baumana.

Beata Szady szuka we wszystkich opowieściach sensacji. Taki zaczepny, prowadzony w konwencji śledztwa dziennikarskiego, jest dzisiaj styl pisania reportaży. Uprawiają go Małgorzata Grzebałkowska, Piotr Nesterowicz, Włodzimierz Nowak, Wojciech Tochman, Jacek Hugo-Bader oraz wielu innych. Ich celem jest znalezienie niewyjaśnionej zagadki i jej rozwiązania lub nagłośnienie kompromitującej historii kiedyś dobrze znanej, ale dzisiaj zatuszowanej, odłożonej na bok, bo już nieistotnej. Tak czyni Beta Szady, dla której najważniejsze staje się dotarcie do nowych, wiarygodnych świadków, do sedna sprawy, ośmieszenie zamieszanych w daną historię ludzi, pozostawienie ich na uwięzi słów, które wypowiedzieli zbyt szybko, w niewłaściwym momencie i porządku. Jest to niezwykle atrakcyjne dla czytelnika, ale nie zawsze uczciwe w stosunku do osoby, którą się przepytuje. Taki charakter ma w tomie szczególnie reportaż *Banda czworga*. Choć akcja przejmowania pustych ewangelickich kościołów na Mazurach przez księży i społeczność katolicką, prowadzona z naruszeniem prawa, należała do stałych mechanizmów opieki nad „bezpańskim" majątkiem i zawsze była kontrowersyjna, to jednak w wydaniu Beaty Szady zyskuje nową oprawę. Szkoda, że reportażystka nie dodaje, że w czasach PRL-u zdobycie zezwolenia na budowę nowego kościoła graniczyło z cudem, dlatego też puste budowle, popadające powoli w niebyt, kusiły katolików. Dzisiaj, gdy Kościół katolicki majątku ma za dużo, sprawa nabiera innego kontekstu i jest dowodem zbytniej zamożności duchownych. Inna była też dawniej rola Kościoła i księży, którzy w czasach komunistycznej władzy wspomagali wiernych na co dzień. Dla uatrakcyjnienia wątku związanego z przejęciem kościoła w Rozogach dodaje Szady jeszcze historię księdza, zamieszanego w to zdarzenie, zresztą już opisaną, molestującego młodą dziewczynę. Większość tajemnic, których dotyka Szady, jest już dzisiaj dość dobrze znana, choć nieprzedawniona. Bestialstwo sowieckich żołnierzy gwałcących tutejsze kobiety (a nawet młodych chłopców) opisała

w 2008 roku Joanna Wańkowska-Sobiesiak w reportażu *Buty Agaty*, a wcześniej, w 2001 roku, temat stał się kanwą powieści Ewy Schilling *Akacja*, w 2013 roku spopularyzował go film Wojciecha Smarzowskiego *Róża*. Kilka tematów opisano atrakcyjnie już wcześniej, np. Tadeusz Willan w 1979 roku, a także dużo później Małgorzata Grzebałkowska podjęli temat niezorganizowanej, katastrofalnej w skutki ucieczki ludności cywilnej w styczniu 1945 roku. Grzebałkowska ciekawie przedstawiła także proceder szabrownictwa.

Do większości reportaży niezwykle interesującym komentarzem historycznym mogłaby też być publikacja Marcina Zaremby *Wielka trwoga. Polska 1944–1947* (Kraków 2012). W tym kontekście inaczej przedstawiałby się wrogi stosunek ludności polskiej do mieszkańców byłych Prus Wschodnich, którzy uznawani byli przez przybyszów za Niemców, identyfikowanych poprzez posługiwanie się językiem niemieckim. Zaremba pisze m.in.: „Prośba o karę boską na Niemców od sześciu lat nie schodziła z ust modlących się Polaków" (Zaremba 2012: 561) i dodaje, że po wojnie wszyscy Polacy, bez wyjątku, odczuwali nienawiść do Niemców.

Reportaż Beaty Szady czyta się jak powieść sensacyjną, bez przerw, z wypiekami na twarzy. To niewątpliwie zasługa reportażystki, że potrafiła tak dramatyczny krąg tematów, właściwie już przepracowany przez wielu pisarzy i badaczy, przekształcić w trzymającą w napięciu historię. Książka egzystować będzie zapewne swoim życiem. Ile w niej jest prawdy, a ile efekciarstwa i podporządkowania formie wypowiedzi, zweryfikować mogą nasze, tj. Warmiaków i Mazurów, doświadczenia, zderzenia z przeszłością, poprzez kulturowy krajobraz, uczestniczenie w projektach powiązanych z historią i codzienne obcowanie z miejscem, nasze tu i teraz. Czytelnik, który nic o Krainie Tysiąca Jezior nie wie, pozna ją w nowej odsłonie, zinterpretowanej w XXI wieku.

Bibliografia

A dąb rośnie – antologia reportażu o Warmii i Mazurach po 1945 roku (2002), wyb. Tadeusz Prusiński, Warszawa – Dąbrówno.

Białkowski Wiesław (1990), *Łańskie Imperium. Ośrodek partyjny za zamkniętymi drzwiami*, Warszawa.

Chłosta-Zielonka Joanna (2017), *Od opowieści do sprawozdania. Reportaże o latach powojennych na Warmii i Mazurach*, „Prace Literaturoznawcze", nr 5.

Grzebałkowska Małgorzata (2015), *1945. Wojna i pokój*, Warszawa.

Mońko Michał (1989), *Lekcja polskiego*, Warszawa.

Niegdyś i dziś: antologia reportażu o Warmii i Mazurach z lat 1950–2000 (2002), oprac. Joanna Szydłowska, Olsztyn.

Ogrodziński Władysław (1947), *Ziemia odnalezionych przeznaczeń*, Poznań.
Olszewski Michał (2014), *Najlepsze buty na świecie*, Wołowiec.
Schilling Ewa (2013), *Akacja*, Olsztyn.
Sobociński Leon (1947), *Na gruzach Smętka*, Warszawa.
Spotkania: wybór reportaży o Warmii i Mazurach z lat 1945–1949 (1999), oprac. Joanna Szydłowska, Jan Chłosta, Olsztyn.
Wańkowska-Sobiesiak Joanna (2008), *Buty Agaty*, Olsztyn.
White Hayden (2000), *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, przeł. Ewa Domańska, Mirosław Loba, Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński, Kraków.
Willan Tadeusz (1979), *Droga przez morze*, Olsztyn.
Wróblewscy Agata i Andrzej (1989), *Zgoda na wyjazd*, Warszawa.
Zaremba Marcin (2012), *Wielka trwoga. Polska 1944–1947*, Kraków.

Wytyczne dla Autorów

1. 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.
2. 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.
3. Uprzejmie prosimy Autorów artykułów, recenzji, sprawozdań o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstu:

a) Autor rejestruje się na stronie platformy UWM, wpisując swoje dane: https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl/user/register
b) załącza tekst zgodnie z kolejnymi wskazówkami, rozpoczynając od okienka „nowe zgłoszenie",
c) wprowadza metadane,
d) zatwierdza artykuł.

4. Tekst powinien spełniać następujące wymagania:

a) tytuł sformułowany w sposób jasny i zrozumiały; wyrażenia metaforyczne można umieścić w części drugiej tytułu lub w podtytule,
b) do tekstu (oprócz recenzji i sprawozdania) 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 metaforycznychi 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,

c) wyrazy i zwroty obcego pochodzenia podaje się w pisowni oryginalnej,
d) maksymalna objętość artykułu wynosi 10 stron,
e) edytor tekstu: Word, czcionka: Times New Roman,
f) wielkość czcionki 12, odstępy między wierszami 1,5, akapit 0,7,
g) marginesy: górny i dolny 2,5 cm, lewy 3,5 cm, prawy 2,5,
h) dywiz (-) stosuje się tylko w połączeniach typu *biało-czarny*, natomiast półpauzę jako myślnik i rozdzielnik numerów stron (–),
i) 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),
j) 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,

k) fragmenty opuszczone oznacza się trzema kropkami w nawiasach kwadratowych [...]; w takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze,
l) kursywą wyodrębnia się:
• tytuły artykułów, książek, ich części (rozdziałów),
• definiowane lub omawiane pojęcia i wyrazy,
• wyrazy i zwroty obcego pochodzenia w pisowni oryginalnej,
ł) 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.
5. W bibliografii stosuje się styl harwardzki:
a) przypisy opisowe zamieszcza się na każdej stronie pod tekstem głównym; przy ich sporządzaniu stosuje się czcionkę 10, wstawianej automatycznie za pomocą „wstaw przypis" bez dodatkowej spacji, z numeracją ciągłą w obrębie całego artykułu,
b) 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),
c) na końcu artykułu zamieszcza się bibliografię:
• dla prac zwartych: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł pracy, np. Śliwiński Piotr (2012), *Horror poeticus*, Wrocław.
• dla prac pod redakcją: tytuł pracy oraz rok wydania w nawiasie, skrót „red.", inicjał imienia i nazwisko redaktora, miejsce wydania, np. *Uniwersalny słownik języka polskiego* (2003), red. S. Dubisz, t. 1–4, Warszawa.
• 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, miejsce wydania, po dwukropku strony, np. Wolański Filip (2012), *Rola kobiety w społeczeństwie Rzeczypospolitej epoki saskiej w świetle bernardyńskich kazań pogrzebowych*, w: *Per mulierem... Kobieta w dawnej Polsce – w średniowieczu i dobie staropolskiej*, red. K. Justyniarska-Chojak, S. Konarska-Zimnicka, Warszawa: 279–285.
• 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.
• 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].
d) 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.
6. Obieg wszystkich dokumentów (artykułów, artykułów recenzyjnych, recenzji, komunikatów, oświadczeń) związanych z publikacją w „Pracach Literaturoznawczych" odbywa się drogą elektroniczną.