

67
Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX

pod redakcją
Bolesława Farena

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Pedagogicznego
Kraków 2009

Recenzent
prof. dr hab. Stanisław Żak

© Copyright Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2009

ISSN 1689-9903

Redakcja/Dział Promocji
Wydawnictwo Naukowe UP
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
<http://www.wydawnictwoup.pl>

łamanie Jadwiga Czyżowska
druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP, zam. 58/09

Od Redaktora

W dniach od 11 do 13 czerwca 2008 roku odbyła się kolejna, dziewiąta tym razem Konferencja Naukowa Katedry Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej naszej Uczelni. Jak zwykle miała ona miejsce w Zajeździe Czorsztyńskim, we wsi Maniowy. Temat: *Proza polska po roku 1989. Strategie czytania*. W pierwszym dniu konferencji uczestniczyli w niej również oficjalnie przedstawiciele władz, a mianowicie prorektor ds. nauki prof. zw. dr hab. Tadeusz Budrewicz, dziekan Wydziału Humanistycznego dr hab. Kazimierz Karolczak prof. AP oraz dyrektor Instytutu Filologii Polskiej dr hab. Stanisław Koziara prof. AP. Miało to związek z tym, że piszący te słowa po raz ostatni był organizatorem tej imprezy.

Historia tego typu konferencji sięga lat siedemdziesiątych, kiedy po śmierci prof. dr hab. Wincentego Danko w 1976 roku objąłem kierownictwo Katedry Literatury Polskiej XX wieku. Wówczas to zrodziła się koncepcja organizowania raz do roku konferencji na z góry określony temat, w której brałoby udział pracownicy Instytutu Filologii Polskiej i innych jednostek organizacyjnych Wydziału, a także wybitni studenci. Odbywały się one w różnych miejscach: w Piwnicznej, Czarnym Potoku koło Krynicy oraz Koninkach w Gorcach. W wyniku konferencji ukazywały się publikacje książkowe. Ostatnia z tego cyklu ukazała się w 1982 roku i była poświęcona literackiej stylizacji.

Do tych konferencji powróciłem w roku 2000, kiedy zostałem dyrektorem Instytutu Filologii Polskiej. Zachowane zostały stare zasady, a mianowicie to, że konferencje odbywają się poza Krakowem, że mają określony temat oraz są otwarte także dla pracowników z innych uczelni, nowością była możliwość udziału w nich doktorantów Wydziału Humanistycznego. Przyjęto też zasadę, że będą odbywać się w jednym miejscu, a mianowicie we wsi Maniowy w Zajeździe Czorsztyńskim, który gwarantował dobre warunki do prowadzenia obrad, ciszę, spokój oraz życzliwą atmosferę właścicieli Anny i Tomasza Dziurdzików. Z poprzednich konferencji ukazały się tomy *Annales* na następujące tematy: postmodernizm w literaturze polskiej; literatura w aspekcie egzystencjalnym, religijnym, politycznym; intertekstualność; krytyka literacka, teatralna i filmowa; pisarskie wspomnienia, pamiętniki, dzienniki (z perspektywy teorii); podróż w literaturze polskiej; antropologia literacka.

Dzisiaj oddaję do rąk Czytelnika dziewiąty tom tej serii poświęcony strategiom czytania prozy polskiej po roku 1989. Zawiera on – moim zdaniem – ciekawe teksty, które skupiają się wokół kilku osi tematycznych, a mianowicie narracji transmedialnych (Zbigniew Bauer, Klaudia Cymanow-Sosin i inni), strategii czytania przez studentów i uczniów (Agnieszka Ogonowska, Małgorzata Świstowska, Edyta Saran-Pasoń) oraz przez dzieci z problemami rozwojowymi (Jadwiga Cieszyńska, Marta Korendo, Anna Żywot). Osobną grupę tworzą artykuły będące propozycją odczytania utworów Mariana Pankowskiego, Manieli Gretkowskiej, Michała Witkowskiego, Katarzyny Grocholi, Wiesława Myśliwskiego (Maria Jędrychowska, Magdalena Roszczynialska, Jacek Rozmus, Renata Jochymek, Waław Marszałek). W konferencji oprócz wspomnianych wyżej referentów – pracowników naukowych i doktorantów brało udział również dwóch studentów (Waław Marszałek, Jan Burnatowski).

Jak widać, cykl zamyka interesujący zespół tekstów, poszerzający naszą wiedzę o tym, co prezentuje polska proza w okresie transformacji i po nim. Może on zainteresować stosunkowo szeroki krąg odbiorców, z nauczycielami i studentami włącznie. Zachęcam zatem do lektury.

Bolesław Faron

Maniowy–Kraków, w czerwcu 2008

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Zbigniew Bauer

Plotki o gwiazdach jako składnik narracji transmedialnych. Propozycja teoretycznoliterackiej perspektywy

1.

Literatura popularna to obszar, na którym dominują narracje zakorzenione w tradycji przekazu ustnego; jest to powód zainteresowania taką literaturą teoretyków opowiadania (R. Barthes, Tz. Todorov, W.-D. Stempel, D. Herman, M.-Laure Ryan), a także współczesnych antropologów. Kultura popularna pozostaje natomiast pod przemożnym wpływem narracji medialnych: telewizyjnych, prasowych, także obecnych w Internecie. Trudno zatem wyobrazić dziś sobie sytuację, w której zajmując się refleksją o literaturze i o „strategiach” jej czytania, pominęlibyśmy właśnie media i ich narracje.

Dla literatury popularnej charakterystyczna jest estetyka konsolacji (Eco): łagodzenia dysonansów poznawczych, napięć emocjonalnych, zaspokajania pragnień i marzeń. Stąd też opowieści „popularne” dążą do zamknięcia struktur narracyjnych bądź do ich serialności, co przy znacznym udziale kodów ikonicznych pozwala realizować model rytualny ich odbioru – model, dodajmy, włączający odbiorcę w rytuał na prawach uczestnika, a nie „konsumenta”. Jednym z najbardziej czułych instrumentów poddanych prawom ekonomii, tak ważnej dla rozumienia strategii współczesnych mediów, a zatem i całości kultury, jest spektakularne rozgrywanie napięcia między naturalnym, jak powiedzieliśmy wyżej, dążeniem narracji do zamknięcia i dopełnienia a charakterystycznym dla współczesnej kultury „serializmem”. To co zamknięte i dopełnione nie budzi niepokoju, nie zmusza do oczekiwania: jest mitem bez rytuału. To co zapowiada swoją kontynuację, jest przede wszystkim rytuałem, a przez swoją ustawiczną niekompletność, wychylenie w czas przyszły, pozwala mit odnawiać, zdawałoby się – bez końca. Stąd stale obecna w repertuarze wszystkich stacji telewizyjnych powtarzalność: od poziomu konwencji gatunkowej przekazu – po poziom najwyższy, ramówki, którą wielu badaczy nie bez racji uznaje za „wielki gatunek” telewizyjny¹, pozwalający widzowi segmentować strumień przekazu, segmenty zaś łączyć w nowe całości i wydobywać z nich ukryte lub implikowane znaczenia.

¹ Por. W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 2000, s. 146–57; A. Ogonowska, *Voyeurizm telewizyjny, Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Kraków 2006, s. 228–229.

2.

Ta ustawiczna gra między utożsamieniem i dystansem, immersją i sterowaniem, fikcją i realnością (lub jej złudzeniem), charakterystyczna dla zmediatyzowanej kultury popularnej, wiąże się, jak sądzę, z generalną jej cechą: transgresywnością. Transgresywność kultury rozumiem tu jako zdolność przekraczania własnych ograniczeń wynikających z cech użytych mediów, tradycji, typu publiczności, modeli instytucji medialnych. Powstają w ten sposób zupełnie nowe jakości; transgresywność może być w ten sposób postrzegana jako czynnik zapewniający zmediatyzowanej kulturze popularnej swoistą produktywność, bowiem gdyby dała się ona sprowadzić do mechanizmów samopowielania, do restytuowania znanych rytuałów lub do roli „wypożyczalni cudzych mitów i narracji”², można by oczekiwać, że rychło wyczerpie się jej wewnętrzny potencjał. Tymczasem wciąż istnieją czynniki pozwalające kulturze tej trwać – i to w pełnym wymiarze; jest ona zdolna przenosić znaki, wartości i jakości w podobny sposób, w jaki działa się to w paradygmacie kultury oralnej³. Tak właśnie zmediatyzowana kultura potwierdza własną genezę. Jest nie tyle opowiadaniem historii, ile wykonywaniem historii, dlatego poświęcono jej w badaniach tyle uwagi jako kulturze rozgrywających się na niezliczonych poziomach, lecz jednocześnie spektakli.

3.

Transgresywność zmediatyzowanej kultury popularnej nie daje się sprowadzić do zjawiska konwergencji mediów, stosunkowo dobrze opisanej jako proces technologiczny, znacznie rzadziej jednak widzianej jako istotny i zapewne nieodwracalny proces zmiany kulturowej.

Henry Jenkins, uważany za „proroka” kultury konwergencji, pisze:

Jako konwergencję rozumiem przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę. Konwergencja to pojęcie opisujące zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne – w zależności od tego, kto je używa i o czym wydaje się mu, że mówi. [...] Konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu⁴.

Konwergencja zatem dokonuje się nie tyle w sferze technologii, ile w umysłach odbiorców. Dodajmy jednak, że gdyby nie technologie, mentalna przemiana,

² L. Pułka, *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wrocław 2004, s. 11.

³ Por. W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992. Zawartą w pracach Onga koncepcję „wtórnej oralności” (charakterystycznej dla mediów elektronicznych, głównie telewizji) rozwija m.in. R. Silverstone, mówiąc raczej o „wtórnej przedsiębiorczości” (*Telewizja, retoryka i powrót tego co nieświadome. Uwagi o wtórnej przedsiębiorczości w kulturze współczesnej*, przeł. I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” 1990 nr 1–2, s. 37–60).

⁴ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz i M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 9.

zamieniająca biernych konsumentów przekazów medialnych i kolekcjonerów technicznych nowinek w aktywnych uczestników kultury medialnej, nie byłaby możliwa⁵. Kulturowe konsekwencje konwergencji i ją samą, jako nieuchronny wymiar (a zarazem czynnik) zmian kulturowych, obserwowano od lat 80. poprzedniego stulecia, jednak później (być może na skutek atrakcyjności postępów digitalizacji obrazów świata) koncentrowano się głównie na aspekcie technologicznym⁶. Obecnie ów technologiczny wymiar konwergencji bywa nawet niedoceniany.

Nieco bardziej skomplikowane jest wyjaśnienie terminu „opowieść (lub narracja) transmedialna”. Sam Jenkins uważa, że pojęcie „narracja transmedialna”

odnosi się do nowej estetyki, która rozwinęła się w odpowiedzi na konwergencję mediów. Nakłada ona nowe obowiązki na konsumentów i opiera się na aktywnym udziale społeczności wiedzy. Opowiadanie transmedialne to sztuka tworzenia światów. Aby w pełni doświadczać każdego fikcyjnego świata, konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych, porównujących między sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych i współpracujących. Gwarantuje to, że każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie rozrywkowe⁷.

Definicja ta zbliżona jest bardzo do tych, jakie dawał John Fiske w swojej klasycznej książce o telewizji: chodzi o „teksty trzeciego stopnia (poziomu)”: w odróżnieniu od tekstów poziomu pierwszego (tekst przekazu) i drugiego (recenzje i opinie o tym przekazie), tekst poziomu trzeciego zostaje utworzony przez samego telewidza z tekstów dwóch pozostałych poziomów⁸. Powstaje on albo jako indywidualna reakcja odbiorcy na obejrzany program, albo jako efekt rozmów rodzinnych lub z sąsiadami i przyjaciółmi, a wyraża się np. poprzez listy, telefony, dziś także maile do nadawcy lub bezpośrednio autorów programu, również plotki i pogłoski przekazywane ustnie. Zostają one włączone z powrotem do tekstu z poziomu pierwszego, działając jako jego „aktywator”.

Reakcje widzów utrwalone w postaci tekstów dowodzą istnienia widowni (publiczności) aktywnej: jeśli nawet nie „fanowskiej”, to z pewnością „uczestniczącej”, „prosumerystycznej”. Przede wszystkim takie zbiorowości zajmują H. Jenkinsa. We wcześniejszej od *Kultury konwergencji* pracy zauważał on, że wykazują one znacznie bliższy kontakt z produkcjami telewizyjnymi niż profesjonalni krytycy. Są oni przedstawicielami „kultury uczestnictwa” (*participatory culture*),

⁵ N. Kaplan sugeruje zastąpienie terminu „konsument” terminem „prosument” (N. Kaplan, *E-Literacies: Politext, Hypertext and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*, „Computer-Mediated Communication Magazine” 1995, vol. 2, nr 3, s. 3–22. Alexander Bard i Jan Söderqvist proponują nazywać warstwę bezmyślnych odbiorców mediów „konsumtariatem” – w odróżnieniu od „netokratów” w pełni korzystających z tego, co oferują nowe, interaktywne media, przede wszystkim Internet (w tomie *Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006).

⁶ Por. np. N. Negroponte, *Cyfrowe życie*, przeł. M. Łakomy, Warszawa 1997.

⁷ H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, op. cit., s. 25.

⁸ J. Fiske, *Television Culture*, New York 1987, s. 124.

stanowiącej o dynamice kultury audiowizualnej w ogólności⁹. Uprawiają szczególnego rodzaju „kłusownictwo”, tropiąc swoją „zwierzynę” (czyli np. ulubione programy i ich bohaterów) w różnych rejonach: w prasie codziennej, czasopismach, w Internecie – na forach dyskusyjnych i czatach, a także w portalach tematycznych). W *Kulturze konwergencji* Jenkins pisał:

Konwergencja zachodzi w umysłach konsumentów i poprzez ich społeczne interakcje z innymi konsumentami. Każdy z nas tworzy swoją własną osobistą mitologię z części oraz fragmentów informacji wyłuskanych ze strumienia mediów i przekształconych w zasoby, dzięki którym nadajemy sens naszemu życiu codziennemu. Ponieważ znajduje się tam więcej informacji na dowolny temat, niż ktokolwiek może przechowywać w głowie, to dodatkowa motywacja, by rozmawiać ze sobą o konsumowanych przez nas mediach. Takie rozmowy tworzą zamieszanie, które przemysł medialny ceni coraz wyżej. Konsumpcja stała się procesem kolektywnym [...] to zbiorowa inteligencja. Można ją traktować jako alternatywne źródło władzy mediów¹⁰.

4.

Jest to, jak sądzę, sytuacja idealna, do której – przynajmniej w Polsce – bardzo nam daleko. Zbiorowości fanowskie, produkujące teksty świadczące o aktywnym uczestniczeniu w kulturze audiowizualnej (i szerzej: w kulturze popularnej)¹¹, są jeszcze tworamiz rzadkimi i raczej izolowanymi. Nie znaczy to wcale, że teksty „poziomu trzeciego” – wedle nomenklatury stosowanej przez Fiske’a – nie powstają i nie wpływają na odbiór przekazów medialnych: zarówno audiowizualnych, jak też tradycyjnych, literackich. Pozostają one w fazie „przedpiśmiennej”, jako twory polimorficzne, heterogeniczne i hybrydyczne. Sferę tę tworzą nie tyle teksty poziomu drugiego (np. recenzje, fachowe omówienia programów, materiały promocyjne producentów telewizyjnych czy wydawnictw książkowych etc.), lecz to, co wytwarza „kultura celebrytów” oraz celebryckie dziennikarstwo związane z tabloidami lub tabloidyzującymi się dziennikami i czasopismami opinii. Prasa nieustannie produkuje setki i tysiące mikronarracji pozostających w intertekstualnych relacjach z kolejnymi odcinkami seriali telewizyjnych, widowisk typu *Taniec z gwiazdami*, reality-shows, teleturniejów, a nawet programów informacyjnych prowadzonych przez popularnych prezenterów. Ludzie, którzy są bohaterami tych mikronarracji, zawdzięczają swój szczególny status *celebrities* istnieniu narracji pierwszego poziomu, jednak – jak pisze Wiesław Godzic w obszernej pracy poświęconej zjawisku *celebrities* we współczesnej polskiej kulturze:

Powiedzieć, że *celebrities* wyprodukowane są przez media, to powiedzieć fragment prawdy. Wydaje się, że dzisiejsze gwiazdy – zdecydowanie różniące się od tych z początków kina – produkują ponadto media jako takie i stanowią koło zamachowe wszelkiego przepływu informacji¹².

⁹ H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York 1992, s. 86–90.

¹⁰ H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, op. cit., s. 9–10.

¹¹ M. Hills, *Fan Cultures*, London 2002, s. 27–29.

¹² W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007, s. 24.

Niektórzy badacze zjawiska *celebrity journalism* zwracają z kolei uwagę, że ten typ dziennikarstwa, pogardzany i utożsamiany z kulturą prymitywną, rozwinął się ze szlachetnej odmiany reportażu zwanej *human-interest journalism* (dziennikarstwo zainteresowane człowiekiem), w którym biografia jednostki znanej i cennej stawała się poniekąd wzorem dla czytelników z powodu swej niezwykłości i nietuzinkowości. Odślonięcie takich cech wymagało rozbudowania opozycji osoba publiczna/osoba prywatna, a zatem szczególnej dociekliwości dziennikarskiej, przeradzającej się stopniowo w nachalne wścibstwo. Jeśli dodamy do tego wielkie nakłady gazet, zawierających opowieści o takich ludziach – odkryjemy moment narodzin tabloidu i przyczyny czytelniczego sukcesu takich właśnie gazet¹³. Tabloid przemawia językiem zwykłych ludzi, „staje po ich stronie” przeciwko (najczęściej zmitologizowanym) „onym”, ostrzega przed niebezpieczeństwami, chroni poczucie wartości tego co zwykle, pokazując nowoczesną *vanitas*¹⁴ na przykładzie losów ludzi pięknych, bogatych i sławnych.

Interesujące jest dla nas, w Polsce, nie tyle istnienie aktywnych, uczestniczących poprzez artykułowane reakcje na medialne przekazy środowisk „fanowskich”, ile ludzi, którzy stanowią większość publiczności telewizyjnej i szerzej: kultury popularnej. Nie rezygnują oni z oglądania programów ani z czytania prasy, jednak nie są wcale „kłusownikami” kultury masowej, śledzącymi wszystkie możliwe ślady ich ulubionych bohaterów. Dlatego też niektóre diagnozy i entuzjastyczne prognozy Jenkinsa co do przyszłości kultury konwergencji przyjmujemy ze znacznym niedowierzaniem. Serial *Zagubieni (Lost)*, który w USA i innych krajach zachodnich zgromadził wokół siebie rzesze fanów, w Polsce nie wywołał aż takiego zainteresowania. Owszem – na forach dyskusyjnych zawrzało, gdy został zapowiedziany koniec serialu *Kryminalni (i Plebania)*, jednak rozmiary tak wyrażanej aktywności widzów są nieporównywalne z tym, o czym pisze w swojej książce Jenkins. Ludzie chętnie oglądali konkursowe widowiska z udziałem *celebrities*, jednak prawdziwą „fanowską” aktywność wyrażali jedynie nieliczni.

5.

Widownię telewizyjną – i szerzej: tych, którzy są konsumentami kultury popularnej – w Polsce przenika duch orwellowskiego „dwojmyślenia”, a raczej zwyczajnej obłudy. Nie twierdzę, że inaczej jest w krajach, gdzie „kultura celebrytów” osiągnęła znacznie wyższy poziom, jednak u nas zjawisko to osiągnęło szczególne natężenie. Deklarujemy powszechnie wobec seriali nienawiść i pogardę, a jednak są to najchętniej oglądane produkcje telewizyjne (zdarzały się odcinki *M jak miłość*, których widownia przekraczała 11 mln widzów), podobnie jak kontrowersyjne talk-shows o ambicjach publicystycznych (*Tomasz Lis na żywo*, *Rozmowy w toku*, *Warto rozmawiać*), widowiska takie, jak *Taniec z...*, teleturnieje z udziałem „gwiazd”. Ale również teleturnieje typu *Milionerzy* czy *Koło fortuny*, których bohaterami są tacy ludzie, jak my sami. Wiesław Godzic zauważył zresztą, że jedną z wyróżniających cech

¹³ Ch.L. Ponce de León, *Self-Exposure: Human-Interest Journalism and the Emergence of Celebrity in America, 1890–1940*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002, zwł. rozdziały *The Rise of Celebrity Journalism* i *True Success The Master Plot of Celebrity Journalism*.

¹⁴ W. Godzic, *Znani...*, op. cit., s. 69–70.

polskich *celebrities* jest ich – mniej lub bardziej wyreżyserowana – „swojskość”¹⁵. Autor książki o polskich celebrytach zauważył zarazem, że istnienie celebrytów w naszej świadomości i nasz do nich stosunek w specyficzny sposób „skanują” system naszych wartości, a raczej aktualny kształt tych wartości, zależności między nimi i kierunek zmian ich hierarchii.

Naturalnie nie dotyczy to społeczeństwa jako całości, zwłaszcza nie dotyczy jego „elit”, choć z pewnością histeryczność niektórych ataków na produkty współczesnej kultury masowej, zwłaszcza zaś medialnej, wiele o tych elitach mówi. Oglądanie seriali i sitcomów uważamy u siebie samych za grzech: wiemy, że tego robić nie wypada, a robimy to z przyjemnością, zakłócaną, co prawda, przez poczucie winy.

Bardzo podobnie wygląda nasz stosunek do tabloidów i do tabloidalnego dziennikarstwa. Głęboko tkwi w nas przekonanie, że pism kolorowych, plotkarskich, czytać nie wypada: mężczyźni zwłaszcza „przyłapani” na takiej lekturze czują się tak, jakby robili coś niestosownego, wręcz złego. Pomijając lektury absolutnie przypadkowe (np. w poczekalni u dentysty czy fryzjera), świadome sięganie po taką lekturę budzi ironiczne uśmiešky. A jednak to kolorowe magazyny i tabloidy dominują na rynku prasy. „Dwójmyślenie”, o jakim mowa, ma swoje zakorzenienie we wpajającym Polakom przez długie lata podziale na kulturę wysoką i niską. Z tą pierwszą wiązały się wzorce edukacji szkolnej: kontakt z taką kulturą był więc czymś w rodzaju nieprzyjemnego obowiązku – ale to na literaturze i kulturze wysokiej spoczywał ciężar przekazywania wartości świętych i nienaruszalnych. Z kulturą niską (dziś powiedzielibyśmy – popularną) zapoznawaliśmy się ukradkiem, w konspiracji, „pod ławką”. Oczywiście taka sytuacja była znana młodym ludziom od wieków: istniały w kulturze sfery wartości pożądanych i potrzebnych oraz sfery tabu, które miały zawsze magiczną siłę przyciągania. Utrzymujący się – wbrew oczywistym zmianom modelu kultury – podział na dwie (co najmniej) sfery wartości powstrzymuje dzisiejszych czytelników, widzów, użytkowników mass mediów przed rzeczywistym włączeniem się w kulturę w charakterze „uczestników”, a nie zaledwie biernych konsumentów.

6.

Telewizja snuje swoje narracje, kreując celebrytów bądź ich wykorzystując do tworenia własnej mitologii i własnego sukcesu. Między narracją telewizji i „tekstem trzeciego poziomu”, jaki układa we własnej głowie widz, znajduje się, rozproszony, niespójny, niejako „oczekujący” dopiero na jakiś „uchwyt jednolitości” tekst, składający się z notatek dziennikarskich, wywiadów, mikroreportaży, z plotek, faktów i „faktoidów” – naturalnie nigdy w całości, lecz w strzępach strzępów, jako daleki odbłask kultu gwiazd i jako daleki cień rzeczywistości i legendy. Ten tekst nigdy nie przybierze postaci całościowej, nigdy też nie zostanie wyartykułowany (bo nie może *per se!*), niemniej jest niezwykle silnym czynnikiem sterującym odbiorem programu. Tekst ów – według Fiske’a „drugiego poziomu” – uzyskuje spójność dzięki tekstowi „pierwszego poziomu” (wpisuje się w jego strukturę), ale zarazem powoduje destrukcję pierwotnych reguł organizacji, rozsadza je i niszczy, a to niszczenie – anarchiczne i przewrotne – jest dodatkowym źródłem przyjemności dla widza.

¹⁵ Ibidem, s. 396–397.

Destrukcja tekstu „pierwszego” poprzez włączanie weń tekstu „drugiego” to proces przebiegający w dzisiejszej kulturze – kulturze kultu celebrytów, kulturze opartej na pi-arze i reklamie – permanentnie. Jenkins określił to zjawisko poprzez pojęcie „rozumienia przyłączeniowego”: chodzi tu o takie sytuacje, w których włączenie do tekstu programu jakiegoś innościowego elementu powoduje w tym programie daleko idące zmiany. Zmiany te z kolei odsłaniają przed widzami niewidoczne do tej pory relacje, zależności, oświetlają pewne sekwencje narracji już wypowiedzianej i zarazem projektują możliwe rozwiązania przyszłe. Naruszenie zatem fragmentu tkanki ujawnia całą jej naturę. Jeśli widz dowiaduje się z tabloidów, że jedna z aktorek, grających w jakimś serialu, cierpi na nieuleczalną chorobę, wtedy to nieoczekiwanie kreowana przez nią postać staje się ważniejsza niż inne, intencjonalnie pierwszoplanowe. Jeśli tabloidy doniosą o niemoralnym prowadzeniu się któregoś z bohaterów popularnych programów (może to być prezenter, prowadzący talk-show, nawet głośna gwiazda sportu), wszystko, co bohater ten powie lub co uczyni w kreowanym przez telewizję świecie, zostanie zrelatywizowane wobec faktu ujawnionego na „drugim poziomie” tekstów. Kiedy oglądamy serial – w tle „pracuje” narracja ukryta, wytworzona jako rezultat scalania strzępków informacji zdobytych w innych mediach na temat aktorów, reżysera, scenarzystów, okolicznościach powstawania serialu

7.

Sposób odbioru programu jest rezultatem oddziaływania na siebie dwóch płaszczyzn: pierwszego planu i niewidocznego (choć obecnego w umyśle odbiorcy) tła. Nie oglądamy wcale przygód Niani-Frani z serialu TVN, tylko Agnieszkę Dygant, bohaterkę doniesień prasy kolorowej i plotkarskiej. Nie oglądamy wcale Kasi i Tomka – stanowiących serialową parę – tylko usiłujemy z ich ekranowych zachowań wywnioskować, czy parą są Paweł Wilczak i Joanna Brodzik, czy Brodzik za dużo pije, a Wilczak zadaje się z innymi kobietami (to również wiedza tabloidowa). Jeśli ta sama aktorka, Anna Guzik, jest równocześnie bohaterką Heli w opałach i jedną z głównych postaci serialu *Na Wspólnej*, tańczy w *Tańcu z gwiazdami*, wygrywając czerwone porsche, a ponadto pojawia się gościnnie na planach kilku innych seriali (np. *Kryminalnych*, *Kasi i Tomku*) to z całą pewnością możliwość utożsamienia się widza z postacią graną przez daną osobę (opisaną przez tabloidy, „sprywatyzowaną” i pozbawioną dystansu, wynikającego z przynależenia do fikcyjnego świata) jest w poważnym stopniu ograniczona.

Fikcja telewizyjna, a raczej fikcja telewizyjnej narracji ma dziś przezroczyście ściany. Możliwość zanurzenia się, immersji w fikcyjnym świecie istnieje tylko wtedy, gdy świat „tu” i świat „tam” mają granice, kiedy „transmedialność” oznacza faktyczny ruch w jedną lub drugą stronę, od jednego do drugiego medium¹⁶. Gdy granice nikną lub ich istnienie zostaje zakwestionowane – ruch taki nie ma sensu. Nie istnieją także granice między „rzeczywistością” (realnością) a światami fikcyjnymi,

¹⁶ Nowe spojrzenie na relacje między pojęciami „narracji”, „fikcji”, „interaktywności” zawiera praca Marie-Laure Ryan *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore 2001.

między „dokumentaryzmem” a „fabularnością”, a nawet między – przyjmując tu kategorię Wolfganga Isera – tym co „fikcyjne” a tym, co „wyobrażone”¹⁷.

„Przezroczyste ściany” narracji telewizyjnych to przede wszystkim stała dekonstrukcja pierwiastka iluzji i zastąpienie go manifestacyjną konwencjonalnością przedstawienia. Zostajemy zaproszeni do uczestnictwa w grze typu *make believe*: chcemy, abyś bawił się razem z nami w udawanie prawdy, a my będziemy się bawić widząc, że dajesz się nabrać i że próbujesz nas nabierać, że wcale nie jesteś nabrany itd. Zaskakująca jest – w kontekście współczesnej teorii komunikacji – kariera stosowanego przez Kandalla L. Waltona i jego komentatorów pojęcia *make believe*¹⁸. Najprościej można by je tłumaczyć jako „gra w udawanie”¹⁹, mieści się w nim bowiem również składnik związany z sytuacją, gdy udający wie, co czyni, i kogoś, kto jest świadkiem udawania, zaprasza do takiej właśnie gry (to, oczywiście, sytuacja znana nam z teatru).

8.

Tworzenie iluzji i natychmiastowe ujawnianie jej... iluzoryczności jest cechą współczesnej kultury medialnej, a co za tym idzie – popularnej. Aktorzy grający w kilku serialach i widowiskach jednocześnie, pojawiający się w reklamach, prowadzący programy poradnikowe lub wypowiadający się na tematy polityczne to dowód przekroczenia granic publicznego i prywatnego, fikcyjnego i „realnego”. Zarazem telewizja odsłania swoje kulisy (programy typu *Kulisy produkcji...*, *Na planie filmu...*, *Łapu capu* – jako autoironiczne spojrzenie na pracę dziennikarzy telewizyjnych, *Za kulisami Hollywood* itd.). Likwidacja kulis jako sfery niedostępnej, odsonięcie mechanizmów tworzenia programu, manifestowanie konwencjonalności przekazu, ujawnienie sposobów prowadzenia swoistych „negocjacji” z jego odbiorcami (np. wprowadzenie mechanizmu pozornej interaktywności – konkursy audiotele, głosowania widzów co do dalszego przebiegu akcji) stawiają pod znakiem zapytania Goffmanowską teorię życia społecznego jako teatru (w którym istnienie kulis jest wszak równie istotne co sceny i widowni)²⁰. Z drugiej wszakże strony

¹⁷ Ciekawe światło na rozważaną w moim artykule kwestię autentyczności jako swoistej gry z widzem w przekazie telewizyjnym rzucał W. Iser w rozdziale *Spielen und Gespieltwerden* książki *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a/Main 1993, s. 468 i n. Na taką grę w nowoczesnej telewizji zwraca uwagę również J. Fiske (*Television Culture...*, op. cit.).

¹⁸ K. Walton, *Mimesis as Make-Believe; On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge Mass. 1990; fragmenty tej fundamentalnej książki w polskim przekładzie ukazały się wcześniej w zbiorze *Estetyka w świecie. Wybór tekstów* pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1984. Nazbyt pojemne znaczenie terminu *make-believe* Walton objaśnił w artykule *Précis of „Mimesis as Make-Believe”* ogłoszonym w „*Philosophy and Phenomenological Research*” 1991, vol. LI, nr 2.

¹⁹ Obszerne omówienie teorii Waltona w: A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2002, s. 221 i n.; por. także A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992. Powinowactwa teorii Waltona z innymi koncepcjami fikcji omawia H. Markiewicz w tomie *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 410–415.

²⁰ Interesujące rozróżnienia co do zastosowania gry *make believe* w przekazie literackim i obrazowym (filmie) znaleźć można w pracy K. Kroebera, *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling*, Palgrave 2006. Ważne jest tu i to, że Kroeber pisze o tworzeniu

propozycje Guy Deborda czy Douglasa Kellnera, określających dzisiejsze społeczeństwo i jego medialną kulturę jako „społeczeństwo spektaklu”, koncentrują się na podobnych, choć przeciwstawnych aspektach przekazu: pokazywaniu czegoś i patrzeniu na coś²¹.

9.

Dlatego też zjawiska, o których piszę, określać wolę jako re-teatralizację telewizji, a wraz z nią poważnych obszarów zarówno kultury uznawanej za „wysoką”, jak też „popularnej”. Proces owej re-teatralizacji obejmuje zarówno włączenie do przekazu pierwiastków autotematycznych, jak też ironii i autoironii. Ironia i autoironia pozwalają na znacznie szersze wykorzystanie np. mechanizmu *infotainment* w przekazie informacyjnym (struktura nowoczesnego programu informacyjnego wykorzystuje efekt „odsłonięcia” kulis telewizyjnych).

Niewidoczna, „transparentna” forma przekazów współczesnej kultury medialnej i popularnej, opierająca się na autotematyzmie, autoteliczności kanału transmisji (samego medium), w powiązaniu z zabiegiem re-teatralizacji jest z całą pewnością formą „obrony” przekazu telewizyjnego jako takiego przed atakiem tekstów drugiego i trzeciego poziomu, przed destruowaniem programu przez rzesze fanów i „prosumentów”. Ta obrona odbywa się przez swoiste uderzenie „wyprzedzające”. Ceną za taką strategię jest likwidacja podejścia serio do wszystkiego, o czym mówi przekaz. Pamiętając o tym, zupełnie inaczej zaczynamy oceniać rolę *celebrities* w kulturze medialnej, w zupełnie innym świetle postrzegamy to, co z programami i ich bohaterami (jako ludźmi z krwi i kości) czynią tabloidy.

Niemniej cena ta okazuje się poważniejsza, gdy zgodzimy się, że model odbioru przekazów medialnych jest również modelem odbioru wszelkich narracji – w tym i takich, które kwalifikujemy jako składniki kultury wyższej. Okazuje się bowiem, że powstające dziś powieści chcą mieć tak samo jak narracje telewizyjne, „transparentne” ściany. Pisarz – tak jak autor medialnych treści – nie ukrywa, że prowadzi z czytelnikiem grę w *make believe*. Odślania zatem mechanizmy powstawania powieści nie tyle jako pewnej struktury fabularnej i narracyjnej, ile jako pewnego faktu biograficznego, towarzyskiego, jako gry z opinią publiczną. Wydaniu powieści towarzyszą więc wywiady, spotkania z czytelnikami, występy w mediach. W powieści samej zawarte zostają elementy możliwe do wykorzystania w pi-arze, sygnały umieszczające pisanie, pisarstwo i jego efekty w ironicznym wymagającym dystansu kontekście. Powieść zatem podlega tym samym co inne narracje kultury mechanizmom „zawieszenia fikcjonalności”, ujawniającym się jako ujawnienie aktu narracji, jako faktu społecznego, jako aktu komunikacji oralnej. Pisarz jest narratorem, narrator – pisarzem, demonstrującym ironiczny dystans wobec i samego siebie, i słuchaczy/czytelników. Pisarz nie tyle jest, ile chce być *celebrity* – w takim samym wymiarze jak serialowi aktorzy, sportowcy, zapraszani przed kamery uczeni-eksperti i, rzecz jasna, politycy. Pragnienie to ujawnia poprzez wprowadzenie (na drugim poziomie tekstów) sygnałów ironii, dystansu, prowokacji.

iluzji prawdy w ustnym przekazie historii (*storytelling*), co bardzo interesowało strukturalistów, m.in. Barthesa i Proppa.

²¹ G. Debord, *Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006; D. Kellner, *Media Spectacle*, New York 2003.

10.

Słowo „ujawnienie” wydaje się tu szczególnie na miejscu. Kultura *celebrities* bowiem to kultura ujawnienia, a raczej kultura fikcji ujawnienia. Roland Barthes pisał, mając na względzie specyficzny „przewrót” w pojmowaniu roli narratora w narracji (pamiętajmy, że tekst ten powstał w połowie lat 60. ubiegłego wieku):

przewrót ten jest szczególnie ważny (publiczność ma nie przypadkiem wrażenie, że przestano dziś pisać „powieści”): ma on bowiem na celu przesunięcie opowiadania z płaszczyzny czysto konstatacyjnej na płaszczyznę performatywną, gdzie znaczeniem słowa jest właśnie akt jego wypowiedzienia; pisać nie znaczy dzisiaj „opowiadać”, lecz mówić, że się opowiada, włączając w to cały przedmiot opowiadania („to, co się mówi”) do tego aktu mówienia; dlatego też pewna część literatury współczesnej nie jest już opisowa, lecz tranzytywna, stara się bowiem urzeczywistnić w słowie terażniejszość tak czystą, że cała wypowiedź utożsamia się z aktem, który ją wydaje – całe *logos* zostaje sprowadzone (lub rozszerzone) do *lexis*²².

To właśnie sytuacja, którą moglibyśmy określić jako teatr narracji, co pozwala w jednym tym określeniu połączyć w sobie cechy strukturalne przekazu, jego ułożenie w przestrzeni społecznej komunikacji (w tym w kulturze konwergencji i spektakli medialnych, w kulturze fanów i *celebrities*, w kulturze zdominowanej przez hipertekstualność, rozumienie „przyłączeniowe”).

„Teatr narracji” to coś, co istnieje obiektywnie, a nie jedynie jako teoretyczny konstrukt: coś, co jest wpisane we współczesną polską prozę i w strategię jej lektury. Ale uświadomienie sobie teatralności wszelkich narracji każe zadać sobie pytanie: dlaczego nie można dziś uprawiać prozy serio? Dlaczego jej tworzeniu musi towarzyszyć z reguły gest „ścierania” tropu prowadzącego do pytań istotniejszych niż pytanie o sam akt komunikacji, a raczej o wykonanie komunikacyjnego rytuału?

Dlaczego nie można serio uprawiać w Polsce literatury feministycznej czy „genderystycznej”? Czy dlatego, że pisarki z tego kręgu muszą jednocześnie „robić” politykę (przed kamerami), uczestniczyć w paradach równości, recenzować książki w telewizji lub prowadzić tam teleturnieje? Dlaczego podobnie dzieje się z literaturą „etniczną”? Dlaczego pisarz musi pokazywać światu, że jest piłkarskim kibicem i oprócz prozy uprawiać również felietonistykę? Dlaczego natychmiast wokół takich zjawisk zaczyna narastać literatura „drugiego poziomu”, sterująca odbiorem tekstów wyjściowych? Dlaczego twórcy literatury popularnej nie chcą się przyznać, że są „literackimi technikami”, imitując coś, co ma ich wynieść na poziom literatury wyższego rzędu?

I dlaczego w końcu literatura zostaje sprowadzona do wymiaru słownego *performance’u*, w którym chodzi tylko o samo mówienie?

²² R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 44.

**Gossip on TV stars as a component of transmedial narratives.
A proposal of a theoretical-literary perspective**

Abstract

The article presents a specific kind of narrative – the story that the viewers of popular TV series create in their minds while watching them. In their majority, they are, at the same time, readers of tabloids, which presents journalistic micro-narratives of the lives of the TV series stars. The author recalls the idea of John Fiske, who, in “Television Culture”, defines three types of “texts”. In Polish settings, the viewers’ narratives in general are not verbalized, still they enter certain intertextual relations with “primary” texts (the series narratives) and “secondary” texts (gossips, critics’ opinions). These relations modify the process of reception: the texts overlap, entering dialogue relations; they are congruent, or form the evidence of the contradictory decoding. Although the process of creation of such texts, and their contents are difficult to be examined empirically, they form a quite important element of the modern popular culture and of the “everyday narratives”.

Kludia Cymanow-Sosin

Polska literatura współczesna w intermedialnym uścisku. Wpływ strategii marketingowych i promocyjnych na percepcję czytelniczą

A zatem zadam pytanie: jak ma się dzieło literackie do stosunków produkcyjnych danej epoki? Chciałbym zapytać: jak ma się ono w nich? To pytanie zdąża bezpośrednio ku funkcji, jaką spełnia dzieło wewnątrz literackich stosunków produkcyjnych danego okresu. Inaczej mówiąc, zmierza bezpośrednio ku pisarskiej technice dzieł.

Walter Benjamin

Sposób istnienia dzieła literackiego w świetle teorii kulturowej

Na literaturę składają się nie tylko teksty, ale też jego bliższe i dalsze konteksty. Książka jest jak rzeka posiadająca nie tylko główny nurt, ale i często niezauważane źródła, poboczne odpływy. Nie można im odmówić racji bytu, bo nie są one obce w stosunku do „rdzenia”, co więcej, one właśnie mają często wpływ na to, co pozostanie po lekturze.

Nowe spojrzenie na problematykę sposobu istnienia dzieła literackiego i jego miejsce we współczesnej przestrzeni medialnej rzuca kulturowa teoria literatury. Jej przedstawiciele ponownie zadają podstawowe pytanie o wyznaczniki literackości: na ile literatura związana jest z pojęciem „udziwnienia” i w jakim stopniu zrywa z percepcyjną rutyną, kiedy przedstawia przedmiot widziany jakby po raz pierwszy, z nowej perspektywy albo też umieszczony w niezwyklej koniunkcji? Badacze zorientowani w prawidłach współczesnej sztuki literackiej podkreślają ponadto, iż pisarz funkcjonuje w całym otoczeniu społecznym i wspólnocie, która stworzyła, ale i którą stworzyły powielane wzorce, utrwalane stereotypy i klisze. Szerokim kontekstem współczesnej literatury jest środowisko medialne. Można powiedzieć, że w izolacji od niego nie sposób odczytać żadnego tekstu, a nawet jednego słowa.

Nie tyle zatem wewnętrzny, co zewnętrzny kontekst książki, który tworzą różnego rodzaju publikacje o podobnym i innym statusie, a także najszerszy z nich, zwany sytuacją komunikacyjną, będzie interesujący w aspekcie badań nad funkcjonowaniem literatury w określonej kulturze. Sytuacja komunikacyjna, w jakiej aktualnie znajduje się odbiorca (okoliczności, nastroje i warunki komunikacji), decyduje o tym, że pomiędzy nim a przekazem tworzy się rodzaj więzi. To porozumienie jest warunkiem generowania znaczeń. Powstałe w tym kontekście interpretacje są zatem uzależnione od czynników zewnętrznych, pozatekstowych. Odbiorca w kontakcie z dziełem literackim balansuje na granicy wyznaczonej przez sztukę, której celem jest odrzucenie wszelkiej rutynowej percepcji, a z drugiej strony zostaje

obarczony „podpowiedziami”, które jako automatyzmy jakby podskórnie inwigilują każde nowe odczytanie.

Warto w tym miejscu przypomnieć, jak przed wielu laty Walter Benjamin, autor *Tez historyozoficznych*¹, dostrzegł, iż dzieła tracą siłę auratycznego oddziaływania. Postulował on nieadekwatność wyznaczników tradycyjnej obiektywnej poetyki. Podkreślał, iż czytelnik nie styka się z dziełem samym w sobie, ale z reguły jeszcze przed przeczytaniem wie coś o autorze, jego poprzednich publikacjach, aktualną lekturę wiąże z innymi dziełami określonego twórcy, grupy, pokolenia, książkami o podobnej tematyce (w podobnym kontekście funkcjonuje termin z naszego rodzimego gruntu, wprowadzony przez Janusza Sławińskiego, „sensu dzieła opakowanego, owiniętego we wcześniejsze odczytania”²).

Współcześnie musimy posiadać, o czym przypominają Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz, świadomość „kulturowego uwarunkowania poznania”³, kulturowej inkluzywności dyskursu teoretycznoliterackiego, spluralizowanych odczytań i uzależnionej od mediów perspektywy odbiorczej. Książka staje się dziś jednym z produktów wytworzonych przez przemysł kulturowy. Naukowcy z Birmingham School of Cultural Studies twierdzą, iż badanie odbioru wszelkich twórców kulturowych, także dzieł literackich, powinno skupiać się nie tylko na samym tekście, ale i jego otoczeniu. Model interpretacyjny przedstawiony przez Stevena Greenblatta⁴, zajmującego się przede wszystkim poetyką kulturową, zakłada badanie obok wartości w dziele także społecznych kontekstów w interpretacji, praktyk kulturowych oraz wartości czytelniczych⁵.

Jak podkreślają propagatorzy interkulturowej wizji literaturoznawstwa z Centrum Współczesnych Badań Kulturowych, literatura związana jest z całym spektrum pozaestetycznych artefaktów i fenomenów. W świetle tej teorii literackim staje się zatem ten tekst, który dana społeczność uzna za takowy. Kwestia ta dotyczy problemu, z którym literaturoznawcy borykają się nie od dziś, by przypomnieć tradycyjną zasadę koła hermeneutycznego oraz jej Schleiermacherowską operacjonalizację⁶.

¹ *Tezy historyozoficzne (Geschichtsphilosophische Thesen, 1955)*, wybór w języku polskim *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, red. H. Orłowski i in., Poznań 1975.

² Cyt. za: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 12. Jak pisze Ryszard Nycz, prekursorem w stosunku do Benjamina, „pre-Benjaministą”, jest określany Julian Klin-Kaliszewski, który podobne obserwacje głosił już w połowie XIX wieku. Zob. R. Nycz w tekście wstępnym do: *Kulturowa teoria literatury...*, op. cit.

³ *Ibidem*, s. 13.

⁴ Autor jest twórcą pojęcia „kulturowa teoria literatury”.

⁵ „Badania zorientowane na czytelnika zakładają, że znaczenie tekstu literackiego nie zależy jedynie od niego samego. [...] W centrum zainteresowań leży właśnie ów proces produkcji znaczenia i przyjemności: proces czytania” – pisze R.C. Allen, *Badania zorientowane na czytelnika a telewizja*, [w:] *Teledyskursy, telewizja w badaniach współczesnych*, red. R.C. Allen, przeł. E. Staworczyk, Kielce 1998, s. 98.

⁶ Należy zacząć od pobieżnego oglądu całości lektury, następnie skupić się na składnikach, aby osiągnąć pogłębione rozumienie całego dzieła. Wielu autorów podkreśla, że jest to proces wielokrotny (potencjalnie nieskończony), który z każdym nawrotem prowadzi do pogłębionej recepcji dzieła.

W przypadku współczesnej literatury jedną z najbardziej ważkich kwestii jest jednak wpływ ideologii dotyczącej książki nie tylko jako przedmiotu idealnego, ale i materialnego. Na to, jakie będzie nastawienie odbiorcy do danego tekstu, a w końcu i ocena dzieła, ogromny wpływ ma już nie tylko autor czy recenzent, ale i wydawcy, graficy, dystrybutorzy, marketplanerzy, specjaliści od PR, dziennikarze etc. Dzieło literackie stało się produktem, na który można spojądać także z marketingowego punktu widzenia⁷.

Wspomniane tu kwestie w dobie multimediów nabierają szczególnego wyrazu. Ostatecznie nie wiemy, czy to, co sądzymy o danej książce, to tylko nasza ocena? Czy nie jest tak, jak często powtarzał Gombrowicz, iż w stosunku do niektórych pisarzy wnosimy „gotowy zachwyty”. Autor *Ferdydurke* miał na myśli wpływ edukacji szkolnej, w stosunku do wydawniczych nowości byłaby to przede wszystkim edukacja na bazie sponsorowanych częstokroć informacji pochodzących z mediów, opinii narzuconych przez recenzentów powiązanych z określonym środowiskiem wydawniczym, czyli wszystkich, którzy czerpią korzyści z powiększających się nakładów. Nie można pomijać faktu, że niektórzy krytycy kreuja się w mediach raczej na presenterów, *book jockey’ów*, aniżeli badaczy-znawców, zaś ich rola sprowadza się do selekcji dzieł. Henryk Berezka, były redaktor „Twórczości”, na łamach krakowskiego pisma „Studium” stwierdził:

Nie wiem właściwie, czy istnieje zjawisko krytyki w takim głębszym sensie. Istnieją ci, którzy interesują się danym pisarzem i zmierzają do napisania pracy doktorskiej czy monograficznej – ci mają [...] ambicje, a to, co funkcjonuje jako krytyka literacka, to usługowe dziennikarstwo. To, co ukazuje się w pismach jako recenzje, jest tak naprawdę czysto komercyjną informacją i prawie nie ma nic z tego, co się nazywa krytyką literacką⁸.

Coraz częściej także sami autorzy, bez odwoływania się do krytyków literackich, oceniają się wzajemnie na łamach takich pism, jak: „Gazeta Wyborcza”, „Znak”, „Polityka”, „Res Publika Nowa”, „Ha!art”, czy „FA-art”.

Marketing wielopoziomowy

Walce o klienta (tu: czytelnika) patronuje proste prawo ekonomii. W sytuacji, kiedy mamy do czynienia z dużą podażą i małym popytem, strategie reklamowe i promocyjne wykorzystywane są jeszcze częściej.

Literatura i sztuka, żeby przetrwać, żeby po prostu „wyżyć”, podlegają teraz prawom komercji. Rynek wydawniczy zalewa literatura popularna, masowa. Rozwój techniki komputerowej przyspiesza wydanie książki. Mnożą się w wyniku dzieła i „dziełka”, wśród których coraz trudniej wydobywać na światło dzienne te najbardziej zasługujące na uwagę, cenne artystycznie i myślowo⁹.

⁷ Por. P. Wojcieszuk, *Marketing jako dyskurs kultury*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 1 (55), s. 12–15.

⁸ *O wszystkim nie pisałem... – Z Henrykiem Berezką rozmawiają: Błażej Dzikowski i Jakub Winiarski*, „Studium” 2006, nr 2, s. 4–8.

⁹ H. Turkiewicz, *Czy tylko „barbarzyńcy przyszli”? (O kondycji literatury polskiej po roku 1989)*, „Magazyn Wileński” 2002, nr 7, s. 14.

Działania marketingowe skupiają się na nieustannym dostosowywaniu ich do potrzeb użytkowników, którzy są najważniejszym punktem wszystkich odniesień. Na początku zbiera się informacje o tym, kim są potencjalni klienci, jakie są ich zainteresowania, a przede wszystkim potrzeby. Określenie tych cech i pragnień pomaga w dokonaniu wyboru najwłaściwszej tematyki oraz formy, w jaką treść ma zostać opakowana.

Warto zapytać retorycznie w tym miejscu, czy Benjamin pisząc tekst *Autor jako producent*¹⁰, mógł przewidywać to, co będzie się działo w XXI wieku? Przymus „gładkości” i lekkości tekstu – z jednej bądź też prowokacji – z drugiej strony wyznacza ją dziś rolę pisarza. Pytanie – czy jeszcze pisarza, może już wizażysty albo właśnie „podmiotu producenckiego”? Twórca podpisał rodzaj umowy z odbiorcą, paktu z czytelnikiem, który zgłasza zapotrzebowanie na dany produkt. Dziś, kiedy kluczową rolę odgrywa ekonomia, pisarz wchodzi często w rolę producenta, a kiedy spojrzeć na wyniki badań marketingowych okazuje się, że nierzadko o wysokości sprzedaży decyduje nie sama jakość produktu, nie cena, ale projekt (*design*). W tym przemyśle ideologię kreacji zaczyna zastępować ideologia projektantów. Pisarz, niczym filmowa gwiazda, jest zmuszony dbać o swój wizerunek medialny (*image*). Równocześnie niewielki towarzyski skandal często nie jest ukrywany, bo jako wydarzenie publiczne może stać się powodem zainteresowania konkretnym nazwiskiem i co za tym idzie – tytułem. Mówi się o tzw. reklamie mimowolnej (choć to nazwa dość myląca), polegającej na celowym skandalu wokół autora i środowiska wydawniczego, który to przekłada się na większe zainteresowanie daną pozycją. Perswazyjność wszelkich działań promocyjnych rozpoczyna się zatem od kształtowania pożądanego wizerunku pisarza. W dalszej kolejności czynności skupiają się już na samym produkcie. W myśl zasady: „Istnieć to znaczy być widzianym” jeszcze przed pierwszym wydaniem dochodzi do zabiegów promocyjnych służących nie tylko zaspokajaniu, ale i pobudzeniu nowych potrzeb użytkowników. W tym celu są przygotowywane różne przedsięwzięcia, takie jak imprezy promocyjne z udziałem pisarza, patronat medialny, dystrybucja gadżetów dołączonych np. do prasy codziennej, publikowanie poufnych informacji związanych z książką, prowokacyjny tytuł czy okładka zwiastujące jej zawartość, czy wreszcie drukowanie fragmentów powieści w Internecie¹¹.

Jak dowodzą specjaliści, niezwykle nasilił się w ostatnich latach i jest już dziś powszechny trend rozszerzania tradycyjnej promocji książki o szeroko pojęty marketing relacji. Czytelnik fachowych pism, gość tematycznych serwerów internetowych, widz i słuchacz programów dotyczących nowości wydawniczych bombardowany niezwykłymi informacjami na temat jakiejś książki, będzie miał jeszcze przed samą konfrontacją pozytywne do niej nastawienie. Z pewnością część tych emocji przeniesie także na jej zawartość, czego dowodem są badania nad sądami automatycznymi i płytkim przetwarzaniem informacji podawanych przez media, które wciąż uznajemy za potwierdzone i tym samym wiarygodne źródło informacji. Najdobitniej ewolucję w kierunku rozumienia wszelkich komunikatów, które nie są

¹⁰ *Autor jako producent – odczyt w Instytucie Badań nad Faszyzmem w Paryżu w dniu 27 IV 1934 roku*, przeł. K. Krzemień-Ojak, [w:] *W kręgu socjologii literatury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1980, s. 299–320.

¹¹ Zob. J. Kalench, *Marketing wielopoziomowy*, przeł. A. i W. Matuszyńscy, Warszawa 2000.

oparte wyłącznie na racjonalnych przesłankach, ukazał unowocześniony, teoretyczny model Roberta Heatha (*Low Involvement Processing Model*¹²). Jego twórca podkreśla znaczenie całego procesu w fazie dokonywania oceny i wyboru, związanego z doświadczeniem, przypominaniem, kojarzeniem i kontekstem¹³. Współczesna literatura często wykorzystuje ten rodzaj wpływania na odbiorcę, który zasadza się na formule: „jesteś mi bliski, należymy do tego samego świata, patrzymy w tym samym kierunku”, dotyczącej najskuteczniejszego plasowania produktu. Tym samym wartość kulturowa zostaje zastąpiona przez wartość ekspozycji. Bo jeśli nawet autor nie chce (lub nie potrafi) wejść w rolę stratega marketingowego, to spełnia ją sam zamawiający – wydawca bądź sponsor, który subtelnie waży między artystyczną finezją, a czystym zyskiem.

Nie ma już znaczenia osobowość autora nowych propozycji, a samych propozycji nie należy traktować jako indywidualnego odkrycia, lecz jako owoc decyzji zbiorowej, zawsze ściśle anonimowej¹⁴.

Znaczna część literatury stanowi dziś formę estetycznej odpowiedzi na fragmentaryzację rynku. Producenci broniąc się pozornie przed „zamknięciem interpretacyjnym”, określają ściśle grupę docelową, bowiem brak takich poczynań uniemożliwiłby im dostęp do wielu grup społecznych i kulturowych.

Przyczyn obecnego stanu rzeczy należy upatrywać w dynamicznej istocie zjawiska, jakim jest sama kultura. W rozumieniu wąskim jest ona „źródłem wartości samocelowych, przypisywana jest jej swoista bezinteresowność, sprzęgnięta z potrzebami wyższymi”¹⁵, ale – co podkreślała już przed ponad dwudziestu laty Maryla Hopfinger – definicja ta zmienia się tak jak kultura współczesna, która bierze pod uwagę „unikanie” w sprawy produkcyjne i rynkowe¹⁶. W nowej przestrzeni komunikacyjnej mamy do czynienia z rodzajem dyfuzji, interferencji kulturowej, procesem bezpośredniego przenikania elementów z jednego poziomu kulturowego do drugiego. Różnorakie „pola kultury” – by posłużyć się pojęciem Pierre’a Bourdieu¹⁷ – nachodzą na siebie.

¹² Zob. D. Penn, *Could brain science be peace broke in the “Recall War’s”*, „Neuroscience” 2005, nr 9, s. 33; R. Heath, *Ukryta moc reklamy. Co tak naprawdę wpływa na wybór marki?*, Gdańsk 2006, s. 42.

¹³ „Spostrzeżenia bodźców nie można zupełnie oderwać od kontekstu, w którym się one pojawiają. Kontekst, mimo że bywa niezauważalny na poziomie świadomym przez osobę spostrzegającą, często ma wpływ na percepcję bodźca”, twierdzi D. Maison, *Przez serce czy przez rozum – drogi oddziaływania przekazu reklamowego*, [w:] *Percepcja reklamy. Zagadnienia psychologiczne*, red. A. Strzałecki, Warszawa 1998, s. 135.

¹⁴ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1996, s. 94.

¹⁵ M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 9.

¹⁶ Zob. H. Czubała, *Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”. *Studia Historicolitteraria* I, 2002, s. 189–192.

¹⁷ P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 5.

Potwierdza się jeszcze raz znana postmodernistyczna zasada, która mówi, że „efekt postprodukcji kulturowej” (i etap „przedprodukcyjny”), wpisanie dzieła w określone ramy, są ważniejsze niż „efekt produkcji”.

Dzieło literackie w obiegu medialnym

Dobrym przykładem mirażu twórczości artystycznej z wielopoziomowym marketingiem jest pisarska kariera Jerzego Pilcha. Autor, określany mistrzem pierwszego zdania, pisarz, który zasłynął z niezwykle błyskotliwych sformułowań i gawędziarskiej frazy, za to mniej oryginalnych, pachworkowych – jak twierdzą jedni, czy też szkatułkowych – jak piszą inni całości, konsekwentnie i skutecznie buduje własny wizerunek, a tym samym wyraźnie określa swój target. Jego wcześniejsze powieści w połączeniu z felietonami w kolejnych pismach („Tygodnik Powszechny”, „Polityka”, „Dziennik”), udział w spocie telewizyjnym promującym dodatek kulturalny jednego z poczytnych dzienników, wystąpienia publiczne – nie tylko jako eksperta w dziedzinie literatury, ale np. znawcy piłki nożnej, czynią jego osobą bardzo popularną i poszerzają tym samym grono wielbicieli. Nie gorzej jest z bezpośrednim promowaniem wizerunku swojej osoby, opartym na życiorysie przywiązanej do rodzinnej Wisły wyznawcy luteranizmu, miłośnika pięknych kobiet i co ciekawe – człowieka z przeszłością, której symbolem jest butelka alkoholu. A co z samym produktem? W pewnym momencie pisanie poczytnych, pełnych życia i kobiet powieści zamienił autor *Tez o głupocie, piciu i umieraniu*¹⁸ na dyrygowanie tworzoną przez czytelników „Polityki” powieścią. Nie był to pomysł do końca oryginalny na polskim rynku, ale okazał się ze względu na zainteresowanie spektakularny i imponujący. Tu najważniejszy z punktu widzenia organizatorów był oczywiście rozmach. W zawodach rozpatrzono prace nadesłane przez trzy tysiące autorów, podczas gdy w najważniejszym konkursie wydawniczym tego typu organizowanym przez krakowski „Znak” bierze udział kilkaset propozycji. Książka *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*¹⁹ odniosła sukces medialny jeszcze przed publikacją, po było już gorzej. Dariusz Nowacki ubolewał, iż ilość nie przeszła w jakość artystyczną:

Zabawa zorganizowana przez „Politykę” to jeszcze jedna kreacja medialna. Skalkulowana, jak to dziś bywa, bardzo skromnie: *Ogólnonarodowy Konkurs na Opowiadanie jest jednym z najistotniejszych, a najpewniej najistotniejszym zdarzeniem socjologiczno-literackim III RP*. Tak w momencie startu ocenił przedsięwzięcie komisarz konkursu, jedyny arbiter i selekcjoner Jerzy Pilch. O tym zaś, co ta zabawa naprawdę była warta i czym zaowocowała, możemy się przekonać, zaglądając do książki *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*. Pilch od początku podkreślał, że *intencja konkursu nie jest literacka, lecz socjologiczna* i że nie idzie o *wyławianie talentów* ani tym bardziej o artystyczną wynalazczość. Antologia gromadzi jednak *najlepsze opowiadania*. Rozumiem, że najlepsze w aspekcie socjologicznym. Ale cóż to u licha znaczy? Aż trudno uwierzyć, że temu przedsięwzięciu patronuje autor *Wyznań twórcy pokątnej literatury erotycznej*²⁰.

¹⁸ J. Pilch, *Tezy o głupocie, piciu i umieraniu*, Londyn 1997.

¹⁹ *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy, praca zbiorowa*, red. J. Lewiński, Warszawa 2005.

²⁰ D. Nowacki, *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy, praca zbiorowa*, „Gazeta Wyborcza”, 10 marca 2003, s. 22.

Z pozycji znawcy literatury może trudno uwierzyć, z marketingowego punktu widzenia to bardzo dobre posunięcie.

Całą serię innych zabiegów, w tym strategię promocyjną opartą na reklamie outdoorowej, doskonale opisuje wierna czytelniczka jego książek w amatorskiej recenzji opublikowanej na stronie internetowej księgarni „Gandalf” obok, co znów charakterystyczne, fragmentu książki.

Moje pierwsze samobójstwo obecnie jest nominowane do nagrody Nike. Czy nie jest to reklamą mającą zachęcić czytelników, którzy pilchowymi czytelnikami jeszcze nie są, ażeby czytelnikami pilchowymi się stali? Ta nominacja do Nike to jak głos z zaświatów: *Stań się!* (czytelnikiem Pilcha oczywiście). O czymże jest ta książka, zapytacie? O tym, o czym zwykł pisać mistrz Pilch. Jest to pamflet na nas tu niewinnych, okraszony czarnego humoru skwarkami, jest to kąpiący od absurdu zbiór bzdur, ale tak smacznie podany, że już w księgarni przed półką z wypocinami Pilcha ślinka czytelnikowi leci. Zabawne opowiadania, o przyjacielu, o kobiecie najpiękniejszej na świecie, o przekleństwach rzuconych na wiatr niczym przedwyborcze obietnice i o dniu, który bohater nasz zamierzył przeznaczyć na dzień samobójstwa. [...] O Pilchu i nie o Pilchu. Pozycja owa samobójstwem literackim nie jest. Jest wyborna, wytworna, zmyślna i wymyślna, i do nagrody jakże prestiżowej nominowana. I już sam fakt ten powinien przemawiać do nas niczym najlepsza wyborcza kiełbasa. Pamiętam, swojego czasu, ulice i pełno nań billboardów, z których łypał okiem swym pan Pilch wraz ze swoją książką. I łypali tak na przejeżdżnych, a że w korku stałam wtedy, przypatrzyłam się i tak utkwił w mej pamięci pan Pilch i jego samobójstwo, że książkę nabyć musiałam²¹.

Autorka tej swobodnej recenzji ironicznie zdaje relację z istotnego procesu, zbiegu różnych okoliczności, które niejako „zmusiły” ją do kupna książki. Przypomina to mechanizm uwodzenia odbiorców przez „mistrzów ukrytej perswazji”, o których Vance Packard pisał w książce *The Hidden Persuaders*²².

Nieco inny przykład mariażu literatury i medialnej kreacji to kariera młodej, dziewiętnastoletniej w chwili swojego wielkiego debiutu pisarki Doroty Masłowskiej, promowanej przez znanych literatów. *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* autorka napisała w ciągu miesiąca. Książka wydana w 2002 przez „Lampę i Iskrę Bożą” w środowisku literackim zrobiła sporo zamieszania, a to głównie z uwagi na fakt, że na okładce rekomendowali ją Marcin Świetlicki i Jerzy Pilch. Pierwszy z nich swoją recenzją wpisał się w język Masłowskiej:

Tutaj nie nasuwa się pytanie, czy jest to proza kobieca, czy męska. Jest to kawał lekko nadpsutego literackiego mięsa i, zdaje się, warto było żyć 40 lat, aby wreszcie coś tak interesującego przeczytać²³.

Jerzy Pilch natomiast pisał w „Polityce” o „wydarzeniu literackim” i wieszczył:

[...] ta metrykalnie młodziutka dziewczyna ma w sobie tak niesłychaną dojrzałość pisarską i taki dar władania polszczyzną, dar rozpruwania, nicowania, rozbijania na miazgę

²¹ Recenzja z 16 września 2007, w: <http://www.gandalf.com.pl/b/moje-pierwsze-samobojstwo/>.

²² V. Packard, *The Hidden Persuaders*, New York 1957.

²³ M. Świetlicki, *recenzja z okładki*, D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.

języka i tworzenia z tej miazgi języka swoistego, nieraz makabrycznego i karkołomnego, zawsze osobliwie poetyckiego, że możliwości dalszego rozwoju wydają się tu nie do zmierzenia²⁴.

Wywiady z Masłowską ukazywały się wszędzie – począwszy od kolorowych pism, skończywszy na istniejącym jeszcze wówczas w telewizji publicznej misyjnym „Pegazie”. Choć jej książkę określono mianem pierwszej polskiej powieści dresiarskiej, mimo że potrafiła obrazić dziennikarzy i krytyków literackich, na okolicznościowe bankiety i poczęstunki bywała zapraszana nawet przez prezydenta jej rodzinnego Wejherowa. Dopiero po dłuższym okresie zdystansowano się do fenomenu młodej pisarki. Krzysztof Sołoducho dowodził, że w istocie zjawisko Masłowskiej jest potwierdzeniem tezy o estetyzacji i rafinowaniu się pewnych oddolnych, naturalnych tendencji w sztuce.

Tak jak kiedyś murzyński blues – wyraziciel frustracji i muzyka duszy slamsów, przerodził się w równie gorący jazz, a potem został zaanektowany przez białych, wykształconych muzyków, którzy zrobili na nim kasę. Tak jak spontaniczny rhythm and blues został przez białych przekształcony w komercyjnego rocka, tak i dzisiaj naturalna nowomowa blokowa wyrażająca się na przykład w hip hopie – została przez Masłowską podestetyzowana i przedstawiona jako autentyczna, choć jest raczej utworem zrobionym na motywach. [...] Jest tworem kultury drugiej zrobionym na motywach kultury pierwszej. Jako twór świadczy więc tak naprawdę o sile kultury pierwszej – autentycznego wyrazu czegoś, co jest poza językiem, co jest oporem, bólem i krzywdą, krzywą głębią i telegrafem w lewej kończynie, co daje prawdziwą potrzebę ekspresji. I drogę do ekspresji znajduje. Dopiero na tym języku, na tym bólu, na tym krzyku zbudowała zręcznie Masłowska jako podpatrywacz swój gmach, który się tak spodobał naszemu mistrzowi z Wisły. [...] Masłowska jest tylko – tak jak podobni jej chłopcy i dziewczęta – przechadzającym się po zoo voyerem, popatrującym na życie w klatkach. Jerzy Pilch, jako ekspedient kultury drugiej, oczywiście chwali jak może towar swój. I kolegów, co również na składzie mają produkty²⁵.

Andrzej Nowakowski, dyrektor Instytutu Książki, w rozmowie z dziennikarką zaś twierdził:

Wojna polsko-ruska to najgłośniejszy debiut w polskiej literaturze w ostatnich latach. Ale to nie jest tak, że Masłowska jest wybitną pisarką. Jej debiut uzyskał poczytność i uznanie z kilku powodów. Dzięki sprawności językowej, dzięki reklamie i wytrwałemu lansowaniu jej książki – tu główną rolę odegrał Jerzy Pilch i „Polityka”. Po trzecie, książki Masłowskiej trafiają w zapotrzebowanie rynku. Zapotrzebowanie na młodą literaturę, literaturę młodych, która jest zjawiskiem marginalnym. Jej tekst jest bezpretensjonalny, ale to za mało, żeby mówić o wartości Masłowskiej jako pisarki. To wciąż jest zjawisko wyjątkowe, jednostkowe. Choć faktem jest, że w ostatnich latach *Wojna polsko-ruska* jest utworem najczęściej tłumaczonym, i to na wszystkie języki świata²⁶.

²⁴ J. Pilch, Recenzja ..., op. cit.

²⁵ K. Sołoducho, *Miara i waga*, „FA-art”, 2003, nr 58, s. 22.

²⁶ Nagranie z rozmowy Moniki Frenkiel („Gazeta Krakowska”) z Andrzejem Nowakowskim podczas wieczoru autorskiego Doroty Masłowskiej w krakowskim Bunkrze Sztuki, 10 maja 2005.

Po spektakularnym debiucie ukazała się druga jej powieść zatytułowana *Paw królowej*²⁷. Obwołana powieścią raperską, prowokowała nie tylko tytułem, który autorka wyjaśniała podczas kolejnych wywiadów z dziennikarzami („No bo mam alias w domu «Królowa», który wypromował mój chłopak i nawet moja mama tak czasem do mnie mówi, ale to oczywiście jest dość złośliwe, bo raczej jestem parodią królowej”), ale i pierwotną okładką książki – była to fotografia autorki oblizującej słoik buraków, na którym widniało godło „Teraz Polska”. Autorka zdawała się kpić bardzo wyraźnie z każdego przejawu aktywności manipulacyjnej, wpisującej się w setki schematów myślowych, banalnych skojarzeń, którym ulega polskie społeczeństwo. Szydziła zarówno z mediów, jak i ich odbiorców, ukazując tę sytuację metaforycznie jako owo lizanie słoika z przetartymi burakami ćwikłowymi (także o niektórych ludziach wyraża się w powieści: buraki). Zdobywczyni Paszportu „Polityki” za rok 2003 pisała, że media kłamią, pokazując całkowicie fałszywy obraz rzeczywistości, że o sukcesie nie decyduje autentyczny talent artysty, ale odpowiednie układy i medialna promocja (w ironiczny sposób wypowiadała się o swych krytykach, zachęcając ich np. do rzucania w nią nożami, przeprowadziła także – przekraczając granice polemiki z krytykami – bezpośredni atak na swych oponentów, m.in. Wojciecha Kuczoka i Martę Sawicką). Dowodziła, że żyjemy w kraju przesiąkniętym konsumpcjonizmem, a polskie społeczeństwo jest ogłupiane i podejmuje decyzje pod wpływem informacji z Internetu czy telewizji.

Jej tezy dotyczące współczesnej kultury i mediów nie są niczym odkrywczym, a raczej prowokują do zadania następującego pytania: Czy i sama autorka nie wpadła w tryby medialnej maszyny? Co więcej, czy nie czuje się tam coraz lepiej, udzielając chętnie wywiadów, fotografując się, pisząc np. tak popularne dziś listy ze świata, o tak prowokacyjnych tytułach, jak *New York I Love You But You're Bringing Me Down* (cykl listów z Nowego Jorku publikowanych w „Studium”)? Z listów Masłowskiej dowiadujemy się o jej wizytach u wróżki, która przepowiada pisarce, że będzie miała pięcioro dzieci, a za trzy lata zamieszka w Kanadzie, że ma zanieczyszczony piąty czakram, więc co rano powinna jeść jabłko, ale tylko dwa kęsy, że istnieje Gwen Stefani, Barack Obama i sam Nowy Jork.

Wymienione przykłady dowodzą, iż literacko-medialne małżeństwo z rozsądku ma się dobrze i daremny trud wszystkich, którzy chcieliby doprowadzić do rychłego rozwodu. Zależność literatury od sfery medialnej, od wszelkich zdobyczy „cywilizacji obrazkowej”, które są nie tylko oznaką postępu, ale i pewnego rodzaju dobrodziejstwem, służącym szybkiej wymianie informacji i sprawnemu porozumieniu między tymi, którzy coś na świat wydali i tymi, którzy zechcą za to zapłacić, będzie coraz silniejsza. Może jednak jest potrzeba, by istniał obieg medialny, przetak, który pozwala na zorientowanie się w towarze, jaki mamy zakupić? Oto przykład.

S@motność w Sieci Janusza Leona Wiśniewskiego, jednego z najbardziej medialnych pisarzy, cieszyła się ogromną popularnością. Bestsellerowa powieść wydana 5 września 2001 roku, niezwykle współczesna, odważna, a przy tym klasyczna historia miłosna oparta na internetowej znajomości, zyskała, także dzięki promocji w mediach, rzesze czytelników.

Od tego dnia ta książka zaczęła żyć swoim życiem. Dla jednych stała się kultowa, dla innych kultowe stało się jej krytykowanie, dla jeszcze innych stała się duchowym prze-

²⁷ D. Masłowska, *Paw królowej*, Warszawa 2005.

wodnikiem. Dyskutowano o niej na seminariach polonistów na uniwersytetach, pisano o niej prace maturalne, odwoływano z jej powodu śluby, nakręci się na jej podstawie film, uczono się z niej genetyki. Domagalik spotkała mnie z jej powodu z Szapołowską w telewizji, sprawdzano, czy Einsteinowi naprawdę wykradziono mózg po śmierci. I pisano mi o tym. Ponad 8500 tysięcy kobiet i mężczyzn od 5 września 2001 na całym świecie zechciało podarować mi swój czas i napisać do mnie o tym, dlaczego ta książka jest dla nich ważna, dlaczego nią gardzą, dlaczego czytają ją 5-ty raz lub dlaczego przy niej płaczą, śmieją się, upijają się lub są podnieceni. To, co napisali, jest jak biografia tej książki. Czytałem każdy z tych tekstów, przy niektórych miałem w sobie taką chemię, jakiej nie dostarcza mi nawet pisanie programów komputerowych dla... chemii²⁸ – oświadczył autor.

Dokładnie dwa lata po tym wydaniu ukazała się w księgarniach całej Polski nowa książka: *S@motność w Sieci: Tryptyk*, a wcześniej w mediach informacja o jej zawartości: (część I: *Samotność w Sieci* po edycji i poprawkach – Keith Richards nie będzie już więcej perkusistą!, część II: *Z życia pewnej książki: na granicy fikcji i rzeczywistości* – mój esej zawierający najbardziej poruszające i wzruszające e-maile dotyczące *Samotności...*, część III: *Post-epilog „15 minut później”*). Dalej była ekranizacja na podstawie scenariusza autora współpracującego z Cezarym Harasimowiczem, wyreżyserowana przez Witolda Adamka, pod tym samym tytułem, źle przyjęta przez jury Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i skrytykowana przez media. Mimo tego, nawet kilka tygodni po premierze frekwencja w kinach nie malała, a film długo zajmował pierwszą pozycję Polskiego Box Office. Powód był jeden – utrwalała marka powieści jako absolutnego fenomenu na polskim rynku wydawniczym.

Wiśniewski zasłynął także jako autor kilku innych książek, m.in. powieści *Los powtórzony*, która we wrześniu 2004 trafiła na listy bestsellerów, zanim jeszcze znalazła się w księgarniach, zbiorów opowiadań pt. *Martyna i inne opowiadania o miłości, Intymna teoria względności czy Zespoły napięć*. Znany literat w roku 2007 wydał następną książkę zatytułowaną *Czy mężczyźni są światu potrzebni?* Publikacja ukazała się nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego, o którym wiadomo, że:

od początku swego istnienia kreuje i promuje najciekawsze zjawiska literackie oraz najsłynniejszych twórców literatury polskiej i obcej, wydaje dzieła krytyczne, literaturę piękną, a w ostatnich latach także pozycje edukacyjne: słowniki, leksykony, podręczniki do nauczania przedmiotów humanistycznych i języków obcych²⁹.

Książkę Wiśniewskiego o równie prowokacyjnym co poprzednie opowiadania tytule odnaleźć można w dziale: Proza i dramat. Zaskoczenie budzi fakt, że jest to rodzaj modnego dziś poradnika, zbiór popularnonaukowych wywodów dotyczących świata mężczyzn, oparty na wiedzy z zakresu biochemii, psychologii ewolucyjnej, a nawet historii, ale bardzo daleki od literatury pięknej. Książka dostarcza informacji o tym, że mężczyźni żyją krócej, łatwiej popadają w nałogi, mają gorszy węch i słuch, że płęć żeńska jest z natury wrażliwsza i bardziej inteligentna od męskiej

²⁸ J. Wiśniewski, autorski wpis na prywatnej stronie pisarza, <http://www.wisniewski.net/samotnosc.htm>.

²⁹ <http://ksiazki.wp.pl/katalog/wydawnictwa/id,1475,kw,32491,wydawnictwo.html>.

(interesujący w tym kontekście jest fakt, że znakomitą większość odbiorców jego twórczości od lat stanowią kobiety), że człowiek jest jednym z trzech gatunków (poza muchami i pluskwami), który spółkuje bez względu na porę roku, wreszcie że wierność jest całkowicie sprzeczna z ludzką naturą i tylko jedna kobieta na sto decyduje się na zdradę, jeśli jej mąż jest bogaty (mężczyzn biednych zdradzają trzydzieści razy częściej).

Potwórzmy wcześniejszą tezę: może jednak dobrze, że istnieje obieg medialny, przetak, który pozwala na zorientowanie się w towarze, jaki mamy zakupić. Opisany tu przykład pokazuje, że orientacja w nowościach wydawniczych, jaką serwują nam media, dostęp do fragmentu książki, może być pomocny czytelnikowi, który szuka-
jąc powieści czy opowiadania, nie kupi... poradnika.

Polish modern literature in the intermedial embrace

Abstract

The author of the article deals with the problems of position of a literary work in the new medial reality, in which the book becomes one of the products of the cultural industry. In her considerations, she refers to the proposals of the cultural theory of literature, since, as it is emphasized by the propagators of the intercultural vision of literary science from the Modern Cultural Studies Centre – literature is connected with a whole spectrum of extra-esthetic artifacts and phenomena. In the light of this theory, a literary text is one that is considered to be such by the community. The basic laws of economy are also significant. In a situation of high supply and low demand, advertising and promoting strategies are used even more often. Marketing activities are focused on the constant adaptation to the needs of the users, who become the crucial point of all reference. In this context, the author discussed the works by Jerzy Pilch, Dorota Maślowska, and Janusz L. Wiśniewski. The quoted examples show that the literary-medial marriage of convenience is well, and futile are the efforts of those who would like to see a divorce soon. The dependence of literature on the sphere of the media and on all the technological achievements that enable fast exchange of information and effective communication will only grow stronger.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Magdalena Roszczyńska

Twórczość Katarzyny Grocholi. Szkicując kierunki lektury

wyzdrowieć albo powtarzać

Anthony Giddens

Pierwsze moje próby lektury prozy Katarzyny Grocholi to właściwie czytelnicza klęska, niemoc obcowania z tekstem – jak się wydawało – gładkim, oczywistym. „Ale prosto. Łatwo wchodzi. Dostyć” – jak pisze parodiując styl pisarki Kazimiera Szczuka¹. Tymczasem jednak na powierzchni takich zdarzeń drobnych, mało ważnych i nieprzenikliwych lub też marginalizowanych, ujawnia się, jak mi się zdaje, to, co najciekawsze, nie tylko dla pisarstwa, ale także dla stanu kultury, w tym wypadku – kultury polskiej. Nie zgadzam się z opiniami denuncjującymi pisarstwo Grocholi, Moniki Szwai, Izabeli Sowy itp. wyłącznie jako spływający pop-feminizm, rozmiękczający istniejące konflikty czy wręcz antifeministyczny, czyli w terminologii Przemysława Czaplińskiego tzw. piąta kolumna². Przekonują mnie poglądy Agnieszki Mrozik, która na terenie tej właśnie prozy widzi przestrzeń dla (re)konstrukcji tożsamości polskiej kobiety, rozpiętej między wyzwaniem nowoczesności a niezabliżnioną przeszłością. W dużej mierze moja wypowiedź jest krytycznym uzupełnieniem jej wywodów³.

Męskim głosem

Jeżeli antropologia jest rodzajem pisarstwa, jak sugerował Clifford Geertz⁴, to pisarstwo jest rodzajem antropologii i ma coś do powiedzenia o nas. Weźmy celowo drastyczny przykład internetowych zwierzeń (to rodzaj pisarstwa – list o tematyce intymnej):

Widzicie, jest problem, mam laskę na stałe od 1,5 roku i wiem, że ona traktuje nasz związek poważnie, a nawet za poważnie, a ja bym chciał sobie czasem zaszaleć z inną dupą

¹ Zob. K. Szczuka, *Produkt krajowy babbo*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 11.

² P. Czapliński, *Kobiety i duch tożsamości*, [w:] idem, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 127.

³ A. Mrozik, *„Zamiast medalu chcę męża z przydziału”*, [w:] *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. B. Owczarek i J. Frużyńska, Warszawa 2007.

⁴ Zob. C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak i S. Sikora, Warszawa 2000; A. Barnard, *Antropologia*, przeł. S. Szymański, Warszawa 2006, s. 220.

(wiadomo, że przy jednej dziurze to i kot zdechnie). Niestety, to, co rozumie znakomita większość facetów, jest nie do pojęcia dla 99 proc. kobiet, więc nie mogę szaleć tak, by Ania się dowiedziała i tu jest problem. Byłem z nią na studniówce i poznałem Sabinę, która mi się cholernie spodobała, później spotkałem ją na rokotece (byłem sam lekko na bani) i pomału ją poderwałem, odprowadziłem na chatę, buzi dupci, te sprawy, było cool. Wiadomo, że jak facetowi pasi konkretna kobieta, to inną zarwie tylko po to, by zakisic ogóra, sprawdzić się. Wiem, że potrafię moją laskę zaspokoić do całkowicie, a nawet zajechać do imentu, ale wartołoby sprawdzić, jak się działa na inne dupy. Ale wytrzeźwiałem i mam dylemat czy: a. zostać z Anią, b. zostać z Anią i wykorzystać znajomość z Sabiną na ile się da, c. targać jednocześnie z dwiema na serio, d. zostawić Anię i pieprzyć się z Sabiną. Co zrobić?!!! Rady na e-mail lub listę (i od lasek, i od klientów)⁵.

Tego typu wynurzenia ujawniają, że podstawowa problematyka egzystencjalna – w tym wypadku zapytanie o godzenie reguł współżycia społecznego z pragnieniami erotycznymi oraz pragnieniem miłości – jest dla przeciętnego człowieka ważna. Cytowany list z prośbą o poradę opowiada przecież o zwyczajnych dylematach męskiej codzienności. Wyrażoną tu sprzeczność między „techniczną” a „etyczną” stroną miłości regulowała kiedyś instytucja rodziny. Dziś, w społeczeństwie posttradycyjnym odwołać się można jedynie do instytucji forum (czy wspomnianej w cytowanym materiale listy dyskusyjnej), a więc do pola właściwego dialogowi, debacie. Moja zasadnicza teza głosi, że popularne pisarstwo Katarzyny Grocholi wprowadza kwestię kobiecego głosu („podania o miłość”) w przestrzeń dialogu, w przestrzeń konwersacyjną, ponadto dykcja owego „głosu” jest zasadniczo inna od cytowanej wyżej „męskiej” stylistyki wulgarnej szczerości. Zdaję sobie przy tym sprawę z popularnych uwarunkowań czy własności tej prozy – jak schematyczność fabuły oraz wyrazistość puent. Udobitnienie i wyostrenie należą przecież do chwytów retorycznych przysługujących (się) społecznemu komunikowaniu.

Konteksty

Na wstępie zaznaczam, że jest to tylko bardzo skrótowy szkic, nie analizuję zatem dokładniej kolejnych utworów scenarzystki *M jak miłość: Przegryźć dżdżownicę* (1997), *Nigdy w życiu!* (2001), *Podanie o miłość* (2001, opowiadania), *Serce na temblaku* (2002), *Zdążyć przed pierwszą gwiazdką* (2002, opowiadania), *Upoważnienie do szczęścia* (2003, opowiadania), *Ja wam pokażę!* (2004), *Osobowość émy* (2005), *A nie mówiłam!* (2006), a także toczonych z Andrzejem Wiśniewskim dialogów *Związki i rozwiązania miłosne* (2002) oraz *Gry i zabawy małżeńskie i pozamałżeńskie* (2006). Nie jestem w stanie w tym miejscu wziąć pod uwagę rozległego kontekstu feministycznego: jako pisarstwa, krytyki i praktyki politycznej, który to kontekst skądinąd uważam dla dokładniejszego zbadania twórczości Grocholi za nieodzowny. Pojawia się on w wymiarze okrojonym przy okazji przywoływanych przez mnie okoliczności debiutu pisarki, a także jako podglebie przytaczanych teorii (repcji) romansu oraz podłoże krytyki kultury poradników. Aspekt polityczny feminizmu twórczości Grocholi uruchamia A. Mrozik. Nie prowadziłam także badań odbioru tej prozy, zatem nie mam podstaw do snucia etnografii publiczności – równie okazjonalnie odwołuję

⁵ Ortografia oryginalna. List ten cytowany jest przez M. Czubaję i J. Podgórką w raporcie *Język zamiast słów*, „Polityka” 1999, nr 7.

się do świadectw percepcji pochodzących z krytyki literackiej oraz z forów internetowych. Ponadto medialny żywot pisarki (Grochola jako autorka scenariuszy do seriali telewizyjnych *M jak miłość* oraz *Na dobre i na złe*, współscenarzystka filmów opartych na jej prozie *Nigdy w życiu!* [reż. R. Zatorski, 2004] oraz *Ja wam pokażę!* [reż. D. Deliń, 2006]) pozostaje poza moim polem penetracji, jakkolwiek konteksty nowych mediów, głównie telewizji, wydają mi się w analizie twórczości tej pisarki niezwykle przydatne.

Debiuty

Debiut książkowy Katarzyny Grocholi przypadł na rok 1997, a więc już po manifestach, jak ujmuje rzecz Czapliński, „kobiecości rozproszonej” w utworach Manuelei Gretkowskiej (*My zdies emigranty*, 1991), Izabeli Filipiak (*Absolutna amnezja*, 1995), Nataszy Goerke (*Fraktale*, 1994), Olgi Tokarczuk (*E. E.*, 1995, *Prawiek i inne czasy* 1996), za sprawą których tradycyjne wizerunki i role kobiece uległy dekonstrukcji i zakwestionowaniu, a tematyka kobiecości wraz z całym swoim subwersywnym, krytycznym potencjałem zaistniała w debacie publicznej związanej z duchem przemian po 1989 roku w Polsce. Twórczość omawianej autorki umieszcza się w obrębie zespołu tekstów powstałych dekadę później, na przełomie wieków – tekstów zwanych „dziennikami polskich Bridget Jones”: Iwony Matuszkiewicz (*Agencja złamanych serc*, 2000), Barbary Kosmowskiej (*Teren prywatny*, 2002), Izabeli Sowy (*Smak świeżych malin*, 2002), Moniki Szwai (*Jestem nudziarą*, 2003), które stanowią – jeśli można całkowicie niezgodnie z duchem oryginału użyć tego określenia – drugą falę literatury feministycznej w Polsce, falę popularną. Inspiracją dla powstania części z nich był konkurs ogłoszony przez wydawnictwo Zysk i S-ka w 2001 roku (wpłynęło 112 prac, zwyciężył „dziennik” Kosmowskiej), podobne konkursy ogłosiły „Twój Styl” i „Wysokie Obcasy” – a wszystko to na fali entuzjazmu publiczności dla książki (i filmu na jej podstawie) *Dziennik Bridget Jones* Helen Fielding⁶. Za popularyzację tematyki kobiecej odpowiada także felietonistka takich autorek, jak Olga Lipińska, Izabella Cywińska, Anna Bojarska, a zwłaszcza Hanna Bakuła, Krystyna Kofta (w jej przypadku chodzi także o rozbudowaną prozę powieściową) i Kinga Dunin, publikujących na łamach „Twojego Stylu”, „Playboya”, „Wysokich Obcasów”⁷, zmierzająca zazwyczaj w stronę dydaktyzmu⁸. W 2001 roku, obok najgłośniejszego utworu Grocholi *Nigdy w życiu!*, ukazuje się także „powieść kolaboracyjna” K. Kofty *Krótką historią Iwony Tramp*, Janusza L. Wiśniewskiego romans *S@motność w sieci* i ... wybór najtrafniejszych szkiców feministycznego literaturoznawstwa *Ciało i tekst*, w redakcji Anny Nasiłowskiej i pod egidą IBL-u. W ten sposób tematyka kobieca na

⁶ Publikacja angielska 1996, polska 1998, film, w reż. S. Maguire 2001 r.

⁷ O felietonistce „kobiecej” por. H. Jaxa-Rożen, *Kontestacja i banał – feminizm w kulturze współczesnej*, Wrocław 2005, s. 114–129; twórczość K. Kofty omawia K. Kralkowska-Gątkowska w szkicu *Literatura popularna po 1956 roku*, [w:] *Historia literatury w dziesięciu tomach, Suplement*, red. A. Skoczek, Bochnia–Kraków–Warszawa 2006, s. 282–288.

⁸ Felietony dawały asumpt do twórczości powieściowej, np. modelowe według Czaplińskiego realizacje figury „kobiety środka” znajdują się w powieściach Dunin: *Tabu*, 1998 i *Obciach*, 1999 – nawiasem mówiąc obecność pozytywnie waloryzowanej przez krytyka opcji środka właśnie na gruncie powieści popularnych o konstrukcji soap-opery uważam za symptomatyczne.

dobrze instaluje się w obiegu społecznym w różnych jego wymiarach. Wskazują na powyższy kontekst publikacji (i sukcesu!) pierwszych utworów Grocholi, ponieważ uważam, iż znajdują się w nim wskazówki pożyteczne dla dalszej analizy tej twórczości: intencja popularyzatorska oraz związki z mediami (prasy, filmu, telewizji, Internetu).

Czy twórczość Katarzyny Grocholi jest literaturą kobiecą?

Podstawową własnością pisarstwa kobiecego jest autobiografizm, pisze Ewa Kraskowska⁹, losy narratorki-bohaterki i pisarki splatają się, podobnie jak w losach Justyny odnajdujemy elementy biografii autorki *Nigdy w życiu!*, a w dziejach bohaterów *Osobowości ćmy* sfabularyzowane przepracowane przykłady należące do retoryki terapeutycznej ujawnianej w dialogach z terapeutą Wiśniewskim.

Narracja jako taka jest w kulturze powszechna, istnieje nieskończona liczba opowiadań, konstatawał w klasycznym szkicu Roland Barthes. Snujący projekt antropologii opowiadania Bogdan Owczarek¹⁰ wskazuje na trzy strategie narracyjne, których (współ)występowanie definiuje kształt narracji: strategię rozwinięcia (opartą na błędzie logicznym *post hoc, ergo propter hoc*), strategię dramaturgiczną (dotyczącą udziału aktora w „rytuale” przejścia), strategię skończoności (zmiany). Pierwsza z nich odpowiada za „sensowność” opowiadania, zatem narrację ujmuje się jako jeden ze schematów poznawczych, ludzie mają bowiem tendencję do postrzegania zdarzeń (fabuła) jako historii (dyskurs)¹¹. Autobiografizm jest w tym ujęciu formą usensowniania, ogarniania świata – w przypadku kobiet tym donioślejszą, że intymistyka była przez wieki jedyną formą wypowiedziania się kobiet. Autorka *Serca na temblaku* przez osiem lat prowadziła dział korespondencji w „Poradniku Domowym” i „Jestem”, odpowiadając na listy do redakcji, a więc – jak pokazała Ewa Wiegand w analizie „kącika porad sercowych” – występowała w roli mediatora ideologicznego¹². Jako „ja” podmiotowe miała szansę się wypowiedzieć dopiero na łamach własnej prozy. Ponadto, podobnie jak ta ma miejsce w przypadku literatury kobiecej, pozaliteracka praktyka pisarska zapewnia jej prozie pewien stopień autotematyzmu: dyskursywizacji za pomocą m.in. formy listu¹³.

Druga ze strategii zapewnia identyfikację z bohaterami opowiadania – narracje są ważne i prawdziwe, ponieważ opowiadają nasze własne doświadczenia. Jak

⁹ E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, [w:] *Ciało i tekst*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2001, s. 240–241.

¹⁰ B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, W. Grajewski, Z. Mitosek, Kraków 2001.

¹¹ J. Trzebiński, *Narracja jako rozumienie świata*, [w:] *Praktyki opowiadania...*, op. cit., s. 87.

¹² E. Wiegand, *Rubryki porad sercowych*, „Teksty” 1975, nr 4.

¹³ Wyrazem świadomości pisarki może być odegranie przez nią roli Czarownicy, tj. Wróżki w ekranizacji *Ja wam pokażę!* Podobnie, nieobecna w trylogii Grocholi klasyka literatury feministycznej (w *Dzienniku Bridget Jones* pojawia się *Backlash* Susan Faludi; sam dziennik nadpisany jest nad *Dumą i uprzedzeniem* Jane Austin), być może jednak tu i ówdzie prześwieca: narratorka nie odróżnia C.G. Junga od Eriki Jong, ale podobnie jak ta ostatnia żywi „strach przed lataniem”, a komiczne rozczarowanie męskim zainteresowaniem na Cyprze komentuje frazą „Śmiech Afrodyty” (*Nigdy w życiu!*, s. 105). Narracja o żabach i królewnach pozostaje na poziomie historii, nie przechodząc w fazę dyskursu.

ujęła to jedna z komentujących twórczość Grocholi internautek: „To jest literatura dla nas, bo jest o nas”¹⁴. Piszący w kontekście etyki – tajemnicy zawodowej – o poradnikach pisanych przez psychiatrów, David Hellerstein (*Keeping Secrets, Telling Stories*, 1997) owo migotanie prawdy i fikcji przedstawił następująco:

Impulsem psychiatry jest powiedzieć każdemu pacjentowi, który choć trochę przypomina postać z powieści: „Nie martw się! To nie ty!” Inaczej rzecz ma się z pisarzem, który powiedziałby raczej do każdego czytelnika: „O czym ty mówisz? Czemu w ogóle pytasz? Oczywiście, to jesteś ty, właśnie ty!” Pisarz chce, by każdy czytelnik wierzył, że on zwraca się właśnie do niego lub do niej. Nawet jeśli napisałem książkę o mojej rodzinie, to moja książka jest tak naprawdę o twojej rodzinie¹⁵.

Dlatego też biblioterapia może być formą postępowania terapeutycznego: w narracji rozpoznajemy siebie, snując narrację budujemy swoją tożsamość. Kobięce pisanie to działalność pajęczycy Arachne – wysnuwanie tekstu z siebie, pisanie ciałem, biblioautoterapia. Tożsamość narracyjna nie jest, jak widać, esencjalna – jest trajektorią, nicią.

A jednak trzecią strategią, a zarazem, jak uważa Jerzy Trzebiński, cechą podstawową poznawczej procedury narracyjnej jest ujmowanie czasowości zdarzeń (skończoność), co streszcza się w najkrótszej narracji świata: w „tik-tak” zegara¹⁶. Narracja zatem jest pochwytywaniem czasu, ujmowaniem zdarzeń w ich temporalności, co w przypadku seksualności/cielesności kobiecej jest szczególnie dojmujące (w *Dzienniku Bridget Jones* H. Fielding przyjęło postać złowieszczonego „tik-tak!” zegara biologicznego). Motywacją dla snucia narracji jest motywacja Szeherezady: opowiadanie to „sztuka, która co noc pozwala Szeherezadzie ocalić życie”¹⁷. Cielesność podmiotu, jako kolejny wątek pisarstwa kobiecego, ujawnia się w obrazach destrukcji i choroby, w tym narcyzmu – autobiografizm Grocholi jest takim skupianiem uwagi na sobie. Drugą z chorób jest histeria, paradygmatyczna „choroba kobieca”, na którą remedium od starożytności stanowiło „nawilżanie pochwy”¹⁸ – ten motyw obecny jest w warstwie romansowo-erotycznej powieści Grocholi, których bohaterka miota się między „nigdy w życiu!” a „tak, bardzo chętnie”. Wreszcie, po trzecie, wspomniane obrazy obejmują „ciemne choroby” – raka, ciążę i poród, śmierć. Ta ostatnia tematyka narasta w prozie Grocholi – w końcu „osobowość” ćmy to ostatnie, przedśmiertne stadium przepoczwarczenia; w tej powieści także główna bohaterka cierpi na zaawansowanego raka.

Jak uważa J. Trzebiński, refleksyjność (rozumienie) często równoczesna jest z doświadczaniem zdarzeń „w sposób osobisty i bezpośredni, najczęściej z udziałem

¹⁴ <http://www.biblionetka.pl/ks.asp?id=38966>, dostęp 10.06. 2008; komentarz internautki dotyczy *Osobowości ćmy*; w twórczości Grocholi wątek ten jest także obecny: „opowiadanie historii prawdziwych jest zawsze interesujące, ponieważ nikt nie wymyśli lepszych”, *Przegryźć dżdżownicę*, s. 22.

¹⁵ Cyt. za E. Zierkiewicz, *Poradnik – oferta wirtualnej pomocy?*, Kraków 2004, s. 110.

¹⁶ J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 98; przykład Franka Kermode’a.

¹⁷ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk–Warszawa 1996, s. 38.

¹⁸ Por. A. Buczkowski, *Spółeczne tworzenie ciała*, Kraków 2005, s. 153.

emocji oraz pełnego aparatu sensorycznego¹⁹, doświadczenia te są w pisarstwie kobiet doświadczeniami negatywnymi: autobiografie kobiece przywołują postać antyheroiny mającej „odnaleźć samą siebie”²⁰ (w przeciwieństwie do heroin romanśów, które mają odnaleźć mężczyznę), kobiety nęka poczucie braku (fallusa), utraty (mężczyzny, męża) lub destrukcji (natury), rodzina – która jako metafora i praktyka represjonującego kobiety porządku społecznego jest przywoływanym kontekstem autobiografii – jest rodziną dysfunkcyjną lub patologiczną. Wszystkie te wątki obecne są w prozie Grocholi w postaci, kolejno: bohaterki, która pisząc listy do samej siebie próbuje zrozumieć siebie, odchodzi od niej mąż, dorasta – a więc również w pewien sposób odchodzi – dziecko, umiera pies, matka i ojciec występują jako karykaturalne figury Mojej Matki i Mojego Ojca itd. (wszystkie przykłady z trylogii *Żaby i anioły*). Natomiast z punktu widzenia czytelnika powieści Grocholi łączność refleksyjności i doświadczenia zapewnią, jak sądzę, uprawomocniające autobiografizm jej pisarstwa zachowania celebryckie pisarki.

Kobiecość w kulturze transparencji

Pisarstwo kobiet jest domeną transgresji – przekraczania tabu (np. cielesności, rodzinnego), przekraczania granicy wstydu²¹, wpisuje się zatem, może nawet lepiej powiedzieć – funduje jedną z kultur ponowoczesności: kulturę transparencji²². Podstawowe hasło feministyczne: „prywatne jest publiczne”²³, daje się odczytywać (dość, jak uważam, przewrotnie) jako instruktażowe dla owej kultury. Anna Nacher uważa nawet, że kultura kobiet jest modelem współczesnych mediów²⁴. Kultura transparencji polega na eliminowaniu barier tak percepcji (doświadczenie), jak i poznania (rozumienie), co wyraża się z jednej strony jako np. zwiększone uczestnictwo lub immersja, a z drugiej – jako uprzystępnianie świata w postaci sytemu przystępnych klaryfikacji.

Takim objaśniającym świat i dostarczającym poczucia sensu schematem jest omawiana już narracja; w najprostszym rozumieniu jest nim stereotyp. W komunikacji międzykulturowej – a przecież feminizm socjopolityczny mówi o kulturze kobiet! – pełni on pozytywne, a co najmniej ambiwalentne funkcje: kognitywną (ważna w procesach uczenia się), afektywną (ważną dla kształtowania tożsamości i stabilności psychiki grupy) i społeczną (reguluje mechanizm *ingroup/outgroup*)²⁵. Rodzajem stereotypu w komunikacji literackiej (szerzej: każdej komunikacji symbo-

¹⁹ J. Trzebiński, *Narracja...*, op. cit., s. 102.

²⁰ E. Kraskowska, *Kilka uwag...*, op. cit., s. 249.

²¹ K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, [w:] *Ciało i tekst...*, op. cit., s. 112.

²² O kulturze transparencji jako jednym z aspektów kultury popularnej pisze M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

²³ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 397.

²⁴ A. Nacher, *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008, s. 118.

²⁵ U.M. Quasthoff, *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambivalencja funkcji stereotypów w komunikacji międzykulturowej*, przeł. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, [w:] *Język a kultura*, t. 12, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1998, s. 14.

licznej) jest gatunek – jest on w niej, jak pisze Stanisław Balbus²⁶, najoczywistszym horyzontem odniesień, tj. swoistą instrukcją lektury. W dobie gatunków zmaconych, hybrydyzacji form, jest on rozumiany w teorii literatury jako pole odniesień genologicznych, jako niezbędny w procedurach interpretacji kontekst – akcent w komunikacji położony jest na aktywność i kompetencje czytelniczki. Podobnie w obszarze telewizji gatunek ma moc wyodrębniania ze strumienia obrazów, tj. stanowi pierwszy uchwytany kontekst, ramę wypowiedzi. W ujęciu Johna Fiske’a gatunek telewizyjny to „praktyka kulturowa zorientowana na porządkowanie różnorodności tekstów [tj. organizuje intertekstualność TV] i znaczeń krążących w kulturze, dla wygody zarówno producentów, jak i odbiorców”²⁷ – w przytoczonym opisie akcent położony jest na aktywność producentów i odbiorców, mniej na sam tekst. Badania gatunków to badania praktyk kulturowych, badania kultury, a dokładniej „analiza gatunkowa w tym ujęciu staje się [...] narzędziem pozwalającym uwzględnić proces konstruowania rozmaitych kategorii tożsamości odbiorców oraz relacji negocjacyjnych, jakie temu procesowi towarzyszą”²⁸, natomiast analiza zawartości wydaje się narzędziem nieprzydatnym lub mniej przydatnym.

W telewizji badania zorientowane na płęć to w pierwszym rzędzie badania gatunków – takich jak „kobiecte” *soap-operas*. Natomiast w literaturoznawstwie w ten sposób ukierunkowane są feministycznie zorientowane badania stereotypowego gatunku literatury kobiecej – romansu²⁹. Romans był od czasów sentymentalizmu, co zbiega się z narodzinami społeczeństwa kapitalistycznego, popularnym i powszechnym środkiem komunikowania się kultury dominującej (patriarchalnej) i podległej (maternalnej). Warstwa zdarzeniowa romansu miała postać opowieści o nagrodzonej cnotcie kobiecości, warstwa dyskursywna przenosiła ideologię zależności kobiet, czyli była uzasadnieniem treningu socjalizacyjnego kobiet. Tym samym romans był modelowym przykładem „ukrywania poprzez pokazywanie”³⁰, tj. dyskursu władzy opartego na asymetrii „pokazujących” i „patrzących”.

Beth Holmgren wskazuje, iż istnieje pozytywna korelacja między rozwojem społeczeństwa konsumpcyjnego, dokładniej – mieszczańskiego – a pisarstwem i czytelnictwem kobiet (chodzi o kres modelu odbioru arystokratycznego). „Romans od zawsze zakorzeniony był w hierarchii klasowej i kapitalistycznym etosie Zachodu”³¹, co odnosi się do relacji między arystokracją, której synekdochą jest mężczyzna, a mieszczaństwem, które obrazowane jest figurą kobiety – kobieta jest w tym systemie nośnikiem wartości ekonomicznej. Romans może więc wyrażać niezadowolenie mieszczaństwa z zajmowanej pozycji społecznej (niskiej mimo posiadania środków ekonomicznych), aczkolwiek raczej bardziej prawdopodobne, że

²⁶ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.

²⁷ Cyt. za A. Nacher, *Telepłeć...*, op. cit., s. 60. Nawiasem mówiąc, w tym rozumieniu gatunek jest przejawem hegemonii.

²⁸ Ibidem, s. 62.

²⁹ W ten sposób sama krytyka feministyczna jest przejawem kultury transparencji – zajmuje się wyjaśnianiem tego, co niejawne.

³⁰ M. Krajewski, *Kultura...*, op. cit., s. 170.

³¹ B. Holmgren, *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*, [w:] *Ciało i tekst...*, op. cit., s. 79.

romans obrazuje kontrakt cielesności z duchowością, czyli stanowi literacką reprezentację instytucji rodziny mieszczańskiej (rodzina jest rodzajem transakcji, w której on posiadał ją, a ona jego majątek, pisze badaczka). Dlatego sądzę, w świetle uwag Anthony'ego Giddensa na temat czystej relacyjności związków intymnych, których podstawą stała się współcześnie emocjonalna satysfakcja/dobrowolne oddanie się partnera (małżeństwo nie jest już kontraktem w sensie ekonomiczno-społecznym, a wiąże się z miłością romantyczną)³², że model tradycyjnego romansu stał się w warunkach nowoczesności mało aktualny. Przypuszczam, a poniekąd potwierdzają to np. badania Janice Radway (*Reading the Romance*, 1984), iż czytelniczki tradycyjnie skonstruowanych romansów wykorzystują je do celów nieprzewidzianych przez nadawców, np. odnosząc je do kontekstów własnego życia i interpretując ich lekturę jako rodzaj asertywności, a nie uległości wobec ideologii patriarchalnej³³ (tzw. *disappearing act* – postawa odbiorcza czytelniczki romansu – byłby wówczas zniknięciem spod władzy patriarchalnej, nie eskapizmem), ponadto tworzą wspólnotę interpretacyjną, a więc przestrzeń kobiecego dialogu, rodzaj forum kobiecości. Także w opinii Tanii Modleski (*Loving with a Vengeance*, 1982) czytelniczki harlekiny świadome są schematyczności tych opowieści, zatem nawet jeśli identyfikują się z bohaterkami emocjonalnie, intelektualnie pozostają zdystansowane³⁴. W opozycyjnym wobec wymienionych ujęciu Ann Barr Snitow harlekiny są rodzajem pornografii dla kobiet: „wypełniają pewną próżnię tworzoną przez warunki społeczne. Kiedy kobiety próbują wyobrazić sobie coś ekscytującego, społeczeństwo oferuje im tylko jedną wizję: romans”³⁵. Harlekiny oferują im coś jeszcze – seks. Są to lektury pornograficzne dla tych, którzy wstydzą się czytać pornografię, w słowniku harlekina miłość oznacza seks, a małżeństwo „to zastępnik słowa ‘pieprzenie’”³⁶, ale to zadaniem bohaterki jest „przeobrażenie gwałtu w uprawianie miłości”. Dlatego, wedle A.B. Snitow, harlekiny reprodukuja zastane porządki kulturowe: łagodne kobiety udomowiają twardych i nieokiełzanych mężczyzn.

Czy proza Katarzyny Grocholi sytuuje się w polu gatunkowych odniesień romansu?

Zdecydowanie nie. Przede wszystkim nie pozwala na to konwencja autobiografizmu, która sprawia, iż język narracji nie może pozostać przezroczysty, podczas gdy w harlekinie – podobnie jak w klasycznej narracji powieściowej³⁷ – „nie mówi nikt” (*the story tells itself*). Formuła dziennika (bądź innych konwencji wyznania) łączy pisarstwo autorki *Przegryźć dżdżownicę* ze wspomnianym już *Dziennikiem Bridget*

³² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 124. Choć jednocześnie, niewykluczone, że małżeństwo typu mieszczańskiego dopiero będzie się w warunkach polskich konstituować, oczywiście uwzględniając kontekst przemian społeczno-ekonomicznych po 1989 roku.

³³ Por. E. Zierkiewicz, *Poradnik...*, op. cit., s. 161–162.

³⁴ Por. H. Jaxa-Rożen, *Kontestacja i banał...*, op. cit., s. 180–181.

³⁵ A. B. Snitow, *Romans masowy: pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 166.

³⁶ Tamże, s. 169.

³⁷ Por. S. Eile, *Teorie perspektyw narratora. Analiza stanowisk badawczych*, [w:] *Genologia polska*, wybór, oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983.

Jones³⁸. Poza tym dzieli je wszystko: wiek bohaterki, jej status, posiadanie dziecka, sytuacja życiowa, przede wszystkim zaś kulturowe ułożenie. Bridget jest lokatorką społeczeństwa konsumpcyjnego, które przetrawiło również feminizm – *Backlash* Susan Faludi jest jednym z rekwizytów otaczających bohaterkę, będącą „ofiara” (w znaczeniu backlashowym) rewolucji feministycznej. Ponieważ w takim społeczeństwie kobieta może być „kim chce”, musi korzystać z oferty poradników i pism kolorowych doradzających „jak żyć”, objaśniających niezrozumiałą, bo zbyt bogatą rzeczywistość. Postfeminizm nakierowany jest na budowanie indywidualnej tożsamości, na style życia przeżywane dzięki dobrodziejstwu terapii indywidualnej serwowanej przez poradniki. Justyna – traktuję ją jako modelową bohaterkę Grocholi – nie uczestniczy w rzeczywistości konsumpcyjnej. Uderza w prozie tej pisarki zupełny niemal brak rzeczy, tych podstawowych charakterystyk konsumpcjonizmu. Z jedynej wyprawy do centrum handlowego bohaterka wraca z niczym – nie została obsłużona, nie zakwalifikowano jej do społeczności konsumentów, znajduje się zatem poza granicą ekonomii konsumeryzmu. Do kultury poradników przynależy niejako od drugiej strony – to ona jest ich autorką. Z tego też względu wyznania obu bohaterek, mimo pozornego podobieństwa, fundamentalnie się różnią – Bridget spisując swe wyznania odwołuje się nieustannie do wzorcowej poetyki piśmienności – do listy, spisu: wciąż ujmuje w formę tabelarycznych zestawień ilość spożytych kalorii, jednostek alkoholu, papierosów i „bzykanka”. Tymczasem zasadniczą formą, do której nawiązuje narracja w prozie Grocholi, jest list – początkowo bohaterka wplata w tok narracji listy pisane w ramach pracy w redakcji, intryga miłosna toczy się w konwencji epistolarnej wymiany listów między nią a Niebieskim, wreszcie Judyta przetwarza narrację „jednoosobową” na dialog listów kierowanych do samej siebie.

Pozostałe narracyjne formy w jej utworach mają strukturę pochodną, np. są narracjami wieloperspektywicznymi (*Osobowość ćmy*), dialogami (z Wiśniewskim), lamentacją (*Przegryźć dżdżownicę*). Proweniencja listu jest oralna – list retorycznie uformowany jest tożsamy z mową powitalną, której topikę kopiuje. *Topoi* mowy powitalnej: zwrot *ad personam*, *salutatio*-pochwała, przedstawienie siebie (w liście te funkcję spełnia podpis), wyłuszczenie swojej sprawy przez pochlebstwo i próbę wzruszenia osoby słuchającej³⁹ odnajdujemy w dowolnie wybranym z listów:

Kochana Judyto, nie zachowuj się jak niedojrzała kobieta. Nie pij alkoholu, bo to nie jest żadne rozwiązanie Twoich problemów. Nie wracaj do palenia. Pracuj dla tego życia tak, jakbyś miała żyć wiecznie, i pracuj na tamto życie tak, jakbyś miała jutro umrzeć. Bądź cierpliwa. Sześć tygodni to nie wieczność... Pozdrawiam Cię mocno, Judyta⁴⁰.

Ukształtowanie stylistyczno-kompozycyjne prozy Grocholi, także za sprawą nasycenia jej pytaniami retorycznymi, wykrzyknieniami (już w tytułach!) i innymi wykładnikami fingowania odbiorcy, operowania stylem formularnym, m.in. poprzez zastosowanie sentencji i aforyzmów, dzięki nastawieniu na interakcję z audy-

³⁸ *Nigdy w życiu!* miałyby być polską „odpowiedzią” na ten utwór Helen Fielding, Grochola stanowczo zaprzecza takiej ewentualności.

³⁹ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 215–216.

⁴⁰ K. Grochola, *Ja wam pokażę!*, s. 317.

torium poprzez używanie strategii autobiografii oraz komponowanie fabuły z serii anegdot lub przepracowanych przykładów⁴¹, wreszcie za sprawą tzw. ciężkich figur (w tradycyjnej epice są to postaci spajające epizody, u Grocholi ich funkcję pełnią wyraziste puenty), wpisuje się doskonale w reżim wypowiedzi ustnej, w oralność. W moim przekonaniu twórczość tej pisarki mieści się w ramach tej użytkowej formy wypowiedzi, jaką jest (auto)terapia mówiona, w formie pisanej przybierająca kształt poradnika⁴².

Tożsamość w kulturze poradników

Poradnik jest modelową narracją tożsamościową nowoczesności. A. Giddens opiera swą analizę *Nowoczesności i tożsamości* na lekturze podręcznika autoterapii Janette Rainwater *Self-Therapy* (1989). Pytania, które stawia autorka: jak żyć? co robić? uważa za kluczowe zapytania każdego mieszkańca ponowoczesności, pytania egzystencjalne. J. Rainwater twierdzi, że terapia prowadzona przez terapeutę nie wystarcza do spełnienia procesów samorealizacji, możliwe jest to tylko dzięki zaangażowaniu jednostki, a więc dzięki autoterapii, która jest stanem podwyższonej refleksyjności, refleksyjnym zaangażowaniem, samoobserwacją, osiąganym dzięki m.in. prowadzeniu dziennika oraz układaniu „imaginacyjnej oraz faktycznej autobiografii”. „W przebiegu autoterapii kluczową rolę odgrywa «myślenie autobiograficzne»” – pisze socjolog⁴³. Polega ono na narracyjnym spajaniu, co pozwala na integrację trzech aspektów czasu: teraźniejszości, traumy przeszłości, otwarcia na przyszłość. Pomiędzy „momentami” dokonuje się przejść, a zatem biografia to seria takich przejść. Przejście polega na podjęciu ryzyka, dlatego też mantrą autobiografii jest autentyczność – jak widać narracyjność i pisanie kobiece to struktury homologiczne. Ponadto, opowieść socjologa o sposobach konstruowania własnej biografii zbliżona jest do narracji opisującej przekształcanie feminizmu w postfeminizm: według tego autora tezy Rainwater nie wynikają jedynie z nowoczesnego nacisku na indywidualizm; pośrednio są np. pokłosiem zaniku tradycji i braku barier w wyborach życia codziennego. Przymus wyboru powoduje zjawisko „życia zorientowanego na styl życia”, tj. zespół praktyk materializujących narrację życia (w języku Zygmunta Baumana „styl życia” to „szaty dla tożsamości”). Wybór danego stylu jest uwarunkowany ulokowaniem socjokulturowym jednostki, a więc czynnikiem warunkującym wielość wyborów jest uzależnienie przekonań od kontekstu (chodzi o posttradycyjny kres przekonania o epistemologicznej pewności), kolejnym zaś jest medialne zapośredniczenie doświadczenia (podpatrujemy wzorce życia w TV⁴⁴). Konkluzja:

⁴¹ Tu widać łączność poetyki prozy Grocholi z poetyką felietonu.

⁴² Na „mówione” źródła narracji poradnikowej wskazuje E. Zierkiewicz, *Poradnik...*, op. cit., s. 91. K. Grochola jest całkowicie świadoma owych poradnikowych powinowactw, dowodem czego ich parodystyczne przekształcenia, jak np.: „Rano kobieta z prasy kobiecej wstaje i widzi w pościeli jego muskularną, delikatną w rysunku sylwetkę. Jest mocny, chociaż słaby”, *Nigdy w życiu!*, s. 144 (i cały passus na s. 138–144, pod znamiennym tytułem „Wiem wszystko”). *Związki i rozwiązania miłosne*, s. 261: Grochola określona jest mianem profesjonalnego psychoterapeuty.

⁴³ A. Giddens, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 100.

⁴⁴ „Moi rodzice są toksyczni – tak podaje literatura” – *Nigdy w życiu!*, s. 12. Charakterystyczne, że A. Wiśniewski, inaczej niż Grochola, nie zauważa homologii przekazu telewizyjnej-

wszystko to nas upewnia, że życiu można napisać scenariusz, wpisuje życie w opresję temporalności, choć jednocześnie zapewnia potrzebę kontroli, zapanowania nad własnym życiem.

Czym zatem jest terapia? „wpisanym w refleksyjny projekt tożsamości jednostki systemem eksperckim”, metodologią planowania życia⁴⁵ (naczelna teza Giddensa to przecież teza o refleksyjności – samozwrotności nowoczesności). W poetykę poradnika wpisane jest przekonanie, że człowiek jest kowalem własnego losu, że z natury jest dobry, że różnego rodzaju niedobory da się wyrównać przez socjalizację, którą najlepiej prowadzić za pomocą prostych, acz skutecznych środków dydaktycznych. Te wypracowane z poradników założenia Grochola głosi wielokrotnie i wprost⁴⁶, podobnie jak i gloryfikuje promowaną przez poradniki kategorię rodziny. Własności⁴⁷ pisarstwa poradnikowego (głównie idzie o poradnictwo typu *self-help*) to stosowanie stylu bezpośredniego, dialogowość, stosowanie wielorakich form perswazji, strategia osiągania bliskości przez subiektywizm i wartościowanie, podkreślanie figury wirtualnego odbiorcy – „rzeczywistego” autoterapeuty, fingowanie przez autora wewnętrznego tekstu profesjonalisty lub/i aktora życiowych dramatów celem zbudowania strategii autorytetu, wcielanie się wirtualnego doradcy w baśniową figurę „wiedzącego”. Schematyczność poradnictwa związana jest z zerwaniem bezpośredniego kontaktu nadawcy z odbiorcą i szerokim adresem czytelnikiem, nawiązywanie tego kontaktu przez odwoływanie się do wiedzy potocznej, czyli tego, co jest najbardziej znane i bliskie, stosowanie egzemplów, aforyzmów, sentencji, instrukcji dydaktycznych, a głównie posługiwanie się stylem mówionym, stylem konwersacyjnym – są one konsekwencją przeniesienia terapii z relacji bezpośredniej na formę upośrednioną, zmediatyzowaną.

Z tego katalogu widać, że spełniają poradniki rolę modelu, analogonu dla kultury popularnej. Hasłem autoterapii jest „wyzdrowieć albo powtarzać”. „Odnosząc to zawołanie do popkultury nie mam na myśli jej «degeneracji», ale właśnie powtarzalność, jako podstawową figurę tak terapii, jak rozumienia”⁴⁸ – pisze Giddens.

Kultura poradników komentowana jest w dwu przeciwstawnych optykach, związanych z różnymi odpowiedziami na pytanie, kto jest członkiem eksperckiego gremium. Feminizm radykalny, jak pisze Edyta Zierkiewicz, poradniki uznaje za śmieci. Stanowisko Paula Lichtermana o rozrzedzonej kulturze (*Self-help Reading As a Thin Culture*, 1992) można uznać za ambiwalentne: w poradnikach śledzi on działanie ideologii terapeutycznej (założenie, że wina za niepowodzenia leży w kliencie terapii, a nie w ograniczającym go systemie kulturowo-społecznym), ale jednocześnie widzi w nich potencjał emancypacyjny – wszystko zależy od odbiorcy-klienta. Wendy Simons identyfikuje w poradnikach narzędzie opresji kobiet czyli „misternie tkane iluzje samopomocy”, ale z analizy kobiecej publiczności

go i wzorców życia codziennego: „Telewizor zapiernicza, tłucze tę sieczkę i wnosi atmosferę pseudoświata”, *Związki i rozwiązki miłosne*, s. 37. Grochola docenia rolę formotwórczą i doradczą „normalnych takich mediów jak pisma dla kobiet i miesięczniki dla mężczyzn, telewizja”, *ibidem*, s. 309.

⁴⁵ A. Giddens, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 246.

⁴⁶ Np. w *Związkach i rozwiązkach miłosnych*, na s. 138, 140, 190.

⁴⁷ Ich katalog podaję za pracą E. Zierkiewicz, *Poradnik...*, op. cit.

⁴⁸ A. Giddens, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 110.

poradnikowej (*Women and Self-Help Culture. Reading Between the Lines*, 1992) wynika, że kobiety czytają selektywnie i krytycznie, ponadto wypracowują własne, zazwyczaj niemierzalne i niezgodne z prawomocnymi kryteriami interpretacji i oceny poradników, jak np. wrażenie z lektury, konsekwencje dla życia itp. – tak więc stanowiska bardziej liberalne akcentują wspólnotowy i konwersacyjny aspekt kultury poradników.

Podobna rozbieżność ocen dotyka pisarstwa Grocholi: z punktu widzenia feminizmu zaangażowanego politycznie zawsze będzie ono „pomstowaniem na patriarchat na przyzbie” (K. Szczuka⁴⁹), z punktu widzenia odbiorcy popularnego jest zupełnie inaczej:

Lubię takie książki za współczesność, tak jak gazety trzeba je czytać tego dnia, kiedy są aktualne. Sprawiają, że można sobie pogderać z innymi lub powiedzieć, że to się dzieje tuż obok mojej stacji. I wtedy to jest przyjemne. Czytam je z tych samych powodów, dla których inni oglądają seriale⁵⁰.

Analiza przekazów telewizyjnych, szczególnie nowych (kobięcych) gatunków, jak *soap-opera* czy szerzej serial, wykazuje, że mają one te same cechy, co narracja poradnikowa: szczególną cechą oper mydlanych jest konwersacyjność, heterogłośność, polem konfliktu jest język, narracja posuwa się naprzód nie dzięki wydarzeniom, a rozmowom, plotkom⁵¹. Sama narracja, jak sądzi Giddens, jest tu ważniejsza od treści, podpowiada bowiem, jak budować opowieści o własnym życiu, co ma za zadanie „bezpiecznie równoważyć trudności z utrzymaniem narracji tożsamościowej w realnych sytuacjach życiowych”⁵². Innymi słowy – powieści Grocholi to, mimo wszystko, popedeutyka kobiecości.

The works of Katarzyna Grochola. Sketching out the reading directions

Abstract

The author of the article makes a claim that, beside forms like soap opera, the works of Katarzyna Grochola are the propaedeutics of femininity in the contemporary popular culture.

⁴⁹ Ibidem. Już po sformułowaniu tezy tego artykułu ukazała się powieść K. Grocholi *Trzepot skrzydeł* (Kraków 2008), tym razem przez Szczukę chwalona za podjęcie „ciemnych” wątków kobiecości – tematu przemocy domowej („Wydanie Drugie Poprawione”, TVN24, 15.06.2008). Autorka została także wzięta przez środowiska feministek w obronę po deprecjonującym tematykę jej najnowszej książki wywiadzie w „Wysokich Obcasach” 2008/26 pt. *Polyanna Sienkiewicz krzepi*, z Katarzyną Grocholą rozmawia Jakub Janiszewski. „Wywiad Jakuba Janiszewskiego z Katarzyną Grocholą, [...] w dużej mierze przypomina zdawanie egzaminu z feminizmu przez ‘głupią pannę’ u profesora feminizmu. Co ciekawe, Janiszewski nie był zbyt zainteresowany samą istotą zjawiska przemocy domowej, o którym napisała Grochola, ponieważ wolał testować poziom prawidłowości feminizmu u Grocholi. Pogardę dla Grocholi oraz tematyki, o której pisze, podkreśla tytuł [wywiadu]” – czytam na stronie <http://www.feminoteka.pl/news.php?readmore=3269>, dostęp 3.07.2008.

⁵⁰ <http://www.biblionetka.pl/ks.asp?id=1965>, dostęp 10.06.2008, komentarz dotyczy *Nigdy w życiu!*.

⁵¹ A. Nacher, *Telepłeć...*, op. cit., s. 122.

⁵² Uwaga Giddensa odnosi się do oper mydlanych, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 272.

The traditional romance novel, which used to serve the purpose of cultural communication, has ceased to function successfully in the post-traditional society. Today's medium of feminism is a "How to..." guidebook. This article situates Grochola's prose within the framework of the guidebook culture; this is indicated by its rhetorical, oratory (the poetics of a letter), conversational and utilitarian character (the poetics of a therapeutic dialogue). Grochola's writing is a kind of biblio(autho)therapy, and a guidebook, in the light of sociological investigations, is an exemplary identity narrative of the modern times.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Bogusław Skowronek

Strategie czytania powieści Janusza L. Wiśniewskiego *S@motność w Sieci*

O życiu pisać można tylko piórem umoczone w łzach

Emil Cioran

*Pisanie listów to jedyny sposób połączenia samotności
z dobrym towarzystwem*

George Byron

1.

Powieść Janusza Leona Wiśniewskiego¹ *S@motność w Sieci*, wydana 5 września 2001 roku, rozeszła się w nakładzie 370 tysięcy egzemplarzy. Szeroko o niej dyskutowano, spierano się o jej wartość artystyczną, a głosom zachwytu towarzyszyły też liczne głosy krytyki. W szkicu niniejszym pragnę zastanowić się nad przyczynami popularności tej powieści i odpowiedzieć na pytania, jakie mechanizmy odbiorcze stały za jej sukcesem czytelniczym, jakie strategie lektury przyjęli czytelnicy oraz czy tradycyjne kryteria literackiej oceny mają w przypadku tego tekstu zastosowanie. Każda ze wskazanych przeze mnie przyczyn na pewno wymaga odrębnych analiz i pełnozakresowych badań. Przedstawione ujęcie stanowi zatem jedynie rekonesans badawczy, pewien zbiór roboczych hipotez. Jest to bardziej próba refleksji antropologicznej, socjologicznej, kulturoznawczej, bliższa badaniom etnografii publiczności niż analiza literaturoznawcza. *S@motność w Sieci* traktuję bowiem przede wszystkim jako fenomen społeczno-antropologiczny, mniej zaś literacki. Każdy tekst literacki, podobnie jak i każdy inny tekst kultury niesie ogromny potencjał etnograficznej obserwacji, mówi, kim jesteśmy i czym kierujemy się w interpretacjach rzeczywistości.

Czytelniczy sukces powieści Wiśniewskiego na pewno nie stanowił tylko efektu sprawnie działającej maszyny promocyjnej, ale motywowany był głębszymi przyczynami. Podstawowa ich grupa mieściła się, moim zdaniem, w obszarze wspomnianej już antropologii oraz psychologii społecznej i poznawczej. One właśnie, jak sądzę, stały u podstaw wzorów czytania, charakterystycznych dla recepcji tego utworu. Janusz Wiśniewski sprawnie sprokurował tekst, który bardzo wyraźnie – nawet ostentacyjnie – odwoływał się przede wszystkim do sfery emocji jako głównej

¹ Janusz Leon Wiśniewski jest informatykiem i chemikiem z wykształcenia. Pracuje naukowo w szkolnictwie wyższym. Oprócz *S@motności w Sieci* wydał m.in. zbiór opowiadań *Zespoły napięć* (2002), powieść *Los powtórzony* (2004), zbiór rozmów z Małgorzatą Domagalik *188 dni i nocy* (2005) oraz książkę zatytułowaną *Czy mężczyźni są światu potrzebni?* (2007).

kategorii w konceptualizacji świata. Autor sam potwierdził tę charakterystykę: „Literatura, muzyka i sztuka to nic innego jak tylko różne formy opowieści o przeżyciach”². Sferę tę twórca połączył z podstawowymi psychologicznymi potrzebami, kognitywnymi mechanizmami identyfikacji, wreszcie wykorzystał uniwersalne modele racjonalności potocznej. Takie brawurowe powiązanie pierwotnych wzorców interpretacji świata, prymarnych psychologicznie oczekiwań czytelniczych oraz zestawienie ich ze wzorcami narracji klasycznego romansu było, moim zdaniem, główną przyczyną sukcesu powieści i określiło zasadnicze strategie jej czytania. Chciałbym teraz po kolei prześledzić elementy tworzące tę konstrukcję.

2.

Abraham H. Maslow w swej klasycznej teorii motywacji³ wskazał na podstawowe dla ludzkiej egzystencji **emocjonalne potrzeby**: przede wszystkim fizycznego i psychologicznego bezpieczeństwa, uczuciowego spełnienia, wspólnoty i aprobaty oraz samorealizacji. Na nich dopiero nadbudowane są potrzeby poznawcze i estetyczne. Łatwo zauważyć, iż bohaterowie *S@motności w Sieci* zostali tak skonstruowani, by precyzyjnie ilustrować permanentne niespełnienie tych podstawowych potrzeb. Główna kobieca postać książki ONA (Ewa), egzystuje w nieszczęśliwym związku, jest samotna, niekochana, niezrozumiana i niezrealizowana intelektualnie. Mąż – karierowicz i dorobkiewicz – nie zapewnia jej poczucia bezpieczeństwa i uczuciowej bliskości. Główny męski bohater ON (Jakub), choć spełniony intelektualnie, jest emocjonalnym wrakiem, pogrążonym w ciągłej depresji po nieudanych lub nieszczęśliwie zakończonych związkach i rozpaczliwie szuka nowego uczucia. Tak jednoznaczne odwołanie się do prymarnych psychologicznych potrzeb bliskości, akceptacji i bezpieczeństwa zostało wzmocnione przez wysoce stereotypowy rysunek głównych postaci.

Sięgnięcie do **stereotypów**, utrwalonych schematów, ułatwiających konceptualizację świata, stanowi ważną składową racjonalności potocznej (używam tego terminu bez negatywnego nacechowania). Powieściowy Jakub odzwierciedlał oto stereotypowy wzorzec idealnego mężczyzny: był wrażliwy, empatyczny, delikatny, inteligentny, dyskretny, skromny, romantyczny, bywał sentymentalny, ale również ironiczny i dowcipny, a na dodatek był świetnym kochankiem, a kiedy trzeba stanowczym mężczyzną, umiejącym pięścią wymierzyć sprawiedliwość. Postaci kobiece to również parada stereotypowych wyobrażeń: matki bohaterów z reguły miłą, a poza tym są czułe, kochające oraz z godnością znoszą swój los (zgodnie ze wzorcem Matki-Polki). Ewa oraz inne ważne bohaterki (Natalia i Jennifer) zostały wykreowane jako postaci rozpaczliwie spragnione uczucia, nieszczęśliwe w swych związkach lub permanentnie samotne i rzecz jasna marzące o „miłości większej niż życie”. Dobrze ilustrują to słowa Alicji, przyjaciółki głównej bohaterki (wypowiedziane w filmowej adaptacji książki): *Chcę tylko, żeby mnie ktoś przytulił, po prostu.*

² Cytaty z powieści J.L. Wiśniewskiego zaznaczone zostały kursywą. Wypowiedzi oraz maile wysyłane przez czytelników, które cytuję – ujęte w cudzysłów – w niniejszym artykule, pochodzą z poszerzonego wydania (*S@motność w Sieci. Tryptyk*) z roku 2003 (z dołączonego do powieści dodatku, zawierającego maile od czytelników oraz opinie samego autora).

³ Por. A. Maslow, *Motywacja i osobowość*, przeł. P. Sawicka, Warszawa 1990.

I właśnie realizacji tego emocjonalnego pragnienia miała przede wszystkim służyć powieść Wiśniewskiego. Oczywiście, wszystkie panie były także piękne, wrażliwe, inteligentne i w najwyższym stopniu samoświadome (kolejne stereotypowe wyobrażenie).

Główni bohaterowie zostali również celowo upozowani na osoby nowoczesne i obyczajowo wyzwolone. Erotyka nie stanowiła dla nich tabu, seksualność była ważną częścią ich życia, potrafili wyrażać wprost swe potrzeby i oczekiwania. Jednakże taką konstrukcją postaci należy traktować tylko jako swoiste alibi, akt legitymizacji konserwatywnej ideologii zawartej w omawianej powieści.

S@motność w Sieci, mimo pozorów nowoczesności, doskonale odzwierciedla **dominujący dyskurs** oraz naturalizuje obowiązującą normę społeczną i tradycyjny model władzy. Jest to kolejny komponent typowy dla klasycznych wzorców potocznego rozumienia świata. Ów **tradycjonalizm i konserwatyzm** dotykał praktycznie wszystkich sfer. I tak: Jakub, mimo swego kosmopolityzmu, wyraźnie deklarował tradycyjny patriotyzm, stwierdził, że *może być tylko Polakiem*. W rozmowach bohaterów pojawia się także często temat Boga i etycznych rozterek (mamy tu klasycznie uproszczoną opozycję: szlachetnej duchowości i wyuzdanej cielesności). Podobnie rzecz wygląda w opisie relacji erotycznych. Mimo świadomości genderowej Wiśniewski jednoznacznie zbudował swój wywód na heteronormatywnych wzorcach. Ojciec Natalii – gej – choć nie potępiony wprost, wyraźnie cierpiał z powodu swej orientacji, funkcjonował na społecznym marginesie i w dodatku był funkcjonariuszem partyjnym, co oczywiście stanowiło jego kolejny stygmat. Zaś wszystkie bohaterki kobiece (Ewa, Natalia, Jennifer, Asia, Alicja) mimo pozorów wyzwolenia i erotycznej odwagi tak naprawdę marzyły jedynie o bardzo tradycyjnym i statecznym związku u boku jednego mężczyzny. Zastosowanie przez Wiśniewskiego konwencji romansu⁴ stanowi również dowód reprodukcji dominujących dyskursów. Jak pisze M. Roszczynialska, analizując twórczość K. Grocholi, „romans był od czasów sentymentalizmu [...] popularnym i powszechnym środkiem komunikowania się kultury dominującej (patriarchalnej) i podległej (maternalnej). [...] Tym samym romans był modelowym przykładem ‘ukrywania poprzez pokazywanie’, tj. dyskursu władzy”⁵.

Świadomość, że można posiadać kochankę, była w swej istocie dla głównej bohaterki *S@motności w Sieci* nie do przyjęcia – praktycznie istniała jedynie w sferze fantazmatu, wirtualnej (przez to bezpiecznej) konstrukcji. Finał powieści, gdy Ewa realnie odrzuciła miłość Jakuba i powróciła do męża (koniec mało prawdopodobny w kontekście wcześniejszej narracji) jest tego wyraźnym potwierdzeniem. Otóż, jedyną możliwą do przyjęcia opcją był dla bohaterki internetowy flirt i ewentualnie jednorazowe erotyczne spotkanie – okupione oczywiście *rozprawą ze swoim sumieniem*. Również dla Jakuba fakt, iż Ewa była mężatką, stanowił problem – *dlatego nie potrafił poruszać tego tematu bez poczucia winy i wewnętrznego niepokoju*. Dość pretensjonalna w swej literackiej realizacji, bo rozpisana na dosłowny dialog polemiki między „sercem” a „rozumkiem” (zwraca uwagę aksjologicznie nacechowana deminutiwna forma tego rzeczownika) jest kolejnym przykładem odwołania się

⁴ Por. cechy romansu: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 535–543.

⁵ M. Roszczynialska, *Twórczość Katarzyny Grocholi. Szkicując kierunki lektury*, w niniejszym tomie, s. 33.

do stereotypowych wyobrażeń i wzorów dominującego dyskursu oraz dobrze wyraża **potoczne konceptualizacje świata**, zakładające „odwieczną walkę” rozumu i serca, ciała i duszy: *Rozum, zrobisz coś dla mnie? Mógłbyś mi wyłączyć na jakiś czas sumienie?*

Chcę podkreślić, iż nie oceniam prezentowanych tu postaw bohaterów książki. Pragnę tylko zaznaczyć, iż opisany wyżej tradycjonalizm doskonale wpisuje się w założony przez autora powieści model podstawowych zachowań egzystencjalnych i dominujących dyskursów społecznych. Zachowawczość i konserwatyzm doskonale się bowiem mieszczą w ramach racjonalności potocznej, w której bardziej się akcentuje jednoznaczność niż złożoność czy wielowymiarowość konceptualizowanych zjawisk.

Wymienione dotychczas przeze mnie aspekty wyraźnie składają się na zakładany wzorzec lektury, odpowiadały bowiem na pewien określony zestaw czytelnicych oczekiwań. *S@motność w Sieci* bliska była uniwersalnym, powszechnym ludzkim potrzebom i dobrze została przez autora osadzona w kontekście prywatnych doświadczeń większości odbiorców. Dzięki temu możliwa stała się **emocjonalna identyfikacja** czytelników z tekstem Wiśniewskiego. To bardzo ważny komponent opisywanych tu strategii czytania. Identyfikację definiuję jednak nie w kategoriach psychoanalitycznych, ale umieszczam ją w obrębie świadomych, racjonalnych działań umysłu. Mechanizm leżący u podstaw tak rozumianej identyfikacji opiera się na kognitywnym zjawisku stapiania przestrzeni mentalnych⁶. Jest to powszechnie występujący proces w myśleniu, charakteryzujący zwłaszcza odbiór dzieł narracyjnych.

Jeśli utwór literacki, jego świat przedstawiony, konstrukcja postaci (przestrzeń mentalna utworu) „odpowiada” na emocjonalne zapotrzebowanie czytelnika, tzn. aktywizuje odpowiednie gestalty doświadczeniowe w jego umyśle (przestrzeń mentalna odbiorcy), a równocześnie transfer obydwu tych przestrzeni nie kłóci się z akceptowaną przez czytelnika ogólną wiedzą o świecie, jego przekonaniami i wiedzą o literaturze (przestrzeń zwana przestrzenią generyczną), to powstaje wtedy ich spójne skonfigurowanie (stopienie), czyli amalgamat konceptualny zwany identyfikacją. Schematy poznawcze organizujące myślenie czytelnika powinny być przez niego „rozpoznane” w postaciach książki – ich zachowaniach, działaniach, motywacjach itp. Im bardziej będzie spełniony warunek odpowiedniości schematów wyobrażeniowych pomiędzy przestrzenią książki a przestrzenią mentalną danego odbiorcy, tym bardziej możliwe stanie się jego pełne zaangażowanie emocjonalne w opowiadaną historię. Nadrzędnym celem każdej integracji pojęciowej jest bowiem osiągnięcie „ludzkiej skali doświadczenia”⁷, czyli właśnie antropologicznego wymiaru lektury.

Akcentowanie w lekturze tekstu uniwersum prywatnej egzystencji nie wiąże się z kategoriami literackiej (artystycznej) rangi samego dzieła ani z jego oceną dokonywaną przez znawców (sam utwór może być przez nich charakteryzowany jako banalny, schematyczny, wręcz tandetny), nie odwołuje się również do utajonej podświadomości (jak chce tego psychoanaliza), ale przede wszystkim odzwierciedla

⁶ Por. *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007.

⁷ A. Libura, *Kognitywna operacja stapiania (blending)*, [w:] *Metodyka a nauka o literaturze i nauka o języku*, red. D. Michułka, K. Bakuła, Wrocław 2005, s. 242.

antropocentryczną perspektywę w interpretowaniu świata, dowodzi potrzeby poszukiwania w tekstach literackich „spraw ludzkich”, aby tworzone w trakcie interpretacji sensy wprowadzać w „krwioobieg” własnego życia.

Opisane dotychczas przez mnie strategie czytania *S@motności w Sieci* stanowią przejaw „epistemologii praktycznej”, podstawowego ludzkiego pragnienia „uczynienia świata wyraźnym i zrozumiałym, uzyskania spójnego i teleologicznego obrazu własnej egzystencji”⁸. Model lektury odwołujący się głównie do egzystencjalnych potrzeb nie prowadzi (tylko) do instrumentalizacji tekstu literackiego, raczej redefiniuje jego rolę. Dzięki temu czytelnik może tworzyć „autonarracje”, które z kolei bardzo często leżą u podstaw konstruowania własnej tożsamości („odnajdywania” siebie w świecie powieściowych fabuł). Pamiętać też należy, iż nadal najbardziej powszechnym sposobem porządkowania doświadczeń egzystencjalnych jest narracja typowa dla realistycznej powieści. Pojmowanie świata poprzez narracje konstituuje bowiem jeden z najbardziej uniwersalnych schematów poznawczych organizujących ludzkie myślenie⁹.

Aby jeszcze bardziej zintensyfikować efekt odbiorczej identyfikacji i emocjonalnego zaangażowania, Janusz Wiśniewski zastosował odpowiednią strategię autorską. Umieścił oto swój tekst, jak sam głosi: „**na granicy fikcji i rzeczywistości**”. Zadeklarował także, iż „granica fantazji pisarza kończy się na historiach pisanych przez samo życie”, a „każda z historii – i główne, i poboczne – zdarzyła się komuś. Ja tylko je opisałem, sfabularyzowałem i połączyłem z głównym wątkiem”. Wiśniewski zastosował również pewien chwyt typowy dla tzw. pisarstwa kobiecego (*S@motność w Sieci* wielu badaczy¹⁰ umieszcza w nurcie „prozy kobiecej” – główny bohater Jakub reprezentuje bowiem cechy charakterystyczne dla wrażliwości kobiecej). Chwytem tym jest **autobiografizm**¹¹. Autor tak bowiem skonstruował swoją powieść, by nadać losom swego bohatera rysy... samego siebie. Wyznaje otwarcie: „Wyciąłem fragmenty biografii kilku mężczyzn (z moją własną), nałożyłem je na tło, które pobrałem z mojego naukowo-intelektualnego świata (tak naprawdę tylko taki świat znam na tyle, aby mógł być przekonujący w opisie), kolory wzmocniłem swoimi wyobrażeniami o mężczyźnie, jakim chciałym być, i to wszystko złożyłem w całość”. Wielu czytelników dostrzegło tę strategię pisarską i swych mailach aprobatywnie podkreśliło: „Zapewne mnóstwo kobiet utożsamia Pana z głównym bohaterem”; „Mam wrażenie, że duchowym prototypem Jakuba jest Pan sam”. Wzmocnieniem tej autorskiej metody było również zastosowanie formy epistolarnej: konwencji

⁸ K. Banaszekiewicz, *Nikt nie rodzi się telewizzem. Człowiek. Kultura. Audiowizualność*, Kraków 2000, s. 160.

⁹ Por. J. Trzebiński, *Narracyjne formy wiedzy potocznej*, Poznań 1992; idem, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001.

¹⁰ Por. A. Zawiszewska, *Proza polska po 1989 roku*, [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach. Suplement. Literatura współczesna (1956–2006)*, Bochnia–Kraków–Warszawa, 2007, s. 388. Nurt ten charakteryzuje się opisem kobiecej duchowości, codziennej egzystencji, rozterek uczuciowych i erotycznych, problemów rodzinnych oraz poszukiwaniem wszelkich indywidualnych dróg do osiągnięcia osobistego szczęścia.

¹¹ M. Roszczyńska, *Twórczość Katarzyny Grocholi...*, op. cit., s. 30.

wymiany listów, które bohaterowie kierowali do siebie i dzięki którym – nie zaś poprzez wydarzenia – budowana była narracja w powieści¹².

Sugerowanie czytelnikom, iż obcują w trakcie lektury z „prawdą życia” jest w opisywanej strategii pisania (oraz czytania) bardzo ważne, dla wielu bowiem odbiorców treść literacka jest tym bardziej przekonująca (ewokująca głębokie uczucia), im bardziej jest bliska znanej im rzeczywistości. Sama znajomość literackich konwencji oraz artystyczna jakość tekstu nie mają wtedy większego znaczenia. „Prawdą” utworu staje się to wszystko, co zgadza się z przekonaniami i własnymi doświadczeniami czytelników oraz ich subiektywną strukturą doświadczenia świata.

Wiśniewskiemu często stawiano zarzuty przesady w opisach emocji bohaterów, stylistycznego manieryzmu, maksymalnego zagęszczenia dramatycznych efektów (chorób nowotworowych, kalectw, katastrof) oraz nieprawdopodobieństwa wielu sytuacji (np. zadziwiających zbiegów okoliczności). W omawianym modelu lektury nie ma to jednak większego znaczenia, bowiem to, w jaki sposób „materiał tekstu literackiego” zostanie „użyty”¹³ przez czytelnika i jakie sensy zostaną książce nadane oraz jakie emocje wyzwoli, jest indywidualną sprawą każdego odbiorcy. O tym, że tekst Wiśniewskiego stanowił odpowiedź na czytelnicze tęsknoty i oczekiwania, świadczą liczne emocjonalne maile kierowane do autora: „Wczoraj przeczytałam książkę. Niewiarygodna. Piękna. Wzruszająca. Cudowna. Kochałem się z żoną czulej i mocniej niż kiedykolwiek wcześniej”; „Obudziłam się z 30-letniego letargu”; „Dziękuję za niepokój, za rozdygotanie, za mocniejsze bicie serca, za spocone dłonie, za łzy w oczach”; „Jest Pan niezwykłym mężczyzną, bo tylko taki umie tworzyć magię”; „Czytałam tę książkę, byłam nią na rauszu, upiła mnie, odrealniła”; „To pierwsza książka, jaką przeczytałam razem z mężem”; „Niesamowita, skończyłam czytać dziś po południu, zaczynam dziś wieczorem”; „Pana książka... Boli... Bardzo boli... Kłuje... chowa moją twarz w ręce, zwija w kłębek, osamotnia, ale daje w zamian rozkochanie” itp.

Wyłaniający się z wypowiedzi czytelników sposób interpretowania powieści bliski jest komunikacyjnej teorii „użytkowania i korzyści”. W teorii tej zwraca się uwagę na indywidualne motywacje i pragnienia odbiorców. Oddziaływanie danej książki jest na tyle skuteczne, na ile „pozwalają jej” na to czytelnicy – ważne jest, by konkretne dzieła zaspokajały potrzeby odbiorców, albo też w inny sposób wynagradzały wysiłek i koszty związane z recepcją¹⁴. Poszczególni czytelnicy mogą bowiem korzystać z tej samej książki na różne sposoby i zaspokajać nią różne pragnienia. Jeśli tak się dzieje, znaczy, że ów tekst jest dla nich użyteczny i wartościowy.

¹² Ibidem.

¹³ Richard Rorty powiada, iż „cokolwiek z czymś robimy, zawsze tego czegoś używamy”. Por. R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 92.

¹⁴ Zasady leżące u podstaw teorii „użytkowania i korzyści” znane były już dużo wcześniej. W 1695 r. (!) Kaspar Stieler w książce *Zeitungs Lust und Nutz* opisał prawidłowość, zgodnie z którą podstawowymi kryteriami pozytywnej selekcji przez odbiorcę jakiegoś tekstu są: potencjalna przyjemność (Lust) z lektury oraz jej użyteczność (Nutz). Por. *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006, s. 65.

Szczególnie w koncepcjach „estetyki pragmatycznej” Richarda Shustermana¹⁵ podkreśla się rangę codziennego doświadczenia, które w odbiorze dzieł sztuki przekształca się w doświadczenie estetyczne.

Na wszelkie zarzuty krytyków literackich Wiśniewski kokieteryjnie odpowiadał, że nie jest zawodowym literatem, lecz jedynie „informatykiem i chemikiem”, iż „bywa sentymentalny”, a książkę pisał „głównie dla siebie”. Jego deklaracja: „zależy mi na tym, aby ktoś coś przeżył przy czytaniu, tak jak ja przy pisaniu” oraz ciągła tekstowa gra z fikcją i prawdą spowodowała, iż niektórzy czytelnicy potraktowali *S@motność w Sieci* jako **psychologiczny poradnik**, a lekturę tekstu, jako formę quasi-terapii¹⁶: „Tak, to JA. To jest właśnie mój świat. To historia mojego życia”; „Moja siostra ma dopiero 16 lat, [...] proszę, żeby napisał Pan do niej i wytłumaczył, że to tylko książka, fikcja. I że żaden Jakub nie istnieje”; „Płakałam, płakałam, płakałam. Rozdarło mnie wszystko – pragnienia i własne wspomnienia”; „Dlaczego przeżywałam tę książkę tak mocno jak żadną inną? Bo jest lustrzanym odbiciem tego, co i mi się zdarzyło! Tyle, że ja nie byłam Nią... Ja byłam i jestem Jakubem”; „Naprawdę boję się czytać dalej. Czy naprawdę o to ci chodziło?”. Wiśniewski uświadomił sobie w pewnym momencie, że uprawiana przez niego zabawa literacka może mieć realne skutki. Na swej stronie internetowej napisał więc: „Nigdy więcej już nie powrócę do *S@motności*...”. „Przepraszam i proszę o wybaczenie tych wszystkich, którym sprawiłem tą książką ból i udrękę”.

Autor umiejętnie wyraził również **nastroje społeczne charakterystyczne dla przełomu roku 1989**. Wiadomo, iż pojawiły się wtedy zupełnie nowe prądy kulturowe i modele zachowań¹⁷. Pojawił się stan niepokoju, poczucie wyobcowania, nieumiejętność dokonywania wyboru oraz permanentne poczucie tymczasowości. Nie przypadkiem w roku wydania (2001) *S@motności w Sieci* ukazały się również *Dziennik Bridget Jones* Helen Fielding oraz *Nigdy w życiu* Katarzyny Grocholi – utwory dobitnie pokazujące mentalne i kulturowe przewartościowania czasu przełomu. Bardzo często rozpad więzi międzyludzkich wiązano z dominacją agresywnego konsumpcjonizmu. On właśnie stanowił, według autora, zasadniczy powód kryzysu małżeństwa głównej bohaterki *S@motności w Sieci*: *Wszystko stało się jakieś takie*

¹⁵ Por. R.M. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 1998.

¹⁶ Powieść Janusza Wiśniewskiego w tym aspekcie bardzo wyraźnie łączy się także z twórczością Katarzyny Grocholi, której pisarstwo, jak konstatuje M. Roszczynialska, najczęściej właśnie przybiera „kształt poradnika, służący terapii, podczas której czytelnik rozpoznaje siebie i snując (auto)narrację buduje swą tożsamość”. Chwydami narracji poradnikowej (o których więcej pisze M. Roszczynialska, *Twórczość Katarzyny Grocholi...*), często stosowanymi przez Wiśniewskiego są m.in. bezpośredniość, dialogowość, budowanie autorytetu (taką postacią miał być Jakub), podkreślanie figury odbiorcy (choćby poprzez epistolarność), osiągnięcie bliskości przez subiektywizm i wartościowanie, odwoływanie się do wiedzy potocznej, stosowanie aforyzmów i sentencji (Wiśniewski często je wprowadza, np.: „Ze wszystkich rzeczy wiecznych, miłość trwa najkrócej”; „Panie, pomóż mi być takim człowiekiem, za jakiego bierze mnie mój pies...”).

¹⁷ H. Świada-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, Kraków 2005, s. 5. Por. *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008; Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000; idem, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006; *Spółczesność w stanie obłąkania*, Warszawa 2006.

powierzchnowe. Mąż zachłysnął się bogactwem, [...] wpadł w uzależnienie od pieniędzy i pracy [...]. Nie „gadali jak dawniej” już bardzo, bardzo długo. Mieli coraz więcej sprzętów i coraz mniej kontaktu.

Na popularność tekstu Wiśniewskiego duży wpływ miała także **fascynacja początkami Internetu** – choć aspekt ten był często przeceniany i bezrefleksyjnie wskazywany jako zasadniczy walor omawianego dzieła. Na pewno jednak w roku wydania powieści (2001) Polska przeżywała rewolucję internetową. Wiśniewski dobrze więc oddał charakter i atmosferę tych pierwszych fascynacji. Autor, doktor informatyki, zaczął pisać powieść w listopadzie 1998 roku¹⁸, kiedy Internet stanowił zupełną nowość. Oczarowany nowym medium, po prostu przeniósł swoje zawodowe ekscytacje na karty powieści.

Co jednak ciekawe, główny wyznacznik „siecowości” w książce Wiśniewskiego stanowią jednak tylko tradycyjne e-maile oraz, dziś już staroświecki, komunikator ICQ. W całości narracji w momencie ukazania się tekstu były one jedynie „nowoczesnym” dodatkiem do romansowej fabuły, atrakcyjnym „kostiumem” dla tradycyjnej powieści epistolarnej. Sieć w książce Wiśniewskiego pełni zatem funkcje jedynie technologicznego „markera”, który ma zaznaczać nową jakość w komunikacji międzyludzkiej; symbolizować wolność jednostki, otwartość i swobodę komunikacyjną. Owa łatwość w nawiązywaniu wirtualnego kontaktu paradoksalnie jednak dobrze wpisywała się w konserwatywną ideologię powieści. Bohaterowie wielokrotnie bowiem deklarowali: *To tylko Internet*. Mailowy flirt traktowali przede wszystkim jako atrakcyjną, podniecającą, wygodną, ale przede wszystkim bezpieczną alternatywę realnej zdrady i wynikających z tego konkretnych życiowych decyzji¹⁹.

Sieć miała więc za zadanie w owym czasie „unowocześnić” powieść, zamaskować jej sentymentalizm i tradycyjny melodramatyzm. Temu celowi służyły również erudycyjne popisy autora, który wplótł w fabułę wiele zbędnych dla samej narracji wątków i dygresji zbliżonych do dyskursu akademickiego. Owe quasi-naukowe wtręty miały, podobnie jak i sam Internet, „uwspółcześnić” historię i nadać postaci Jakuba szlif wykształconego Europejczyka, naukowca-kosmopolity, który odnosi sukcesy w zagranicznych ośrodkach i swobodnie przemieszcza się po całym świecie. Wyobrazenie takie było bardzo potrzebne polskim czytelnikom w roku 2001, kiedy Polska dopiero aspirowała do Unii Europejskiej. Wiśniewski po raz kolejny dobrze odczytał społeczne nastroje i trafił w oczekiwania publiczności – przedstawił oto „nowoczesną” powieść: z Internetem, „dekodowaniem genomu” i otwarciem na świat. Tak skonstruowany utwór miał według autora wyrażać **literacki hołd dla mądrości i wiedzy** (to dyskurs racjonalistyczno-scjentystyczny sankcjonuje bowiem współczesne rozumienie świata), a nie tylko stanowić tradycyjny i banalny w swej istocie romans.

¹⁸ Internet w postaci, którą znamy (otwartej architektury Sieci) narodził się dopiero w 1995 roku. W Polsce numer dostępowy do Sieci Telekomunikacja Polska uruchomiła w 1996 roku. Oficjalną zgodę na podłączenie do Sieci Polska otrzymała w 1990 roku (wcześniej było to niemożliwe nie tylko ze względów politycznych, ale także technicznych. Język HTML wynaleziony został bowiem rok wcześniej).

¹⁹ O wielorakich i skomplikowanych związkach Internetu, emocji, uczuć i seksu traktuje książka Aarona Ben-Zeeva *Miłość w Sieci. Internet i emocje*, Poznań 2005.

3.

W świetle dotychczasowych wywodów widać zatem wyraźnie, iż o sukcesie *S@motności w Sieci* zdecydowały nie kryteria literackie, cechy utworu tkwiące w nim samym (choć przyjęcie wzorca narracji klasycznego romansu epistolograficznego jest bardzo ważne, także koncepty autobiografizmu oraz zjawisko „migotania prawdy i fikcji”²⁰), ale przede wszystkim komponenty odnoszące się do aspektów antropologicznych i społeczno-kulturowych: 1. zdolność zaspokajania emocjonalnych potrzeb czytelników w kontekście ich życiowych doświadczeń (koncepcja identyfikacji oraz narracja poradnikowa i funkcja terapeutyczna); 2. umiejętność reagowania na społeczne nastroje (fascynacja Siecią, obraz przemian socjologicznych po transformacji 1989 r., kompleks „europejskości”); 3. wpisanie dzieła w podstawowe schematy mentalne (odwołanie się do mentalnych stereotypów, konserwatyzm poglądów i legitymizacja dyskursów dominujących).

Powieść Wiśniewskiego, odwołując się tak ostentacyjnie do „kultury prostych emocji”, na pewno nie poszerza „kapitału komunikacyjnego społeczeństwa”, by przywołać terminy Przemysława Czaplińskiego²¹. W tym kontekście *S@motność w Sieci* to „zwycięstwo kultury niezobowiązującej, a więc takiej, która służąc rozrywce, widzi swoje zadanie przede wszystkim w spełnianiu potrzeb już istniejących, nie zaś w innowacji, ryzyku i nonkonformizmie”²². To powieść, która poprzez odwoływanie się do archetypicznych wzorców rozumienia świata „posługuje się gotowcami, dając nam do zrozumienia, że potoczne środki porozumienia – nasze stereotypy, uprzedzenia, klisze językowe, także schematy fabularne, które nosimy w głowach – nie wymagają ani poszerzenia, ani odświeżenia”²³.

I w tym miejscu pojawia się znów pewien paradoks. Otóż, charakteryzując literaturę polską lat 90., Przemysław Czapliński pisał: „trudno dostrzec wśród książek propozycje, które swą rangą i wartością dorównywałyby przemianom socjologicznym, a swoją zawartością wyraziłyby światopoglądowe treści i rozterki przełomu”²⁴. Zaryzykuję w tym miejscu tezę, iż autor *S@motności w Sieci*, poprzez odwołanie się do wzorców tradycyjnego romansu i klasycznych wyznaczników prozy realistycznej (precyzyjnej fabuły, wyrazistych bohaterów, dobrze rozpoznawalnego tła, czytelnej idei) w okresie obniżonych kryteriów oceny literatury zaproponował tekst, który paradoksalnie spełniał cechy powieści współczesnej oddającej ducha lat 90. Okazuje się, iż intuicja po raz kolejny nie zawiodła Wiśniewskiego. Z odwagą, by nie rzec: z tupetem, wkroczył (i doskonale się tam umocował) na obszar pozornie zarezerwowany dla zawodowych literatów i prozy wysokoartystycznej.

4.

Na koniec chcę spojrzeć na jeszcze jedno odczytanie *S@motności w Sieci* – na filmową adaptację powieści, którą wyreżyserował Witold Adamek. Nie analizując drobiazgowo samego filmu, warto w tym miejscu odpowiedzieć jedynie na pytanie,

²⁰ Por. M. Roszczyńska, *Twórczość Katarzyny Grocholi...*

²¹ P. Czapliński, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 7, 9.

²² P. Czapliński, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 6.

²³ P. Czapliński, *Efekt bierności...*, op. cit., s. 10.

²⁴ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 6.

dlaczego ekranizacja nie powtórzyła sukcesu tekstu literackiego. Przyczyn jest, moim zdaniem, wiele. Przede wszystkim film okazał się mocno spóźniony (premiera miał we wrześniu 2006 roku) i zaistniał już w zupełnie odmiennym kontekście kulturowym, socjologicznym, emocjonalnym i medialnym – minęło pierwsze zauroczenie Internetem, zmieniło się społeczeństwo, pojawiły się inne medialne formaty, lepiej zaspokajające najprostsze oczekiwania odbiorcze. Poza tym Adamek jako reżyser i scenarzysta wraz ze współscenarzystą, którym był sam Janusz Wiśniewski²⁵, potraktował film jako dosłowny ekwiwalent książki, a potencjalnych widzów jako bezkrytycznych admiratorów literackiego oryginału. Przeniesione zostały na ekran praktycznie wszystkie wątki powieści, co spowodowało jednak spory bałagan treściowy i chaos w filmowej narracji. Dla osób, które nie czytały *S@motności w Sieci*, wiele scen i wydarzeń było zatem niejasnych lub zupełnie niezrozumiałych (zwłaszcza epizod amerykański). Autorzy założyli, iż wszyscy widzowie znają powieść, nie potraktowali więc filmu jako autonomicznego, odrębnego od książki, dzieła. Z powodu złej konstrukcji scenariusza film okazał się monotony, w wielu fragmentach wręcz nudny – co w odniesieniu do historii „szalonej miłości” stanowi bardzo poważny zarzut. Filmowa narracja oparta w większości na pokazywaniu ludzi wpatrujących się w monitor, w zamyśleniu kontemplujących swój stan i przechadzających się pustymi korytarzami nie jest zbyt nośna dramaturgicznie²⁶. Tym samym film, jak i jego bohaterowie (Magdalena Cielecka jako Ewa i Andrzej Chyra w roli Jakuba) nie budzili większych emocji (co stanowiło przecież główny walor literackiego oryginału), nie angażowali widza uczuciowo, byli dziwnie nijacy, enigmatyczni i jawili się tylko jako piękny dodatek do przeestetyzowanych ujęć „eleganckich” wnętrza lub też urokliwych zagranicznych pejzaży.

Witold Adamek jest przede wszystkim cenionym operatorem, stąd nad filmem ciąży nadmierna ilustracyjność, skupienie się na walorach wizualnych, nawet początkowość obrazu. Razi również dosłowność obrazowania (animacje komputerowe wizualizujące komunikację w Sieci) i nachalna symbolika (np. Jakub malowniczo obnosi swą rozpacz na tle zrujnowanego przez huragan Nowego Orleanu, co ma symbolizować stan jego duszy; Ewa masturbując się, spogląda na rzeźbiście oświetloną wieżę Eiffla, co wywołuje mimowolną wesołość, bohaterowie najczęściej pokazywani są w pustych wnętrzach, oświetlani niebieskim, zimnym światłem, co ma podkreślać ich samotność).

Film Witolda Adamka jest niewątpliwie sprawny technicznie, formalnie poprawny, ale rozchwiany koncepcyjnie: ostatecznie nie jest ani klasycznym filmowym melodramatem, ani też pogłębioną psychologicznie historią egzystencjalnej pustki²⁷. Jest ostatecznie dziełem pękniętym. Co więcej, wydaje się, iż wersja filmowa odślониła (wylobryzowała) wszystkie główne cechy (wady) powieści Janusza

²⁵ Pomagał im w pisaniu profesjonalny scenarzysta Cezary Harasimowicz.

²⁶ Choć bywają tu wyjątki. Wystarczy wspomnieć komedię romantyczną Nory Ephron *Masz wiadomość*, w której Meg Ryan i Tom Hanks nawiązują gorący internetowy romans. (Był to remake filmu Ernsta Lubitscha „Sklepik za rogiem”, gdzie flirtowano za pomocą tradycyjnych listów).

²⁷ A w kinie filmów, które łączyły egzystencjalny smutek z uczuciowymi (seksualnymi) rozterkami, powstało całkiem sporo, by wspomnieć tylko klasyczne *Ostanie tango w Paryżu* B. Bertolucciego czy nowsze *Intymność* P. Chereau lub *9 songs* M. Winterbottoma.

Wiśniewskiego: jej pretensjonalność, nadmierną melodramatyczność, egzaltację i jednoznaczne odwoływanie się do najprostszych (nawet tych trywialnych) oczekiwań i marzeń. Zaś powieściowe wywody na temat Internetu, zaprezentowane w filmie, nader szybko okazały się anachroniczne.

Strategies of reading Janusz L. Wiśniewski's novel „S@motność w Sieci” („Loneliness in the Web”)

Abstract

In this article the author tries to show the sociological and cultural reasons of such popularity of Janusz L. Wiśniewski's novel „Loneliness In the Web”. He claims, that the main reasons of success were not the literary criteria (Wiśniewski used the conservative model of narration, typical of classical realistic love story, joined with autobiographical context), but mainly the components referring to autobiographical and cultural aspects: the ability to satisfy readers' emotional needs, in the context of their life experiences and expectations (the concept of identification, counseling narration and therapeutic function), the ability to reflect social moods (the expression of fascination with the Web, the image of social changes in Poland after 1989 transformation) and placing the work in basic and fixed mental schemes (referring to stereotypes, conservatism of views and clear legitimation of dominant social discourses).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Agnieszka Ogonowska

W kręgu literackich preferencji studentów: między Katarzyną Grocholą a Januszem L. Wiśniewskim

John Fiske, badacz kultury popularnej i procesów komunikacji społecznej, zwrócił uwagę na rolę metod empirycznych w analizie zachowań odbiorczych. Próbował zgłębiać przy ich wykorzystaniu następujące dylematy: Co ludzie robią z różnymi tekstami kultury? Po co po nie sięgają? Jakie potrzeby społeczne użytkowników są tą drogą zaspokajane?¹ Dwie spośród opisywanych przez niego metod, tzn. etnografia publiczności oraz teoria użytkowania i korzyści, pozwalają odpowiedzieć, przynajmniej w części, na stawiane tu pytania. Przedstawiając zalety pierwszej, Fiske posłużył się przykładem „lektury” popularnej telenoweli *Prisoner*, podczas której uczniowie interpretowali jej treści poprzez własne doświadczenia szkolne. Ponieważ program dotyczył sytuacji społecznych rozgrywających się w więzieniu, „nałożyli oni” przedstawiane na ekranie relacje dominacji i podporządkowania między strażnikami a więźniami na własne stosunki z nauczycielami oraz reguły zachowania, którym musieli się podporządkować w szkole. Mamy więc pierwszy przykład interpretowania własnej sytuacji życiowej, w tym przypadku związanej z pełnieniem roli ucznia w ramach zaprojektowanej i zinstytucjonalizowanej sytuacji edukacyjnej, poprzez dostępny przekaz telewizyjny. Stuart Hall, wybitny przedstawiciel brytyjskich studiów kulturowych oraz autor tzw. teorii przeciwstawnego dekodowania, wskazuje na jeden z modeli interpretowania dostępnych tekstów kultury, tzw. dekodowanie negocjowane. Polega ono na tym, że odbiorca dostosowuje przekaz do własnych kodów osobistych, „czyta” go poprzez pryzmat osobistych doświadczeń społecznych i bieżącej sytuacji egzystencjalnej². W ten sposób możliwa jest pewna forma uczniowskiej emancypacji. Poprzez swoiste interpretowanie tekstu jego odbiorcy uwalniają się zarazem spod jego bezwzględnej hegemonii (gdyby było inaczej, pozostawaliby na poziomie znaczeń podstawowych). Zarazem dystansują się wobec własnego doświadczenia szkolnego, które organizuje większą część ich życia i określa w dużej mierze ich społeczną tożsamość. Problem społecznej,

¹ Por. J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław 1999.

² Por. S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2, s. 58–72.

w tym przypadku „semiotycznej” emancypacji jest artykułowany w pedagogikach krytycznych spod „znaku” Henry’ego Giroux oraz Petera MacLarena³.

Teoria użytkowania i korzyści natomiast zakłada, iż ludzie sięgają po określone teksty kultury (literackie, telewizyjne, filmowe, teatralne oraz poszczególne ich gatunki czy formaty), tą bowiem drogą poszukują gratyfikacji potrzeb społecznych, ludycznych, komunikacyjnych, eskapistycznych, tożsamościowych i wielu innych.

Autor *Wprowadzenia do badań nad komunikowaniem* dokonał również podziału wszystkich istniejących tekstów kultury na trzy grupy: do pierwszej zaliczają się tzw. teksty pierwszorzędne (wyjściowe), do dwóch kolejnych: drugorzędne – a więc wszystkie wypowiedzi krytyczne na temat tych pierwszych, oraz trzeciorzędne – wypowiedzi użytkowników mediów odnoszące się do drugorzędowych. W ten sposób tworzy się sieć relacji intertekstualnych, której ogniwami są zarówno wymieniona przez Fiske’a typologia, jak i również różne formy relacji intermedialnych (np. adaptacje filmowe, telewizyjne czy teatralne utworów literackich)⁴. Proces docierania do tekstu pierwszorzędowego nierzadko ma charakter pośredni, rolę swoistych „mediatorów” pełnią bowiem inne, pozostające z wyjściowym we wspomnianych relacjach intertekstualnych i intermedialnych. Udana adaptacja filmowa lub recenzja w piśmie specjalistycznym, bezpośrednie polecenie czy wypowiedź na forum internetowym może stać się impulsem do sięgnięcia po lekturę. Wiesław Godzic odwołując się do książki *Television Culture* (1987) stwierdził:

Według Fiske teksty „trzeciorzędne” telewizji tworzą bardzo ważną bazę etnosemiologicznych danych: mogą być publiczne, jak i prywatne, także sfera plotek i „tego, o czym powszechnie «mówi się»” może być brana pod uwagę. Istnieje ponadto forma pośrednia na tym obszarze, mianowicie odpowiedzi, które skierowane są do badaczy, zadających pytania [podkreślenie – A.0]. Fiske uznaje teksty „trzeciorzędne” za bardzo ważny element konstruowania znaczenia, ponieważ pomagają zrozumieć, w jaki sposób teksty „pierwsze” i „drugie” odczytywane są przez widzów i funkcjonują w przestrzeni odbiorczej⁵.

Badanie preferencji studentów IV i V roku filologii polskiej Akademii Pedagogicznej (obecnie Uniwersytetu Pedagogicznego) w Krakowie stanowi ważne źródło wiedzy o nich samych: o sposobach czytania literatury oraz o typach kontekstów, które aktualizują podczas tej czynności, a także o motywach sięgania po określoną książkę lub dzieła wybranego autora. Jest to tym bardziej zasadne, iż uczestnikami badania są osoby kształcone literacko, m.in. do krytycznego, analitycznego i kontekstowego czytania różnych tekstów kulturowych, wśród których literatura zajmuje miejsce kluczowe. Można się zatem spodziewać, że proponowane przez nich strategie czytania oraz sam wybór lektur powinien być bardziej świadomy i głębiej umotywowany własnymi zainteresowaniami humanistycznymi aniżeli w wypadku przedstawicieli innych studiów kierunkowych (np. technicznych, ekonomicznych, czy inżynierskich). Jednocześnie badanie preferencji literackich tej grupy respondentów daje wgląd w jawne i tzw. ukryte treści nauczania uniwersyteckiego;

³ Por. Z. Melosik, *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Toruń–Poznań 1995.

⁴ Por. J. Fiske, *Television Culture*, New York 1987.

⁵ W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, Kraków 2001, s. 19.

pozwała zatem nauczycielom akademickim uzyskać informacje dotyczące stopnia korespondencji między oferowanymi treściami kształcenia a rzeczywistymi zainteresowaniami studentów. Okazać się może, iż wiele wybranych przez studentów pozycji nie mieści się w kanonie nauczania lub też są one inaczej przez nich interpretowane i waloryzowane. Przeprowadzone tu badanie sondażowe posiada również walor praktyczny – pozwala bowiem projektować proces edukacyjny (nie tylko w zakresie kształcenia literackiego, ale także medialnego i kulturowego) biorąc za podstawę (punkt wyjścia) rzeczywiste zainteresowania studentów. Można do nich nawiązywać przeprowadzając zajęcia kierunkowe na poszczególnych specjalnościach w ramach kształcenia polonistycznego.

Pole wyborów czytelniczych zostało w badaniu wyraźnie określone i umotywowane, i co ważne – nie było osoby, która nie potrafiłaby się odnieść do pytań zawartych w ankiecie: Jakich dwóch współczesnych autorów polskich/autorki polskie należą do Twoich ulubionych i dlaczego? Jest to tym bardziej warte podkreślenia, że w analogicznych badaniach przeprowadzonych przez autorkę wśród studentów polonistyki, a dotyczących ich preferencji telewizyjnych, pojawiały się odpowiedzi (około 5% badanych na 160 ankietowanych), iż takich typów nie potrafią podać, gdyż nie oglądają programów lub nie posiadają odbiornika telewizyjnego.

I choć najczęściej typowano twórczość Katarzyny Grocholi (głównie książki: *Ja wam pokażę!* i *Nigdy w życiu*) wśród wypowiedzi respondentów można odczytać głosy krytyczne i silnie nacechowane emocjonalnie:

Dlaczego Polacy czytają książki autorstwa Katarzyny Grocholi, a następnie tłumnie walą drzwiami i oknami do kin, by tam obejrzeć adaptację filmową tychże książek? [...] Polacy gustują w tego typu komunikatach, bo jakże to piękne jest życie bez zmartwień, życie sielankowe, wręcz idylliczne!?! To właśnie serwuje utopia w/w ekranizacji: lekko strawną papkę, gotowe obrazy, które nie wymagają żadnego wkładu intelektualnego odbioru podobnych przekazów, ani – nie daj Bóg! – jakiegokolwiek głębszego przemyślenia. [K1]⁶.

Inna respondentka dodaje w tonie nadzwyczaj skromnie oceniającym własne kompetencje w roli krytyka literackiego:

Nie posiadając co prawda najmniejszych kompetencji by pod tym względem kogokolwiek oceniać, muszę przyznać, iż przez dłuższy czas miałam wobec twórczości współczesnych pisarzy stosunek niejako ambiwalentny. Stykając się z dorobkiem literackim młodego pokolenia, poddawałam się niejednokrotnie stereotypom, zgodnie z którym jawił mi się on jakby przepętlony banałem i „masowością”. Książka stała się w pewnym sensie towarem, treścią ukształtowaną pod publikę, w formie i zawartości ukierunkowaną, nachyloną ku niewysubimowanym gustom masowego czytelnika. Na stałe zadomowiła się w niej tematyka błaha, np. np. miłość, ale w ujęciu trywialnym, mająca w moim mniemaniu potencjał sukcesu dla późniejszych adaptacji filmowych. [...] Daleka jestem od propagowania tak nośnych w ostatnim czasie idei feministek, ale twórczość takich pisarek jak Katarzyna Grochola, sytuje w moim mniemaniu współczesną kobietę i krąg jej zainteresowań w pozycji zdecydowanie niedowartościowanej. [K2]

Obok tych głosów zdecydowanie krytycznych, a przy tym posiadających znamiona refleksji socjologicznej, pojawiają się liczne – jak sygnalizowałam wcześniej – wypowiedzi entuzjastycznie oceniające twórczość popularnej pisarki.

⁶ We wszystkich cytowanych wypowiedziach studentów zachowano oryginalną pisownię.

Nie jest to może literatura najwyższych lotów, ale jest lekka, zabawna, napisana naprawdę dowcipnym językiem, powieść jest doskonałą formą relaksu. A to jest przecież głównym zadaniem tego rodzaju literatury. Dodatkowo prosta fabuła, historie „z życia wzięte”, które spotykają w pewnej formie większość kobiet – dzięki interesującemu ujęciu pisarki nadają naszemu życiu coś z wyjątkowości historii bohaterki książki. Słowem – utożsamiamy się z bohaterką i nasze pospolite problemy przestają być pospolite. Ponadto uczymy się traktować rzeczywistość z przymrużeniem oka. [K3]

W powyższej wypowiedzi pojawiają się przynajmniej dwie kategorie potrzeb, które mogą – zdaniem studentki – zostać zaspokojone poprzez lekturę książek Grocholi; w kolejności ich opisywania można wymienić: potrzeby ludyczne (relaksu, odpoczynku, wypełniania wolnego czasu) oraz quasi-terapeutyczne (czytelniczka uczy się nowego sposobu postrzegania własnych problemów, dowiaduje się, iż nie jest odosobniona w ich przeżywaniu, być może również czerpie wiedzę na temat sposobów ich rozwiązywania oraz przyjmuje nową perspektywę patrzenia na życie).

Potrzeby eskapistyczne, które realizuje współczesny czytelnik, zostały zaznaczone w kolejnej wypowiedzi. Jej autorka rozpoczyna swój wywód od kluczowego pytania:

Czego szuka dziś przeciętny czytelnik sięgając po książkę? Chce oderwać się choćby na chwilę od szarej rzeczywistości życia codziennego, pragnie odnaleźć w fikcji literackiej bohatera bliskiego sobie. Postacie, z którymi się utożsamiamy, mają podobne problemy i troski do naszych, ale pomimo przeciwności losu odnajdują szczęście. Zmagania prostych ludzi z szarą rzeczywistością odnajdziemy w twórczości Katarzyny Grocholi, pisarki, scenarzystki i dziennikarki. [K4].

W swojej wypowiedzi autorka zwraca uwagę na dwa istotne mechanizmy psychologiczne, które stają się dla czytelników ważnym czynnikiem determinującym ich literackie wybory. Pierwszy z nich to identyfikacja z bohaterem literackim, która pociąga za sobą proces porównań społecznych („w górę” i „w dół”). Pozwalają one zrozumieć bieżącą sytuację egzystencjalną jednostki, niejednokrotnie znaleźć sens indywidualnych problemów życiowych oraz pokusić się o ich rozwiązanie według wzorów proponowanych przez autorów. Po wtóre, książki Grocholi utrwalają wiarę przeciętnego człowieka w tzw. „sprawiedliwy świat”, w którym dobro zwycięża, a źli i niegodziwi ludzie w końcu ponoszą karę za swoje nieczne uczynki⁷. Ten ostatni mechanizm można postrzegać w kategoriach psychologicznych jako pewną specyficzną formę obronnej atrybucji. Jej istota polega na tym, że czytelnicy sięgają po określone typy tekstów, by utwierdzić się w przekonaniu, iż świat ma charakter uporządkowany, przewidywalny, a bieg i konsekwencje działań ludzkich można antycypować dzięki znajomości pewnych zasad moralnych. Te ostatnie są chętniej akceptowane przez czytelników i często wykorzystywane przez autorów w konstruowaniu światów literackich, jeśli mają charakter antynomiczny: dobro i zło, bohaterowie pozytywni i negatywni, sprawiedliwość bądź kara za złe uczynki. Lektura książek,

⁷ Por. E. Aronson, T.D. Wilson, R.M. Akert, *Stosowanie skrótów poznawczych podczas dokonywania atrybucji*, przeł. W. Domachowski, [w:] *Psychologia społeczna. Serce i umysł*, Poznań 1997.

które nawiązują do tych dychotomii, jest tym bardziej atrakcyjna dla czytelników, im świat realny wydaje się odbiorcom mniej klarowny, oczywisty i zrozumiały.

Studenci sięgają po lektury także i po to, by zrozumieć sens ludzkiej egzystencji, oswoić się z uniwersalnymi problemami ludzkiego życia, a także uczyć się o nich mówić. Przywołajmy dwie wypowiedzi, które akcentują właśnie tę grupę oczekiwań, które ich zdaniem spełnia twórczość Olgi Tokarczuk:

Mnie osobiście Tokarczuk pobudza do myślenia nad kondycją ludzkiego losu, nad jego przypadkowością, a jednocześnie przemyślnością i bardzo dobrze odbieram to, że często robi to na poziomie jednostkowym, nie ogólnym. Świat mitów, legend, tajemnic, psychologizowanych postaci to nasz świat, dodajmy – magiczny świat, który możemy odkryć właśnie dzięki książkom Tokarczuk. [K20]

Tokarczuk potrafi także pisać o rzeczach i sprawach trudnych często dla nas samych do wyrażenia. Takimi tematami jak samotność, starość czy śmierć oswaja nas w powieści Ostatnie historie z roku 2004. Tym razem roztacza przed nami panoramę świata, która porusza nas do głębi życiem pięknie przyozdobionym słowami, czym zmusza nas do refleksji nad nami samymi, naszym życiem, relacjami międzyludzkimi i relacjami z naszymi najbliższymi. [K19].

Zbliżone opinie pojawiają się w odniesieniu do powieści Tomka Tryzyny *Panna Nikt*, np.:

Mogę powiedzieć, że książka ta ukształtowała moją wrażliwość i nauczyła dojrzałego spojrzenia na życie w ogóle poprzez sposób w jaki autor traktuje postacie i ich problemy, słabości, małości, wady – pochyla się nad nimi ze zrozumieniem, poddaje analizie najgłębsze sfery ludzkiej psychiki, nie potępia – raczej przestrzega. [...] „Panna Nikt” to nie tylko zapis dojrzewania nastolatki i towarzyszących temu zgubnych fascynacji, ta powieść mówi też wiele o ludziach, całkiem już „dorosłych”, którzy może myśleliby, że takie „pensjonarskie” problemy ich nie dotyczą. [K21].

Kilku respondentów podkreśla edukacyjne walory typowanych przez siebie książek, np.:

Pierwszą książkę, którą wybrałam jest książka „Pamiętnik narkomanki” autorstwa Barbary Rosiek. Książka powstała z autentycznych zapisków przez panią Barbarę latami. Uważam, że każdy powinien ją przeczytać ku przestrodze. Ukazuje bowiem, jakie piekło niesie za sobą narkomania. Jest to opowieść drastyczna lecz w zagrożeniu jakie niesie narkomania potrzebna. [K18]

Wiele osób wskazuje na możliwość „poddania się” lekturze, przyjemności uwięzienia przez tekst, a przez to możliwość realizacji potrzeb eskapistycznych:

Jedną z ulubionych pisarek współczesnych jest dla mnie Olga Tokarczuk, gdyż jej książki, nawet te, po które sięgam na ślepo, w pełni i niezawodnie spełniają moje, czytelnicze oczekiwania. Lektura jej książek, czy to powieści czy opowiadań, przynosi w inną rzeczywistość, której się chętnie poddaję, zostawiając codzienność gdzieś za sobą. Ta nowa niesamowita rzeczywistość, zbudowana jest wspaniałym językiem; prostym niewyszukanym,

ze wspaniałymi metaforami i mądrymi zdaniami, składającymi się na światy pełne magii, prawd uniwersalnych i prawdy w ogóle. Spotykamy tam rzeczywiste postacie, podobne do nas samych, ale z drugiej strony są niepowtarzalne, często ukazane w codziennych życiowych sytuacjach i o pospolitych emocjach. [K19].

W powyższej wypowiedzi warto zwrócić uwagę na – zgłaszaną kiedyś przez Umberto Eco – właściwą proporcją między tzw. elementem innowacji (w tym przypadku – kreacją światów niezwykłych) i powtórzenia (wykorzystaniem w tym procesie twórczym elementów znanych czytelnikowi z codzienności). Dzięki temu możliwe jest uruchomienie w trakcie lektury procesów czytelniczej identyfikacji, w podwójnym znaczeniu tego terminu. Chodzi bowiem zarówno o możliwość utożsamienia się odbiorcy z bohaterem literackim (w kontekście podobieństw realnej i fikcjonalnej sytuacji egzystencjalnej, przeżywanych konfliktów i stanów emocjonalnych), jak również rozpoznania podobieństw między elementami literackiego świata przedstawionego a realiami życia czytelnika, także w skali „makro”, wyznaczanej przez bieżące krajowe i globalne problemy społeczne, kulturowe, ekonomiczne.

Istotnym motywem, warunkującym wybór określonej lektury i autora, jest także miejsce zamieszkania lub pochodzenia czytelnika. Respondenci sięgają bowiem po dzieła pisarzy, którzy potrafią ukazać znaną odbiorcy rzeczywistość z całkiem nowej perspektywy, z pozycji outsidera. W pierwszym przypadku (Shuty) – wspomniana perspektywa dystansu jest budowana w oparciu o pastisz, parodie, zabiegi intertekstualne; w drugim (Stasiuk) poprzez przyjęcie pozycji przybysza-obcego, jak zostało to zasygnalizowane w dwóch poniższych wypowiedziach:

[O książkach Sławomira Shuty]: *Poza tym sama jestem mieszkanką Nowej Huty i lubię wiedzieć co się w niej dzieje, śledzić poczynania okolicznych twórców* [K17];

Moim ulubionym pisarzem współczesnym jest Andrzej Stasiuk. Moja fascynacja jego prozą rozpoczęła się chyba z powodu miejsca, w jakim umieszczał akcję swoich książek. Beskidy to teren, skąd pochodzi moja rodzina, wobec czego jakby naturalnie zainteresowałem się „Opowieściami galicyjskimi” i „Duklą”. Ta ‘geograficzna’ ciekawość, jak pisarz – przybysz z Warszawy opisał prowincjonalną krainę mojego dzieciństwa, przeobraziła się w trwającą do dziś zainteresowanie jego twórczością. [M3].

Wśród preferencji studentów pojawiają się także wybory, które podyktowane są bezpośrednią znajomością autora oraz wspólnotowością doświadczeń pokoleniowych.

Mirek Nahacz – kolega z klasy, ale i artysta. Był jednym z nas, choć zawsze trzymał się na dystans. Tajemniczy, spokojny, zamknięty w sobie, wiecznie analizujący rzeczywistość i ludzi. [...] Mirek był wnikliwym obserwatorem. Czasem zdarzało się, że po prostu stał z boku i patrzył. Obserwował ludzi, ich zachowania, sposób bycia. Widać to w jego książkach. [...] Wywodził się z łemkowskiej rodziny. Bliska mu była kultura, jak i problemy tej społeczności. Miał w planach stworzenie książki o Łemkach. Zdawał sobie sprawę z tego, że będzie musiał poświęcić temu tematowi więcej czasu i badań. W swojej trzeciej książce „Bocian i Lola” nawiązuje do tego tematu, pisze o wysiedleniu za sprawą akcji „Wisła” w 1947 roku. Niestety więcej na ten temat nie zdążył napisać. [...] „Niezwyczajne przygody Roberta Robura” to nie wydana jeszcze ostatnia książka Mirka. Bohaterowie powieści uzależniają

się od serialu telewizyjnego i zaczynają tracić kontakt z rzeczywistością. [...] 25 lipca 2007 Mirek Nahacz został znaleziony martwy w piwnicy swojego warszawskiego mieszkania. Prawdopodobnie popełnił samobójstwo. [K5]

Jak zauważa autorka tej wspomnieniowej wypowiedzi, na kartach jednej z jego książek pt. *Osiem cztery* odnaleźć można zapowiedź tego tragicznego zdarzenia w formie uniwersalnej i pesymistycznej wizji całkowicie zdeterminowanego losu ludzkiego, scenariusza człowieczej egzystencji:

Mieliśmy częściową świadomość beznadziejności, mnie na okrągło chciało się rzygać, wcale nie od jarania, bo często robiłem sobie przerwy, zresztą paliłem najmniej spośród chłopaków. Jakoś mi się udawało. Objawy przypominały jakiś rodzaj permanentnej depresji. Rano nie chce się wstawać i dopada absolutny bezsens wszystkiego, potem jakoś się telepie i znowu atakuje, beznadzieja, dodupiałość, rzygowatość. Tak sobie, bez powodu. Bóg nam robi kawał, żeby nie było za nudno, myśli sobie 'wszystko macie w porzo, więc dopierdolę wam ciągłe egzystencjalne lęki, żeby nie było, że macie raj na ziemi'. I słodko, wszystko się toczy i kręci. Znajdziemy sobie żony, chude, grube, podziubdziamy w nich trochę, urodzą się śliczniutki dzidziusia, pójdziemy do pracy i wszystko się ułoży. Amen. [K5]

W wypowiedzi studentki na temat Nahacza, utrzymanej konsekwentnie w tonie przyjacielskiego, nostalgicznego wspomnienia, przeplatają się trzy wątki tematyczne: charakterystyka osobowości autora, wspomnienie jego życia (pochodzenie, czasy szkolne, studia, wyjazdy na stypendia, podróże zagraniczne, śmierć) oraz informacje na temat treści kolejnych utworów. Jest to jedna z najbardziej osobistych form spośród wypowiedzi, zwykle w pozostałych testach dotyczących literatów, zwłaszcza mainstreamowych, respondenci rozpoczynają od informacji biograficznych dotyczących autorów. Stanowią one ramę, w jakiej osadzają następnie sądy o ich twórczości. Przyjrzyjmy się przykładom takich kompozycji:

Tytułem wstępu, warto zakreślić krótką biografię pisarki, jaką jest Olga Tokarczuk. [K6]

Kolejną autorką, którą sobie cenię jest Katarzyna Grochola urodzona w 1957 roku. [K7]

Pisarzem, który zwrócił moją szczególną uwagę jest Andrzej Stasiuk. Urodził się on w 1960 roku w Warszawie. Mimo, że publikować zaczął stosunkowo późno, to próbował już różnych gatunków literackich: prozy, poezji, krytyki. Często bywa nazwany buntownikiem, nie tylko pióra. [K8]

Licznie reprezentowane są również takie formy przedstawiania swoich literackich preferencji, które prawie w całości opierają się o streszczenia fabuł utworów, wedle schematu:

„Nigdy w życiu” (wyd. 2001 r.) to historia 37-letniej Judyty, którą mąż – biznesmen porzuca dla młodszej kochanki, która jest z nim w ciąży. Bohaterka zostaje sama z nastoletnią córką Tosią, bez mieszkania, ale nie załamuje się. Za radą przyjaciółki Uli kupuje ziemię pod Warszawą i buduje tam dom, świetnie radzi sobie też w pracy (jest dziennikarką, która odpowiada na listy czytelniczek do pisma dla kobiet). W jej życiu oczywiście pojawia się nowy mężczyzna – Adam, który po wielu perypetiach zostaje w końcu jej partnerem. [K9]

Pojawiają się, wprawdzie nieliczne, próby wykorzystania w autorskich analizach publikowanych wypowiedzi innych pisarzy, krytyków literackich i publicystów. Respondenci korzystają niejako z ich autorytetu przy udowadnianiu własnych sądów oraz konstruowaniu autorskich wypowiedzi. Przywołajmy dwa takie przykłady powołania na „klasyków” oraz jeden (ostatni) na socjologa, publicystę i krytyka:

Jak powiedziała Eliza Orzeszkowa: „Każdy z nas zna książkę jako pocieszycielkę w smutku, towarzyszkę w samotności, lekarzkę w chorobie – to jej tryumf”. Czytając książki często szukamy rozwiązań naszych problemów. Wielokrotnie utożsamiamy się z fikcyjnymi bohaterami, a ich przeżycia i doświadczenia porównujemy z naszymi w rzeczywistości. Dlatego chętnie szukamy historii, której bohaterowie są ucieleśnieniem naszych problemów i rozterek. Uważam, że takimi książkami są: powieść Katarzyny Grocholi „Nigdy w życiu”, a także „Samotność w sieci” Janusza Leona Wiśniewskiego. [K10]

C.K. Norwid w usta jednego z protagonistów „Promethidiona” włożył słowa: „piękno to jest, co się wam podoba”. O książkach zazwyczaj trudno powiedzieć, że są pięknymi, gdyż ta kategoria estetyczna w zderzeniu z publikacjami jest i trudna do zweryfikowania, i napotyka na dwuznaczności (piękne wydanie a piękna treść). Tym niemniej są pozycje, które zawierają swoją część piękna – możemy je nazwać wartościowymi, godnymi lektury czy zastanowienia. Do takich książek bez wątpienia należy zbiór opowiadań M. Olszewskiego pt. „Chwalcie łąki umajone” oraz „Kołysanka dla wisielca” H. Klimki-Dobrzanieckiego. Na szczególne zainteresowanie zasługuje sposób, w jaki autorzy – narratorzy budują czas i przestrzeń świata przedstawionego. [K11]

Sławomir Sierakowski w jednym z wywiadów dla tygodnika Newsweek wyraził swoją teorię na temat współczesnej literatury. Jego zdaniem twórczość takich pisarzy jak Pilch, Gretkowska czy Stasiuk nie zalicza się już do kanonu literatury współczesnej. Dziś pod terminem „współczesność” powinniśmy rozumieć literaturę gejowską, feministyczną lub cyberpunkową. Nie ukrywam, że tego typu proza, a liryka w szczególności są najbardziej intrygujące i poruszają problemy tabu dzisiejszej rzeczywistości społecznej. Niemniej jednak, używając kategorii Sierakowskiego bliżsi są mi „mniej współcześni” pisarze, tacy jak Paweł Huelle i Olga Tokarczuk. Wybierając te dwie postaci kierowałam się nie tylko ich kunsztem pisarskim, ale również ich osobowościami. [K12]

Autorzy powyższych trzech wypowiedzi umieszczają swoje dalsze dywagacje w ramie teoretycznej utwierdzonej przez wybrane autorytety. Zdarzają się również opinie, które podkreślają znaczenie związków intertekstualnych i intermedialnych, w jakich funkcjonuje wybrany przez nich tekst literacki. Część takich wypowiedzi zawiera elementy recenzji filmowej. Pierwsze dwie akcentują problem nawiązań stylistycznych i tematycznych.

Michał Witkowski należy do pokolenia roczników siedemdziesiątych. [...] Cenię go jako krytyka literackiego. [...] Witkowski jest kojarzony przede wszystkim z bestsellerową powieścią Lubiewo, dostępną również w wersji do słuchania. [...] Pisarza inspirował twórczość Witolda Gombrowicza [...]. Fascynują [go] również teorie socjologiczne Zygmunta Baumana. [K16]

[O książkach S. Shuty] *Po jego teksty sięgam z czystej ciekawości. Jego tekst, trudno mi jest go skategoryzować, pod tytułem Produkt polski, jest zbiorem, katalogiem, katechizmem będącym obrazem nas samych umasowionych z początku XXI wieku. Można znaleźć tam wszystko: fragmenty ulotek z reklamowych katalogów i gazet, elementy religijnych obrazków z katechizmu zestawionych z programem telewizyjnym, plakatami wyborczymi, zdjęciami rzekomo zamaskowanych postaci ze świata polityki czy showbiznesu, etykietkami produktów spożywczych, testami na prawo jazdy, wszelkiego rodzaju instrukcjami, wszystkim tym czym otaczamy się na co dzień. Składa się to na jeden wielki kolaż, z dopisanymi chmurkami jak w komiksach, z fragmentami modlitw.* [K17]

Trzy kolejne koncentrują się na relacjach intermedialnych.

Jak napisałem wcześniej proza Sapkowskiego była adaptowana na różne media. Komiks, słuchowisko radiowe (radiowa trójka czyta sagę o wiedźminie z podziałem na role), serial telewizyjny, film pełnometrażowy, gra RPG i cRPG. [M1]

„Saga o Wiedźminie” została sfilmowana, lecz niestety nie oglądałam tego filmu i już nie obejrzę. Według mnie był okropny, zupełnie nieudany. Wytrzymałam tylko 8 minut. Jak można było w roli Wiedźmina obsadzić Michała Żebrowskiego? Film ten jest zupełnie poważny i mroczny, w ogóle nie podobny do oryginału. Gra, która powstała na kanwie książki jest również beznadziejna... [K13]

„S@motność w sieci” trafiła do mnie z rąk koleżanki, urzeczonyj tą wirtualną opowieścią, jeszcze przed adaptacją kinową. Jedyne rozczarowaniem była dla mnie właśnie owa ekranizacja. Jest w niej zbyt wiele niedopowiedzeń, bardzo okrojona fabuła, a uczucie budzące się między bohaterami pojawia się w filmie jakby znikąd. Jeśli ktoś nie czytał książki, a tylko zobaczył film, będzie miał niełatwe zadanie, by całość zrozumieć i zainteresować się ową historią. [K14]

W 2004 roku na podstawie Nigdy w życiu! powstał film pod tym samym tytułem, z Danutą Stenką w roli głównej. Wielkie ukłony w kierunku reżysera Ryszarda Zatorskiego i aktorów, gdyż powstał film cudowny, zachwycający, idealnie oddający ducha powieści Grocholi [K15].

Studenci wskazując na rolę adaptacji, głównie filmowych, a w przypadku prozy Sapkowskiego na grę komputerową, dostarczają praktycznego umocowania koncepcji Henry’ego Jenkinsa dotyczącej opowieści transmedialnej. Termin ten na terenie współczesnej kultury audiowizualnej przyjmuje szersze znaczenie aniżeli w ramach tzw. narratologii transmedialnej czy też problemu podatności tekstów na „intermedialny transfer”⁸. Nie chodzi bowiem tylko o możliwości funkcjonowania opowiadania/tekstu, a w tym przypadku dzieła literackiego w różnych mediach⁹, ale – jak zaznacza Jenkins:

Opowieść transmedialna rozwija się na różnych platformach medialnych, a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości. W idealnej formie opowiadania trans-

⁸ W tym kontekście por. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003.

⁹ Por. D. Herman, *Toward a Transmedial Narratology*, [in:] *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, ed. by M.-L. Ryan, Lincoln 2004,

medialnego każde medium porusza się w sferze, w której jest najlepsze, tak aby historia mogła zostać wprowadzona w filmie, a rozwinięta przez telewizję, powieści i komiksy. Jej świat może być eksplorowany w grze komputerowej lub doświadczany jako jedna z atrakcji w parku rozrywki. Każda forma dostępu do marki powinna być samowystarczalna, abyśmy nie musieli obejrzeć filmu po to, by cieszyć się grą i odwrotnie. Każdy produkt jest punktem dostępu do marki jako całości. Czytanie przez różne media podtrzymuje taką głębię doświadczenia, która motywuje do większej konsumpcji.

I rzeczywiście, wypowiedzi studentów wskazują na istnienie dwustronnej zależności między zainteresowaniem książką (przede wszystkim konkretnym autorem) a jej filmową adaptacją. Niejednokrotnie ta ostatnia motywuje do sięgnięcia po pierwowzór:

Pisarka wzbudziła moje zainteresowanie, dzięki komedii romantycznej „Nigdy w życiu!”, która powstała na podstawie jej powieści. Film, mimo iż nie wyróżniający się niczym szczególnym, obudził we mnie nutkę ciekawości. [K14]

Nie zachodzi zatem reakcja substytucji, jak alarmują krytycy kultury masowej i audiowizualnej, gdy adaptacje (filmowe, teatralne czy komputerowe) zastępują lekturę tekstu. Na podstawie wypowiedzi obserwuje się raczej wzrost zainteresowania preferowanym przekazem, który funkcjonuje w różnych mediach. Daje to między innymi szansę porównania indywidualnych wyobrażeń czytelniczych z audiowizualnymi konkretyzacjami utworów.

Wśród wypowiedzi studentów poświęconych wybranym przez nich dziełom literackim pojawiają się także refleksje socjologiczne. Ich autorzy próbują odczytać bieżące problemy społeczne, polityczne i kulturowe przez pryzmat typowanych przez siebie tekstów.

„Jadąc do Babadag” – swoisty przewodnik po nieuczęszczanych szlakach Europy Środkowej. Spotykamy tu takich samych ludzi, jak w Stasiukowej Dukli czy Sękowej. Bo może to jest to, co łączy Europę? Może jedności należy szukać poza dyplomatycznymi szlakami i wielkimi miastami? [M3]

[O twórczości Izabeli Filipiak] *W „Absolutnej amnezji” porusza wątek mieszkającej w Trójmieście dziewczynki – wielu krytyków uważa, że jest ona archetypem Ifigenii – zagubionej w świecie socrealizmu, zaszczonej przez otoczenie, uwięzionej w rodzinnym domu. Autorka rozprawia się z mitem wyidealizowanej tradycyjnej rodziny, ojczyzny i idei, a także macierzyństwa. Jedną z bohaterek powieści jest homoseksualistką, co podkreśla zainteresowanie samej autorki tematyką płci i seksualności. [K22]*

[O twórczości Wojciecha Tochmana] *Zabiera czytelnika w niezwykłą podróż, ale też podróż pułapkę, gdyż poprzez prowadzoną narrację w pierwszej osobie liczby mnogiej, my sami w pewnym momencie możemy poczuć, że oto znajdujemy się w byłej Jugosławii, spotykamy się z bohaterami, a przez to odczuwamy z nimi ich cierpienia, troski i obawy. Jesteśmy przy nich, gdy przypominają sobie okrucieństwa wojny. [...] Nie boi się pisać o ludziach, o których jest niewygodnie pisać np. o Grzegorzu Przemyku, o zakazanym księdzu – homoseksualiście. Nie boi się pisać o masakrze w Srebrenicy i o tym, kto był jej winny, a to wymaga odwagi. [K23]*

Mariusz Szczygieł opowiada o ikonach czeskiej świadomości zbiorowej, ale też o losach postaci nieopisanych do tej pory przez samych Czechów. Gottland zamieszkują między innymi: kapitalista Tomas Bata – założyciel słynnej firmy obuwniczej, „idiota muzyki” (określenie Kundery) Karel Gott, twórca największego na świecie pomnika Stalina Otakar Szvec, czeska aktorka Lida Baarowa, piosenkarka Helena Vondrackova, czy wreszcie Zdeniek Adamec, młody chłopak, który przed kilkoma laty spalił się na praskim placu Wacława – podobnie jak to uczynił 30 lat wcześniej w proteście przeciw inwazji sowieckiej na Czechosłowację Jan Palach; a później w tym samym miejscu Kanadyjczycy kręcą biograficzny film o Hitlerze – paradoks. [K23]

Warto zauważyć, że preferencje studentów odnośnie do określonego typu literatury są bardzo konsekwentne: wyborowi prozy Janusza Wiśniewskiego towarzyszy zwykle wskazanie na Katarzynę Grocholę, Wojciecha Tochmana – na twórczość Mariusza Szczygła, a Stanisława Lema – wskazanie na dzieła Jacka Dukaja. Nie brakuje także wypowiedzi odnoszących się do konstrukcji świata przedstawionego oraz jego bohaterów.

[O twórczości Andrzeja Sapkowskiego] Coś się kończy... jednak, to nie kontynuacja tego hitu książkowego [sagi o Wiedźminie], a zbiór opowiadań z pogranicza fantastyki, SF i horroru. Sapkowski posługuje się w nich świetnie językiem, stylem, erudycją. Każde z opowiadań poprzedzone jest ciekawą krótką odautorską przedmową o genezie utworu, twórcy i jego otoczeniu. Historie z „Coś się kończy” były pisane przez autora w ciągu dziesięciu lat, zawierają one wiele niesamowitych zdarzeń, magii, humoru, baśniowości, kotów [K24].

[O twórczości Olgi Tokarczuk] Powracając do powieści, tytułowy Prawiek to mityczna wioska położona rzekomo w samym środku Polski, jest swoistym mikrokosmosem, w którym skupiły się wszystkie znane człowiekowi radości i smutki. To świat, w którym to co realne współistnieje, przenika się z tym, co wymaginowane i pełne tajemnic. Bohaterami są tu nie tylko ludzie, ale także istoty baśniowe i nadprzyrodzone, a nawet rzeczy. Jest nim nawet sam Bóg, który przejawia się w każdym procesie, a nawet w tym, że go nie ma [K25].

W większości tekstów ujawnia się strategia czytania ich poprzez bieżącą sytuację społeczną lub polityczną oraz odnajdywania tam rozwiązania różnych dylematów egzystencjalnych: nieszczęśliwej miłości, dojrzewania czy śmierci. Studenci poszukują w wybieranych przez siebie lekturach przepisu na życie, sposobu rozumienia (nadawania sensu) otaczającej ich rzeczywistości, uniwersalnych ludzkich dylematów dotyczących indywidualnej tożsamości (płciowej, religijnej, seksualnej, narodowej), własnego miejsca w globalizującym się świecie oraz różnych form (scenariuszy) relacji międzyludzkich.

Wszystkie te poszukiwania literackie odpowiadają słowom Milana Kundery wyrażonym przez pisarza na kartach *Sztuki powieści*. Pisze on:

Powieść nie bada rzeczywistości, lecz egzystencję. A egzystencja nie jest tym, co się wydarzyło, jest polem ludzkich możliwości, tym wszystkim, czym człowiek może się stać, do czego jest zdolny. Powieściopisarze kreślą mapę egzystencji, odkrywając tę czy inną ludzką możliwość. Ale powtórzmy raz jeszcze: istnieć oznacza „być-w-świecie”. Należy zatem rozumieć i bohatera, i jego świat jako możliwości¹⁰.

¹⁰ M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1991, s. 40.

Można zakładać, iż w czasie studiów młody człowiek pragnie odnaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące wyboru dalszej drogi życiowej, adekwatnych sposobów rozumienia i rozwiązywania bieżących problemów egzystencjalnych, w tym podejmowania nowych ról społecznych (przede wszystkim rodzinnych i zawodowych). Jest także aktywnym interpretatorem wydarzeń lokalnych, krajowych i ogólnostanowiowych. W książkach poszukuje gotowych rozwiązań, ramy poznawczej do umiejscowienia i „zakotwiczenia” własnych doświadczeń. Warto również pamiętać, iż każda lektura buduje nie tylko jego kapitał społeczny, ale także komunikacyjny, potrzebny między innymi do tego, by – używając słów Marii Janion – wiedzieć, co przeżywa i jak – w dalszej kolejności – rysuje się mapa jego możliwości egzystencjalnych.

Aneks

Lista autorów i tytułów książek wybranych przez studentów Instytutu Filologii Polskiej Akademii Pedagogicznej im. KEN w Krakowie

Chmielewska Joanna *Całe zdanie nieboszczyka, Wszystko czerwone*

Dehnel Jacek *Lala*

Drotkiewicz Agnieszka *Paris London Dachau*

Dukaj Jacek *całość*

Filipiak Izabela *Absolutna amnezja*

Głowacki Janusz *Z głowy*

Gretkowska Manuela *Europejka, Polka (2 osoby), Silikon (2 osoby), My zdies' emigranty, Namietnik*

Grin Ireneusz *Szerokiej drogi, Anat, Pamiętnik diabła*

Grochola Katarzyna *Nigdy w życiu; Ja wam pokażę! (18 osób), Podanie o miłość (1 osoba)*

Grych Paulina *Schiza*

Herling-Grudziński Gustaw *Inny świat*

Huelle Paweł *Weiser Dawidek (3 osoby)*

Kapuściński Ryszard *Cesarz (3 osoby), całość (1 osoba), Heban (1 osoba), Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku (1 osoba)*

Klimko-Dobrzaniecki Hubert *Kołysanka dla wisielca*

Kofta Krystyna *Lewa, wspomnienie prawej*

Kolski Jan Jakub *Jańcio Wodnik i inne nowele*

Kossakowska Maria Lidia *całość*

Krall Hanna *Zdążyć przez Panem Bogiem, Król kier znów na wylocie*

Kuczok Wojciech *Gnój, Widmokrag (4 osoby)*

Lem Stanisław *Cyberiada*

Ligocka Roma *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*

Łoziński Mikołaj *Reisefieber*

Masłowska Dorota *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną, Paw królowej (2 osoby)*

Mroźek Sławomir *Uwagi osobiste*

Musierowicz Małgorzata *Czarna polewka*

Myśliwski Wiesław *Widnokrag (1 osoba), Traktat o łuskaniu fasoli*

- Nahacz Mirek *Bombel; Osiem cztery*
- Olszewski Michał *Chwalcie łąki umajone*
- Pawlikowska Beata *Blondynka w dżungli*
- Pilch Jerzy *Moje pierwsze samobójstwo* (2 osoby), *Tysiąc spokojnych miast* (1 osoba), *Marsz Polonia, Spis cudzołożnic*
- Pilipiuk Andrzej całość (2 osoby)
- Redliński Edward całość
- Rosiek Barbara *Pamiętnik narkomanki*
- Sapkowski Andrzej, *Pani Jeziora* (piąta część sagi o Wiedźminie), *Coś się kończy, coś zaczyna* (2 osoby), 1 (cała twórczość autora), *Krew Elfów* (pierwszy tom sagi o wiedźminie)
- Shuty Sławomir *Produkt polski, Zwał*
- Stasiuk Andrzej całość (3 osoby), *Przez rzekę* (1 osoba), *Opowiadania galicyjskie* (1 osoba), *Mury Hebronu* (1 osoba)
- Szczygielski Marcin *PL-BOY czyli dziewięć i pół tygodnia z życia pewnej redakcji*
- Szczygieł Mariusz *Niedziela, która zdarzyła się w środę, Gottland*
- Szwaja Monika *Powtórka z morderstwa* (2 osoby); *Stateczna i postrzelona* (1 osoba)
- Świetlicki Marcin *Dwanaście* (2 osoby)
- Terakowska Dorota *Tam, gdzie spadają anioły, Poczwarzka, Córka czarownic*
- Tochman Wojciech *Jakbyś kamień jadała, Córeńka*
- Tokarczuk Olga *Prawiek i inne czasy* (3 osoby), *Dom dzienny, dom nocny* (4 osoby), *Anna In w grobowcach świata* (2 osoby), *Gra na wielu bębenkach* (1 osoba), całość (2 osoby)
- Tryzyna Tomasz *Panna Nikt* (2 osoby)
- Tulli Magdalena *Sny i kamienie, W czerwieni*
- ks. Twardowski Jan całość
- Wiśniewski Janusz Leon *Samotność w sieci* (14 osób)
- Witkowski Michał *Copyright, Fototapeta, Lubiewo*

The circle of students' literary preference: between Katarzyna Grochola and Janusz L. Wiśniewski

Abstract

The aim of this article is to present in a close-up the literary preferences of the students of Polish Philology of the Pedagogical University of Krakow, and the motives of choosing the particular Polish authors. In the interpretation of the survey results, the author used the methods of examining the texts of culture suggested e.g. by John Fiske, and the methods of their decoding suggested by Stuart Hall, the main representatives of the British cultural studies; the author also relies on the uses and gratifications approach (empirical communication studies).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Barbara Guzik

Strategie czytelnicze na dwóch poziomach kształcenia

„Nieobecność w szkolnej edukacji literatury nie tylko tej najmłodszej, czyli z ostatnich kilkunastu lat, ale nawet tej z kilkunastu ostatnich dekad jest smutnym faktem” – stwierdziła Anna Janus-Sitarz w swoim artykule, zamieszczonym w niedawno wydanym tomie *Szkolne spotkania z literaturą*¹. Na taką sytuację, w jej opinii, wpływają m.in. kontrowersyjne opinie ekspertów na temat współczesnej literatury, co na pewno nie ułatwia nauczycielom właściwych wyborów. Poza tym literatura zaczyna być coraz mniej atrakcyjna dla uczniów; dawna często jest niezrozumiała ze względu na archaiczny język i historyczne realia, współczesna ze względu na odchodzenie od fabuły i skupienie się na tym „jak”, a nie „co” się opowiada².

Stąd w kręgu moich zainteresowań znalazła się debiutancka powieść Mikołaja Łozińskiego *Reisefieber*, która w roku 2007 otrzymała II nagrodę Fundacji im. Kościelskich³.

Jak wiadomo, nagroda Kościelskich powstała w 1959 roku na mocy testamentu Moniki Kościelskiej, założycielki Fundacji im. Kościelskich, wdowy po Władysławie Auguste Kościelskim, poecie i mecenasie sztuki. Siedziba Fundacji mieści się w Genewie. Co roku na przełomie września i października powoływane przez Radę Fundacji jury wyłania laureatów. Nagroda Fundacji im. Kościelskich bywa też nazywana polskim Noblem w dziedzinie literatury. Jest przyznawana od 1962 roku twórcom, którzy nie ukończyli 40 lat. Wśród dotychczasowych laureatów znaleźli się m.in.: Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Wisława Szymborska. W ostatnich latach nagradza się coraz młodszych twórców, którzy nie przekroczyli jeszcze trzydziestu lat. Wśród nich znalazł się również Mikołaj Łoziński, absolwent socjologii na Sorbonie, autor krótkich opowiadań publikowanych w pismach literackich oraz kilku wystaw fotograficznych. Zarabiał na życie jako malarz pokojowy, tłumacz i asystent niewidomej psychoterapeutki.

¹ A. Janus-Sitarz, *Uczeń wobec języka literatury najmłodszej*, [w:] *Szkolne spotkania z literaturą*, pod red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2007, s. 161.

² Ibidem, s. 163.

³ M. Łoziński, *Reisefieber*, Kraków 2007.

Przyznając nagrodę powieści M. Łozińskiego *Reisefieber*, jury argumentowało:

To powieść niezwykle dojrzała w warstwie kompozycyjnej i w swojej ludzkiej problematyce. Przeprowadzona z wielką finezją psychologiczną i wrażliwością na dramat niemożności porozumienia najbliższych sobie ludzi, książka ta jest jednym z najoryginalniejszych utworów w najmłodszej literaturze polskiej.

Powieść opowiada historię Daniela Reisa przybywającego do Paryża na wieść o śmierci swojej matki Astrid, której nie widział od lat. Na podstawie rozmów z osobami, które ją znały, rekonstruuje obraz ostatnich lat jej życia. Sam autor przyznaje w wywiadzie, że w książce zawarł sporo elementów z doświadczeń życiowych własnych i bliskich mu osób⁴.

Powieść spotkała się z różnymi ocenami, warto tu niektóre fragmenty wypowiedzi recenzentów przywołać:

Proza młodego autora jest jak na debiut zaskakująco dojrzała i sprawna warsztatowo. Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że *Reisefieber* to najbardziej obiecujące entrée na literacką scenę od czasu *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej⁵.

Rzadko kiedy zaczynam książkę od „pleców” tylnej okładki. Jednak tym razem dałem się skusić, debiut z prestiżowej oficyny utrzymany w bergmanowskim stylu rzeczywiście może wywołać gorączkę. Początek zaskakuje, ale nie oczekiwana i wysublimowana metafizyka, a raczej płaską prozaicznością serialu dla młodzieży. Sam pomysł mało oryginalny, poszukiwanie własnej tożsamości, atrofia społeczna, bolesne rozliczenie z przeszłością, słowem wszystkie zgrzyoty człowieka ery ponowoczesnej. To byłby ciekawy punkt zaczepienia, którego autor, socjolog niestety nie wykorzystał⁶.

Mam już dosyć chlamu pisanego przez moich rówieśników, których wypociny ogłaszane są literackim odkryciem dekady przez podstarzałych wydawców i krytyków. Tymczasem Łoziński autentycznie i w świetnym stylu pisze o ludziach, z których najmłodszy starsi od niego o dobre dziesięć lat. To nie jest pisany w konwencji bloga zlepek opowiadanie, ale przemyślana proza autora, który opanował warsztat pisarski⁷.

Inni recenzenci równie pozytywnie ocenili i dogłębnie zinterpretowali debiut Łozińskiego. P. Urbaniak w recenzji zamieszczonej w „Twórczości” uznał, iż powieść

stanowi przykład prozy psychologicznej opartej na doskonale nakreślonych charakterystykach postaci [...] umiejętnie pokazanie istoty pustki, jaka zostaje po utracie bliskiej osoby... oraz trudnych relacji między najbliższymi sobie ludźmi. [To proza] bogata treściowo, dobra językowo, buduje podczas lektury napięcie, posiada także piękny nastrój, kameralny, pozbawiony krzykliwości. Łoziński nie szokuje ani jednym zdaniem⁸.

⁴ Z M. Łozińskim rozmawiała Paulina Reiter, „Wysokie Obcasy”.

⁵ R. Ostaszewski, <http://www.x-mag.pl/arttykul/id.75>

⁶ Ł. Andrzejewski, <http://wyborcza.pl/1,75517,3197919.html>

⁷ <http://miasta.gazeta.pl/warszawa/1,34861,3215447.html>

⁸ P. Urbaniak, *Podróż ku przeszłości*, „Twórczość” 2006/nr 8, s. 116.

J. Jakubik również uznała książkę za niezwykle dojrzałą, zwróciła przy tym uwagę na skomplikowaną fabułę, którą autor skonstruował w sposób specyficzny, w nastroju porównywalnym do bergmanowskiego.

Nie da się tej książki przekartkować, omijając mniej interesujące fragmenty. Trzeba ją przeczytać od początku do końca, kartka po kartce, w skupieniu, bowiem wiele wątków znajduje swoje rozwiązanie w innych miejscach niż się rozpoczęły [...]. Bez znajomości wszystkich wątków trudno też w pełni zrozumieć przemianę głównego bohatera i zmiany jego stosunku do świata. Zrozumienie toku narracji wymaga więc uwagi. [...] Tacy sami ludzie mieszkają obok nas. Może to my jesteśmy tacy sami jak oni?⁹

Werdykt jury oraz przytoczone recenzje ujawniają kompetencje i sposoby interpretacji charakterystyczne dla kręgu literaturoznawców. Jednakże, jak twierdzi J. Goćkowski, wewnątrz kręgu literaturoznawców istnieje hierarchia kompetencji, ponieważ uczestnicy stanowią zróżnicowaną grupę pod względem wiedzy i umiejętności, a także biegłości w interpretowaniu dzieł sztuki literackiej. Stąd Goćkowski wyróżnia m.in. takie podgrupy, jak:

- a) elita kręgu, czyli autorytety, które nadają ton i kierunek pracom interpretacyjnym,
- b) znawcy – to wykwalifikowana kadra interpretatorów i ci, którzy uczą innych,
- c) adeptci, czyli chcący się nauczyć interpretacji, by w przyszłości być krytykami literackimi, nauczycielami
- d) pozostali uczestnicy, którzy zdobywają wiedzę i umiejętności interpretacyjne, by rozumieć literaturę i móc ją krytycznie czytać¹⁰.

Oczywiście te podgrupy nie są stałe, istnieją między nimi naturalne „przepływy” i normalna dążność do osiągnięcia wyższego stopnia w hierarchii.

Jednakże ten podział uzmysławia nie tylko różnice między poszczególnymi grupami, ale także ich społeczne role. I tak, grupę autorytetów w naszym wypadku może stanowić jury, które wydało określony werdykt dotyczący powieści *Reisefieber*. Z kolei znawcy to recenzenci, krytycy literaccy promujący tekst, wydający o nim pozytywne lub negatywne wcześniej przytoczone opinie.

Warto także uwzględnić opinie adeptów, czyli tych, którzy są uczeni; mam tu na myśli uczniów i studentów. Poznanie bowiem kompetencji czytelniczych, a przede wszystkim strategii czytania charakterystycznych dla tej grupy pozwolą w jakimś stopniu poznać świadomość czytelniczą młodych ludzi oraz ich stosunek do literatury współczesnej. Wydaje się bowiem, że kategoria strategii jest szczególnie dogodna dla komunikacyjnego rozumienia literatury.

Czym zatem jest strategia? W potocznym rozumieniu pojęcie strategii określić można jako przemyślany i pomysłowy plan. W tradycyjnym ujęciu słownikowym kojarzy się z dwiema sferami życia: walką i grą. W *Słowniku współczesnego języka polskiego* pod red. B. Dunaja to pojęcie jest szerzej rozumiane. Strategia to: 1. „teoria i praktyka przygotowania i prowadzenia wojny”, ale też 2. „sposób prowadzenia jakiś działań; perspektywiczny plan działań”. Natomiast gra to: „czyjeś świadome,

⁹ <http://portalliteracki.pl/modules.php?name=BookCatalog8.op.=Showbook8-bid=109>

¹⁰ Szerzej na ten temat pisze J. Goćkowski, *Sześć kręgów kompetencji interpretowania sztuki literackiej*, „Przegląd Socjologiczny” 2006, nr 2, s. 131–155.

celowe działanie, postępowanie”¹¹. Warto także odwołać się do teorii gier, która nawiązuje zarówno do potocznego rozumienia pojęcia strategii, tzn. iż jest to sprytny i pomysłowy plan, ale jest to też „dowolny pełny plan”. Stąd w jednym z podręczników czytamy:

Strategia jest planem na tyle pełnym, że nie może go zmienić działanie przeciwnika lub Natury, ponieważ wszystko, co może przedsięwziąć przeciwnik bądź Natura, wraz z zespołem naszych możliwych działań jest częścią strategii¹².

Można zatem uznać, że pole znaczeniowe strategii ma dość szeroki zakres; jest nie tylko walką, grą, ale też planem – pełnym, pomysłowym, sprytnym.

Kiedy jednak prześledzimy wypowiedzi badaczy, nie tylko literatury, którzy chętnie posługują się pojęciami strategii, to nie zauważamy u nich definiowania tego pojęcia. Natomiast można dostrzec dwie tendencje w jego użyciu:

1. zawężenie do rozumienia potocznego, z podkreśleniem roli podmiotu, czyli „plan jakiejś osoby”

2. bardziej ogólne ujęcie, czyli „teoretyczne i praktyczne sposoby działań”.

Z pierwszym rozumieniem kojarzą się nazwiska literaturoznawców S. Fisha, i S. Żółkiewskiego. Dla Fisha odrębną strategią jest każda wypowiedź, nie tylko literacka. Jest to zatem daleko idące podmiotowe traktowanie kategorii strategii. Natomiast Żółkiewski uważa, że w badaniu społecznej komunikacji literackiej ważną rolę odgrywają działania mające charakter uporządkowanej struktury. Obaj przez strategię rozumieją zespół środków, którymi posługuje się autor w tekście, by wywołać określone reakcje odbiorcy¹³. Bardziej ogólne, ponadpodmiotowe rozumienie kategorii strategii proponuje M. Foucault w *Archeologii wiedzy*, a pisze o tym w rozdziale „Formacja strategii”. Jego zdaniem, strategia to uregulowane sposoby wypowiedziania, uruchamiania dyskursu. W ujęciu E. Balcerzana strategii liryczne to ponadjednostkowe sposoby uprawiania poezji wyróżnione z punktu widzenia socjalnych uwarunkowań słowa poetyckiego¹⁴. Przedstawione dwa sposoby rozumienia kategorii strategii w dużej mierze odnoszą się do strategii autorskich. Jednak podmiotowe i ogólne spojrzenie na to pojęcie może posłużyć także do analizy strategii czytelniczych.

Przedmiotem analizy uczyniłam wypowiedzi pisemne grupy „adeptów” (10 uczniów III kl. gimnazjum i 18 studentów filologii polskiej, przyszłych nauczycieli studiujących na Akademii Pedagogicznej w Krakowie) na temat *Reisefieber* M. Łozińskiego. Wyszłam z założenia, że grupa ta (w sumie 28 osób) ma już jakąś świadomość czytelniczą, wynikającą z nabytej wiedzy i umiejętności oraz własnych doświadczeń.

¹¹ *Słownik współczesnego języka polskiego*, pod red. B. Dunaja, Warszawa 1998, t. I, s. 284, t. II, s. 359–360.

¹² J.D. Williams, *Strateg doskonały. Wprowadzenie do teorii gier*, Warszawa 1965, s. 130.

¹³ S. Fish, *Literatura w czytelniku. Stylistyka afektywna*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 288; S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa 1985, s. 39–42.

¹⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977 s. 92–100. Takie uogólnione rozumienie kategorii strategii wykorzystał E. Balcerzan w pierwszym tomie monografii o poezji polskiej lat 1939–1965, tworząc typologię strategii lirycznych; E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. I: *Strategie liryczne*, Warszawa 1985, s. 4.

Strategie czytelnicze gimnazjalistów miały raczej charakter podmiotowy. Z konkretnych wypowiedzi dowiadujemy się bowiem, jaki był stosunek czytelników do tej książki, jakie refleksje i przeżycia pojawiały się pod wpływem lektury. Większość z nich oceniała powieść pozytywnie, tylko dwóch uczniów stwierdziło, że wolą utwory o szybkiej akcji, a jedna z uczennic napisała, że dla niej ta powieść jest „za dojrzała”. Stąd sformułowania w rodzaju:

bardzo interesująca powieść

intrygująca pomimo wolnego przebiegu akcji w pierwszych rozdziałach

Książkę czytało mi się przyjemnie, ale nie jest to książka, którą każdy mógłby z łatwością i z chęcią przeczytać. Osobiście wolę powieści zawierające akcje i ciekawą fabułę

Nie potrafię jednoznacznie określić swojego stosunku do „Reisefieber”. Książka się podobała, ale czytało mi się trudno... Wolę takie, w których „coś się dzieje”.

„Reisefieber” to dla mnie, jako szesnastoletniej czytelniczki książka ciekawa. Ciekawa pod względem językowym (narracja z retrospekcją) oraz pod względem treści.

Książka specyficzna. Ja spotkałam się po raz pierwszy z tak napisaną powieścią. Sam początek nie zachęcał mnie do czytania. Dopiero z biegiem stron książeczka wciągnęła mnie coraz bardziej. Można nawet powiedzieć, że stałam się od niej uzależniona.

Książki do końca nie rozumiałam. Nie potrafiłam wczuć się w Daniela, patrzeć na świat jego oczami. Czy to wina autora? Nie, nie sądzę. Myślę, że to ja nie potrafiłam i wciąż nie potrafię zrozumieć ludzkich relacji; relacji Daniel – Astrid, Daniel – Anna. W moim przypadku okazuje się, że mam po prostu małą wiedzę o świecie. Mówiąc krótko do „Reisefieber” trzeba dorosnąć.

Cechą charakterystyczną uczniowskich refleksji był też antropocentryczny charakter. To antropocentryczne czytanie wykreowanego przez autora świata przejawiało się w identyfikacji z bohaterem, w ujawnianiu własnych przeżyć, odczuć lub doświadczeń z relacji z innymi ludźmi.

Moją uwagę szczególnie przyciągnęły przemyślenia Daniela w czasie terażniejszym... Pozwoliło mi to utożsamić się z Danielem.

Bohater myśli o swoim niewidomym sąsiedzie – ten fragment skłonił mnie do refleksji na temat szczęścia miliardów ludzi, z których każdy jest niepowtarzalny i niezwykły.

Fragment skłaniający do przemyśleń to wspomnienia Astrid i reszty bliskich Danielowi osób. Obserwując wielki błąd Daniela, jakim było zerwanie kontaktów z matką, dotarły do mnie wady mojego postępowania wobec rodziców, siostry i przyjaciół.

Historia, którą opowiedział na kartach „Reisefieber” M. Łoziński, stała mi się bardzo bliska i najzupełniej wiarygodna. Parę tygodni temu zmarła mi babcia, którą do ostatniej chwili opiekowała się moja mama. Myślę, że w czasie jej choroby obie kobiety zbliżyły się do siebie jak nigdy wcześniej... Pożegnalny list Astrid Reis do swojego syna uświadomił mi to, że tak przejmująco proste i oczywiste w swej wymowie rozumienie odpowiedzialności

za kogoś bliskiego, które charakteryzowało matkę bohatera powieści, jest bliskie również mojej mamie.

Natomiast inne sposoby odczytania tekstu były sporadyczne. Dotyczyły wyjaśnienia tytułu i to raczej dosłowne jego rozumienie (4 osoby), próby uchwycenia sensu utworu (3 osoby), nawiązanie do innych tekstów (1 osoba)

Reisefieber – oznacza podróżną gorączkę; tytuł ma związek z pierwszą prawdziwą podróżą literacką autora.

Dosłownie przemieszczanie się głównego bohatera Daniela do innego miasta.

Może być także związany z nazwiskiem pierwszoplanowych postaci, które brzmi Reis. Gdyby tak było, to oznaczałoby to, że w życiu tych ludzi pojawiają się jakieś drastyczne zmiany nieodwracalne i bardzo istotne.

Cała powieść pokazuje nam, w jaki sposób możemy poznawać samych siebie i odkrywać wiele cech swojego charakteru. To zdumiewające, jak często ludzie żyją i realizują swoje marzenia i jednocześnie tak niewiele wiedzą o samych sobie.

Moim zdaniem ten utwór ma na celu ukazanie czytelnikowi podróży głównego bohatera nie w znaczeniu geograficznym, ale duchowym... Ta podróż w przeszłość przez terapeutkę matki, szpital i lekarza czy kochanka matki, pozwoliła mu uporządkować własne uczucia i życie osobiste. Zachodzą w nim duże zmiany. Odebrałam wrażenie, że Daniel żałuje kłótni z matką, przez którą nie widział się z nią przez 6 lat. Wraca też do Stanów z postanowieniem naprawienia swojego związku z Anną.

Z mojego punktu widzenia podobną książką jest „Alchemik” Paulo Coelho, jednak ta powieść jest bliższa interesującemu mnie gatunkowi fantasy.

Podkreślić należy, że większość uczniów gimnazjum pozytywnie oceniło *Reisefieber*. Uznali nawet, co potwierdza jedna z uczennic, iż:

powieść ta idealnie nadaje się dla odbiorców w moim wieku, ponieważ pozwala dostrzec życie zupełnie w innym świetle i rozbudować wyobraźnię.

Chociaż pojawiały się też głosy krytyczne w rodzaju:

Tę książkę poleciłabym innym, lecz niekoniecznie moim rówieśnikom. W tych czasach mało który nastolatek w wieku 16 lat będzie potrafił (sic!) zrozumieć przesłanie tej książki. Ja sama nie wiem, czy dobrze ją odczytuję.

Z wypowiedzi gimnazjalistów wynika, że ich strategie czytelnicze miały różny charakter. Przeważały jednak strategie oceniające, a strategie scalające¹⁵ raczej nawiązywały do własnych przeżyć i doświadczeń. Wyraźnie się ujawnił ich antropocentryczny charakter.

Strategie czytelnicze studentów natomiast zmierzały w kierunku „uchwycenia” strategii autorskich. Stąd miały bardziej charakter ponadpodmiotowy, ogólny,

¹⁵ Wykorzystałam tu pojęcia S. Lema *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Kraków 1988, t. II, s. 275.

zgodnie z zasadą – jakie były „teoretyczne i praktyczne sposoby działań” autora. Przeważały zatem strategie scalające, które łączyły analizę z interpretacją, stanowiły podstawę do tworzenia własnego tekstu w wyniku dekontekstualizacji lektury. W tym tworzeniu własnego tekstu nie zabrakło oczywiście strategii oceniających, ale z reguły wynikały one z przemyślanej analizy utworu, w dużej mierze stanowiły podsumowanie, rzadziej punkt wyjścia do analitycznych rozważań. Najwięcej uwagi poświęcono samej kompozycji, która zdaniem czytelników była ciekawa, ale niektórym sprawiała problemy, stosowali więc różne sposoby, aby zrozumieć jej meandry:

Kompozycja książki jest bardzo skomplikowana, mamy bowiem do czynienia z kilkoma planami wydarzeń. Pierwszy to czas teraźniejszy, na którym rozgrywają się wydarzenia dotyczące śmierci Astrid i wyjazdu Daniela do Paryża. Inne plany dotyczą przeszłości i pojawiają się one na prawach retrospektywy. To przede wszystkim wspomnienia Daniela z dzieciństwa oraz wspomnienia innych osób (lekarz, terapeutka, Louise) o Astrid. Możemy więc powiedzieć, że plan retrospektywy ma różne stopnie głębokości, tzn. dotyczy zdarzeń bardziej i mniej odległych od teraźniejszości.

Przezyjnie przemyślana konstrukcja powoduje, że historie burzliwych relacji między matką a synem poznajemy stopniowo, poszczególne elementy łączą się ze sobą, tworząc istic kryminalną powieść.

Kiedy pierwszy raz czytałam książkę, robiłam to tak jak zwykle, tzn. po kolei... był jednak moment, w którym po prostu nie do końca wiedziałam, o co chodzi. Postanowiłam ponowić lekturę, jednak w inny sposób. Podzieliłam ją na trzy części: osobno dotyczącą Daniela, Astrid oraz pozostałe. Tak przygotowana znów przystąpiłam do czytania. Pomogło mi to uporządkować chronologię wypadków.

Powieść *Reisefieber* porównywano nie tylko do kryminału, ale też do powieści psychologicznej. Mimo że, jak stwierdzali czytelnicy, *sam pomysł powieści nie jest czymś nowym, oryginalnym*, można się było spodziewać nawet typowej historii młodego człowieka, który po śmierci rodzica wyrusza w sentymentalną podróż tak w czasie jak i w przestrzeni, to jednak:

ta historia nie byłaby tak interesująca, gdyby nie wyjątkowo dojrzała (jak na tak młodego autora) kreacja bohaterów.

Godne podziwu jest to, jak autorowi udało się uchwycić w jednym czasie wspomnienia i wydarzenia teraźniejsze. Czułam się, jakbym obserwowała bohaterów stojąc z boku i jednocześnie uczestniczyła w wydarzeniach, nie tylko będąc ich naocznym świadkiem, lecz też osobą, która słyszy myśli bohatera i jednocześnie je rozumie, razem z nim przeżywa uczucia. Nie pamiętam, bym kiedykolwiek czytała książkę, która tak bardzo jak ta pozwalała czytelnikowi na poznanie bohaterów dzięki doskonale skonstruowanej psychologicznej obserwacji.

Łoziński na kartach „Reisefieber” maluje portrety osób o tzw. trudnych charakterach i indywidualistycznych osobowościach. Wszystkie relacje ukazane w tej powieści są skomplikowane i mogą stanowić obiekt badań psychologów ciężki orzech do zgryzienia (sic!) dla terapeutów. Autor w mistrzowski sposób ukazuje, jak trudno jest się porozumieć z czło-

wiekem, którego się kocha, kiedy trzeba się zmierzyć z lękiem przed bliskością i odpowiedzialnością czy zazdrością.

Te wypowiedzi dotyczyły szczególnie Daniela i jego matki Astrid. Studenci postrzegali Daniela jako człowieka *pełnego wewnętrznych sprzeczności*, człowieka, który odbywa *podróż w sensie fizycznym i podróż jako poszukiwanie siebie, swojej tożsamości*:

przypomina mi to znany bardzo z filozofii motyw dążenia do Prawdy, poszukiwania Prawdy. Jak głoszone przez Heraklita i Sokratesa hasło „Należy szukać samego siebie”, takiej Prawdy o sobie. Ale też Prawdy o najbliższych – matce.

Na uwagę zasługuje również fakt, że postać dorosłego mężczyzny została tak skonstruowana, że czytelnik ma wrażenie, że jest on młodym człowiekiem; zachowanie Daniela jest adekwatne dla ludzi młodszych.

Słusznie zwrócono uwagę, iż w tej powieści najważniejszy problem dotyczył dojrzewania dorosłego człowieka.

Wiele uwagi poświęcono też matce Daniela – Astrid, chociaż wzbudziła ona różne uczucia:

Kreacja matki Daniela – Astrid również jest dla mnie nie lada dokonaniem. Stara kobieta, kochająca swe dziecko, odrzucana przez nie, wzbudziła we mnie wiele uczuć. Autor podkreślając jej bezradność, chęć śmierci, samotność, sprawił, że jej postać wywołuje przede wszystkim współczucie.

Ze wszystkich bohaterów książki najbardziej podziwiam Astrid. Samotna matka wychowująca syna. Cierpiała bardzo, gdy Daniel wyprowadził się od niej. Źle się czuła, gdy syn ciągle ją krytykował. Nie rozumiała, dlaczego syn nie chce jej szczęścia ze Spencerem. Choroba okazała się dla niej końcem. Nie chciała walczyć, poddała się. Uważała, że bycie dla kogoś ciężarem jest gorsze od śmierci. Wolała popełnić samobójstwo niż żyć z chorobą.

Matka Daniela – Astrid – także nie jest postacią szczęśliwą. Poznając jej losy dostrzegamy pustkę, samotność, a pod koniec jej historii rezygnację i bezradność. Ale Astrid jest według mnie przede wszystkim egoistką, która często nie zastanawiała się, jak bardzo swym postępowaniem może krzywdzić inne, często bliskie jej osoby i jakie może ono nieść skutki... Nie przejmowała się także romansem z żonatym Spencerem, swoim wykładowcą... To wszystko sprawia, że mimo oczywistego współczucia, jakim odbiorca niewątpliwie obdarza postać Astrid, nie można według mnie oprzeć się wrażeniu, że to ona jest przyczyną wszystkich nieszczęść ukazanych w powieści.

Natomiast tylko jedna osoba zwróciła uwagę na Caroline, żonę Spencera:

Według mnie postacią najbardziej niesamowitą, postacią, która podziwiam, a zarazem trudno mi ją zrozumieć jest Caroline. Żona kochanka Astrid to kobieta z jednej strony pełna miłości do swojego męża, nawet wiedząc o jego zdradzie i znając jego kochankę potrafi zrozumieć ich postępowanie... Z drugiej strony jest to osoba, która boi się pozostać sama, dlatego godzi się na ten „chory” układ, w którym staje się przecież tą „drugą” w tym związku.

Pojawiły się też odwołania do tytułu, który rozumiano także w sensie metaforycznym:

Początkowo, zanim zaczynam czytać książkę, zwracam uwagę na tytuł... Zwróciłam też uwagę na okładkę książki, jest to praca C. Bodzianowskiego „Skądinąd”, przedstawia ona mężczyznę stojącego na skrzydle samolotu, który znajduje się zapewne na lotnisku. Zarówno tytuł jak i okładka oddają w sposób metaforyczny treść utworu i doskonale do niej pasują. „Reisefieber” to nie tylko lęk przed podróżą, to także lęk przed własną osobą, przed odkrywaniem prawdy o sobie, swoich bliskich, lęk przed tym co jest dla nas obce, niezrozumiałe.

Na uwagę zasługują też wypowiedzi, które podkreślają uniwersalny charakter powieści, chociaż czynią to w różny sposób:

Wydaje mi się, że nie przez przypadek występują tutaj ludzie różnych narodowości... Odpowiedź wydaje się dość prosta – autor nadał powieści wymiar uniwersalny, tacy ludzie mieszkają w różnych miejscach na Ziemi, mają podobne problemy, ale często nie zdają sobie sprawy ilu ludzi może dręczyć to samo.

Zastanawiający jest dobór miejsca akcji przez Łozińskiego. Autor całkowicie przecież rezygnuje z opisów topografii, pejzażu Paryża, co może dziwić. Jak wiadomo bowiem miasto to jest niezwykle atrakcyjne dla wszelkiego typu literatury. Czy zatem młody Reis równie dobrze mógłby spędzić tydzień w Kairze, Pekinie czy Warszawie? Być może. Ta historia prawdopodobnie mogłaby się wydarzyć pod każdą szerokością geograficzną, bo traktuje o chyba najbardziej powszechnym problemie ludzkości – braku porozumienia.

Zastanawiające było dla mnie to, że poza drugorzędym akcentem o Polsce, książka opowiada o Szwedce mieszkającej w Paryżu i jej synu mieszkającym w Nowym Jorku. Być może w ten sposób Łoziński chciał ukazać historię uniwersalną, która może zdarzyć się tu i teraz, bądź „tam i później”. Chyba właśnie dlatego tytuł jego debiutu brzmi tak „obco”.

Atutem powieści okazał się też język:

To co bardzo spodobało mi się w powieści Łozińskiego to proste, nieskomplikowane zdania, w których każde słowo wydaje się być idealnie wymierzone, tak, że żadne z nich nie jest tam niepotrzebne czy zbędne.

Język utworu odpowiada potrzebom czytelniczym, jest zrozumiały, pozbawiony wulgaryzmów.

Pewien niedosyt wśród niektórych osób wywołał brak puenty, chociaż można tu przywołać ciekawą kulturową interpretację:

Do końca nie wiemy, czy zdecydował się założyć rodzinę z Anną... przez co mamy uczucie niedosytu. Brakuje mi tutaj jakiegoś wyraźnego zakończenia, jest problem, ale nie ma pointy.

Za największą wadę książki „Reisefieber” uważam brak puenty. Z zakończenia bowiem, moim zdaniem, nie wynika nic konkretnego, czytelnik nie został utwierdzony w przekonaniu, że podróż, jaką odbył Daniel, czegoś go nauczyła, że zmieniła jego życie. Ostatnia kartka listu Astrid tłumaczy wiele zachowań głównych bohaterów, lecz nie stanowi odpo-

wiedniego zakończenia książki. Moim zdaniem Łoziński nie postawił przysłowiowej „kropki nad i”.

Książka nie ma zakończenia, jakiego bym się spodziewała. Oczekiwałam gorącego przyjęcia Daniela ze strony Anny po powrocie i ukazanie bohatera już po przemianie, po odnalezieniu własnego „ja”. Tego mi w książce zabrakło.

Przyznaję, że zaskakujący był dla mnie sam koniec dzieła Łozińskiego. Im bardziej zbliżałam się do końca książki, tym większe miałam nadzieje, że główny bohater spotka się ze swoją ukochaną i opowie jej o swoich uczuciach. Jednak po głębszym zastanowieniu doszłam do wniosku, że być może w tym wypadku nie byłoby to najlepsze rozwiązanie. Przecież w życiu też nie wszystko jest takie klarowne.

Chciałabym zwrócić uwagę na czas akcji w powieści. Daniel przybywa do Paryża tuż przed Bożym Narodzeniem, a więc świętami, które najbardziej ze wszystkich kojarzą się z ciepłem i miłością rodzinną, tymi, które nierozzerwalnie wiążą się także z przebaczeniem. Reis wraca z kolei do Nowego Jorku tuż po Nowym Roku, który zawsze zwiastuje zmiany i przynosi nadzieję na lepsze.

Odwołano się także do innych tekstów: wymienionego już przez gimnazjalistów *Alchemika* oraz Holdena bohatera powieści *Buszujący w zbożu*:

Daniel, podobnie jak Holden chce określić swoją tożsamość, odnaleźć się w otaczającym go świecie. Co prawda, bohaterowie tych książek są w całkiem innym wieku – Holden przeżywa bunt młodzieńczy, Daniela natomiast dopada kryzys wieku średniego. Obaj bohaterowie znajdują się na innym etapie swojego życia, ale obaj w jakiś sposób próbują się określić, chcą odpowiedzieć sobie na podstawowe pytania egzystencjalne „Kim jestem?” „Do czego zmierzam?” Myślę, że Daniela mógłby doskonale scharakteryzować cytat z „Buszującego w zbożu” – „Sam jestem, samutki z sobą samym”.

Pojawiły się też głosy krytyczne, dotyczące m.in. kompozycji, języka, ale większość studentów oceniła tekst pozytywnie i uznała, że mógłby stanowić interesującą lekturę dla uczniów gimnazjum i liceum.

Teksty uczniów i studentów będące wynikiem dekontekstualizacji *Resefieber* wykazały, iż różne są kompetencje czytelników, różne strategie czytania. Zaprezentowane fragmenty ich wypowiedzi, przynajmniej w jakimś sensie uświadomiły, że nawet doświadczenia czytelnicze i sposoby odczytań znaczeń tekstu przez tzw. adeptów zasługują na uwagę i wnoszą wiele nowych, interesujących stwierdzeń. Jednak warto podkreślić, że charakter i rodzaj strategii czytelniczych jest również zależny od wieku czytelników, ich doświadczeń czytelniczych oraz nabytej wiedzy literaturoznawczej.

Reading strategies on two levels of reading

Abstract

The article presents an analysis of reading strategies employed by gymnasium pupils (lower secondary school) and students of the Polish Philology of the Pedagogical University of Krakow. Readers' interest was evoked by the literary debut of M. Łoziński, *Resefieber*, which won the second award of the Kościelscy Fund in 2006. The aim of the article is to show the similarities and differences in the reception of modern literature at two levels of education.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Edyta Saran-Pasoń

Literatura trudno obecna w szkole. Strategie czytania literatury współczesnej po 1989 roku w liceum

Chciałabym się skoncentrować na dyskusji wokół technik czytania przez młodzież licealną literatury współczesnej. Myślę, że ten problem należy rozważyć na tle innych zjawisk: obecności pozycji współczesnych w spisie obowiązkowych lektur szkolnych, kryzysu zainteresowania młodzieży książką (a szczególnie nowościami wydawniczymi), zmiany sposobów i metod analizy tekstów literackich spowodowane reformami polskiego szkolnictwa w latach 90. Kierunek i rodzaj moich zainteresowań tą tematyką wyrasta z długoletniej praktyki zawodowej nauczyciela szkoły średniej. Moim celem nie jest krytykowanie współczesnego szkolnictwa. Powoduje mną chęć dotarcia do istoty i przyczyn nieznamoścności literatury współczesnej przez młodzież licealną, czyli tę, która stanowi zaczątek polskiej inteligencji i na której spoczywa odpowiedzialność za kształtowanie kulturowego obrazu społeczeństwa. Drugim celem wywodu jest sprowokowanie dyskusji wokół obecnie przyjętych w szkolnictwie technik czytania literatury. Metodę historyczną zastąpiła analiza strukturalna. W procesie dydaktycznym koncentrujemy się na kształceniu umiejętności analitycznych i interpretacyjnych kosztem nabywania wiedzy, lekturę całości dzieła literackiego zastępujemy fragmentami i one podlegają analizie.

Dla udokumentowania sformułowanych poglądów posłużyłam się różnymi formami badania opinii uczniów. Sięgnęłam do ankiety, ażeby na podstawie jej analizy uzyskać odpowiedzi na pytania rzadko stawiane uczniom przy decydowaniu o kształcie programów nauczania. Anonimowość tej formy jest gwarancją obiektywności odpowiedzi. Daje poza tym ciekawy ogląd procesu, w którym uczeń bezpośrednio uczestniczy. Dla zbadania i oceny obecnych sposobów nauczania i analizowania lektur z literatury współczesnej posłużyłam się standaryzowanym testem maturalnym, którego treścią była interpretacja fragmentu opowiadania współczesnego autora. Należy zaznaczyć, że książka napisana po 1989 roku, jako przedmiot analizy może pojawić się w arkuszach egzaminacyjnych tylko na poziomie rozszerzonym.

Moje obserwacje chciałam skoncentrować na analizie najbardziej aktualnego spisu lektur obowiązkowych pod kątem obecności w nim pozycji literatury współczesnej.

Na wstępie należy uściślić definicję literatury współczesnej w ramach nauczania języka polskiego. To pojęcie może obejmować pozycje książkowe wydawane

po 1918 roku. Inne opinie historyków literatury rezerwują ten termin dla tytułów ukazujących się po wybuchu II wojny światowej, wyróżniając w tym okresie lata 1939–1945 (podręcznik Jerzego Świącha *Literatura polska w latach II wojny światowej*) i twórczość pisarzy po zakończeniu działań wojennych. Wyznaczenie daty początkowej dla literatury współczesnej jest o tyle ważne, że pozwoli nam określić proporcje w spisie szkolnym między lekturami będącymi świadectwem kultury od starożytności do modernizmu a odnoszącymi się do rzeczywistości XX wieku.

Okazuje się, że spośród 55 pozycji zdecydowanie przeważa literatura dawna. Problemem jest data, która kończy zapoznanie się z dorobkiem polskiego i światowego pisarstwa. Nie są to pozycje najnowsze. Dla poziomu podstawowego ostatnią chronologicznie jest książka Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* z 1977 roku. Nieco nowszy tytuł, *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego, został wycofany ze spisu, choć opisywana przez autora rzeczywistość sięgała lat 80. Proporcjonalnie bogatsza wydaje się oferta tomików poetyckich. Wymieniane w kanonie nazwiska poetów to twórcy współcześni, wydający swoje poezje jeszcze po 1989 roku, ale korzeniami i debiutami sięgający do lat 20., 50. czy 70. Chodzi tu o Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, na Stanisławie Barańczaku skończywszy. Podobnie rzecz się ma z lekturami dla poziomu rozszerzonego. Najnowsze propozycje z literatury polskiej to *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza (1953) oraz *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej (1935).

Próbując szukać przyczyn i ocen tej sytuacji, sięgnęłam do opinii uczniów uczęszczających do krakowskiego liceum, które od lat znajduje się w pierwszej dziesiątce rankingów szkół średnich w Małopolsce. Chodziło mi bowiem o szkołę, która byłaby wyznacznikiem średniego, ale rzetelnego poziomu nauczania. O wypełnienie ankiety poprosiłam przede wszystkim uczniów klas maturalnych, jako tych, którzy powinni się już zapoznać z całym materiałem lekturowym. Mniejszą grupę badawczą stanowili uczniowie klas młodszych. Pytania ankietowe dotyczyły polskiej literatury współczesnej po 1989 roku. Główny cel stanowiło określenie poziomu znajomości i zrozumienia przez młodzież treści zawartych w literaturze po 1945 roku. Chodziło o dotarcie do rodzaju świadomości historycznoliterackiej uczniów klas maturalnych, zbadanie umiejętności krytycznego oceniania literatury. Ta ostatnia zdolność jest wskazywana w programach szkolnych jako priorytetowa w procesie nauczania języka polskiego.

Ankieta miała być także sposobem wyłonienia grupy pisarzy uznawanych przez młodzież za autorytety intelektualne i moralne i równocześnie próbą skłonienia do refleksji nad przyczynami kryzysu czytelnictwa, dotykającego nie tylko młodych ludzi, ale całe polskie społeczeństwo. Odpowiedzi uczniów były zróżnicowane, zawierały sprzeczne opinie. Ujawniły przede wszystkim bardzo niski poziom znajomości współczesnego pisarstwa. Około 10% przyznało się, że nie zwraca uwagi na pozycje po 1945 roku, traktując je jak pozostałe lektury. Tylko nieliczni uznali, że ich wiedza o literaturze współczesnej jest wystarczająca i nie odczuwają pod tym względem żadnego niedosytu poznawczego. Młodzi czytelnicy podkreślali jednak, że o nowościach wydawniczych dowiadują się na zajęciach fakultatywnych, od kolegów lub poprzez programy i reklamy telewizyjne. Liczne odpowiedzi wskazały pewien rozdźwięk między tym, co badacze postrzegają jako ważne zjawiska w literaturze, a tym, czego potrzebuje i oczekuje młodzież.

Największą popularnością wśród uczniów cieszy się pisarstwo Jerzego Pilcha. Jego książki są znane, czytane, polecane. Na drugim miejscu znalazł się *Widnokrąg* Myśliwskiego oraz twórczość Szczypiorskiego, Stasiuka i Tokarczuk. Popularność pisarza nie wyznacza jednak jego przywództwa moralnego. W świecie uczniowskich autorytetów panuje aksjologiczny chaos. Oprócz nazwisk z kanonu, takich jak Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, pojawiły się autorytety pisarstwo-moralne: ksiądz Jan Twardowski i Jan Paweł II, postrzegany tu nie tyle jako papież, ale pisarz, twórca, przemawiający do ludzi poprzez słowo poetyckie. Oprócz tych nazwisk równie często powtarzały się Joanne K. Rowling i Paulo Coelho. To ostatnie zostało opatrzone komentarzem: *Za filozoficzno-refleksyjne odejście od stereotypów współczesnego myślenia*. Młodzież ma ogromną potrzebę posiadania duchowych przewodników z grona współczesnych pisarzy. Z drugiej strony można dostrzec pewne zagubienie w ocenie ważkości głoszonych przez nich poglądów i sposobów przekazywania wiedzy o świecie.

Cieszy niewątpliwie to, jak dojrzałe młodzi ludzie oceniają rolę najnowszej literatury w kształtowaniu wiedzy o współczesnym świecie. Nazywają ją: *zapisem cząstki współczesnej rzeczywistości*, przypisują jej wartość dokumentalną, ogromne znaczenie w kształtowaniu wiedzy o współczesnym świecie, cenią za aktualność. Uznają literaturę współczesną za niezbędną pomoc w zrozumieniu teraźniejszych zjawisk. Zdają sobie sprawę z wartości literatury najnowszej jako *bliskiej rzeczywistości i będącej źródłem informacji o przemianach we współczesnym społeczeństwie i sposobie myślenia człowieka w czasach pokomunistycznych*. Niestety, da się usłyszeć głosy krytyczne, negujące wyjątkową rolę literatury po 1989 roku. Młodzież uważa, że tę samą funkcję pełni dzisiaj prasa, a budowany dzięki niej obraz rzeczywistości jest bardziej rzetelny i przejrzysty.

Dopełnieniem tematu było wskazanie przez uczestników ankiety przyczyn widocznego kryzysu czytelnictwa wśród młodzieży szkół średnich. Za najczęściej wymieniane powody można uznać: traktowanie czytania książek jako przymusu szkolnego, dostępność do alternatywnych, ciekawszych form rozrywki, takich jak: gry komputerowe, fora internetowe, programy telewizyjne, spotkania towarzyskie, kino czy też czasopisma, które czyta się przyjemniej i szybciej. Często wymienianą przyczyną był również brak czasu i postawa współczesnej młodzieży, nastawionej na lekki, przyjemnościowy odbiór wiedzy. Ciekawe wydały mi się uwagi uczniów, wskazujące na ich zagubienie w wielości propozycji i brak ukierunkowania w odbiorze współczesnych, trudnych treści literackich. Upadku zainteresowania czytelnictwem dopatrywali się również w ogólniejszych zjawiskach, np. w powszechnym kryzysie kultury wysokiej lub w metodach analizowania lektur szkolnych i w efekcie zabijaniu w młodym człowieku miłości do książki. Były także odpowiedzi, które mnie szczególnie zaniepokoiły. Okazuje się bowiem, że nieczytanie książek to wśród młodzieży pewnego rodzaju moda. Takie zjawisko może przerażać, bo jak wiadomo z postawami wykreowanymi przez daną grupę najtrudniej jest walczyć.

Wydaje mi się, że ankieta przeprowadzona przeze mnie może stanowić bardzo ciekawe źródło wiedzy o świadomości i potrzebach kulturowych współczesnej młodzieży. Uderza przede wszystkim rozdzźwięk pomiędzy oceną roli literatury współczesnej jako źródła wiedzy o świecie a nikłą znajomością treści lekturowych. Powstaje pytanie, gdzie tkwi przyczyna tego stanu rzeczy. Młodzież wie, że określona wiedza jest jej potrzebna, ale nie potrafi bądź ma problem, żeby do niej dotrzeć.

W drugiej części moich badań skoncentrowałam się na analizie sposobów przekazywania dzisiejszemu uczniowi treści literackich.

W większości lektury ograniczają się do fragmentów dzieł i one podlegają analizie. Wymogła to nowa formuła egzaminu maturalnego z języka polskiego. Powodem zmian był niepokój o niezrozumienie przez ucznia czytanego tekstu. Stąd nacisk na przyswojenie i znajomość narzędzi analitycznych i umiejętność użycia ich w przypadku każdego tekstu, bez względu na jego przynależność do epoki, prądu literackiego czy konwencji. Odbyło się to ogromnym kosztem wpisywania tekstu literackiego w szerszy kontekst twórczości autora, realia historyczne czy założenia epoki.

Przyczyn tego sposobu czytania można upatrywać w nowej formule matury pisemnej. Pięciodzinne wypracowanie na temat treściowo związany z motywem lub lekturami objętymi czteroletnim programem szkolnym zostało zastąpione nowymi strukturami. Arkusze maturalne z języka polskiego składają się obecnie z dwóch części. Pierwsza obejmuje badanie zrozumienia czytanego tekstu, o bardzo różnej formie podawczej. Przedmiotem moich dociekań jest jednak część druga arkusza, w której uczeń musi zmierzyć się z analizą fragmentu lektury, niekoniecznie znanej mu w całości. Tutaj komisje odpowiedzialne za układaną treść przyjmują dwie strategie. Albo poprzestają na poleceniu dokonania analizy fragmentu, bez wpisywania go w kontekst całej książki, albo więcej punktów przyznają za znajomość określonego zagadnienia z lektury, ale widzianego z perspektywy analizy dołączonego fragmentu.

Bardziej dla mnie niepokojącą jest pierwsza forma. Kombinacja punktów pozwala bowiem na pozytywne napisanie wypracowania maturalnego jedynie w oparciu o umiejętności analityczne i tak zwaną intuicję humanistyczną. Można zatem zdać maturę bez czytania książek. A to już wydaje się zjawiskiem niebezpiecznym.

Celem moich badań było zwrócenie uwagi na wady tkwiące we współczesnych technikach zapoznawania młodzieży z literaturą, ze szczególnym uwzględnieniem tej najnowszej, po 1989 roku. Dobór tekstu do badania był nieprzypadkowy. Istoty wyboru nie stanowił fakt, że tekst pochodził ze standaryzowanego arkusza maturalnego, a zatem nie był tekstem przypadkowym ani też nieobecnym w procesie nauczania.

Podstawowymi kryteriami wyboru opowiadania Andrzeja Stasiuka pt. *Władek* były data powstania utworu i jego tematyka. To utwór literatury współczesnej sięgający do przełomu ustrojowego, z interesującą nas datą graniczną. Przedstawiony młodzieży do analizy fragment opowiadania dotyczy momentu transformacji politycznej. Akcja utworu toczy się gdzieś w Polsce, w zapadłej, oddalonej od ośrodków cywilizacyjnych wsi. Narrator, prowadzący swoją opowieść w trzeciej osobie, to wszechwiedzący, ale zdystansowany do opisywanej rzeczywistości obserwator. Jego ton pozbawiony jest wartościowania, co podnosi stopień trudności analizy.

Bohaterowie opowiadania to mieszkańcy wsi, wśród których autor eksponuje stare kobiety, sprzedawczynię w kiosku i radosną dzieciarnię. Można jednak powiedzieć, że wymienione wyżej postaci pełnią funkcję drugoplanową. Głównym bohaterem analizowanego fragmentu jest bowiem kiosk. Jest on ukazany w dwóch rzeczywistościach i poprzez dwa obrazy. W przeszłości, a są to czasy komunistyczne, była to obskurna buda, przypominająca brudne akwarium. Siedziała w niej wiecznie znudzona sprzedawczyni. Na półkach królowało ubóstwo i marność asortymentu (trzy rodzaje papierosów i kilka szczoteczki do zębów). Można jeszcze było nabyć prasę, żałośnie indoktrynerską, z której mieszkańiec wsi czerpał obietnice lepszego

jutra. Kiosk zmienił swój wygląd wraz ze zmianą stroju i idącymi za tym przemianami gospodarczymi. Nagle półki zaczęły uginać się od towaru. Niegdyś szara buda, obecnie „najbarwniejsze miejsce w promieniu piętnastu kilometrów”. Najbardziej uderzającą nowością była feeria barw. To właśnie kolory miały być najwyraźniejszym wyróżnikiem (szarość kontra wielobarwność), podkreślającym przepaść między życiem w komunizmie i kapitalizmie. Fragment opowiadania zawiera wyjątkowo dużo nawiązań kulturowych, co również było powodem wyboru tekstu. Autor sięgnął do bogatej symboliki biblijnej, wiary hinduistycznej, czyniąc te konteksty podstawą aluzji do czasów komunistycznych.

Zadaniem ucznia było dostrzeżenie bogatej symboliki barw, komentowanej w opowiadaniu przez samego autora. Jej interpretacja mogła być wielowymiarowa. Przemiana kiosku to nie tylko znak czasów, ale również obraz zmian systemu wartości, jaki został wywołany nową sytuacją polityczną i gospodarczą. Barwy ujawniły także zjawisko głębsze, dotyczące wewnętrznych przemian jednostki. Nowe czasy doprowadziły do desakralizacji sfery duchowej, a wywyższenia materialnej. Po tak dogłębnej analizie treści i równie wnikliwej wiwisekcji języka, uczeń powinien dostrzec, że opowiadanie Stasiuka to ironiczny komentarz do naszej współczesności, w której potrzeby duchowe ustąpiły miejsca materialnym. Obraz czasów komunistycznych jest tylko pozornie gorszy i bardziej przerażający od naszego „teraz”. Opowiadanie wskazuje bowiem duchowy zamęt i zagrożenie konsumpcjonizmem jako znakami kultury XXI wieku. Desakralizacja świata wartości, sygnalizowana poprzez liczbę odwołań biblijnych w tekście, podkreśla pustkę i powierzchowność piękna naszego nowego, kapitalistycznego świata.

Trzeba zatem przyznać, że opowiadanie Stasiuka niesie ze sobą niewątpliwą wartość zarówno językową, jak i poznawczą. Młody człowiek może poprzez świat poetyckich metafor, kulturowych nawiązań i historycznych obrazów przyswoić sobie wiedzę o rzeczywistości czasów komunistycznych, uświadomić zagrożenia, które niesie ze sobą konsumpcyjna kultura współczesna. Pytanie tylko, ile z tych treści może dostrzec do ucznia, który bazuje na analizie fragmentu i nie został wyposażony przez doświadczenie lub w procesie nauczania w niektóre konteksty.

Na to pytanie postaram się właśnie odpowiedzieć, bazując na danych uzyskanych w wyniku przeprowadzenia testu wśród ankietowanej wcześniej młodzieży.

Grupa ta pisała wypracowanie, którego temat brzmiał: *Dokonaj analizy i interpretacji fragmentu opowiadania Andrzeja Stasiuka „Władek”, zwracając uwagę na język i kompozycję tekstu. Określ funkcje nawiązań kulturowych.*

Zacznę od prezentacji grupy, która poradziła sobie z zadaniem dzięki posiadanej wiedzy i umiejętnościom treść jej wypowiedzi zbliżona była do klucza. Była to grupa znajdująca się w zdecydowanej mniejszości. Stanowiła bowiem niecałe 20% spośród piszących.

Większość uczniów bez trudu odczytała, że znaczny fragment analizowanego tekstu odnosi się do rzeczywistości komunistycznej. Nic dziwnego, że nazwa stroju pojawiała się tak często, była ona bowiem wymieniona już w drugim zdaniu cytowanego fragmentu. Różnie przedstawiała się natomiast wiedza młodzieży na temat tej odległej im i nieznannej z doświadczenia rzeczywistości. Tym bardziej zaskakują w pracach sformułowania, które oddają atmosferę czasów peerelowskich. Oto cytaty:

Eksplodacja gospodarcza, jaka nastąpiła po 89 roku, wywołała szok u ludzi, dla których chleb, masło, z trudem zdobyta kiełbasa, stanowiły przez wiele lat podstawową dietę. Na miejsce jednego gatunku, pojawiła się wielość produktów, a wraz z tym problem wyboru...

Komunizm to przede wszystkim prześladowania, cenzura, ograniczenia, zakazy, nakazy, podsłuchy. I ciche tajemne morderstwa. I ludzie w więzieniu niczym szczury. Dla idei... Ale czym komunizm jest dla nas, dzieci komputerów i DVD? To puste sklepy. I opowieść mamy o kartkach i kolejkach. Puste sklepy. Puste sklepy. I oczywiście kioski...

Specjalnie zestawiałam tu dwa odmienne opisy. Jeden bardziej realistyczny, drugi wyrażony w języku metafor i chwytów retorycznych, ale obydwa trafiają w istotę zjawiska.

Bardzo ciekawymi i godnymi przytoczenia wydały mi się dwa problemy ujawnione w pracach. Jeden z uczniów jasno odczytuje obraz kiosku jako metaforę państwa przed i po przemianach ustrojowych. Jeszcze bardziej interesujące jest pojawienie się w pracy jednej z uczennic kontekstów literackich, które nie zostały ujęte w klucz. Autorka wpisała opowiadanie Stasiuka w tradycje polskiej literatury rozrachunkowej, zestawiając nazwisko pisarza współczesnego z dramatopisarzem młodopolskim, a opowiadanie *Władek* porównała do *Wesela*. W innej pracy pojawiła się analogia z powieścią antyutopii *Nowy wschodni świat* Aldousa Huxleya. Być może analiza porównawcza pozwoliłaby odkryć w opowiadaniu Stasiuka nowe obszary znaczeniowe. Na przytoczenie zasługuje również dojrzały wniosek, sformułowany w jednej z prac, dotyczący sugerowanej przez Stasiuka oceny współczesnej, skomercjalizowanej rzeczywistości. Brzmi on tak:

A może naszym bólem jest to, że po prostu, tak zwyczajnie, wszystko JEST. Chociażby to, co widoczne dla oczu. No cóż... może Mały Książę się nie mylił... krzyczą plakaty i reklamy. I wszędzie wszystkiego za dużo.

Te mądre wnioski i przenikliwe analizy to chlubne wyjątki. Przeważały bowiem sądy, które niewiele mają wspólnego z rzeczywistością, a są wynikiem wpojonej uczniowi strategii pracy z tekstem poprzez swobodne wnioskowanie, oderwane od rzeczowej wiedzy i nieoparte opiniami autorytetów. Tę strategię nazwałabym nie tyle czytaniem z tekstu, co strategią domysłu. A oto kilka przykładów tego typu interpretacji.

Najwięcej powodów do interpretacyjnych popisów dostarczył fragment, w którym Stasiuk używa symboliki kolorów, grając jednocześnie kilkoma konwencjami. Kolorom towarzyszą nazwy produktów, które pojawiły się wraz z wolnym rynkiem oraz aluzje biblijne, których znaczenie przytaczałam powyżej.

Pierwszym ze sposobów uczniowskiego odczytania tekstu, jest tzw. opisanie, streszczenie. To interpretacja zamknięta w granicach tekstu, właściwie trudno to nazywać odczytaniem sensu. Oto krótki fragment jako przykład:

Za czasów komunistycznych, kiosk był budą porównywaną do brudnego akwarium, w którym jedynymi produktami były szczoteczki do zębów, papierosy, bilety oraz dwa czasopiśma. Teraz jest najbarwniejszym obiektem w okolicy, starsi ludzie oraz dzieci zatrzymują się przy nim, aby nacieszyć wzrok eksplozją kolorów. Autor szczególną uwagę poświęca właśnie kolorom, wspomina, że stworzenie świata jest w nich wyrażone, już nie odbywa się w określonym czasie i przestrzeni.

Przytoczona wypowiedź jest tylko opisaniem treści, jej autor nie podjął próby interpretacji tekstu, nie użył nawet własnych słów dla przekazania literackiego obrazu.

Druga metoda interpretacyjna stoi na przeciwnym biegunie. Jest ucieczką od tekstu w świat banalnych słów, ogólnikowych sformułowań, które nie dają się przełożyć na konkretne wnioski. Wypowiedź kolejnego cytowanego ucznia dotyczy tego samego fragmentu:

Kolory tęczy, opisane przez autora, to „ramy” wartości, wokół których możemy oscylować. Podsuwają nam pod nos gotowy obraz świata, który nie podlega weryfikacji. Starsze kobiety i dzieci ulegają pozorom, że mają przed sobą cały świat. Autor chce nam ukazać, że te barwy są przedstawione jako coś oczywistego.

Szczególnie pierwsze zdanie zasługuje na miano quasi-sądu. Sformułowanie *ramy wartości* jest tak pojemne, że może oznaczać wszystko i nic. Jest dla mnie zrozumiałe, że uczeń chce dzięki temu pseudonaukowemu stylowi, wypełnić lukę w wiedzy i zatuszować niedoskonałości swojego warsztatu analitycznego.

Kolejny materiał badawczy to dowód na uczniowską strategię interpretacyjną, którą roboczo nazwałabym uniwersalistyczno-symboliczną. Ponieważ w ramach lekcji interpretacji uczeń dowiadyuje się o konieczności wpisywania tekstu w coraz to szersze konteksty (np. twórczości pisarza, prądu literackiego, epoki i tzw. kontekstu egzystencjalnego), autor poniższego fragmentu chciał wzorować się właśnie na tym ostatnim, najbardziej uniwersalnym sposobie odczytania tekstu. Stąd w jego pracy pojawiły się sformułowania:

Tęcza, opisywana przez Stasiuka, ma przeróżne barwy, a każdy kolor to inny etap w życiu ludzkości. Barwy są ułożone w odpowiedniej kolejności. Najpierw kolory białe i niebieski – symbol radości życia, jaką ludzie odczuwali na samym początku. Potem widoczna jest czerwień – przedstawia krzyż ludzi, którzy szli, kierując się wiarą, aż do przelania krwi. Następnie czerń – śmierć, smutek, żałoba, po wielu zmarłych wskutek komunizmu i wzgarda świata. Dalej był kolor zielony – przedstawiał miłosierdzie i nadzieję, jaką mieli ludzie w sobie, mimo wszystkich spotkanych cierpień.

Powyższy fragment to kompilacja kilku strategii odczytywania tekstu: pseudostrategii ogólnikowości połączonej z próbą uniwersalizacji znaczeń. Uczeń nawiązał w wypowiedzi do mitologicznej interpretacji rozwoju rodu ludzkiego od wieku brązowego po złoty. Użycie pojęcia *ludzkość* miało w swym założeniu podnieść rangę prezentowanych sądów. Wskazywało na intelektualne poszukiwania autora. Tekst ten to najlepszy przykład bezradności ucznia wobec braku dostępu do konkretnych kontekstów. Ta interpretacja umieszczona jest w bezczasie i pozaprzestrzeni. Wskazują na to sformułowania: *życie na początku, przelewanie krwi, cierpienia, jakie ich spotkały, Zmarli wskutek komunizmu*. Nic nie jest tu nazwane, nie pojawia się ani jeden fakt historyczny, brak określeń czasu i zjawisk. Ogólnikowa interpretacja prowadzi do podobnego w charakterze zakończenia pracy. Można by je streścić w ten sposób: opowiadanie Stasiuka wywiera ogromny wpływ na naszą psychikę (?). Dzięki licznym nawiązaniom kulturowym i historycznym możemy lepiej zrozumieć, co autor miał na myśli. Szczęśliwy, kto dociera do zakamarków ludzkich myśli. Sądzę jednak, że przy stosowaniu powyższych strategii wiwisekcja tekstu jest tu mocno utrudniona.

Ostatnią kategorię odczytań nazwałabym strategią mistyczną. Cały czas poruszamy się wokół tego samego fragmentu opowiadania, jednakże autorzy tej grupy prac skupili się nie na symbolice barw, a na odwołaniach biblijnych. Zaskakuje przede wszystkim podobieństwo w odczytywaniu sensów. We wszystkich pracach uczniowie odwołują się do pojęcia *Nowe Jeruzalem*. Przenoszą poziom interpretacji w wymiar transcendentalny. Opowiadanie Stasiuka zostaje w ten sposób wpisane w wielką literaturę religijną. Według uczniów pisarz poucza, moralizuje, przestrzega – wciela się w rolę świętego Jana, autora Apokalipsy. Komunizm to koniec świata, ostrzeżenie, po którym Bóg daje człowiekowi jeszcze jedną szansę. Wystarczy, żeby człowiek wykazał czujność i krytycyzm wobec rzeczywistości. A oto kilka cytatów z prac:

Opowiadanie Stasiuka jest ponadczasowe. Udowadnia, że świat może być lepszy. Niewykluczone, że Nowe Jeruzalem jest w drodze, to znaczy, że wieczność i raj są niedaleko.

Inną pracę zamykają podobne wnioski. Jej autor pisze:

Ten tekst ma na celu uświadomienie nam, że Apokalipsa może pojawić się w każdej chwili, że Jezus może przyjść lada moment. [...] Moim zdaniem takie teksty są potrzebne w dzisiejszych czasach, ponieważ świat tak pędzi, że niewiele ludzi ma możliwość, żeby sobie uświadomić, iż zbawienie może nastąpić w każdej chwili.

I tak kolejny uczeń zakwalifikował pisarstwo Stasiuka to kategorii religijno-moralizatorskiej.

Na zakończenie wywodu poświęconego quasi-strategii mistycznej przytoczę obszerniejsze fragmenty z pracy uczennicy, która najpełniej rozwija teorię zbawienia. Pisze ona:

Andrzej Stasiuk ukazuje witrynę kiosku, w której kobiety mogą dostrzec prawdziwe szczęście oraz drogę, którą powinny kroczyć, by je osiągnąć. To szczęście im się należy, po tak wielu cierpieniach, które zesłał im los. Autor stara się wytłumaczyć nam, że radość, miłość i szczęście czeka w Nowym Jeruzalem, czyli w niebiosach.

Stasiuk stosuje w swoim opowiadaniu różne zabiegi językowe, przez które chce ukazać walory życia za czasów komunizmu i tuż po jego zakończeniu. Uświadamia nam, że sami musimy wybrać drogę, którą dojdziemy do tego największego szczęścia i najpiękniejszej miłości, gdzie nie ma bólu, cierpienia, nienawiści i łez. Do Nowego Jeruzalem, do Boga.

W powyższym fragmencie, podobnie jak we wcześniejszych pracach, ogólnikowe stwierdzenia przenikają się z uniwersalnymi. Zaskoczenie starych kobiet barwnością i różnorodnością towarów w rzeczywistości wolnorynkowej zostało tu podniesione do rangi przeżycia mistycznego. Trudno mi odnieść się do sformułowania *walory komunizmu*, użytego przez autora pracy. Albo to wynik przeżyczenia, albo kompletna nieznamość czasów. Taką konwencję interpretacyjną przyjęła większość uczniów. Może mój głos zabrzmiał moralizatorsko, ale uważam, że przytoczone wyżej przykłady są dowodem na to, do czego prowadzą szkolne strategie odczytywania dzieł literackich. Czytanie z tekstu, metoda domyślania się czy też wymyślania różnych wariantów znaczeniowych, niepoparta znajomością kontekstów i wiedzą historycznoliteracką prowadzi do interpretacyjnych absurdów. Żeby nie

być oskarżoną o gołosłowność, chciałabym nadmienić, że opowiadanie Stasiuka, które posłużyło mi za materiał badawczy, pochodziło z arkusza maturalnego sprzed dwóch lat. A zatem to nie fikcja badawcza, tylko rzeczywistość, z którą muszą się zmagać młodzi ludzie.

Nasuują mi się dwa wnioski. Po pierwsze, proces nauczania literatury w szkole średniej wymaga ciągłej aktualizacji poprzez umieszczanie w programach i spisach lektur pozycji będących dokumentem i komentarzem wydarzeń i zjawisk współczesnych. Świadomość narodową i kulturową budujemy bowiem nie tylko na przeszłości, i to odległej, ale i współczesności. Procesowi dydaktycznemu musi oczywiście towarzyszyć praca badaczy literatury, którzy poprzez naukowe opracowania uczyliby młodzież nowych technik percepcji współczesnej twórczości. Jak wykazały bowiem cytowane przeze mnie wyniki ankiet, młodzież ma pełną świadomość roli literatury w kształtowaniu społecznego i historycznego obrazu polskiej rzeczywistości.

Wniosek drugi dotyczy strategii czytania literatury współczesnej na lekcjach języka polskiego. Wieloletni proces dydaktyczny ujawnił, jak mało skuteczne jest czytanie fragmentów utworów, a w sposób szczególny dotyczy to trudnej często w odbiorze literatury współczesnej. Dowód nasuwa się sam. Dla uczniów czytających wybrane rozdziały *Ferdydurke* Gombrowicza, pozycja pisarza walczącego z gębami, pozostanie na zawsze z gębą książki o szkole. Jak rozmija się to z prawdą historyczną, tego udowodniać nie trzeba.

Bibliografia

Ingarden Roman, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976

Janus-Sitarz Anna, *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, Kraków 2004

Janus-Sitarz Anna, *Szkolne spotkania z literaturą*, Kraków 2005

Stasiuk Andrzej, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995

Zarębina Maria, *Język polski w rozwoju jednostki*, Kraków 1980

Literature scarcely-present in school.

Strategies of reading modern, post-1989 literature in secondary schools

Abstract

The article is devoted to the problem of reading and reception of modern literature by secondary-school students. The author analyses the list of obligatory titles, looking especially for the most recent publications. The elementary problem is the evaluation of strategies of reading modern literature, in the context of the changes introduced by the secondary-school reform. The article presents the analysis of results of a survey, conducted in a group of 73 pupils, and of results of an experiment, aimed to investigate the influence of the new strategies of reading literary texts on the quality of text interpretation. In the conclusions, the author criticizes downplaying the presence and role of modern literature in the contemporary educational system, and employing the strategy of reading mere text-fragments.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Małgorzata Świstowska

Obecność tekstów prozy polskiej po 1989 roku i strategię ich czytania w nauczaniu języka polskiego jako obcego

*Bycie człowieka w świecie
jest nierozzerwalnie związane z nawiązywaniem kontaktu z Drugim.*

Jadwiga Cieszyńska, *Dwujęzyczność, dwukulturowość –
przekleństwo czy bogactwo?*

Nauczanie języka polskiego jako obcego ma krótką historię. Pierwsze kursy języka polskiego dla cudzoziemców zostały zorganizowane w 1931 r. w Warszawie i były prowadzone w wymiarze dwutygodniowym w powołanej w tym celu Szkole Letniej¹. W tym stosunkowo niedługim, osiemdziesięcioletnim okresie dydaktyka języka polskiego jako obcego nie rozwinęła się w pełni zarówno pod względem metodycznym, jak i merytorycznym. Pisząc o aspekcie merytorycznym, mam na myśli zakres treści nauczania występujący w glottodydaktyce języka polskiego. Owe braki w treściach nauczania dotyczą w głównej mierze tekstów literatury polskiej, a w szczególności współczesnej prozy². Jak dotąd nie powstała jeszcze antologia tekstów literatury polskiej, która zawierałaby propozycję kanonu literackiego dla cudzoziemców, uwzględniająca utwory prozatorskie po 1989 r. Obecnie można znaleźć informacje o tym, że w różnych ośrodkach akademickich w Polsce i za granicą, które zajmują się nauczaniem języka polskiego jako obcego, prowadzone są prace nad utworzeniem tego typu antologii.

Projekty antologii to w większości autorskie zbiory tekstów skupione wokół jakiejś myśli przewodniej wybranej przez twórcę danego zbioru. Jednym z ciekawych ujęć jest monografia literaturoznawcza *Proza polska o II wojnie światowej w kontekście socjokulturowym 1989–2000* autorstwa W. Tichomirowej, przeznaczona dla konkretnego odbiorcy, którym są studenci Uniwersytetu Moskiewskiego studiujący na kierunku lingwistyka i komunikacja międzykulturowa³. Inną propozycją antologii, której odbiorca nie został zawężony do konkretnej narodowości,

¹ Za: W. Miodunka, *Język polski w świecie. Cykl wykładów na studiach podyplomowych. Nauczanie języka polskiego jako obcego*, Kraków 2008.

² Termin „współczesna proza polska” stosuję zamiennie z terminem „proza polska po 1989 r.”

³ Pogłębiony opis tego projektu zob. W. Tichomirowa, *Monografia literaturoznawcza „Proza polska o II wojnie światowej w kontekście socjokulturowym 1989–2000” i jej wykorzystanie w edukacji literackiej na rosyjskiej polonistyce*, [w:] *Nauczanie języka polskiego jako obcego i polskiej kultury w nowej rzeczywistości europejskiej. Materiały z VI Międzynarodowej Konferencji Glottodydaktycznej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2005*, s. 308–312.

jest pomysł D. Michułki z Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej koncepcja opiera się na założeniu, „iż czytelnikami będą obcokrajowcy zainteresowani literaturą polską, natomiast w antologii oprócz tekstów w całości pojawiają się też fragmenty utworów literackich”⁴. Zbiór ten poza tekstami prozy polskiej po 1989 r. będzie zawierał również teksty poetyckie oraz utwory literackie z epok poprzednich.

Również z referatów wygłaszanych na konferencjach glottodydaktycznych dowiadujemy się o autorskich programach nauczania literatury polskiej, które prezentują ciekawe ujęcia kształcenia literackiego różnych grup cudzoziemców. Jedne z najciekawszych pomysłów pracy ze współczesnym tekstem literackim należą do W. Próchniak z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego⁵, która wraz ze swoimi studentami obcokrajowcami poszukuje treści uniwersalnych we współczesnej literaturze kobiet. Równie ciekawe są propozycje lekcji opartych na analizie tekstów R. Kapuścińskiego, opracowane przez M.E. Sajenczuk z Uniwersytetu Łódzkiego⁶. Oryginalny pomysł wykorzystania felietonów i miniatur prozatorskich S. Mrożka jako pretekstów do rozwijania sprawności mówienia przedstawia A. Janus-Sitarz z Uniwersytetu Jagiellońskiego⁷. Na szczególną uwagę zasługuje także pomysł A. Mazanek z działającego przy Uniwersytecie Warszawskim ośrodka kształcenia cudzoziemców „Polonicum”. A. Mazanek od 1992 r. prowadzi warsztaty literackie przeznaczone dla obcokrajowców-humanistów. Zajęcia te łączą w sobie omawianie utworów literackich z próbą tworzenia własnych tekstów literackich w języku polskim⁸.

Przedstawione tutaj propozycje wykorzystania tekstów są fragmentaryczne i oczywiście nie wyczerpują pomysłów i opracowań zajęć literackich prowadzonych w różnych ośrodkach akademickich. Zaprezentowałam tych kilka przykładów dla zobrazowania braku systemowego ujęcia kształcenia literackiego cudzoziemców. Sytuacja ta powoli ulega zmianie, jednak wydaje się, iż niewielu jest nauczycieli i badaczy, którzy zechcieliby stworzyć kanon lub inwentarz tekstów prozy polskiej po 1989 r. oraz opracować antologię, tak niezbędną zarówno dla studentów cudzoziemców, jak i dla lektorów języka polskiego jako obcego. Na pytania, z jakiego

⁴ D. Michułka, *Miejsce literatury w nauczaniu cudzoziemców. Propozycja antologii*, [w:] *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Stowarzyszenia „Bristol”*, pod red. A. Dąbrowskiej, Wrocław 2004, s. 421–432.

⁵ Zob. W. Próchniak, „Przeprowadzka” do nowego języka, czyli literatura jako wtajemniczenie, [w:] *Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, pod red. R. Cudaka i J. Tambor, Katowice 2001, s. 205–214; eadem, *Gra w domino, czyli o pożytkach płynących z czytania literatury kobiet (propozycje ćwiczeń)*, [w:] *Wrocławska dyskusja o języku polskim...*, op. cit., s. 333–340.

⁶ Zob. M.E. Sajenczuk, *Po polsku o sprawach świata. Teksty Ryszarda Kapuścińskiego w nauczaniu cudzoziemców*, [w:] *Wrocławska dyskusja o języku polskim...*, op. cit., s. 325–332; eadem, *Wywiad jako technika rozwijania sprawności mówienia w nauczaniu języka polskiego jako obcego w grupach wielokulturowych (z wykorzystaniem wybranych tekstów Ryszarda Kapuścińskiego)*, [w:] *Sprawności przede wszystkim*, pod red. A. Seretny, E. Lipińskiej, Kraków 2006, s. 171–184.

⁷ Zob. A. Janus-Sitarz, *Zabawy z Mrożkiem a nauczanie komunikacyjne*, [w:] *Sprawności przede wszystkim...*, op. cit., s. 163–170.

⁸ Zob. A. Mazanek, *Urok warsztatów literackich jako formy polonistycznego kształcenia cudzoziemców*, [w:] *Nauczanie języka polskiego...*, op. cit., s. 270–274.

powodu do tej pory nie opracowano wyboru współczesnych tekstów prozatorskich oraz dlatego kształcenie literackie zajmuje ważne miejsce w nauczaniu języka polskiego jako obcego, spróbuję odpowiedzieć w dalszej części.

Kanon tekstów prozy polskiej po 1989 r. dla obcokrajowców – problem wyboru

Podstawowy problem dotyczący utworzenia wyboru tekstów współczesnej prozy polskiej czy też szerszej literatury dla obcokrajowców jest związany z tematyką utworów współczesnych. Badacze zajmujący się kwestią literackiego kształcenia cudzoziemców zgodnie twierdzą, iż trudno jest im zdecydować, jakiego typu teksty zaproponować uczącym się, aby zainteresować ich treścią utworów⁹. Chodzi tu o kwestię polonocentryczności i uniwersalności utworów literackich. Część lektorów języka polskiego jest zdania, że literatura polska w większości nie stanowi zachęty dla odbiorcy z Zachodu. „W swej znakomitej większości literatura polska jest odbierana jako nieczytelna, niewywołująca większego zainteresowania z powodu polonocentryczności, czyli skoncentrowania na wyłącznie w Polsce rozumianej tematyce”¹⁰. Uwaga ta została poczyniona w kontekście literatury XIX-wiecznej i przedwojennej, skupionej wokół romantycznej martyrologii. Jednak również literatura powojenna, zanurzona w tematyce PRL-owskiej, z uwagi na cenzurę posługująca się ezopowym językiem czytelnym głównie dla rodzimego odbiorcy, jest zbyt skomplikowana i niezrozumiała dla cudzoziemca. „Cenzura powoduje skomplikowane kody porozumienia z czytelnikiem i tylko nieliczni (Sławomir Mrożek) potrafili zrobić z tego sztukę zrozumiałą także poza Polską”¹¹.

A co z literaturą po 1989 r.? W jaki sposób demokracja i wolność słowa zmieniły tematykę utworów współczesnych pisarzy? Paradoksalnie, obalenie reżimu komunistycznego początkowo wpłynęło niekorzystnie na rozwój literatury, a w szerszej perspektywie, polskiej sztuki. Okazało się nagle, że artyści zostali pozbawieni głównego motywu twórczości, jakim do tej pory był bunt wobec systemu totalitarnego, nie potrafili natomiast wypełnić powstałej pustki. Sytuacja stagnacji w sztuce zapanowała nie tylko w Polsce, ale w całej Europie Środkowej. *Środkoeuropejskie królestwo nudy*, taki tytuł nosił artykuł krytykujący nową „nijaką” sztukę krajów postkomunistycznych¹². Po dwudziestu prawie latach, które minęły od przełomowego 1989 r., sytuacja w polskiej literaturze wyraźnie się poprawiła. Mamy coraz więcej młodych twórców, którzy sięgają po tematy uniwersalne i piszą w sposób na tyle interesujący, że utwory te cieszą się dobrą opinią krytyków polskich i zagranicznych. Mam tu na myśli teksty tłumaczone na języki obce, ale również utwory wyróżnionych m.in.

⁹ Szerzej o dyskusji, jakie teksty prozy polskiej po 1989 r. włączyć do nauczania języka polskiego jako obcego, zob. W. Próchniak, *Gra w domino...*, op. cit.; W. Tichomirowa, *Kulturowy model prezentacji literatury w dydaktyce uniwersyteckiej. Program wykładu monograficznego „Polska proza o II wojnie światowej w ujęciu socjokulturowym*, [w:] *Wrocławska dyskusja o języku polskim...*, op. cit.; M.E. Sajenczuk, *Po polsku...*, op. cit.; W. Choriew, *Kanon powojennej literatury polskiej dla studentów polonistyki w Rosji*, [w:] *Wrocławska dyskusja o języku polskim...*, op. cit.; D. Michułka, *Miejsce literatury...*, op. cit.

¹⁰ M.E. Sajenczuk, *Po polsku...*, op. cit., s. 325.

¹¹ W. Hajduk-Gawron, *Europejskość czy polskość – wkład literatury polskiej w nową wspólnotę kulturową*, [w:] *Nauczanie języka polskiego...*, op. cit., s. 247.

¹² Ibidem, s. 247.

nagrodą Nike autorów, takich jak Stanisław Lem, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli, Wiesław Myśliwski czy Jerzy Pilch, by wymienić tylko kilku z grupy polskich pisarzy cieszących się uznaniem za granicą. Twórcy ci w swoich utworach łączą obie cechy: polskość i uniwersalność. Tego typu teksty spotykają się z największym zainteresowaniem wśród studentów obcokrajowców, którzy w obcej literaturze poszukują zarówno treści znanych z własnego doświadczenia socjokulturowego, ale także nowych miejsc do eksploracji¹³.

Specyfika polskiej prozy po 1989 r. jest związana nie tylko z ową kompilacją motywów typowo polskich z problemami ogólnoludzkimi. Novum dotyczy również zmiany perspektywy twórcy, który obok dążenia do wyrażenia ogólnej prawdy o świecie, ale w rodzimym kontekście (np. twórczość A. Stasiuka), skupia się przede wszystkim na wyrażaniu przeżyć indywidualnego człowieka, zwykle własnych przemyśleń i doświadczeń. Pojawiło się wiele utworów o charakterze autobiograficznym, m.in. Pawła Huellego, Aleksandra Jurewicza, Stefana Chwina, Juliana Kornhausera. Ta różnorodność i skrajność motywów i perspektyw, które przyjmują współcześni pisarze, powoduje, że proza po 1989 r.

dąży do stworzenia formy pojemnej – zdolnej pomieścić w sobie wtręty autobiograficzne i ostentacyjne zmyślenie, erudycyjny esej i klasyczną narrację. Chodzi więc o formę przekraczającą fikcyjność, odzwierciedlającą wielość porządków świata, a zarazem tak fikcyjną, jak nieskrzycone fikcyjna jest dzisiejsza rzeczywistość¹⁴.

Aby sprostać tak skomplikowanemu zadaniu, pisarze eksperymentują również w sferze gatunkowej.

Powieści początku lat 90-tych – zauważył P. Czapliński – nie poddają się łatwym różnieniu gatunkowym – ich kompozycja, skład dowolnie mieszanych gatunków, wydaje się podlegać jednokrotnym normom spójności. Co jednak charakterystyczne, jest to „sylwa” zdyscyplinowana zarówno w zawartości intelektualnej jak i kompozycji¹⁵.

Jak widać, nowa literatura jest skomplikowana i może powodować trudności w odbiorze nie tylko obcokrajowcom, ale także polskim czytelnikom. W tym kontekście pytanie o kanon staje się jeszcze bardziej problematyczne. Skoro najnowsza proza wymyka się tradycyjnemu opisowi i podejściu stosowanemu do tej pory w pracy z tekstem na lekcjach zarówno języka polskiego jako obcego, jak również na zajęciach w tradycyjnych polskich szkołach¹⁶, to aby przybliżyć obcokrajowcom ten nowy typ tekstów, należy przygotować odpowiednie do tego narzędzie badawcze, nie zaś zastanawiać się, czy teksty te umieszczać w kształceniu cudzoziemców. W tej sytuacji

¹³ Szerzej o problemie polskości i uniwersalności polskiej literatury zob. W. Hajduk-Gawron, *Europejskość czy polskość...*, op. cit.

¹⁴ P. Czapliński, *Proza polska: ostatnie 20 lat*, portal.wsiz.rzeszow.pl/strona.aspx?id=695, ostatnia modyfikacja: 21 maja 2008, s. 4.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Na temat kanonu lektur w szkołach polskich zob. D. Michułka, *Miejsce literatury...*, op. cit.; W. Hajduk-Gawron, *Europejskość czy polskość...*, op. cit.

pożyteczne będzie zaznajomienie się z innym sposobem literaturoznawczego opisu, nazywanego przez polską krytykę „sylwicznym”, kiedy to badacz rezygnuje z linearnych konstrukcji w analizie i interpretacji materiału, przejrzystej kompozycji, a nawet tradycyjnych norm stylistycznych języka naukowego, wybierając fragmentaryczność, [...] nierzadko ograniczając się do samego postawienia problemu bez dawania gotowych odpowiedzi¹⁷.

Studenci, którzy w ten sposób spojrzą na problem interpretacji utworu, nie będą obawiać się stawić czoła polskim utworom.

Problem tkwi nie tylko w odpowiednim wyborze konkretnych utworów.

Taki kanon – stwierdził W. Choriew – powinien dawać wyobrażenie o żywym procesie historycznoliterackim, w którym szczytowe osiągnięcia powstają dzięki wysiłkom artystycznym wielu twórców. On powinien być wpisany do kontekstu literatury światowej i jej poszukiwań, pokazać wzajemne przyciągania się i odrzucania, które stanowią o realnym rozwoju literatury¹⁸.

Odnosząc się do tych słów, stwierdzam, że taki kanon powinien zawierać utwory różnego typu, charakterystyczne dla tendencji wstępujących w prozie polskiej po 1989 r. Zadanie nauczyciela nie polega na „sortowaniu” tekstów według stopnia atrakcyjności tematów, zresztą taka klasyfikacja nie byłaby obiektywna, lecz zależna od upodobań literackich nauczyciela. Atrakcyjność tekstu omawianego na zajęciach nie zależy wyłącznie od tego, czy utwór podejmuje tematy tzw. trudne czy lekkie. To, czy student zainteresuje się danym tekstem, zależy przede wszystkim od sposobu prezentacji i pracy z owym utworem. To zaś, jak te teksty przyjmą studenci, będzie zależało od strategii odczytywania utworów opracowanych przez nauczycieli. Zagadnieniu metod i technik pracy ze współczesnym tekstem literackim na lekcjach języka polskiego jako obcego poświęcę ostatnią część mej wypowiedzi. Zanim jednak przejdę do opisu tej kwestii, chcę poruszyć problem znaczenia kształcenia literackiego w procesie nauczania języka polskiego cudzoziemców.

Znaczenie sprawności czytania i kształcenia literackiego w nauczaniu języka polskiego jako obcego

Student uczący się języka obcego w początkowej fazie nauki kładzie nacisk na rozwijanie sprzężonych ze sobą sprawności mówienia i rozumienia ze słuchu, zwłaszcza gdy nauka odbywa się w kraju, w którym język ten jest narzędziem komunikacji danej społeczności. Dopiero mniej więcej od poziomu podstawowego (B1) uczący się zauważają potrzebę rozumienia tekstu pisanego. Dzieje się tak w chwili, gdy student potrafi już bez problemu komunikować się w sytuacjach codziennych i zaczyna poszukiwać nowych sposobów zgłębiania wiedzy o danej przestrzeni socjokulturowej. To właśnie czytanie od pewnego momentu nauki staje się sprawnością najbardziej pożądaną przez uczących się, „uważane [jest] za najbardziej złożoną pracę umysłową człowieka, która jest jednocześnie najbardziej podmiotowa. Czytanie bowiem jest narzędziem uczenia się i rozwoju osobowego, które pozwala człowiekowi na twórcze uczestnictwo w nauce i kulturze”¹⁹.

¹⁷ W. Tichomirowa, *Monografia literaturoznawcza...*, op. cit., s. 310.

¹⁸ W. Choriew, *Kanon powojennej literatury...*, op. cit., s. 408–409.

¹⁹ *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*, pod red. A. Seretny, E. Lipińskiej, Kraków 2005, s. 185.

Większość nauczycieli języka obcego jest zdania, że od samego początku procesu nauki należy rozwijać u studentów wszystkie sprawności jednocześnie. Oczywiście w zależności od celu nauki, jak i od metody, którą obiera nauczyciel, proporcja pomiędzy czasem i nakładem pracy poświęcanym na rozwijanie słuchania, mówienia, czytania i pisania jest różna²⁰. Obecnie w glottodydaktyce dominuje podejście komunikacyjne, które w zakresie czytania kładzie nacisk na obcowanie uczącego się z tekstem autentycznym.

Zachowanie autentyczności językowej to wymóg nauczania metodą pragmatyczno-komunikacyjną, czyli nakierowaną na prezentację materiału leksykalnego, symulację sytuacji językowych, zbliżających się również tematycznie do realnych i prowokujących potencjalne reakcje językowe z życia codziennego w warunkach lekcyjnych²¹.

Tak przedstawione kryterium autentyczności tekstów będzie odsyłać zainteresowanych przede wszystkim do utworów użytkowych, takich jak artykuły prasowe, ulotki, ogłoszenia, reklamy, rozkłady oraz wszelkiego rodzaju nakazy i zakazy, które można zobaczyć w miejscach publicznych. Tekstem autentycznym będzie również utwór literacki opisujący realia danego kraju, ale także taki, który wpisuje się w nurt literacki obecny w danym obszarze kulturowym, reprezentujący istniejące tendencje w sztuce. Literatura będzie spełniać dla uczących się funkcję przewodnika po specyfice polskiej kultury rozumianej bardzo szeroko jako polska tradycja, obyczajowość, sztuka oraz folklor. Poznanie i aktywne uczestnictwo cudzoziemców w tak szeroko rozumianym życiu kulturalnym danego kraju jest zadaniem trudnym do wykonania. Nauczyciel musi włożyć dużo wysiłku, by na lekcjach języka umożliwić studentowi zanurzenie się w kulturze. Obecnie w literaturze glottodydaktycznej coraz częściej pojawia się termin linguakultura, który ma pełniej określać, co jest przedmiotem nauczania języka obcego. Linguakultura to: „językowy obraz wartości, symboli, sensów charakterystycznych dla danego obszaru kulturowego”²².

składają się [na nią] ważne dla wszystkich Polaków wartości zobrazowane w języku. Jest to linguakultura głównego nurtu (linguakultura narodowa), wspomagana jednak nieustannie przez linguakultury środowiskowe, peryferyjne; nie tyle mniej ważne, ile bardziej specyficzne, zindywidualizowane w stosunku do linguakultury głównej²³.

²⁰ Szerzej zob. W. Próchnik, „Przeprowadzka” do nowego języka..., op. cit. Autorka dokonuje tam linearnego przeglądu metod nauczania pod kątem sprawności czytania, poprzedzając ów opis stwierdzeniem: „W glottodydaktyce zaznacza się kilka podstawowych nurtów metodologicznych, w ramach których czytanie ze zrozumieniem definiowane jest na różne sposoby, a co za tym idzie – przyznaje się mu odmienne funkcje, sytuując nabywanie sprawności lekturowej studenta na różnych poziomach procesu dydaktycznego”, s. 206.

²¹ A. Majkiewicz, *Różne odmiany tekstów na lekcji języka polskiego jako obcego, czyli o potrzebie zachowania autentyczności językowej*, [w:] *Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, pod red. R. Cudaka i J. Tambor, Katowice 2001, s. 129.

²² G. Zarzycka, *Linguakultura – czym jest, jak ją badać i „otwierać”?* [w:] *Wrocławska dyskusja o języku polskim...*, op. cit., s. 436.

²³ *Ibidem*, s. 437.

Wydaje się, że to właśnie literatura, a zwłaszcza proza najlepiej prezentuje różnorodne zjawiska kulturowe, stąd też

objaśnianie ważnych tekstów literackich, a przynajmniej ich fragmentów czy choćby zapoznanie z wyborem funkcjonujących w polskiej linguakulturze cytatów (z dzieł literackich, filmowych, z piosenek) pełniących rolę matryc kulturowych (a więc wykorzystywanych metaforycznie, pełniących rolę klisz) może znacznie ułatwić zanurzenie się cudzoziemców w świat języka polskiego²⁴.

Kolejna kwestia kształcenia literackiego obcokrajowców jest związana z rolą, jaką chce odgrywać obcokrajowiec–expat²⁵ w polskim społeczeństwie, rolę członka społeczeństwa w kraju osiedlenia. Każdy, kto chce pretendować do miana w pełni kompetentnego użytkownika danego języka, a tym samym uczestnika życia społecznego kraju, musi wykazać się m.in. znajomością twórców i wytworów kultury danego narodu²⁶.

Pomijanie w trakcie nauczania języka – stwierdzają A. Burzyńska i U. Dobesz – jego elementów wyrażających treści kulturowe (bądź kulturą uwarunkowanych) może utrudniać komunikację, adaptację nowych kodów kulturowych, a nawet wywołać u osoby uczącej się danego języka zjawisko tzw. szoku kulturowego²⁷.

Aby tego szoku uniknąć, należy zapoznawać studentów z elementami polskiego życia kulturalnego już od początku nauki języka. W obrębie literatury oznacza to posiadanie wiedzy dotyczącej nazwisk znanych polskich pisarzy i tytułów ich najważniejszych utworów, a także znajomości najważniejszych polskich nagród literackich. W tym samym artykule autorki opisują projekt inwentarza tematycznego i funkcjonalno-pojęciowego do nauczania języka polskiego jako obcego w aspekcie kulturowym. W zakresie literatury inwentarz tematyczny postuluje znajomość zagadnień takich, jak w kategorii *Postacie: filmowe adaptacje literatury polskiej oraz ludzie i wydarzenia w zwierniadle satyry*, a w tej subkategorii nazwiska ze świata literatury, takie jak *Gombrowicz, Mrozek*. Kolejne hasło w inwentarzu: *Człowiek. Wydarzenia*, mieści w sobie zagadnienie dotyczące znajomości *Warszawskich Targów Książki*. W kategorii: *Rzeczy (teksty kultury)* znajduje się odnośnik: *Utwory literackie*²⁸. Inny z kolei artykuł, autorstwa G. Zarzyckiej i M. Jelonkiewicz, wchodzący w skład

²⁴ Ibidem, s. 438.

²⁵ Mianem expatów określają samych siebie obcokrajowcy mieszkający przez jakiś czas w Polsce dla odróżnienia od turystów, którzy są w naszym kraju przejazdem. Wybór takiej nomenklatury jest spowodowany niechęcią do używania określenia „imigrant”, które jest nacechowane negatywnie. Osoby zainteresowane szerzej tym zagadnieniem odsyłam do audycji radiowych „Ex-Pat” emitowanych w każdą niedzielę w godzinach od 10.00 do 12.00 w Radiu Alfa.

²⁶ Postulaty dotyczące zakresu wiedzy o kulturze w nauczaniu języka polskiego jako obcego zostały omówione w pracy zbiorowej pt. *Kultura w nauczaniu...*, op. cit.

²⁷ A.B. Burzyńska, U. Dobesz, *Projekt inwentarza tematycznego i funkcjonalno-pojęciowego do nauczania języka polskiego jako obcego w aspekcie kulturowym*, [w:] *Kultura w nauczaniu języka polskiego jako obcego. Stan obecny – programy nauczania – pomoce dydaktyczne*, pod red. W. Miodunki, Kraków 2004, s. 119.

²⁸ Ibidem, s. 122–127.

wspomnianego już tomu pod redakcją W. Miodunki, zawiera indeks haseł do projektowanego *Małego leksykonu kultury polskiej dla cudzoziemców*. W indeksie tym nie ma bezpośrednich wytycznych dotyczących znajomości najnowszej polskiej literatury po przełomie 1989 r., natomiast pod hasłem *Historia kultury polskiej*, w odnośniku *literatura* znajdujemy określenie *literatura po 1945 r.*, a ze współczesnych twórców nazwiska: Czesława Miłosza, Hanny Krall, Sławomira Mrożka, Ryszarda Kapuścińskiego. Powyższe rozważania dotyczące znaczenia znajomości literatury oraz związanych z nią elementów kulturowych podkreślają konieczność opracowania pomocy zawierających wybór współczesnych tekstów literackich.

Zbiór taki jest niezbędny z jeszcze jednego względu. Od 2004 r. każdy z obcokrajowców, który chce uzyskać państwowy dokument poświadczający znajomość języka polskiego, może przystąpić do egzaminu certyfikatowego. Obecnie istnieje możliwość poświadczanie znajomości języka polskiego na trzech poziomach: podstawowym (B1), średnim ogólnym (B2) i zaawansowanym (C1). Aby pomyślnie zdać egzamin na poziomach B2 i C1, konieczna jest znajomość literatury polskiej w zakresie określonym w dokumencie *Państwowe Egzaminacje Certyfikatowe z Języka Polskiego jako Obcego. Standardy wymagań egzaminacyjnych* (2003). W dokumencie tym w wymogach dla poziomu średniego ogólnego w punkcie dotyczącym rozumienia tekstów pisanych czytamy, iż zdający powinien rozumieć: „teksty ciągłe – całe lub fragmenty (teksty prasowe, informacyjne, reklamowe, literackie) długości 1–1,5 strony formatu A4”. W wymogach dotyczących rozumienia tekstów pisanych określonych dla poziomu zaawansowanego czytamy, iż zdający powinien rozumieć: „teksty całe lub fragmenty tekstów prasowych, użytkowych i literackich, w tym: opowiadanie, relacja, opis, narracja”²⁹. Skoro obcokrajowiec zdający egzamin certyfikatowy powinien umieć czytać teksty literackie, to nauczyciel musi nauczyć go obcowania z takimi utworami. Pomoc w postaci zbioru tekstów z pewnością ułatwiłaby pracę lektorowi, a także byłaby cennym podręcznikiem dla ucznia. Zbiór taki oprócz tekstów powinien zawierać propozycje strategii ich odczytywania. Poniżej przedstawię przegląd istniejących pomocy dydaktycznych do nauczania JPJO, które zawierają fragmenty utworów prozatorskich napisanych po 1989 r. wraz z propozycją technik ułatwiających zrozumienie tych tekstów.

Strategie czytania prozy polskiej po 1989 roku proponowane w podręcznikach do nauczania języka polskiego jako obcego

Wybierając tekst dla swoich uczniów, nauczyciel musi odpowiedzieć na pytanie po co ów tekst będzie na lekcji czytany. Dopiero obrawszy cel, uczący powinien zastanowić się, jakie techniki wybrać, aby uczynić tekst zrozumiałym dla uczniów. Celów, dla których czytamy jakiś utwór, jest wiele. Do najczęstszych należą: rozwijanie kompetencji leksykalnej uczących się, egzemplifikacja reguł gramatycznych lub ortograficznych, ćwiczenie wymowy lub kształtowanie kompetencji socjokulturowej. Nie każdy tekst można wykorzystać do zrealizowania wszystkich wymienionych celów. W podręcznikach do nauczania JPJO najczęściej znajdują się teksty, które można wykorzystać wielokrotnie przy okazji ćwiczenia różnych podsystemów języka.

²⁹ *Państwowe Egzaminacje Certyfikatowe z Języka Polskiego jako Obcego. Standardy wymagań egzaminacyjnych*, Państwowa Komisja Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego. Ministerstwo Edukacji Narodowej i Sportu, Warszawa 2003, s. 36, 49.

Techniki stosowane w nauczaniu czytania w języku obcym dzielą się na takie, które stosujemy przed czytaniem tekstu, w trakcie czytania i po czytaniu. Przed rozpoczęciem czytania nauczyciel powinien zastosować strategie, w wyniku których uczący się przypomną sobie materiał gramatyczny i leksykalny, który będzie wykorzystany w tekście, jak również powinien zogniskować uwagę uczniów wokół tematu utworu. Do najpopularniejszych technik poprzedzających czytanie należą: zagadki leksykalno-gramatyczne, przewidywanie wyrazów w tekście, rozmowa na temat ilustracji dołączonej do tekstu, dyskusja wokół tytułu i/lub śródtytułów tekstu. Techniki towarzyszące czytaniu tekstu dzielą się na te, które dotyczą rozumienia globalnego (*skimming*), selektywnego (*scanning*) i szczegółowego. W trakcie czytania kursorycznego (globalnego) najczęściej stosowane są strategie takie, jak wyszukiwanie w tekście wyrazów kluczy, tworzenie „róży wyrazów” z wyrazów-kluczy, tworzenie zdań zawierających wyrazy-klucze, streszczających główne myśli tekstu, wybieranie jednego lub dwu zdań zawierających główne myśli utworu.

Przy czytaniu selektywnym najczęściej stosuje się techniki typu: „krótka odpowiedź” lub „odpowiedź rozszerzona” oraz uzupełnianie zdań, tabel, diagramów i kwestionariuszy. Do technik towarzyszących czytaniu intensywnemu (szczegółowemu) należą: wnioskowanie o znaczeniu słów na podstawie kontekstu, wnioskowanie o znaczeniu słów na podstawie ich budowy, leksykalne ćwiczenie kategoryzujące lub asocjacyjne, parafrazy poszczególnych fragmentów tekstu, wypełnianie luk w przepisany tekście itp. Końcowemu etapowi pracy z tekstem towarzyszą techniki możliwe do wykorzystania po czytaniu, do których należą: nadanie tytułu całemu tekstowi i/lub śródtytułów poszczególnym akapitom, odnajdowanie błędów w podanym planie zdarzeń, uzupełnianie streszczenia podanymi słowami, uzupełnianie brakujących fragmentów streszczeń, odnajdowanie błędów merytorycznych w podanym streszczeniu, dyskusja na tematy przedstawione w tekście.

Oprócz przytoczonych przeze mnie wyżej technik towarzyszących różnego rodzaju sposobom czytania tekstów, istnieją jeszcze tzw. techniki mieszane stosowane we wszystkich typach czytania: globalnym, selektywnym i szczegółowym. Są to: wybór wielokrotny, technika typu prawda/fałsz, łączenie tekstu z odpowiednim rysunkiem, układanie pomieszanych zdań lub fragmentów tekstu, oddzielanie od siebie dwóch wymieszanych tekstów, uzupełnianie rozpoczętych zdań i dobieranie fragmentów tekstu³⁰. Oczywiście nie wszystkie z tych technik są możliwe do wykorzystania w pracy z tekstem literackim. Niektóre z nich sprawdzają się jedynie w pracy z tekstami informacyjnymi typu reportaż, felieton i wywiad (np. układanie pomieszanych zdań lub fragmentów tekstu oraz oddzielanie od siebie dwóch wymieszanych tekstów). Poniżej przedstawię strategię pracy ze współczesnym tekstem prozatorskim proponowane w podręcznikach do JPJO.

Jak już wcześniej wspominałam, znajomość tekstów literackich, a ściślej rozumienie tego typu utworów, jest wymagane od uczących się od poziomu znajomości języka B2. W praktyce oznacza to, że tekst literacki jest włączany do kształcenia cudzoziemców dopiero na tym poziomie nauczania. Niektórzy nauczyciele próbują oczywiście czytać krótkie fragmenty polskich utworów na niższych poziomach (A1, A2 i B1), jednak w większości boją się stawiać przed uczącymi się tak trudne

³⁰ Szerszy opis technik stosowanych w pracy z tekstem zob. *ABC metodyki...*, op. cit., s. 200–226.

wyzwanie, jakie stanowi literatura polska. Właściwie nie wiadomo, co sprawia, że lektorzy JPJO nie podejmują trudu czytania tekstów literackich na niższych poziomach, strach przed wyzwaniem, czy brak pomocy dydaktycznych zawierających tego typu teksty? Przystępując do analizy podręczników do nauczania JPJO pod kątem obecności w nich tekstów współczesnej prozy polskiej, podzieliłam pomoce dydaktyczne na dwie grupy: przeznaczone *stricte* do rozwijania sprawności czytania oraz podręczniki kursowe, które oprócz ćwiczeń rozwijających wszystkie sprawności i podsystemy języka zawierają również teksty do ćwiczenia czytania ze zrozumieniem.

Wśród pomocy dydaktycznych przeznaczonych do rozwijania sprawności czytania zawierających teksty prozatorskie napisane po 1989 r. na uwagę zasługuje podręcznik *Człowiek i jego świat w słowach i tekstach. Wybór tekstów języka polskiego dla cudzoziemców na poziomie zaawansowanym*, opracowany przez M. Kitę i A. Skudrzyk. Pozycja ta zawiera „utwory lub fragmenty utworów literackich z różnych epok, także wyimki tekstów filozoficznych oraz naukowych, popularnonaukowych i publicystycznych. Są także teksty użytkowe, dowcipy, sentencje, przysłowia”³¹. Celem tego podręcznika jest poszerzenie zasobu słownictwa i frazeologii uczących się, a także poznanie polskiej kultury i rzeczywistości. Teksty zostały zgrupowane wokół dwudziestu kategorii tematycznych, m.in. *Życie, Kondycja człowieka, Kobieta, Uczucia, Rodzina, Dom, Przyjaźń, Szkoła*. W każdym z tych rozdziałów znalazły się utwory zróżnicowane gatunkowo i stylistycznie. Wśród utworów prozatorskich dominują fragmenty utworów pisarzy dwudziestowiecznych, takich jak Witold Gombrowicz, Tadeusz Nowak, Tadeusz Konwicki, Stanisław Lem, Sławomir Mrozek. Proza polska po 1989 r. jest tu reprezentowana jedynie przez fragmenty dwóch utworów: Marii Nurowskiej *Zniewolenia*, pochodzącego z tomu *Panny i wdowy* oraz *Awansu* Edwarda Redlińskiego. Podręcznik nie zawiera niestety ćwiczeń.

Kolejny zbiór tekstów służący jako pomoc do rozwijania sprawności czytania to wydany w 2005 r. we Francji nakładem wydawnictwa L'Harmattan podręcznik *Apprendre le polonais par les textes*, autorstwa S. Mędaka, B. Bieli i C. Bruley-Meszaros. Zawiera on krótkie fragmenty tekstów wraz z ich opracowaniem. Publikacja ta jest adresowana do uczących się znających język na poziomie B1. Podręcznik ten oprócz utworów literackich prezentuje fragmenty wspomnień, esejów, dzienników, listów, piosenek, scenariuszy filmowych, artykułów prasowych i tekstów dla dzieci. Wśród utworów prozatorskich napisanych po 1989 r. znalazły się: *H.E.O.* Zbigniewa Herberta, fragmenty *Cesarza* i *Hebanu* Ryszarda Kapuścińskiego, *Apokryfów* Stanisława Lema, *Widnokregu* Wiesława Myślińskiego, *Opowiadań* Marka Nowakowskiego, *Miasto utrapienia* Jerzego Pilcha, *Transformejszen* Edwarda Redlińskiego oraz *Gry na wielu bębenkach* Olgi Tokarczuk. Strategie czytania każdego z tych tekstów zostały opracowane według jednego schematu. Na początku podany jest krótki fragment tekstu (około 200–300 słów), po nim następuje ćwiczenie oparte na technice wielokrotnego wyboru, np.:

³¹ M. Kita, A. Skudrzyk, *Człowiek i jego świat w słowach i tekstach. Wybór tekstów języka polskiego dla cudzoziemców na poziomie zaawansowanym*, Katowice 2007, s. 7.

Proszę wybrać właściwą odpowiedź.

1. Cząstki poruszające się w galaktykach pochodzą z:
 - a. rozbitego oraz pękającego szkła
 - b. gazów rozprzestrzeniających się poza galaktykami
 - c. ciemnych gazów przypominających chmury;

a następnie objaśnienia leksyki. W pierwszej kolejności podane są definicje czasowników występujących w tekście, przy czym większość czasowników została przedstawiona w parze aspektowej. Objasnienie zostało podane w języku polskim, np.: „owocować/zaowocować <przynosić dobre rezultaty, korzyści, skutkować>”.

Kolejno zostały objaśnione użyte we fragmencie tekstu związki frazeologiczne, stałe wyrażenia, powiedzenia, np.: „stan rzeczy <istniejąca w danym czasie sytuacja, aktualne okoliczności>”, następnie objaśnienia rzeczowników, przysłówków i innych pozostałych niesamodzielnych części mowy, np.: „destrukcja: rozpad, rozkład, zniszczenie; raptownie: gwałtownie, nagle; mimo : pomimo”. Na koniec zamieszczono krótki komentarz leksykalny najtrudniejszych zwrotów, przy czym tym razem wyjaśnienie zostało podane w języku francuskim, np.: „nieprzemienne – ce qui ne peut pas être échangé, alterné”.

Jak już wspomniałam, każdy tekst został opracowany według tego samego zaprezentowanego wyżej schematu. Zastosowano tu dwie techniki pracy z tekstem, mianowicie wybór wielokrotny i definicje jednojęzyczne i dwujęzyczne. Przedstawione fragmenty tekstów pełnią jedynie funkcję egzemplifikacji użycia słownictwa. Wadą tego zbioru jest również fakt, iż został przeznaczony dla jednej grupy odbiorców – frankofonów, a przez to, iż został wydany we Francji, nie jest dostępny na polskim rynku wydawniczym. Adresatami zbioru są uczący się znający język na poziomie B1, jednak faktycznie teksty te są trudne w odbiorze nawet dla grup na poziomie B2. Niekwestionowaną zaletą tego podręcznika jest prezentacja fragmentów utworów współczesnych, co czyni ów zbiór atrakcyjną pomocą dydaktyczną.

Kolejny podręcznik przeznaczony do rozwijania sprawności czytania zawierający wybór tekstów wraz z ćwiczeniami adresowany do studentów znających język polski na poziomie B2 i C1 to książka A. Seretny *Kto czyta – nie błądzi. Podręcznik do nauki języka polskiego. Ćwiczenia rozwijające sprawność czytania*. W zbiorze tym przeważają fragmenty artykułów prasowych i wywiadów pochodzące z czasopism takich, jak „Newsweek”, „Przekrój”, „Wiedza i Życie”, „Wprost”, a także z Internetu. Oprócz tego zostały tu umieszczone fragmenty publikacji naukowych, a także eseju Leszka Kołakowskiego oraz nieliczne teksty preparowane. Taki wybór materiału tekstowego autorka podręcznika argumentuje w następujący sposób: „przy ich [tekstów] doborze podstawowym kryterium był przede wszystkim temat oraz swego rodzaju «uniwersalność» w podejściu do przedstawianego, bądź omawianego zagadnienia. Teksty o charakterze «doraźnym» zbyt szybko się dezaktualizują, by mogły stanowić materiał podręcznika”³². Wszystkie teksty zostały opatrzone licznymi ćwiczeniami ułatwiającymi zrozumienie treści, m.in. parafrazowanie zdań pochodzących z tekstu, pytania do tekstu, prawda/fałsz, wielokrotny wybór i inne techniki ułatwiające pracę z utworem. W podręczniku znajduje się jeden tekst literacki. Jest

³² A. Seretny, *Kto czyta – nie błądzi. Podręcznik do nauki języka polskiego. Ćwiczenia rozwijające sprawność czytania*, Kraków 2007, s. 7.

to miniatura prozatorska *Słówka* autorstwa Wisławy Szymborskiej. Autorka podręcznika zaproponowała następujące techniki do analizy owego tekstu: odpowiedź na pytania dotyczące sytuacji, bohaterów i głównego problemu utworu, wyjaśnienie tytułu tekstu, następnie konstruowanie tabeli z wypisaniem określeń związanych z *zimnem* w jednej kolumnie, a z *gorącem* w drugiej (tekst mówi o Polsce jako zimnym kraju), transformacja tekstu, pytanie o objaśnienie terminu *słówka*, a następnie ankieta dotycząca sposobów uczenia się nowych słów. Na koniec autorka opracowania proponuje połączenie sprawności czytania z mówieniem. Pretekstem do tego ma być sporządzenie ustnego raportu z wyników przeprowadzonej przez studentów ankiety. Podręcznik *Kto czyta – nie błądzi* to cenna, uwzględniająca liczne techniki pracy z tekstem pomoc do nauczania sprawności czytania. Jednakże jeśli chodzi o kształcenie literackie, zawiera tylko jeden możliwy do zrealizowania tego celu tekst.

Podręczniki kursowe przeznaczone do nauczania JPJO na poziomach B2 i C1 to *Polski mniej obcy. Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych* autorstwa A. Madei i B. Morcinek oraz *Kiedyś wrócisz tu... część I i II*, opracowany przez E. Lipińską i E.G. Dąbmską. Pierwszy z wymienionych został wydany w 2007 r. i stanowi pomoc w przygotowaniu studentów do przystąpienia do egzaminu certyfikatowego na poziomie średnim ogólnym. „Teksty znajdujące się w podręczniku to zarówno teksty autentyczne, jak i spreparowane, fragmenty z literatury polskiej, teksty z zakresu kultury oraz historii polskiej”³³ – deklarują jego autorki. Zawarte tu teksty literackie to przede wszystkim krótkie wierszyki i fragmenty *Pana Tadeusza* i *Dziadów* Adama Mickiewicza. Niestety, podręcznik nie uwzględnia utworów prozy polskiej po 1989 r.

Dwie części podręcznika: *Kiedyś wrócisz tu...* przeznaczone są odpowiednio dla studentów znających język polski na poziomach B2 i C1 i zawierają materiał tekstowy złożony głównie z fragmentów artykułów prasowych, felietonów i wywiadów. Materiał literacki to przede wszystkim wiersze „związane tematycznie z tekstem głównym – zostały dobrane również w celu prezentacji rozmaitych stylów i znaczących twórców polskiej poezji”³⁴. Zamieszczone w podręczniku w części II współczesne literackie teksty prozatorskie to fragmenty utworów Stanisławy Fleszarowej-Muskat, Jerzego Waldorfa i Marzenny Szuman-Wierzchowieckiej. Niestety, również te dwa podręczniki kursowe nie zawierają propozycji prozy polskiej po 1989 r.

Jak wynika z powyższej analizy podręczników do nauczania JPJO, obecne na rynku wydawniczym pomoce dydaktyczne prezentują niewiele tekstów prozy polskiej po 1989 r. Glottodydaktyka oferuje liczne strategie pracy z tekstem. Mnogość technik przed, w trakcie i po czytaniu daje wachlarz możliwości przy opracowywaniu współczesnych utworów literackich na potrzeby kształcenia cudzoziemców. Z jakiego więc powodu wciąż jest tak mało propozycji prozy polskiej po 1989 r. na lekcjach JPJO? Być może nauczyciele uważają, że współczesna polska literatura nie

³³ A. Madeja, B. Morcinek, *Polski mniej obcy. Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych*, Katowice 2007, s. 11.

³⁴ E. Lipińska, E.G. Dąbmska, *Kiedyś wrócisz tu... część I: Gdzie nadwiślański brzeg. Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych*, Kraków 2006, s. 12; część II nosi podtytuł: *By szukać swoich dróg i gwiazd. Podręcznik do nauki języka polskiego dla zaawansowanych*, Kraków 2006.

stanowi interesującego materiału dla obcokrajowców ze względu na liczne nawiązania do dawnej historii i PRL-owskiej rzeczywistości. A może problem tkwi w tym, że nasza współczesna proza jako wciąż niesklasyfikowana i wymykająca się ujęciom systemowym jest bardzo mało znana polskim czytelnikom. To właśnie ów brak kanonu utworów literackich po 1989 r. stworzonego na potrzeby kształcenia uczniów polskich, jak również cudzoziemców, powoduje, że my, nauczyciele, wciąż jeszcze poruszamy się po omacku wśród tego typu tekstów, nie wiedząc, które z nich warto zaproponować uczniom.

Polish post-1989 prose – its presence and strategies of reading in teaching Polish as a foreign language

Abstract

The aim of this article is showing the presence of Polish post-1989 prose in the teaching of Polish as a foreign language. The article examines the problem of literary canon in teaching foreigners. The author inquires into the reasons for the lack of adequate teaching aids in the form of modern anthologies of Polish prose. The second part of the article presents techniques of working with a written text, used in teaching methodology, and considerations on the significance of reading skills and literary education in language teaching. Finally, the author presents an analysis of Polish language coursebooks, paying special attention to the presence of post-1989 Polish prose. The article is concluded with a question about the reasons of such a limited usage of Polish modern literature in teaching foreigners.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Jagoda Cieszyńska

Współczesne strategie czytania

Nie wydaje mi się, żeby wyrazy języka, zarówno te pisane jak i mówione, odgrywały jakąkolwiek rolę w moim mechanizmie myślenia. Były psychiczne, które zdają się funkcjonować jako elementarne jednostki myślenia, są konkretnymi znakami i mniej lub bardziej wyrazistymi obrazami, które można „samowolnie” reprodukować i łączyć ze sobą [...] jednostki te, w moim przypadku mają charakter wizualny i dynamiczny.

Albert Einstein
(tłum. A. Załazińska)

Czy istnieje zjawisko dysleksji?

Jak to się dzieje, że osoby dyslektyczne nie rozumieją pisanych informacji w takim stopniu, że ich trudności nazywano pierwotnie „ślepotą słowną”? Warto postawić pytanie: czy takie problemy mogą być także generowane sposobem nauczania lub szczególnym rodzajem stymulacji w okresie wczesnego dzieciństwa? Być może uda się wyjaśnić, na czym polegają kłopoty współczesnych uczniów i studentów.

Spójrzmy na typowe błędy popełniane przez osoby z dysleksją. Aby uprzędzić ewentualne wątpliwości, czy jest to zjawisko wirtualne, czy też nie, poczynię konieczną dygresję. Badania *post mortem* dorosłych osób z dysleksją oraz eksperymenty z wykorzystaniem technik pozytronowych, doświadczenia pacjentów po komisurotomii, pozwoliły stwierdzić, że dysleksja nie jest bytem wirtualnym, konstruktem teoretycznym czy, jak sądzą niektórzy, próbą tłumaczenia swego nieuctwa lub lenistwa.

U osób z trudnościami w czytaniu (wtórnie w pisaniu) występują nieprawidłowości konstytucjonalne (organiczne) oraz zaburzenia rozwoju funkcji poznawczych związanych z przetwarzaniem informacji językowych¹. Nieprawidłowości konstytucjonalne stwierdzane u osób z trudnościami w opanowaniu umiejętności czytania i pisania to:

- mniejsza niż u osób nieprzejawiających trudności w czytaniu struktura *planum temporale* w lewej półkuli mózgu,
- mikrouszkodzenia lewej dolnej okolicy słuchowej,
- dłuższa bruzda Sylwiusza w lewej półkuli mózgu,
- skrzyżowana lateralizacja funkcji,

¹ Należałoby rozgraniczyć zakres terminów „zaburzenie rozwoju” i „zaburzenie rozwojowe”. Te pierwsze spowodowane są czynnikami zewnętrznymi lub wewnętrznymi prowadzącymi do patologii, czyli odstępstwa od normy. „Zaburzenia rozwojowe” powinno się nazwać zjawiskiem rozwojowym, a więc przemijającym bez oddziaływań terapeutycznych, np. substytuowanie tylnojęzykowej głoski k głóską przedniojęzykową t.

• leworęczność połączona z przetwarzaniem języka w prawej półkuli mózgu. Zakłócenie rozwoju i działania funkcji mózgowych prowadzą w konsekwencji do zaburzeń strukturalnych. Do takich zaburzeń funkcjonalnych należą:

- oburęczność
- obuoczność
- prawopółkulowe przetwarzanie informacji językowych spowodowane brakiem wczesnych doświadczeń lingwistycznych lub przewagą stymulacji prawopółkulowych (obraz, muzyka) z jednoczesną depriwacją doświadczeń werbalnych.

U osób z dysleksją występuje inny wzorzec czynności elektrycznej lewej półkuli niż u tych nie mających trudności w czytaniu. Wiemy już, że struktury mózgowe warunkują działanie mózgu, a działanie mózgu wpływa na powstanie odpowiednich struktur.

Jak mózg przetwarza informacje językowe?

Dla całości wywodu konieczne jest objaśnienie terminu „prawopółkulowe przetwarzanie języka”. Półkule różnią się od siebie pod względem anatomicznym, architektonicznym i biochemicznym². W największym skrócie niżej przedstawione zostały odmienności w przetwarzaniu informacji między lewą a prawą półkulą mózgu.

Prawa półkula mózgu:

- opracowuje informacje symultanicznie (globalnie, holistycznie),
- działa wg programu *przez podobieństwo* – „to, co jest podobne, jest rozpoznawane jako takie samo”,
- rozpoznaje, zapamiętuje, przetwarza poprzez odniesienie do posiadanych informacji,
- rozpoznaje, zapamiętuje, przetwarza obrazy całościowe ze wszystkich zmysłów,
- przetwarza przestrzeń, muzykę, negatywne emocje,
- rozpoznaje, zapamiętuje, przetwarza znaki ikoniczne, piktogramy,
- przetwarza informacje matematyczne,
- przetwarza czas cyklicznie,
- z informacji językowych rozpoznaje, zapamiętuje przetwarza samogłoski, wyrażenia dźwiękonaśladowcze, konkretne rzeczowniki (niefleksyjnie, tylko w mianowniku), uniwerbizmy, prozodię, kontroluje kierunek czytania, jest aktywna podczas powtarzania, „lepiej rozumie język mówiony niż pisany”³.

Jeśli bardziej aktywna jest półkula prawa, oczy poruszają się w kierunku od prawej do lewej (fakt ten tłumaczy problemy dzieci lewoocznych).

Lewa półkula mózgu:

- opracowuje informacje sekwencyjnie (analitycznie, *krok po kroku*),
- działa według programu *odkrywanie relacji* między elementami,
- dostrzega różnice (np. między fonemami, znaczeniami, literami, kolejnością głosek w sylabach, wyrazów w zdaniu),
- porządkuje sekwencyjnie,

² Por. W. Budohoska, A. Grabowska, *Dwie półkule jeden mózg*, Warszawa 1994.

³ Ibidem, s. 62.

- przetwarza reguły (w tym językowe),
- przetwarza czas linearnie,
- odbiera, zapamiętuje i wytwarza informacje językowe,
- przetwarza linearnie teksty czytane (czyta ze zrozumieniem),

Jeśli bardziej aktywna jest półkula lewa, oczy częściej poruszają się w kierunku od lewej do prawej.

Lewa i prawa półkula mózgu wykorzystują do przesyłania informacji odmienne neurotransmitery, różnice dotyczą również budowy cytoarchitektonicznej. „Ponadto wiadomo, że prawa półkula nigdy nie jest zdolna wykonywać funkcji językowych tak dobrze jak lewa, nawet jeśli przejmie te funkcje bardzo wcześnie”⁴. Symetria półkulowa nie zmienia się z wiekiem, mogą się zmienić jedynie strategie rozwiązywania zadań.

Błędy prawopółkulowe

Prawopółkulowe przetwarzanie języka podczas czytania⁵ jest całkowicie odmienne od czytania lewopółkulowego, oznacza bowiem prymat całościowego rozumienia nad analitycznym. Prawa półkula stosuje strategię rozpoznawania liter, wyrazów i połączeń wyrazów przez podobieństwo do często spostrzeganych.

Opracowanie danych językowych przez prawą półkulę mózgu generuje następujące błędy:

- Trudności z różnicowaniem kształtów podobnych liter:

A Y M j f

m w u n r

p b d g

s ś sz

t l ł

a e c

a ą z ż ź

Widać wyraźnie, dlaczego osoby przetwarzające język prawopółkulowo nie potrafią czytać pisma odręcznego.

- Odczytywanie nowego wyrazu (terminu, nazwiska, wyrazu obcego pochodzenia, nazw własnych, np. nazw geograficznych, dat) bez uwzględnienia linearnego porządku. Przykłady wypowiedzi werbalnych i pisemnych studentów dyslektycznych:

aruakaria ‘araukaria’

Aldomovar ‘Almodovar’

sfera armilarna, sfera almiralna ‘sfera armilarna’

Rio de Najerio ‘Rio de Janeiro’

percjoza ‘precjoza’

16-go o 15:00 15-go o 16:00

- Odczytywanie nowego wyrazu (terminu, nazwiska, wyrazu obcego pochodzenia, nazw własnych, np. nazw geograficznych) według strategii przez

⁴ Ibidem, s. 143.

⁵ Z konieczności ograniczam się do omówienia trudności w czytaniu, jednakże istnieje także prawopółkulowe rozumienie języka słyszanego u osób z zaburzoną słuchem fonemowym, u osób z afazją, niedosłuchem i autyzmem.

podobieństwo do zakodowanego w umyśle. Przykłady wypowiedzi werbalnych i pisemnych studentów dyslektycznych:

symultanny 'symultaniczny'

homologiczny 'fonologiczny'

dyslekcja 'dysleksja'

Antos 'Antas'

rzecz 'rzec'

uzupełnij konieczne luki 'wypełnij luki, tam gdzie jest to konieczne'

Przykłady wypowiedzi uczniów:

wyznacz 'zaznacz'

zakreśl 'nakreśl'

Janek zjadł plecak 'Jacek zdjął plecak'

Kowalowski 'Kowalewski'

Nowak 'Nowek'

Śnigórski 'Śniegórski'

Smokuntowicz 'Smoktunowicz'

Wojnarski 'Wojnerski'

- Odczytywanie połączeń wyrazów według strategii wysokiej frekwencji:

Jan Pasteur uratował Józiovi życie.

'Jak Pasteur uratował Józiovi życie?'

Jacek był zadowolony, bo miał nowe akwarium.

Jędrek był szczęśliwy, bo dostał nowe akwarium.

Widać wyraźnie, że odwołując się do „piramidy informacji” (fakt–informacja–wiedza–mądrość) osoby czytające prawopółkulowo zatrzymują się na poziomie faktów, czyli wyglądu litery lub cyfry. Brak umiejętności linearnego odkodowania powoduje, że w umysłach tych osób nie powstaje informacja na podstawie przeczytanego tekstu. Brak informacji uniemożliwia budowanie wiedzy, tym samym jej zastosowanie w praktyce nie może się urzeczywistnić.

Aby czytać teksty i je rozumieć, trzeba mieć nie tylko doskonale opanowaną sztukę czytania, ale przede wszystkim duży zasób słownictwa i językową wiedzę o świecie. Tych umiejętności osoba z dysleksją nie posiada. Trudno sobie wyobrazić kłopoty dorosłej osoby z dysleksją, gdy musi odczytać tekst pisany odręcznie czy wypełnić formularz, w którym użyto różnych i odmiennej wielkości czcionek.

Czcionki szeryfowe powodują fiksację wzroku na elementach liter, które nakładają się na siebie, „pływają”. Justowanie tekstu także wpływa na łatwość jego czytania. Teksty wyjustowane mają nieregularne odległości między wyrazami, co osobom z dysleksją sprawia problemy z płynnym przechodzeniem od jednego do drugiego słowa podczas czytania.

Osoba z dysleksją wkłada taki wysiłek w odkodowanie znaków, że nie mogą one stać się dla niej przezroczyste dla znaczenia, a to oznacza, że teksty stają się zupełnie niezrozumiałe, jak wówczas, gdy osoby nie przejawiające problemów dyslektycznych włączają prawą półkulę do rozumienia przekazów językowych. Kiedy tak się dzieje? Dobrym przykładem jest rozumienie języka podczas słuchania pieśni i śpiewania. Jeśli teksty nie zostały wcześniej poznane w zapisie, muzyka włączy prawopółkulowe przetwarzanie informacji i mamy okazję usłyszeć:

Pan zmartwychwstał tu go ninie.

*Pan zmartwychwstał **albo i nie.***

Rąbek z głowy zdjęła.

Rondel z głowy zdjęła.

Hymn tryumfu.

Chytry umfu.

Matko niebieskiego Pana ślicznaś **i niepokalana.**

*Matko niebieskiego Pana ślicznaś **ino po kolana.***

Plastr miodu Samsona.

Chlast w mordę Samsona.

Królowej anielskiej śpiewajmy.

Królowej **angielskiej** śpiewajmy.

Szafarko łask.

Szachrajko łask.

Z bez zmayı dziewicy zrodzony.

Ze zmarłej dziewicy zrodzony.

I **Józef stary** ono pielęguje.

I **Józef Stalin** ono pielęguje.

Przybieżeli do Betlejem **pasterze.**

Przybieżeli do Betlejem **harcerze.**

Archanioł **Boży** Gabryjel.

Archanioł, **bo rzyga** ryjel.

Na cud Jonasza.

Nasturcjo nasza.

Z dotychczas prowadzonych badań wynika, że 96% osób praworęcznych przetwarza dane językowe w półkuli lewej, a tylko 4% tych osób w półkuli prawej według strategii symultanicznej. Wśród osób leworęcznych aż 70% przetwarza język sekwencyjnie w swej niedominującej, ale sekwencyjnej lewej półkuli, natomiast 15% przetwarza język prawopółkulowo, a pozostałe 15% angażuje w proces czytania obie półkule mózgu.

Osoby dyslektyczne przetwarzają język pisany według prawopółkulowych strategii całościowych, zgodnych z programem rozpoznawania przez podobieństwo. Obserwacja funkcjonowania osób z dysleksją upoważnia mnie do sformułowania takiej oto refleksji: odmiennosc w przetwarzaniu języka skutkuje odrębnością w rozumieniu świata. Przetwarzanie czasu jest tu najbardziej spektakularnym przykładem. Osoby z dysleksją przetwarzają czas cyklicznie, jak w kulturach prymarnych, niepiśmiennych, ponieważ linearne przetwarzanie czasu umożliwia nam jedynie struktura *planum temporale* w lewej półkuli mózgu.

Konieczne jest jednak sformułowanie pewnego zastrzeżenia dotyczącego niektórych uczniów wykazujących trudności w czytaniu i pisaniu. Są wśród nich osoby, którym poprzez organizację doświadczeń wdrukowano prawopółkulowy sposób czytania. Już ośmiomiesięczne niemowlęta oglądają poruszające się obrazy (filmy animowane, reklamy, programy komputerowe), choć percepcja znaczeń w tym wieku nie jest możliwa. Dzieci słuchają płynących z telewizora tekstów, patrzą na obrazy (programy dla dorosłych) będące nagromadzeniem niezrozumiałych informacji, mozaiką niemożliwą do scalenia, jakby nam, dorosłym, przyszło spoglądać na świat

oczami motyla. Oderwane od siebie różnobarwne plamy uruchamiają prawopółkulowe przetwarzanie bodźców. To nie jest pokolenie, któremu można bezkarnie zaproponować analityczne metody nauczania czytania. Tacy uczniowie będą widzieć pojedyncze litery, jak obrazy, które nigdy nie staną się przezroczyste dla znaczenia, co jest koniecznym warunkiem czytania ze zrozumieniem. Pokolenie uczniów szybko przetwarzające prawopółkulowo według programu przez podobieństwo ma ogromne problemy z linearnym odczytywaniem znaczeń. Widać to wyraźnie, gdy przychodzi gimnazjalistom czy licealistom czytać ze zrozumieniem polecenia podczas egzaminów.

Są to jednostki, które teoretycznie mogłyby przetwarzać informacje językowe w półkuli lewej, ale przewaga doświadczeń prawopółkulowych oraz nieprawidłowe metody nauczania w szkole (przez głoskowanie i literowanie) spowodowały zmianę preferencji. Trzeba pamiętać, że czytanie symultaniczne jest szybkie, choć skrótowe i niedokładne. Czytamy w ten sposób artykuły w gazetach, beletrystykę, ogłoszenia. Jednak taka strategia nie pozwala przyswajając nowych informacji, bo prawa półkula odwołuje się do wzorów znanych, zakodowanych już w umyśle na podstawie wcześniejszych doświadczeń, rozpoznaje według podobieństwa do całości o wysokiej frekwencji w tekstach pisanych. Widać wyraźnie, że aby w taki sposób czytać prawopółkulowo, trzeba wcześniej czytać sekwencyjnie, linearnie, tak jak potrafi to zrobić lewa półkula mózgu. „Linearność języka wymaga uprzedniego zaangażowania myśli w pewien porządek”⁶.

Tymczasem mamy dużą grupę uczniów i studentów, która w dzieciństwie doświadczyła przede wszystkim stymulacji obrazem (telewizja, gry komputerowe, układanki typu puzzle). Przewaga bodźców obrazowo-przestrzennych nad linearnie uporządkowanymi wykształciła u tych osób specyficzne strategie przetwarzania informacji językowych. Jeśli wobec tych osób zastosuje się obowiązującą w polskich przedszkolach i szkołach metodę głoskowania wygenerowane zostaną błędy typu dyslektycznego.

Najogólniej rzecz ujmując, nauczyciele nauczania przedszkolnego i wczesnoszkolnego nie zdają sobie sprawy, że wybrzmiewanym podczas głoskowania spółgłoskom towarzyszy element wokaliczny, który jest przez dzieci zapisywany (*myamy*). Korekta takich zapisów powoduje, że dziecko eliminuje samogłoskę *y* z zapisywanych wyrazów (*od sna* – ‘od syna’). Nierzadko także uczący myślą głoskowanie z literowaniem i podają uczniom nazwy liter *żet*, *es*, *jot*. Taka metoda w połączeniu z analitycznym przetwarzaniem kształtu liter (*tu brzuszek*, *tu kreseczka*) całkowicie uniemożliwia dzieciom dyslektycznym skuteczną naukę czytania.

Osoby, które przetwarzają język globalnie, nauczane w szkole metodami analitycznymi to największa grupa uczniów i dorosłych z dysleksją. Czy można więc zaryzykować twierdzenie, że odpowiednie metody nauczania pozwolą uniknąć dysleksji. Bez wątplenia tak, jeśli dysleksję rozumie się jako trudności w czytaniu. Interpretacja tego terminu dokonana przez Martę Bogdanowicz rozszerza jego znaczenie także o problemy w pisaniu ortograficznym (dysortografia) i kaligraficznym (dysgrafia). Przy czym do błędów dysortograficznych należy włączyć nie tylko błędy w pisaniu wyrazów, ale też w budowie zdań.

⁶ A. Załazińska, *Niewerbalna struktura dialogu*, Kraków 2006, s. 45.

Dotychczasowe doświadczenia kliniczne potwierdzają skuteczność sylabowej metody symultaniczno-sekwencyjnej (wg programu *Kocham czytać*) stosowanej w pracy z dziećmi z ryzyka dysleksji, z dysleksją, a także z zaburzeniami słuchu i cechami autyzmu.

Wydaje się, że przy odpowiednio wcześniej prowadzonej nauce czytania będzie można wypracować także sprawność prawidłowego pisania. Moje doświadczenia zdają się to potwierdzać. Dzieci zagrożone dysleksją czytają szybko i poprawnie, rozumieją teksty i gromadzą na ich podstawie wiedzę, nie robią błędów ortograficznych. Na obecnym etapie trudno orzec, czy będą mogły z równą łatwością budować teksty poprawne pod względem syntaktycznym. Tu konieczna jest wysoka precyzja linearnego porządkowania.

Czy można założyć, że osoby przetwarzające dane językowo w prawej półkuli mózgu nie mogą docierać do informacji, budować wiedzy i tym samym osiągnąć poziom, który starożytni nazywali mądrością? Otóż na szczęście nie. Pod warunkiem, że będzie się te osoby uczyć czytania innymi strategiami.

Bibliografia

- Antas J., *Co mówią ręce. Wprowadzenie do komunikacji niewerbalnej*, [w:] *Retoryka dziś. Teoria i praktyka*, red. R. Przybylska, W. Przychyna, Kraków 2001
- Bauer J., *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis Spiegelneurone*, München 2006
- Budohoska W., Grabowska A., *Dwie półkule jeden mózg*, Warszawa 1994
- Cieszyńska J., *Nauka czytania krok po kroku. Jak zapobiegać dysleksji*, Kraków 2001
- Cieszyńska J., *Dysleksja jako konsekwencja zaburzeń procesów symultanicznych i sekwencyjnych*, [w:] „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*”, *Studia Linguistica* II, 2004
- Cieszyńska J., *Kocham uczyć czytać*, Kraków 2006
- Cieszyńska J., Korendo M., *Wczesna interwencja terapeutyczna*, Kraków 2007
- Gazzaniga M.S., *O tajemnicach ludzkiego umysłu. Biologiczne korzenie myślenia, emocji, seksualności, języka i inteligencji*, Warszawa 1997
- Klein W., *Przyswajanie drugiego języka: Proces przyswajania języka*, [w:] *Psychologiczne aspekty dwujęzyczności*, red. I. Kurcz, Gdańsk 2007, s. 89–142
- Psychologiczne aspekty dwujęzyczności*, red. I. Kurcz, Gdańsk 2007
- Żałazińska A., *Niewerbalna struktura dialogu*, Kraków 2006

Modern strategies of reading

Abstract

The author of the article discusses the language functions organization in the brain, basing on existing research in brain neuroimaging. She explains the phenomenon of dyslexia, providing examples of left-hemisphere and right-hemisphere reading strategies and spoken-language processing.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Marta Korendo

Strategie czytania uczniów dyslektycznych

Dysleksja – problem życiowy, a nie tylko szkolny

Dyskusja na temat dysleksji nadal toczą się głównie wokół dyskusji zagadnień związanych z umiejętnością lub raczej jej brakiem czytania i pisania, poprawnością zapisu ortograficznego, jakością pisma. Schemat ten trzeba jak najszybciej wyeliminować, ponieważ dysleksja staje się pomalą jedną z plag cywilizacyjnych i to nie tylko dlatego, że wzrosła umiejętność stawiania diagnozy oraz liczba chętnych do otrzymania zaświadczenia. Współczesne tempo i jakość życia oraz sposób i rodzaj bodźców dostarczanych dzieciom nie sprzyjają właściwemu kształtowaniu się funkcji językowych w ontogenezie. Suma tych zagrożeń rozwojowych przyczynia się do sukcesywnego wzrostu liczby osób z problemami natury dyslektycznej.

Wokół problemu dysleksji narosło wiele mitów, które nadal niestety mają duży wpływ na sposób diagnozowania oraz metody terapii stosowanej w przypadku dzieci z trudnościami w nauce czytania i pisania. Jednym z nich jest pojmowanie dysleksji jako problemu szkolnego, którego początek i koniec wyznacza czas nauki zinstytucjonalizowanej. To błędne pojmowanie omawianego zjawiska sprawia, że odpowiedzialne za to placówki nie diagnozują dzieci małych, trzy-, czteroletnich, u których często bardzo wyraźne są symptomy zagrożenia dysleksją. Nie mówi się również o tym, że dziecko nie przestaje być dyslektyczne po opuszczeniu murów szkoły ani po jej ukończeniu. Z dysleksją człowiek zmaga się przez całe życie, co utrudnia niekiedy np. osiągnięcie – adekwatnego do możliwości intelektualnych – statusu zawodowego czy wykształcenia.

Poruszone problemy wskazują na konieczność odejścia od pojmowania dysleksji jako zaburzenia nauki czytania i pisania, a zobaczenia jej i opisanie w kontekście wielu trudności, z którymi na co dzień borykają się osoby (nie tylko dzieci!) dyslektyczne.

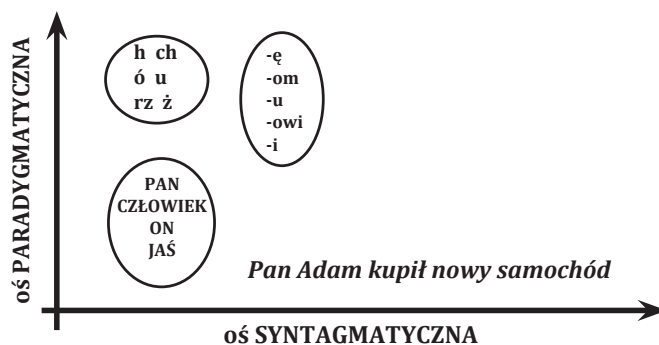
Czym jest dysleksja?

Wielokrotnie próbowano definiować to zjawisko, próbując wskazywać na różne aspekty zaburzenia. W sposób najbardziej trafny zdefiniowała dysleksję Jagoda Cieszyńska, podając, że są to „trudności w linearnym opracowaniu informacji:

symbolicznych, czasowych, motorycznych, manualnych i językowych”¹. Definicja ta wyznacza wyraźnie drogę diagnozy oraz terapii omawianego zaburzenia. Gdyby bowiem terapeuci zechcieli wyznaczonym szlakiem podążyć, w wielu przypadkach udałoby się uniknąć kłopotów szkolnych oraz życiowych, które trapią osoby dyslektyczne.

Językowe objawy dysleksji oraz ich mechanizmy

W systemie językowym obserwować możemy dwa rodzaje związków: paradygmataczne oraz syntagmatyczne. Zależności te najlepiej pokazuje poniższy schemat:



Mówienie oraz pisanie jest projekcją z osi paradygmatacznej na oś syntagmatyczną. Aby ją przeprowadzić właściwie, należy dokonać określonych wyborów z istniejących paradygmatów (zbiorów) elementów systemu językowego oraz ułożyć je w odpowiedniej kolejności (podczas pisania zachowując również uwarunkowany kulturowo kierunek od lewej do prawej). Jak trudna to sztuka, zauważamy dopiero wtedy, kiedy staramy się pomóc dziecku z zaburzeniami rozwoju w prawidłowym stworzeniu systemu językowego. Niezliczona niemal liczba paradygmatów różnych elementów (np. liter, końcówek fleksyjnych, morfemów leksykalnych) oraz konieczność słuchowego lub wzrokowego uporządkowania ich w odpowiedniej kolejności sprawiają, że zarówno proces mówienia, jak i pisanie jawi się nam jako bardzo skomplikowany, wymagający przede wszystkim sprawnie przebiegających procesów mózgowych w sferze poznawczej oraz motorycznej.

Uwzględnienie mechanizmów paradygmatacznych oraz syntagmatycznych pozwoliło J. Cieszyńskiej na stworzenie niezwykle przejrzystej klasyfikacji zaburzeń o charakterze dyslektycznym². Pozwala ona na dokładną diagnozę problemu oraz wyznaczenie kierunku i zasad terapii funkcji psychicznych, w tym również językowych. Dzięki skojarzeniu przyczyn poznawczych ze skutkami w postaci zaburzeń systemu językowego, daje podstawy także do odejścia od terapii koncentrującej się na skutkach (czyli takiej, podczas której złą technikę czytania doskonalili się poprzez zwiększanie ilości czytanego tekstu, a błędy ortograficzne eliminuje się na drodze

¹ Definicję tę podała prof. J. Cieszyńska na seminarium naukowym w Uniwersytecie Pedagogicznym 20.02.2009 r.

² J. Cieszyńska, *Nauka czytania krok po kroku. Jak przeciwdziałać dysleksji*, Kraków 2005, s. 14–16.

uporczywego powtarzania dyktand), a rozpoczęcie o wiele bardziej skutecznej rehabilitacji, opartej na znajomości przyczyn. Wiadomo przecież, że ten sam błąd językowy może mieć różne przyczyny poznawcze.

Zaburzenia natury paradygmatycznej oznaczają, że osobom dyslektycznym spore trudności sprawiają procesy nieuświadomionego dokonywania wyborów elementów językowych. Typowe błędy dysleksji paradygmatycznej to³:

- mylenie liter podobnych (np. b:p, b:d, p:g, l:ł, m:n, z:ż, a:o),
- pomijanie znaków diakrytycznych,
- domyślanie się treści z kontekstu lub na podstawie podobieństwa formy,
- brak rozumienia przeczytanego testu.

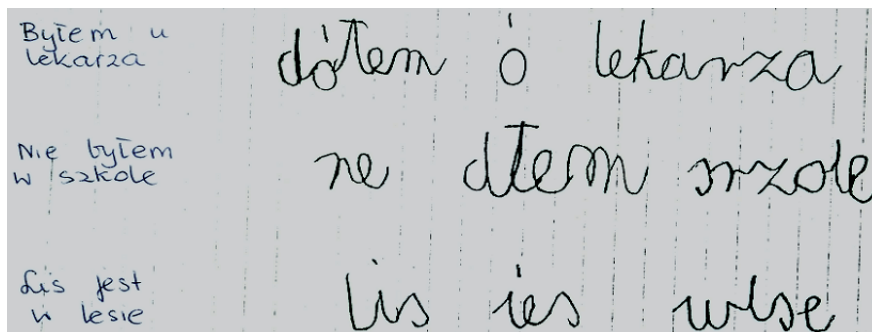
Uszkodzenia systemu językowego natury syntagmatycznej przejawiają się natomiast poprzez trudności z liniowym uporządkowaniem jego elementów. Charakterystyczne tego objawy to⁴:

- metatezy cech artykulacyjnych głosek (sztapka – czapka, stebula – cebula),
- dodawanie liter (dyomy – domy),
- opuszczanie liter (nart – narty),
- metatezy liter, sylab, wyrazów,
- kłopoty z odczytywaniem wyrazów jednosylabowych,
- pomijanie interpunkcji.

Przytoczona powyżej klasyfikacja objawów dysleksji ściśle powiązana z przyczynami zaburzeń pozwala odejść od dotychczas uznawanej triady podziału na dysleksję, dysortografię oraz dysgrafię. Podział ten – oparty jedynie na analizie skutków (objawów) – nie daje prawdziwego obrazu zaburzeń, a tym samym nie pozwala na stworzenie właściwych programów terapeutycznych. Stąd między innymi biorą się błędy w rehabilitacji osób dotkniętych tym problemem. Założenia terapeutyczne wynikające z diagnozy objawowej skupiają się przede wszystkim na wielokrotnym powtarzaniu ćwiczeń mających wyeliminować zaobserwowane trudności, co w konsekwencji prowadzi często do utrwalenia problemu, a nie jego wyeliminowania.

Jak piszą dzieci dyslektyczne?

Analizując teksty tworzone przez uczniów dyslektycznych, odnaleźć możemy przykłady omówionych wcześniej zaburzeń. Oto tekst siedmioletniego chłopca, u którego dysleksja wykryta została dopiero w zerówce:

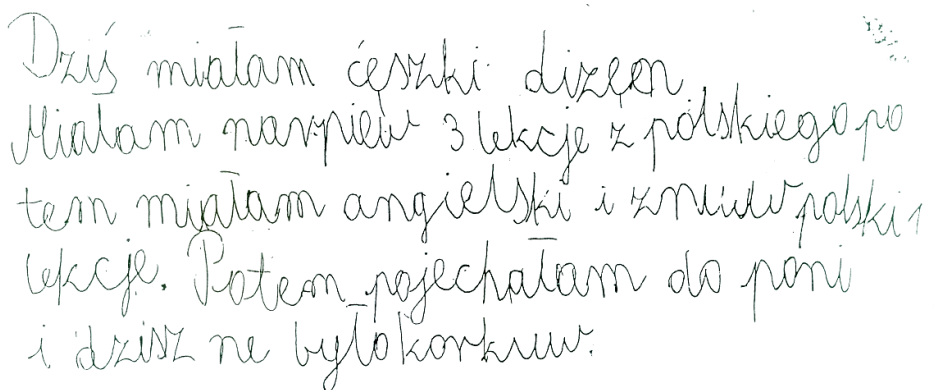


³Ibidem, s. 15–16.

⁴Ibidem.

O głębokości zaburzeń dyslektycznych w tym wypadku świadczy fakt, że tekst zawiera zarówno błędy o charakterze paradygmatycznym, jak i syntagmatycznym. Chłopiec myli bowiem litery podobne (np. „d” z „b”, „i” z „j”), ale również opuszcza litery w układzie linearnym („wlse” – w lesie), dokonuje metatez („srzole” – szkole), zapisuje łącznie wyrażenia przyimkowe. Zaburzenia paradygmatyczne i syntagmatyczne dowodzą, że problemy dyslektyczne dziecka są bardzo poważne, dotyczą całego systemu językowego i zostały zauważone zbyt późno, aby nie miały wpływu na osiągnięcia szkolne chłopca.

Poniższy tekst napisała trzecioklasistka, u której przeprowadzane w szkole testy przesiewowe nie wykazały zagrożenia dysleksją:

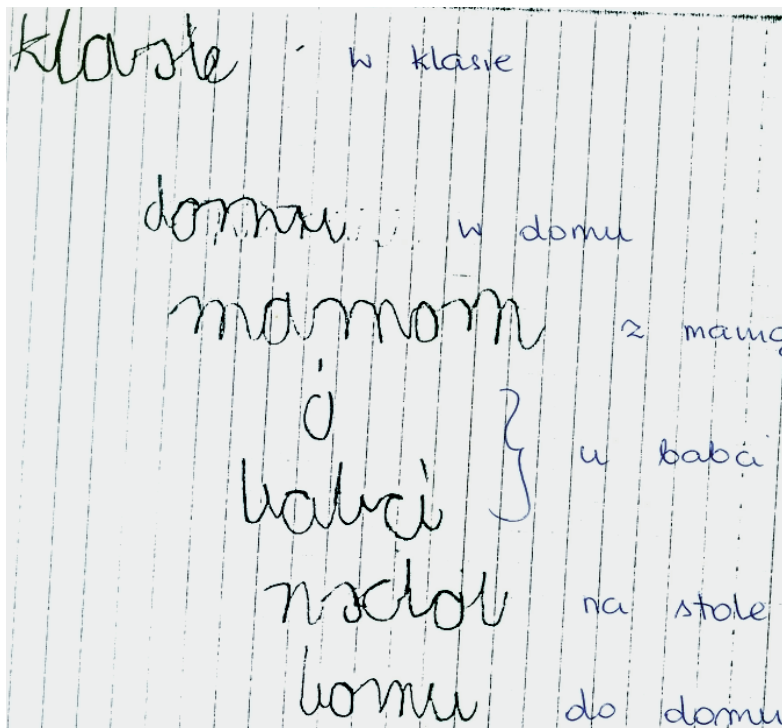


Dziś miałam ćwiczki: dizęń.
Miałam napisać 3 lekcje z polskiego po-
tem miałam angielski i znowu polski
lekcje. Potem pojechałam do pani
i dzisiaj nie było korków.

Podobnie jak w poprzednim przykładzie, tekst zawiera zarówno błędy o charakterze paradygmatycznym, jak i syntagmatycznym. Na szczególną uwagę zasługuje zapis „dizęń” z metatezą liter (diz) oraz nosowości (ze spółgłoski „ń” na poprzedzającą samogłoskę). O dysleksji świadczą także wyrazy powtarzane – zapisywane raz poprawnie, drugi raz już błędnie (dziś/dzisz, potem/po tem).

Uczennica wykazuje zaburzenia całego systemu językowego. Oznacza to, że trudności mogą ujawnić się również na poziomie spójności tworzonych tekstów, uporządkowania chronologicznego lub przyczynowo-skutkowego wydarzeń opisywanych lub opowiadanych, a także rozumienia. W efekcie skutkuje to zwykle spadkiem motywacji do nauki, postawą wycofującą lub negującą, słabymi osiągnięciami szkolnymi mimo dużych możliwości intelektualnych, a nawet fobią szkolną, nerwicą lub wyraźnym zaniżeniem samooceny.

Częstym problemem obserwowanym w przypadku dysleksji są kłopoty z używaniem słów, które nie posiadają samodzielnego znaczenia. Takim przykładem są przyimki, które opuszczane bywają zarówno w mowie, jak i w piśmie. Poniżej widoczny jest zapis dyktowanych wyrażen przyimkowych, dokonany przez ucznia pierwszej klasy:



Jak czytają dzieci dyslektyczne?

Najprostsza odpowiedź na postawione tak pytanie może brzmieć: źle. Nie powinna nas ona jednak zadowolić, ponieważ owo „złe czytanie” posiada liczne oblicza, dzieci dyslektyczne stosują różne strategie czytania tekstów.

Po pierwsze, błędną techniką czytania, będącą wynikiem niewłaściwych metod nauczania, jest literowanie lub głoskowanie. To etap czytania charakterystyczny dla wszystkich dzieci, które w szkole poznają nazwy liter. Uczniom o prawidłowo rozwiniętych funkcjach poznawczych udaje się osiągnąć kolejne etapy techniki czytania, natomiast osoby dyslektyczne długo nie mogą poradzić sobie z syntezą odczytywanych znaków.

Innym objawem nieprawidłowości jest czytanie z zaburzoną kierunkowością. Jest to zjawisko typowe szczególnie dla dzieci lewoocnych, które preferują kierunek odwrotny od przyjętego podczas czytania w naszej kulturze i czytają od prawej do lewej. Zagadką pozostaje, czy rozpoczną od prawej strony linijki, czy wyrazu. Trudno zjawisko to ująć w jakąś regułę – ta sama osoba może popełniać błędy różnego typu. Stąd zdanie *To nowa kurtka Ali* może zostać przeczytane np. *Ot awno aktkur lia*.

Dyslektyczni uczniowie posługują się często podczas czytania strategiami prawopółkulowymi. Oznacza to, że „widząc” tekst, ich mózg szuka podobieństw, a nie różnic. W związku z tym mylone są niekiedy (np. stosowane wymiennie) wyrazy wyglądające podobnie, co w praktyce może oznaczać, że zdanie *Tata ma dużą łatę* zostanie odczytane: *Łata na duża tata*.

Kolejną strategią, wykorzystywaną przez dzieci z dysleksją, jest domyślanie się treści poprzez podobieństwo znaczenia lub formy. W pierwszym przypadku odczytywana jest tylko część zdania, a następnie – aby przyspieszyć tempo – dziecko dopowiada koniec, zgodnie z przypuszczeniami wysnutymi na podstawie wcześniej uzyskanych informacji. Dlatego też możemy usłyszeć *Mama kupiła masło*, chociaż naprawdę uczeń powinien przeczytać *Mama kupiła małą torebkę*. Podczas takiego odczytywania dziecko najczęściej stosuje kryterium frekwencyjności i dopowiada te słowa, które wydają się mu najbardziej prawdopodobne.

Jeśli natomiast zastosowane zostanie domyślanie się poprzez podobieństwo formy, dzieci – spostrzegając tylko niektóre cechy słowa (fragment, początek i koniec, końcówkę fleksyjną, przedrostek itp.) dopasowują do tego obrazu wyraz utrwalony, najbardziej podobny. Zrobił tak właśnie dyslektyczny gimnazjalista, który widząc nazwisko *Szymanowski*, przeczytał: Szymon Majewski.

Bardzo często stosowaną strategią, zwłaszcza przez małe dzieci, jest czytanie „z obrazka”. Jeśli bowiem obok czytanego tekstu znajduje się ilustracja, dzieci natychmiast czerpią z niej podstawowe informacje i uzupełniają nimi zdania. W ten sposób także odpowiadają na pytania – ich uwaga skupiona jest na tym, co narysowane, a nie na tym, co odczytywane.

Wszystkie opisane powyżej mechanizmy i strategie czytania oznaczają brak właściwego poziomu rozumienia. Ma to bardzo poważne konsekwencje, uczniowie bowiem odnoszą wrażenie, które często także werbalizują, że książki są nudne, a ich czytanie nie przynosi żadnych korzyści. W związku z tym czytają niewiele, chętniej sięgają po obraz (film, kolorową gazetę, np. tabloid) niż po słowo pisane.

Czy dyslektyczne dzieci mogą czytać współczesną prozę?

Problem ten nie jest możliwy do jednoznacznego rozstrzygnięcia. Dysleksja bowiem nie oznacza wcale nieumiejętności czytania, pod warunkiem, że dziecko nabeździe właściwą technikę. Jeżeli natomiast dominująca będzie któraś z powyżej opisanych strategii, czytanie współczesnej prozy może okazać się niemożliwe. Aby zrozumieć dokładnie dlaczego, wystarczy przeczytać poniższe przykłady⁵. Pokazują one, jak fragment *Traktatu o łuskaniu fasoli W. Myślińskiego* (Kraków 2007) może zostać odczytany przez osoby dyslektyczne.

Oto tekst oryginalny:

Ksiądz przestał przychodzić do stołówki i to też dawało wiele do myślenia. Chodził podobno do gospody jeść. I któregoś dnia przyniosła akurat drugie do stolika, gdzie siedziałem, gdy ktoś przybiegł z wieścią, że Ksiądz spadł z rusztowania. Spadł czy nie spadł, w każdym razie krzyknął na całą stołówkę, że spadł. A ona miała ostatni talerz postawić na stoliku, i to właśnie przede mną, gdy ten talerz nagle wypadł jej z ręki na podłogę (s. 175).

⁵ Wszystkie przykłady stanowią symulację problemów na podstawie wcześniejszych doświadczeń klinicznych Autorki.

W ten sposób może odczytać go osoba dokonująca metatez sylab w wyrazach:

Książd tałprzes przychodzić do słótowki i tez to wadało wiele do myślenia. Chodził podobno do gospody jeść. i któregoś dnia przyniosła arakut do drugie stokali, gdzie siełem-dzia, ktoś gdy...

Jeśli uczeń opuszcza linijki, przeczyta:

Książd przestał przychodzić do stołówki i to też dawało wiele do myślenia. Chodził podobno do gospody jeść. Spadł czy nie spadł, w każdym razie krzyknął właśnie przede mną, gdy ten talerz nagle wypadł jej z ręki na podłogę.

Stosowanie strategii domyślania się treści poprzez podobieństwo znaczenia lub formy może w efekcie doprowadzić do następujących zmian tekstu:

Książd przestał przychodzić do kościoła i to też dawało wiele do myślenia. Chodził podobna do gospodarza jeść. I któregoś dnia przyniosła akurat drugi do stolika, gdzie siedział, gdy ktoś przybiegł ze wsi, że Książd spadł z ratusza. Spał czy nie spał, w każdym razie krzyknął na całą salę, że spadł. A ona miała ostatni talerz podać na stół, i to właśnie przed chwilą, gdy ten talerz nagle wypadł z jej reki na podłogę.

Problemy związane ze spostrzeganiem wzrokowym lub prawopółkulowymi strategiami przetwarzania materiału językowego mogą całkowicie uniemożliwić odczytanie tekstu. Trudno bowiem o zrozumienie, jeśli uczeń myli litery podobne i w związku z tym widzi na stronach książki:

Książd przesał przychobzić do stotowki i to też bewato wiele do myślenia. Chodzit doobno do dosgody jeść. I któredos bnia drzyniosta aknrat drudie do stolika, ddzie siedziałem, bdy ktoś przybiedł z wieścia, że Książd sdał z ruszłowania. Spapt czy nie spapt, w każdym razie krzyknął na całą słówkę, że sdał. A ona miała ostatni talerz postawić na stoliku, i to wtaśnie przede mną, gdy ten łaterz uagle wydadł jej z ręki na pobłode.

Stworzone tu symulacje pozwalają zrozumieć, dlaczego dyslektyczna młodzież tak niechętnie sięga po lekturę. Podczas stosowania zilustrowanych przykładami strategii, rozumienie staje się właściwie niemożliwe. Trudno zatem dziwić się negatywnym opiniom na temat książek, wydawanym przez osoby dyslektyczne. One oceniają najczęściej nie to, co zostało napisane, a to, co sami przeczytali. A ponieważ stosowane błędne techniki są nieuświadomione, różnica nie zostaje odkryta.

Jak zapobiegać temu zjawisku? Możliwe jest to jedynie na wczesnym etapie nauki czytania, kiedy powstają właściwe techniki i strategie. Jeśli metoda nauki zostanie dostosowana do potrzeb ucznia, nie zostaną utrwalone błędne nawyki, dziecko nie straci motywacji do nauki, a nabyta umiejętność czytania utrwali pozytywne doznania płynące z lektury. Raz bowiem zniszczona motywacja może już nigdy się nie odrodzić, co skutkuje często odrzuceniem czytania jako formy intelektualnego treningu. Dysleksja jest poważnym utrudnieniem podczas posługiwania się systemem językowym w mowie i w piśmie, ale nie jest wyrokiem. Na szczęście istnieją skuteczne metody⁶ zapobiegania jej negatywnym skutkom, a wtedy współczesna proza

⁶ Np. symultaniczno-sekwencyjna metoda nauki czytania stworzona przez prof. Jagodę Cieszyńską.

staje się źródłem prawdziwego poznania, a nie jedynie zbiorem niewiele znaczących lub nawet pozbawionych zupełnie sensu tekstów.

Bibliografia

- Bednarek D., *Specyficzne trudności w czytaniu w świetle najnowszych badań*, „Kosmos” 2002, t. 51, nr 1 (254)
- Bogdanowicz M., *Integracja percepcyjno-motoryczna. Teoria – diagnoza – terapia*, Warszawa 2000
- Bogdanowicz M., *Specyficzne trudności w czytaniu i pisaniu w świetle klasyfikacji medycznych, psychologicznych i pedagogicznych*, „Audiofonologia” 1997, t. X
- Bogdanowicz M., Adryjanek A., *Uczeń z dysleksją w szkole*, Gdynia 2004
- Budohoska W., Grabowska A., *Dwie półkule jeden mózg*, Warszawa 1994
- Cieszyńska J., *Nauka czytania krok po kroku. Jak przeciwdziałać dysleksji*, Kraków 2005
- Cieszyńska J., *Kocham czytać. Seria logopedyczna*, Kraków 2005
- Cieszyńska J., *Kocham uczyć czytać. Przewodnik metodyczny dla nauczycieli i rodziców*, Kraków 2006
- Cieszyńska J., Korendo M., *Wczesna interwencja terapeutyczna*, Kraków 2007
- Gazzaniga M., *O tajemnicach ludzkiego umysłu*, Warszawa 1997
- Grabowska A., Rymarczyk K. (red.), *Dysleksja. Od badań mózgu do praktyki*, Warszawa 2004
- Kostka-Szymańska M., Krasowicz-Kupis G., *Dysleksja. Problem znany czy nieznanym?*, Lublin 2007
- Nowicka A., *Współpraca lewej i prawej półkuli: rola spoidła międzypółkulowych*, w: „Psychologia – Etologia – Genetyka” 2000, nr 1

Reading strategies employed by dislexic children

Abstract

The author presents reading strategies employed by dislexic school-children, basing on her own research. She described the linguistic symptoms of dislexia and explains their mechanisms. On the basis of examples, she argues for the existence of difficulties in reading, experienced by children and youth with diagnosed dislexia.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Anna Żywot

Strategie czytania dzieci z niedokształceniem mowy o typie afazji

Umiejętność czytania. Sprawność tak podstawowa, że czasem zapomina się o jej autentycznym fenomenie. A przecież dopiero wraz z pojawieniem się pisma i możliwości jego odczytu dokonał się jeden z największych przełomów w dziejach ludzkości. Pismo i umiejętność czytania wyzwoliły bowiem ludzkość z owej odwiecznej chwilowości, z ulotnego tu i teraz, utrwaliły przeszłość i ją zmaterializowały, uniezależniły ją od obecności podmiotu opowiadającego. Tak pisze o tym Paul Ricoeur:

Rezultatem dystansu między pisarzem a czytelnikiem jest nieobecność wspólnej sytuacji osadzonej w czasie i przestrzeni; zniesienie absolutnego „tu i teraz” jest skutkiem zastąpienia przez materiał zewnętrzny głosu, twarzy i ciała mówiącego jako absolutnego punktu odniesienia dla wszystkich miejsc w czasie i przestrzeni; wreszcie, semantyczna autonomia tekstu, która odrywa go i uniezależnia od obecności autora i otwiera tekst dla nieskończonej liczby potencjalnych czytelników w nieokreślonym czasie¹.

Władysław Zelech zaś dodaje:

Z chwilą wynalezienia pisma dokonała się rewolucja w magazynowaniu znaków językowych na płaszczyźnie zdania czy tekstu. Po raz pierwszy człowiek uzyskał dodatkowy magazyn językowy, magazyn zewnętrzny².

Podobnie wyraża się w tej kwestii Jagoda Cieszyńska:

Spółceństwo korzysta z osiągnięć minionych pokoleń jedynie wtedy, gdy wiedza zostanie utrwalona przez pismo. Musiało ono zostać wynalezione, aby można było zgromadzić i zachować doświadczenia każdej generacji³.

Oto więc pojawił się nowy, prócz mowy, swoiście ludzki sposób komunikacji, który pozwolił zdobyć autonomię samej treści. Pojedynczy komunikat stał się przez

¹ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 110.

² W. Zelech, *Zaburzenia czytania i pisanie u dzieci afatycznych, głuchych i dyslektycznych*, Kraków 1997, s. 13.

³ J. Cieszyńska, *Kocham uczyć czytać*, Kraków 2006, s. 8.

to ponadczasowy i trwały, stał się wartością samą w sobie i przestał być zależny od obecności nadawcy-autora i odbiorcy-jako osoby, do której w konkretnej sytuacji i czasie nadawca swój komunikat wypowiadał. Odbiorcy mnożą się i ich rzesza staje się „tak liczną, jak zbiorowość ludzi umiejących czytać”⁴. Jak pisze w innym miejscu Ricoeur, następuje więc swoiste „oddalenie znaczenia od zdarzenia”. Oto nie tylko nie muszę być obecna w czasie, gdy Kochanowski tworzy swoje *Treny*, aby odebrać ten komunikat. Nie muszę również słyszeć jego łamiącego się głosu i widzieć smutnego oblicza, a także spoglądać na pusty dom i obejście, aby zrozumieć ów przekaz. Co więcej, nie jestem zależna nie tylko od tamtej konkretnej sytuacji w czasie i przestrzeni, ale jestem również wolna od konieczności odgadywania rzeczywistych intencji autora. Ja mam tekst, który odczytuję i interpretuję, a celem mojej interpretacji jest nie tyle zrozumienie treści, ile odkrycie poprzez ten znak kultury sensu, mechanizmów rządzących światem i ludzką egzystencją. Mogę więc wznieść się ponad ową konkretną treść i za jej pomocą próbować dotrzeć do istoty rzeczy, do pewnej *propozycji świata*. Ten specyficznie ludzki przywilej tak znów opisuje Ricoeur: „Dzięki piśmie człowiek i jedynie człowiek ogarnia świat, a nie tylko sytuację”⁵.

Wraz z pismem rodzi się więc pewien (nieznany w rozmowie) dystans, dystans czasowy i przestrzenny, pomiędzy nadawcą-autorem i czytelnikiem-odbiorcą. Jest to bowiem komunikowanie się „obcych i na odległość”. W ten sposób możliwy jest kontakt z przeszłością, której nie ogranicza także przestrzeń i, jak wcześniej zaznaczono, „intencja psychiczna” autora. Każde kolejne odczytanie danego tekstu na nowo go ożywia, osadza w nowych kontekstach społeczno-kulturowych, i nadaje mu odmienne znaczenie, oswajając z nim czytelnika i otwierając jeszcze jedną warstwę interpretacyjną – właśnie tę, wynikającą ze skutków oddalenia:

Czytanie stanowi pharmakon, „lekarstwo”, dzięki któremu znaczenie tekstu zostaje „ocalone” od obcości wynikającej z oddalenia i usytuowane w nowej bliskości, która zarazem znosi i zachowuje dystans kulturowy i sprawia, że cudze staje się własne, przyswojone⁶.

Sama więc możliwość odczytywania graficznych znaków pisma to dopiero początek. Kolejny etap to umiejętność ogarnięcia znaczenia, które nie jest przecież sumą znaczeń poszczególnych wyrazów. „Zdanie można rozłożyć na słowa, lecz słowa są czymś innym niż nawet proste zdanie. Zdanie jest całością nieredukowalną do sumy swych części”⁷ – twierdzi P. Ricoeur. A i to nie wszystko. Dopiero umiejętność interpretacji owego znaczenia, swoiste metaodczytanie, pozwala w jakiejś części zrozumieć z jednej strony rzeczywistość, a z drugiej znów fenomen własnej egzystencji. Czytanie otwiera więc człowieka na świat, pozwala mu uczestniczyć w tradycji i osadza w teraźniejszości, a ponieważ całe „ludzkie doświadczenie ma charakter językowy”, bez umiejętności czytania nie jest możliwy pełny i harmonijny rozwój człowieka.

⁴ P. Ricoeur, *Język...*, op. cit., s. 237.

⁵ Ibidem, s. 110.

⁶ Ibidem, s. 120.

⁷ Ibidem, s. 73.

A czym ono dokładnie jest, jakie mechanizmy biorą udział w tej nadzwyczaj skomplikowanej czynności? Tak definiuje je Grażyna Krasowicz-Kupis:

Czytanie jest to przekazywanie od nadawcy, czyli autora, do odbiorcy, czyli czytającego, informacji w postaci tekstu pisanego (litery, wyrazy, znaki przestankowe), przy czym podstawą jej nadawania i odbioru jest język. Kanałem przepływu informacji jest kanał wizualny, w odróżnieniu od kanału audytywnego funkcjonującego w mowie⁸.

Specyficzne zatem dla tego rodzaju komunikacji międzyludzkiej jest porozumienie za pomocą tekstu. Jak to zaś się dokładnie odbywa? Otóż, jak pisze dalej Krasowicz-Kupis, najpierw czytający percypuje elementy graficzne tekstu, czyli wygląd liter, potem poprzez kanał wzrokowy ta informacja przekazywana jest do mózgu, do tzw. centralnego węzła transformacyjnego. W tej strukturze następuje przetworzenie odebranej informacji w ośrodku wzrokowym, który przynależy do niższego piętra owego centralnego węzła transformacyjnego. Potem na jego wyższym piętrze odbywa się zasadnicza analiza, synteza i rozpoznanie. To jednak jeszcze nie wszystko. Sama identyfikacja bodźca niewiele wnosi. Drugi etap interpretowania informacji odbywa się z kolei w tzw. węzle cerebracyjnym. Tam dopiero owej zidentyfikowanej i sklasyfikowanej informacji przypisuje się znaczenie. Wtedy wreszcie można uznać, iż przeczytaliśmy i zrozumieliśmy treść czytanego tekstu. I jeszcze jedna bardzo ważna uwaga. Przypisywanie znaczenia oparte jest na zmagazynowanej w pamięci wiedzy o świecie i języku⁹.

Jak wiadomo, „umiejętność czytania nabywana we wczesnym wieku szkolnym służy do przetwarzania informacji, do gromadzenia wiedzy, doświadczenia i regulacji stosunków z otoczeniem przez całe życie”¹⁰, zaburzenia tego procesu na każdym z wyżej wymienionych etapów muszą więc rodzić bardzo poważne konsekwencje. Po pierwsze, dziecko może na przykład nie znać lub mylić graficzny obraz liter. Wtedy już na wstępie nie jest możliwe odebranie komunikatu pisemnego. Po wtóre, może także zawodzić zmysł wzroku, a wtedy zniekształceniu ulega sam obraz przekazywany drogą nerwową do mózgu. Jeszcze poważniejszy problem istnieje wtedy, gdy zaburzone jest mózgowie przetwarzanie owej graficznej informacji. W takiej sytuacji nawet jeśli dziecko wykazuje znajomość liter, błędne może być zarówno transponowanie ich na głoski, jak i późniejsza analiza i synteza w słowo. Wreszcie z różnych złożonych powodów nie jest możliwy ostateczny i finalny proces przyporządkowania brzmienia słowa do jego znaczenia. Dziecko może wykazywać więc trudności zarówno w przywoływaniu z magazynu pamięci owego sensu, jak i nie ogarniać struktury gramatycznej przeczytanego zdania.

Do powodzenia procesu odczytywania komunikatu graficznego przyczyniać się musi nie tylko pewien zorganizowany zasób wiedzy o świecie, ale także przynajmniej minimum wiedzy metajęzykowej. Wiedzę o świecie dziecko gromadzi za pomocą zmysłów, przetwarzając, analizując i syntetyzując informacje przekazywane w drodze doświadczenia, które to doświadczenie na zasadzie pewnego sprzężenia zwrotnego musi być paradoksalnie zdobywane i bogaczone za pomocą języka.

⁸ G. Krasowicz-Kupis, *Język, czytanie, dysleksja*, Lublin 1997, s. 19.

⁹ Ibidem, s. 32.

¹⁰ Ibidem, s. 15.

Z kolei wiedzę metajęzykową dziecko zdobywa stopniowo. Musi jednak przynajmniej zauważać, że zdanie dzieli się na wyrazy, a później, że wyrazy składają się z sylab. Musi także umieć rozpoznawać przynajmniej podstawowe zależności i związki składniowe.

Ten proces nabywania sprawności czytania analizuje G. Krasowicz-Kupis. Twierdzi, iż podczas nauki tej czynności u dziecka obserwuje się zasadniczo dwie fazy, dwa etapy. Pierwszy etap, określanany jako tzw. czytanie elementarne, kontrolowany jest przez prawą półkulę mózgu, odbierającą informacje całościowo i symultanicznie. Dlatego początkowo dziecko „widzi” wyrazy i litery w taki sam sposób, jak patrzy na obrazek, który dopiero stopniowo nabiera dla niego znaczenia. W miarę jak rośnie jego doświadczenie językowe, zaczyna włączać owe doświadczenie w rozpoznawanie i czytanie tekstu. Sam „wygląd” liter i wyrazów traci na znaczeniu. Dziecko przechodzi więc do drugiego etapu, tzw. czytania właściwego. Nie musi już za każdym razem na nowo skupiać się na rozpracowywaniu wyglądu wyrazu, który w związku z nabytym doświadczeniem jest mu znany, a bardziej zaczyna skupiać się na treści. Tempo czytania zdecydowanie rośnie, zaczyna być ono czynnością automatyczną. Według G. Krasowicz-Kupis ten moment przesunięcia ciężaru od czytania elementarnego do zaawansowanego, to czas, kiedy ciężar aktywności przejmuje półkula lewa, odbierająca informacje analitycznie i sekwencyjnie. Ma to miejsce około ósmego roku życia¹¹.

Również J. Cieszyńska, przywołując poglądy neuropsychologów na naukę czytania i pisanie, mówi o dwóch jej fazach: wstępnej – opartej na percepcji wzrokowej przy decydującym udziale półkuli prawej, i późnej – związanej z lewopółkulowym opracowywaniem informacji pozwalającym na czytanie nowych wyrazów¹².

W. Zelech relacjonuje stwierdzenia autorów (m.in. L. Zabrockiego) na temat dwóch kodów, którymi posługujemy się przy nadawaniu i odbiorze komunikatu pisemnego. Jest to kod syntetyczny i analityczny. Zasadniczo nadawca, formułując swoją wypowiedź, posługuje się kodem syntetycznym, odbiorca zaś przy percepcji nadanego tekstu odwrotnie – kodem analitycznym. To jednak nie wszystko. Mówi się jeszcze o tzw. kodach kontrolnych. I tak: nadawca oprócz kodu syntetycznego używa kodu analitycznego jako kontrolnego, a dla odbiorcy kodem kontrolnym jest kod syntetyczny przy podstawowym analitycznym¹³. Zasadniczą zaś rzeczą jest to, iż w procesie czytania „sygnały graficzne transformowane są na substancję foniczną”¹⁴. W związku z tym Zelech zaznacza, iż podstawową formą czytania jest czytanie głośne, gdyż w tej formie dokonuje się pełna zmiana substancji¹⁵. To ważne stwierdzenie, mające później konsekwencje dla sposobów radzenia sobie przez dzieci z trudnościami w czytaniu.

Jaka jest zaś natura tych trudności, określanych powszechnie terminem dysleksja? G. Krasowicz-Kupis przedstawia taki ich opis:

¹¹ Ibidem, s. 39.

¹² J. Cieszyńska, *Kocham uczyć...*, op. cit., s. 41.

¹³ W. Zelech, *Zaburzenia...*, op. cit., s. 13.

¹⁴ Ibidem, s. 14.

¹⁵ Ibidem, s. 18.

- a) wolne tempo czytania,
- b) liczne pauzy i wtrącenia,
- c) zaburzenia w utrzymywaniu kierunku czytania od lewej ku prawej stronie wiersza,
- d) opuszczanie liter, sylab, wyrazów,
- e) dodawanie liter i sylab,
- f) błędne różnicowanie liter zbliżonych strukturą fonetyczną,
- g) zniekształcenia i zamiany wyrazów na inne sensowne lub bezsensowne,
- h) trudności w zapamiętywaniu znaków graficznych,
- i) słabe zapamiętywanie czytanej treści,
- j) słabe rozumienie czytanej treści¹⁶.

J. Cieszyńska¹⁷ zaś, zainspirowana badaniami Marii Zarębinskiej, dzieli dysleksję na paradygmatyczną i syntagmatyczną, a w objaśnianiu objawów bierze pod uwagę zarówno aspekt psychologiczny, jak i językoznawczy. I tak, wśród zaburzeń pierwszego typu wymienia trudności w różnicowaniu liter (substytucje, upodobnienia odpodobnienia literowe), w odczytywaniu dwuznaków, jak również pomijanie znaków diakrytycznych, a także substytucje wyrazowe w polu formalnym i znaczeniowym (zniekształcenie wyrazów przez domyślanie się ich treści z kontekstu lub z podobieństwa formy, trudności w rozumieniu tekstu), a wreszcie towarzyszące powyższemu trudności w przeprowadzaniu operacji myślowych oraz zaburzenia symultanicznego przetwarzania informacji. W dysleksji syntagmatycznej zaś za charakterystyczne uznaje: zaburzenia sekwencyjnego przetwarzania informacji, zaburzenia analizy słuchowej oraz trudności w opanowaniu systemu fonetyczno-fonologicznego (np. mylenie liter oznaczających głoski opozycyjne pod względem miejsca i sposobu artykulacji, dźwięczności czy nosowości, metatezy cech głosek zwartoszczelinowych lub trudności w zapisywaniu głosek nosowych). Znamienne są także zaburzenia liniowego uporządkowania liter, sylab w wyrazach, wyrazów w zdaniu i zdań w tekście (metatezy, elizje liter i sylab w wyrazie, reduplikacje sylab, reduplikacje i elizje wyrazów oraz całych linijek czy anaptyksy – wstawianie samogłosek między spółgłoski). Dziecko gubi też często miejsce czytania, pomija interpunkcję i wadliwie odczytuje wyrazy jednosylabowe. Czytając długo sylabizuje, ponieważ nie obejmuje planu całego wyrazu¹⁸.

Poglądy na przyczyny tych zaburzeń są różne – od koncepcji mówiących o ich genetycznym, dziedzicznym uwarunkowaniu, poprzez przypuszczenia o organicznym uszkodzeniu mózgu lub o zaburzeniach hormonalnych, ale także np. o niedojrzałości centralnego układu nerwowego, zaburzeniach emocjonalnych, wreszcie mówi się również o nieprawidłowościach metabolicznych.

Ja chciałabym zwrócić uwagę na pewną nie tyle przyczynę, co symptom tego, iż dziecko znajduje się w grupie z tzw. ryzyka dysleksji. Chodzi tutaj o dzieci z zaburzeniami mowy. Ponieważ proces czytania opiera się na przetwarzaniu językowym, logiczne wydaje się, iż zaburzenia w sferze przyswajania i posługiwania się mową będą miały ogromny wpływ na sprawność dekodowania znaków pisanych. Znajduje to potwierdzenie w literaturze. Tak o tym problemie pisze J. Cieszyńska:

¹⁶ G. Krasowicz-Kupis, *Język, czytanie...*, op. cit., s. 49.

¹⁷ J. Cieszyńska, *Nauka czytania krok po kroku*, Kraków 2005, s. 15.

¹⁸ Ibidem, s. 15–16.

Z przytoczonych prac i prowadzonych przeze mnie obserwacji wynika, że u dzieci z dysleksją występują często równocześnie wady wymowy, niezakończony lub opóźniony rozwój mowy¹⁹.

Potwierdza to także G. Krasowicz-Kupis, dodając, iż ryzyko dysleksji dotyczy zwłaszcza tych dzieci, które przejawiają deficyty językowe związane ze składnią, fleksją i semantyką²⁰. Szczególne zaś nasilenie deficytów występuje w zaburzeniu mowy określanym jako niedokształcenie mowy o typie afazji.

Trzeba powiedzieć, iż dysfunkcja ta od lat nęści specjalistom sporo trudności. Jest to bowiem niełatwy problem pod względem diagnostycznym oraz terapeutycznym. Dlatego warto na wstępie pokrótce przybliżyć naturę tego zjawiska. Przede wszystkim muszę zwrócić uwagę na pewne zamieszane terminologiczne. Owo głębokie zaburzenie w posługiwaniu się językiem określane jest różnymi terminami, np. słuchoniemota, afazja dziecięca, afazja wrodzona, afazja pierwotna, afazja rozwojowa, alalia, głuchota słowna, wrodzona głuchota słowna. Uporządkować i usystematyzować wiedzę na ten temat próbowała na gruncie polskim Zofia Kordyl, która postulowała właśnie używanie terminu niedokształcenie mowy o typie afazji dotyczące dzieci, u których rozwój mowy został w specyficzny sposób zaburzony przez uszkodzenie ośrodkowego układu nerwowego, jakie nastąpiło, zanim mowa została w pełni ukształtowana, a nieraz nawet zanim w ogóle zaczęła się rozwijać. Zbieżne w jakimś stopniu z tą dawną definicją jest najnowsze określenie amerykańskiego logopedy prof. Laurence'a Leonarda, który nieprawidłowości podobnego typu określa jako SLI – *specific language impairment* i definiuje następująco:

Znaczne ograniczenie zdolności posługiwania się językiem mówionym, któremu nie towarzyszą widoczne oznaki upośledzenia umysłowego, uszkodzeń neurologicznych czy zaburzeń słuchu. Osobom dotkniętym tego rodzaju zaburzeniem problemy z językiem towarzyszą od samego początku; nie pojawiają się w wieku 2 czy 3 lat, w następstwie choroby czy urazu psychicznego²¹.

Należy przy tym zaznaczyć, iż nie jest to tylko tzw. opóźniony rozwój mowy. Zaburzenia systemowe języka są tu bowiem uporczywe i długotrwałe i nie tłumaczą się innymi nieprawidłowościami rozwoju.

W świetle zaś tego, co ustalono wcześniej, owe patologiczne zjawiska językowe w mowie dziecka w bezpośredni sposób muszą przełożyć się na sprawność czytania. Jakie więc dokładniej są to nieprawidłowości? Opisuje się je najczęściej w związku z podziałem niedokształcenia mowy na dwa typy.

Pierwszy typ to niedokształcenie mowy o typie afazji ekspresyjnej, gdzie rozumienie jest dobre. Uszkodzone są związki przyległości (syntagmatyczne). Dzieci bezbłędnie wskazują przedmioty, wybierają ilustracje przedmiotów, cech i czynności, rozumieją pytania, polecenia oraz instrukcje słowne. Są także w stanie ogarnąć treść prostych i krótkich opowiadań czy bajek. Mogą mieć natomiast kłopot ze zrozumieniem wyrażen określających stosunki przestrzenne, czasowe, pojęć abstrakcyjnych i uogólniających. Kłopoty pojawiają się także przy rozumieniu pytań i poleceń

¹⁹ Ibidem, s. 12.

²⁰ G. Krasowicz-Kupis, *Język, czytanie...*, op. cit., s. 70.

²¹ L.B. Leonard, *SLI – specyficzne zaburzenie rozwoju językowego*, Gdańsk 2006, s. 80.

o złożonej strukturze logiczno-gramatycznej. Dysponują pełnym inwentarzem fonemów, a problemy mają najczęściej z głoską [r] i spółgłoskami tzw. trzech szeregów. Mogą zaistnieć natomiast zaburzenia prakcji i kinestezji artykulacyjnej. Mogą pojawić się takie trudności artykulacyjne, jak: wadliwy wybór w obrębie opozycji fonologicznej (dźwięczna – bezdźwięczna, twarda – miękka, itp.) czy substytucje fonemowe. W związku z zaburzeniem syntagmy wyrazowej dzieci lepiej radzą sobie z powtarzaniem sylab otwartych i łatwiej im powtórzyć sylabę niż zdanie. Ponadto pojawiają się: metatezy (sylab w wyrazie, głosek w sylabie i elementów głosek), uproszczenia grup spółgłoskowych, braki w nagłosie, wygłosie, śródgłosie; asymilacje, dysymilacje, epentezy, reduplikacje, a w zdaniu: szyk przestawny, brak intonacji zdaniowej i logicznego akcentu zdaniowego i wyrazowego. Czasem występuje mowa skandowana. Wszystkie te zniekształcenia nie mają stałego charakteru, pojawiają się jednorazowo, by przy następnej realizacji być wymówione poprawnie lub z innym zniekształceniem. Trudno dzieciom tym zapamiętać ruchowy wzorzec wyrazu i prawidłową kolejność wyrazów w zdaniu. Dodatkowo ujawniają się problemy z prawidłowym stosowaniem form fleksyjnych i zachowaniem właściwej składni. Słownik czynny jest więc ubogi (dominują rzeczowniki), a czasami dzieci nawet do pięciu czy sześciu lat posługują się onomatopejami czy wręcz własnym słownikiem.

Druga postać to niedokształcenie mowy o typie afazji percepcyjnej. Tu zaburzone są związki paradygmatyczne, a więc na plan pierwszy wysuwają się trudności rozumienia mowy (tj. brak odpowiedzi na wiele pytań lub udzielanie odpowiedzi bezsensownych, błędy przy wskazywaniu przedmiotów, nieznanostwo wielu słów i określeń pozostających dla dziecka pustymi dźwiękami) przy zachowanej możliwości powtarzania wypowiedzi. Słownik bierny jest ubogi. Obserwuje się trudności w rozumieniu pytań i poleceń, skomplikowanych zdań, np. z określeniami stosunków czasowo-przestrzennych czy związków przyczynowo-skutkowych. Często dziecko rozumie zastępczo, np. na polecenie *daj nożyczki* podaje klej. Jeśli nawet powtarza dobrze, to zazwyczaj nie rozumie treści powtarzanych prostych zdań. Zdarzają się też błędy wynikające z częstego nakładania się uszkodzeń syntagmy (także: substytucje fonemowe, upodobnienia, epentezy, braki głosek lub sylab, redukcje, metatezy, parafrazje, asymilacje, inwersje, kontaminacje). Charakterystyczne są substytucje wyrazowe formalne (podobieństwo brzmienia) lub znaczeniowe. Słownik składa się głównie z rzeczowników i czasowników. Często używane pojęcia stają się substytutami pojęć w obrębie jednego pola semantycznego i mają różne znaczenie, które dodatkowo precyzuje gest, mimika czy kontekst sytuacyjny. Szyk i budowa zdań są także zazwyczaj nieprawidłowe, zauważa się nieznanostwo fleksji i składni, nieumiejętność syntetycznego ujęcia treści całego wypowiedzenia, reagowanie tylko na poszczególne jego elementy. Zdania są intonacyjnie zamkniętą całością, złożoną z określających fragmenty rzeczywistości słów lub całych zwrotów. Brak jest syntezy treści zawartej w pojedynczych słowach w zakresie rozumienia, a także syntezy pojedynczych słów w formę składniową w zakresie wypowiedzenia się.

Jak wcześniej zaznaczano, wszystkie te zjawiska obserwowane w mowie dziecka mają swoje odzwierciedlenie w posługiwaniu się przez nie słowem pisanym. Są to bowiem najczęściej dzieci z bardzo głęboką dysleksją lub wręcz aleksją. Na tekst pisany reagują lękami i niechęcią, przymuszone, czytają z ogromnym wysiłkiem, sylabizując lub głoskując na tej samej linii intonacyjnej, zaś liczba błędów popełniana

podczas czytania często utrudnia lub uniemożliwia zrozumienie sensu czytanego tekstu. Co ciekawe, dzieci te podczas prób czytania popełniają takie błędy, które nie są już dawno obserwowane w ich mowie²². Dzieje się tak pomimo ogromnego wysiłku wkładanego w czynność czytania. Czasami wręcz stopień zniekształcenia czytanego tekstu rośnie proporcjonalnie do coraz wydawałoby się wyższego stopnia koncentracji na odczytywanym tekście. Co jest tego przyczyną?

Problem wydaje się tkwić w całkowicie innych strategiach obieranych przez te dzieci przy próbie dekodowania tekstu pisanego. Nie jest to bowiem najefektywniejsza lewopółkulowa strategia linearnego odczytywania sekwencji dźwięków w czasie, ale prawopółkulowa, odbierająca całościowo i przestrzennie „obrazy” słów. Dlatego w skrajnych przypadkach dziecko jest jedynie zdolne do rozpoznania samogłosek (przetwarzanych właśnie w prawej półkuli) oraz rzeczowników w mianowniku o dużym dla niego znaczeniu emocjonalnym (imię dziecka, rodzeństwa: mama, tata, itp.). Jeśli próbuje czytać, nie rozpoznaje po kolei sekwencji dźwięków, którym po syntezie nadaje się znaczenie, lecz chce przypisać znaczenie, nie dekodując właśnie owej sekwencji, na podstawie pierwszej głoski lub sylaby. Koncentruje się ono tak bardzo na wyglądzie sylaby czy litery, ponieważ podczas gdy inni ten jedyny właściwy sens słowa znajdują w wyniku syntezy dźwięków przetransportowanych z obrazu graficznego, ono stara się w tym czasie wykonać setki operacji mających za zadanie przypasowanie odpowiedniego słowa i jego znaczenia do kontekstu na podstawie pierwszej głoski czy sylaby. Jest to więc strategia tyleż nieefektywna, co wymagająca niewyobrażalnie dużego wysiłku intelektualnego. Dlatego tak szybko następuje dekoncentracja i zniechęcenie. Jeżeli dodatkowo występują różnego rodzaju zaburzenia, w postaci na przykład substytucji, upodobnień i metatez czytanych dźwięków, tendencja do swoistego „zgadywania” znaczenia jeszcze się nasila. Skąd zaś te zaburzenia w selekcji i porządkowaniu ciągu głosek i sylab? Wydaje się, że wynikają właśnie z tej „nie-czasowej”, całościowej strategii, z braku umiejętności wydzielenia kolejności w czasie i rozróżnienia dźwięków, którym nie można przypisać znaczenia²³. Pewien chłopiec na przykład uparcie odczytywał czasownik „pije” jako „je i pije”. Nie dość więc, że zaburzony był kierunek czytania (zaczął od strony prawej), to nie dokonał syntezy sylab, ale każdej z osobna przypisał znaczenie, reduplikując przy okazji wcześniej odczytaną. Potraktować to można także jako swoistą kontaminację – zjawisko często występujące przy próbach czytania u dzieci afatycznych. Inne, obserwowane i zebrane przeze mnie przykłady zaburzeń dekodowania tekstu przedstawiam poniżej.

- 1. Rozumienie zastępcze lub wadliwe** (złe rozumienie konstrukcji fleksyjnych): czyta tak, jak rozumie, nie tak, jak jest: [Mama ugotuje zupę dla Kacperkowi] – ‘Mama ugotuje zupę dla Kacperka’; [Doktor bada nogę] – ‘Doktor bada mamę’ – nie odczytuje sformułowań metaforycznych (synechdochy) – rzeczywiście mamę bolała noga, więc doktor powinien badać nogę mamy, nie mamę!; [ała ula ale...] – ‘Ała lula lala’ – zupełnie się zagubiło i zniekształciło tekst oraz znaczenie – wyrazy odczytuje jako sekwencje imion żeńskich. Potem odczytało ten sam tekst jako: [Ała lula dzidziusia]; czyta początek zdania: „Daniela boli noga”,

²² O rzutowaniu przezwyjęzonych lub utajonych zaburzeń mowy na trudności w czytaniu i pisaniu zob. J. Cieszyńska, *Nauka czytania...*, op. cit.

²³ Por. M. Zarębina, *Rozbicie systemu językowego w afazji*, Wrocław 1973, s. 98.

dziwi się, nie rozumie, dlaczego jest jego imię z końcówką żeńską – próbuje radzić sobie, odczytując ten wyraz jako Danielka. Sądzi, że jest to imię dziewczynki, a nie przypadek zależny! Nie rozumie więc tej konstrukcji składniowej.

2. **substytucje wyrazowe** ze względu na podobieństwo formy: [ula] – ‘ulica’; [z waty] – ‘z wazy’; [miga] – ‘miła’; [woda] – ‘foka’; [sile] – ‘się’ (epenteza [l] perseweracja z wcześniejszego „pali”, być może metateza: li – il);
3. **kontaminacje**: [leko] – ‘leki’ + ‘mleko’ : perseweracja, ponieważ wcześniej dziecko czytało wyraz ‘mleko’, wypada nagłos, a więc słowo brzmi podobnie do słowa ‘leki’; [mamapa] – połączyło znany mu wyraz ‘mama’ z nieznanym ‘mapa’, aby nadać nieznanemu słowu znaczenie; [samoloko] – połączyło samolot i lokomotywę i ostatecznie wyraz przeczytało jako... [ciuchcia]! – substytucja znaczeniowa;
4. **perseweracje**: [Kacper pada] zamiast ‘Kacper dorysuje’ (wcześniej rozmawiało o padającym deszczu); [gotowi] – perseweracja formy fleksyjnej – wcześniej czytało czasownik „soli”;
5. **pomyłki w odpoznavaniu liter**: myli [l] z [j] w związku z lustrzanym ułożeniem ich w przestrzeni, ale być może także z brakiem czucia ułożenia narządów artykulacyjnych: przy l – język znajduje się na dżiąstach za górnymi zębami, przy j –na dole za dolnymi zębami: [lela] – ‘leje’; [ukotule] – ‘ugotuje’; myli [l] z [ł] – w związku z tym, iż nie zauważa kreseczki przy ł: [kupila] – ‘kupiła’;; [boti] – ‘boli’ – jego mózg wygenerował kreseczkę w tym miejscu, gdzie jej naprawdę nie ma!; [doli] – ‘boli’ – odczytuje [b] jako [d]; [kubi] – ‘kupi’ – odczytuje [p] jako [b]; [mosi] – ‘nosi’ – odczytuje [n] jako [m];
6. **pomyłki w odczytywaniu samogłosek nosowych**: [za] – ‘są’, [tykają] – ‘tykają’; [zebula] – ‘cebulę’ – zamiana [ę] na [ą] oraz odczytanie głoski [ą] jako [a].
7. **epentezy**: zwłaszcza powodujące zdrobnienia: [w domku] – ‘w domu’; [palida] – ‘pada’ – wstawienie dodatkowej sylaby; elizja + epenteza: [ovi łałki] – ‘łowi raki’ – nastąpiła elizja nagłosu w czasowniku „łowić”, za to wstawiło tę literę do słowa „raki”;
8. **elizje**: [daje] – ‘dodaje’ – elizja nagłosowej sylaby; [z omida] – ‘z komina’ – elizja nagłosowej [k]; [dom] – ‘domy’ – elizja wygłosowego [y];
9. **metatezy**: [gola] – ‘noga’ – metateza spółgłosek oraz substytucja sonornej zębowej nosowej przez ustną dżiąstową – być może także rozumienie zastępcze w obrębie tego samego pola znaczeniowego (części ciała) i podobieństwo formy do rzeczownika „głowa”;
10. **ubezdźwicznianie lub udźwicznianie**: **ubezdźwicznianie**: [pata] – ‘pada’; **udźwicznianie**: [audio] – ‘auto’;
11. **utrata miękkości lub jej dodanie**: **utrata**: [lupy] – ‘łubi’; **dodanie**: [buci] – ‘buty’;
12. **utrata nosowości w spółgłoskach**: [da] – ‘na’; **odwrotnie**: **dodanie nosowości**: [no] – ‘do’ – zamiana głoski zwartej zębowej na nosową półotwartą;
13. **substytucje fonemowe**:
 - a) pod względem sposobu artykulacji:
 - substytucja zwartoszczelinowej przez zwartą: [ulite] – ‘ulicę’; [weronike] – ‘Weronice’;
 - zamiana zwartoszczelinowej na szczelinową: [zebula] – ‘cebulę’;

b) **pod względem miejsca artykulacji:**

- zamiana dźwiękowej na zębową: [pody] – ‘pory’;
- wargowej przez zębową: [tuka] – ‘puka’; [na] – ‘ma’;
- tylnojęzykowej przez zębową: [puca] – ‘puka’;
- zębowej przez tylnojęzykową: [weronike] – ‘Weronice’;

- 14. rozpodobnienia:** [no dady] – ‘do taty’ – najpierw asymilacja na odległość pod względem dźwięczności (t→d, czyli: „do dady”), a następnie – rozpodobnienie (ustna, zwarta [d] zastąpiona przez sonorną nosową [n]);
- 15. upodobnienia spółgłosek:** asymilacje całkowite: [wowi] – ‘łowi’;
- 16. asymilacje na odległość samogłosek:** [wora pomaɡa] – ‘Wera pomaga’; [wała] – ‘woła’; [fele] – ‘fale’;
- 17. nakładanie się kilku zjawisk w jednym przeczytanym wyrazie,** co powoduje, iż forma dźwiękowa wyrazu staje się nonsensowna [xapie] – ‘puka’:
1) metateza spółgłosek: *kapu; **2)** substytucja zwarcia przez szczelinę: *xapu;
3) dodanie końcówki na wzór formy np. czasownika „łapie” : [xapie] (więc również kontaminacja).

Analiza zebranych przykładów pozwala stwierdzić, iż podstawową trudność dla tych dzieci stanowi to, iż usiłując uczyć się prawidłowo mówić, rozpoczynają również naukę czytania. Nie mogą więc wesprzeć się tutaj doświadczeniem i wzorcem pewnych konstrukcji składniowych i znaczeniowych przyswojonych wcześniej w mowie, gdyż w komunikacji słownej popełniają równie dużą liczbę błędów. Ale paradoksalnie nauka czytania może być jednak dla nich terapeutyczna, pod warunkiem iż otrzymają pomoc w obraniu właściwej strategii uczenia się. Strategia bowiem, którą sobie wypracowały, nie prowadzi do sukcesu. Aby dziecko odniosło sukces, należy rozwijać i aktywizować lewopółkulowe, sekwencyjne odbieranie informacji, wspierając się jednocześnie prawopółkulowymi całościowymi strategiami. Odpowiednia organizacja przestrzeni kartki (duże litery, zwiększone odległości pomiędzy wyrazami, oddzielenie małym odstępem lub kolorem sylab w wyrazie, podkreślenie końcówek fleksyjnych, wspieranie się obrazem), bieżąca korekta głośno (wtedy pełna zamiana substancji) czytanego tekstu, pytania wspomagające zrozumienie, pozwala dziecku z powodzeniem „przebrnąć” przez tekst i utwierdzić go w przekonaniu, że jest w stanie nauczyć się czytać. Z kolei możliwość odczytywania prostych tekstów dostarczy dziecku prawidłowych wzorców składniowych, nauczy skupiania uwagi na pojedynczym dźwięku i jego różnicowania. Czytanie uwolni więc dziecko od chwilowości i od nieustannej zależności od sytuacji. Poprzez możliwość czytania darowane mu będzie poczucie czasu. Dostęp do słowa pisanego pozwoli stworzyć przeszłość i nauczy odróżniać ją od teraźniejszości. Da więc poczucie stałości w chaosie wrażeń i niemożności wyrażania siebie w języku oraz stworzy bazę i podwaliny dla dalszego rozwoju.

Bibliografia

Cieszyńska J., *Od słowa przeczytanego do wypowiedzianego*, Kraków 2000

Cieszyńska J., *Nauka czytania krok po kroku*, Kraków 2005

Cieszyńska J., *Kocham uczyć czytać*, Kraków 2006

Kordyl Z., *Psychologiczne problemy afazji dziecięcej*, Warszawa 1968

Krasowicz-Kupis G., *Język, czytanie, dysleksja*, Lublin 1997

Leonard L.B., *S L I – specyficzne zaburzenie rozwoju językowego*, Gdańsk 2006

Paluch A., Drewniak-Wołosz E., Mikosza L., *Afa – skala. Jak badać mowę dziecka afatycznego?*, Kraków 2005

Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989

Zarębina M., *Rozbicie systemu językowego w afazji*, Wrocław 1973

Zelech W., *Zaburzenia czytania i pisania u dzieci afatycznych, głuchych i dyslektycznych*, Kraków 1997

Reading strategies employed by children with aphasic speech disorders

Abstract

The article begins with considerations of the break-through in the history of mankind which was the invention of writing. The author supports her reflections with ideas of Paul Ricoeur and other authors dealing with the process of decoding written texts. Secondly, the author presents reading as a cognitive process, and explains the co-occurring mechanisms in the brain. On these bases, the author characterizes the disorders in language communication, presents the issue of aphasic speech underdevelopment, and discusses difficulties in decoding written texts, experienced by people with this kind of developmental disorder. The author presents a hypothesis that the difficulties mainly result from wrong strategies, employed by children-patients, while involved in the process of reading. In support of her hypothesis, the author presents and analyses examples of inadequacies in text-decoding, collected during her logopaedic practice; she concludes that the problems result from inefficient, right-hemisphere dominated, non-linear strategies of text-decoding.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Alicja Kabata

„Odpowiednie dać rzeczy słowo” – o czytaniu wiadomości telewizyjnych

Informacje telewizyjne to ten rodzaj tekstu, z którym mamy dość często do czynienia. Można zadać sobie pytania, czy sposób czytania wiadomości w programach informacyjnych nie budzi w słuchaczach znużenia, czasem zmęczenia, rozdrażnienia, czy rozumiemy przekazywane treści? Odpowiedź jest prosta – zazwyczaj tak. Kolejne pytania, skłaniające do refleksji, mogłyby brzmieć: co takiego w tych wypowiedziach utrudnia zrozumienie podawanych informacji, dlaczego komunikacja między nadawcą (lektorem, redaktorem) a odbiorcą (telewidzem) jest często nieskuteczna?

Poszukując odpowiedzi, trzeba rozpocząć od refleksji, czym jest komunikowanie się. Jedną z wielu definicji stworzyła B. Dobek-Ostrowska:

komunikowanie się jest procesem porozumiewania się jednostek, grup lub instytucji. Jego celem jest wymiana myśli, dzielenie się wiedzą, informacjami i ideami. Proces ten odbywa się na różnych poziomach, przy użyciu zróżnicowanych środków i wywołuje określone skutki¹.

Czytanie tekstu informacji telewizyjnej z perspektywy takiej ogólnej definicji komunikacji „dzielenie się wiedzą, informacjami, ideami” – zakłada przekaz, który umożliwia i warunkuje owo „dzielenie się”. Jeśli mówimy o komunikowaniu się (w odróżnieniu od komunikowania jako procesu jednostronnego), to należy założyć istnienie określonego adresata, który powinien mieć poczucie przynależności do wspólnoty osób komunikujących się. Patrząc z tej perspektywy, zaobserwować można w mediach walkę o owego odbiorcę, który staje się elementem nadrzędnym, niejednokrotnie bowiem najważniejszym kryterium oceny medium (telewizji, radia) jest wielkość zgromadzonego przed nim audytorium. Rodzi to wiele niebezpieczeństw, między innymi dostosowywania przekazów do wymagań i gustów odbiorców, co z kolei, jak twierdzi M. Bugajski, powoduje „obniżenie poziomu przekazów widoczne szczególnie w mediach komercyjnych”².

¹ B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania społecznego*, Wrocław 1999, s. 12.

² M. Bugajski, *Język w komunikowaniu*, Warszawa 2006, s. 472.

Komunikacja realizuje się na różne sposoby, jako np. komunikowanie bezpośrednie – interpersonalne, komunikowanie pośrednie – masowe oraz komunikowanie medialne. Rozważane czytanie tekstu informacyjnego przez dziennikarzy telewizyjnych mieści się w obszarze komunikacji pośredniej – masowej i włącza się we wspomnianą walkę o odbiorcę, gdyż „instytucje medialne wykorzystują każdy pretekst, żeby w zasięg swojego obwodu komunikowania włączyć jak najszerszą publiczność”³. Efektywność wszystkich procesów komunikowania „zależy od dwóch podstawowych form: komunikowania werbalnego i komunikowania niewerbalnego”⁴. W przypadku medium, jakim jest telewizja, obie formy występują jednocześnie, przy czym w związku z ograniczoną ilością wykorzystywanych środków komunikacji niewerbalnej w programach informacyjnych, komunikowanie werbalne, językowe odgrywa największą rolę. Pamiętając o celu, jaki wynika z ogólnych ustaleń dotyczących komunikacji, jak również z samego znaczenia łacińskiego słowa *communicare* (uczynić wspólnym, połączyć), należałoby się zastanowić nad środkami wykorzystywanymi w komunikacji werbalnej, które ułatwiają i zapewniają skuteczność komunikacyjną.

Podstawowym warunkiem skuteczności, czyli nawiązania kontaktu z odbiorcą w komunikacji werbalnej, jest sprawność i wyrazistość artykulacyjna. W przypadku wystąpień publicznych, a takim niewątpliwie jest wystąpienie w programie informacyjnym TV, artykulacja zależna od praktyki oralnej ma ogromne znaczenie. I już na tym podstawowym poziomie zauważyć i usłyszeć można liczne błędy. Mała sprawność mięśni artykulacyjnych, a przede wszystkim tzw. szczękocisk obserwowany u większości lektorów, owocuje wypowiedziami, które są nie lada łamigłówką.

Prezydent spotkał się z władzami uniwersytetu. Jes to piersza wizta głow państw, le miejmy nadzieje – nie ostatnia. Uczelnia zdecydowała się zwrócić waga na szkodliwe feky, jakie wynikają ze złych warunków loklowych. Po statniej kontroli zamknięto koło 30 stanowisk laboratoryjnych. Do śmiu nastemnych były poważne zrputy. Prezident ma zyskać fundusze z uni ropejskiej. Miasto głosiło przetarg na mdernizacje środka badawczego niwersytetu.

Zrozumienie takiej wiadomości wymaga dużego wysiłku ze strony odbiorcy. Musi on bowiem zrekonstruować wszystkie zdeformowane artykulacyjnie wyrazy, aby odnaleźć sens i logikę tej wypowiedzi. Po owej rekonstrukcji tekst powinien brzmieć następująco:

Prezydent spotkał się z władzami uniwersytetu. Jest to pierwsza wizyta głowy państwa, ale miejmy nadzieję – nie ostatnia. Uczelnia zdecydowała się zwrócić uwagę na szkodliwe efekty, jakie wynikają ze złych warunków lokalowych. Po ostatniej kontroli zamknięto około 30 stanowisk laboratoryjnych. Do ośmiu następnym były poważne zarzuty. Prezydent ma uzyskać fundusze z Unii Europejskiej. Miasto ogłosiło przetarg na modernizację ośrodka badawczego uniwersytetu.

Niejednokrotnie problemy artykulacyjne występują z zaburzeniami w płaszczyźnie suprasegmentalnej czytanego przez lektora tekstu. Wypowiedzi mało

³ Ibidem, s. 478.

⁴ B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania...*, s. 24.

zróznicowane pod względem tempa mowy, melodii, czyli intonacji, bez wyraźnie zaznaczonych akcentów, utrudniają skupienie uwagi i rozumienie treści.

O roli czynników prozodyjnych w percepcji przekazów werbalnych świadczą badania przeprowadzone przez H. Mystkowską⁵. Badaniu poddano pięć grup młodych osób, którym pięciu lektorów odczytało ten sam tekst. Pierwszy czytał tekst bez przygotowania, monotonicznie, drugi uwzględniał akcenty logiczne, trzeci akcenty logiczne oraz pauzy, czwarty akcenty logiczne, pauzy oraz zmiany tempa, piąty wykorzystywał wszystkie poprzednie elementy oraz bogactwo intonacyjne. Zadaniem badanych było pisemne przedstawienie usłyszanej treści. Wyniki badań dowodzą, że rozumienie wzrasta w miarę przybywania elementów prozodyjnych w wypowiedzi, bowiem tylko 10% badanych w pierwszej grupie (kiedy tekst czytany był „na biało”, czyli bez prozodii) było w stanie zrelacjonować treść. Największe zrozumienie stwierdzono w ostatniej grupie, kiedy forma wypowiedzi była prawidłowa i dostosowana do treści. Każda wypowiedź żywa, bogata w warstwie dźwiękowej wywołuje aktywną postawę słuchacza, pomaga w skupieniu uwagi, ułatwia samodzielną ocenę treści i wysnucie wniosków, pobudza do refleksji. Realizują się wszystkie warunki, które powinny zostać spełnione, kiedy przemawiamy publicznie, to one zapewniają sukces; wówczas można powiedzieć, że następuje komunikowanie się ludzi za pomocą słowa.

Jak z perspektywy tych wymogów prezentuje się interesujące mnie czytanie tekstów informacyjnych przez dziennikarzy telewizyjnych? Powracając do postawionego na wstępie pytania: co takiego w owym czytaniu utrudnia nam rozumienie sensu wypowiedzi, spróbuję poddać analizie obserwowane zjawiska.

Wśród czynników wpływających na skuteczność komunikacyjną, oprócz wspomnianej sprawności artykulacyjnej, wymienić można: tempo, dynamikę, melodię, czyli intonację. To najistotniejsze elementy, które silnie wpływają na zrozumienie przekazu zgodne z intencją nadawcy. Ale to właśnie one najczęściej ulegają zaburzeniom i deformacjom.

W języku telewizyjnych programów informacyjnych dają się zauważyć odchylenia w warstwie suprasegmentalnej, które stają się stereotypami, manierami, dość silnie oddziałującymi na logikę czytania i utrudniającymi odbiór informacji. To, co najszybciej i najbardziej wyraziście daje się zauważyć, to melodia odczytywanego tekstu nieadekwatna do treści, sprawiająca wrażenie zapożyczenia z angielskich bądź amerykańskich stacji telewizyjnych. Największym problemem przy analizie tego typu zjawisk jest niewielka liczba opracowań i wskazówek dotyczących intonacji w tekstach dziennikarskich, a to niewątpliwie spowodowane jest m.in. brakiem systemu pozwalającego na graficzne utrwalenie tego bogatego i skomplikowanego elementu mowy. Zgodnie z podstawowymi informacjami dotyczącymi prozodii „w języku polskim zasadniczo linia intonacyjna frazy – tj. zdania zawierającego zamkniętą całość myślową – [...] jest dwudzielna: w pierwszej części rosnąca, w drugiej opadająca”⁶. Linia wstępująca zwana antykadencją charakteryzuje się wznoszącą linią melodyczną i zawieszeniem głosu na pewnej wysokości. Sugeruje dalszy ciąg wypowiedzi, każe słuchaczom oczekiwać dokończenia myśli. Jest charakterystyczna dla pytań, natomiast w zdaniach oznajmujących występuje wewnątrz wypowiedze-

⁵ Por. W. Basista, *Służba ołtarza*, Katowice 1972.

⁶ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980, s. 401.

nia. Linia zstępująca czyli kadencja objawia się spadkiem i zanikiem linii melodycznej. Sugeruje zamknięcie pewnej myśli, po której może nastąpić nowa. Jest charakterystyczna dla końcówki zdania, dla kropki, która jest odpowiednikiem interpunkcyjnym. Oczywiście, w dłuższych i bardziej rozbudowanych wypowiedzeniach występują jeszcze antykadencje drugorzędne i półkadencje, niemniej jednak ostatni człon wypowiedzi powinien się charakteryzować linią opadającą, zmniejszonym interwałem i tempem, zmierzając do zamknięcia pewnej myśli. Po nim następuje krótsza lub dłuższa pauza, poprzedzająca kolejną frazę. W analizowanym przeze mnie czytaniu wiadomości zaobserwować można dwie charakterystyczne tendencje. Jedna polega na zaniku kadencji w miejscu naturalnego, logicznego jej występowania, a w zamian posługiwanie się antykadencją czasami w bardzo długich fragmentach tekstu. Takie czytanie pozornie daje wrażenie potoczności, płynności wypowiedzi, ale niewątpliwie utrudnia skupienie i zrozumienie sensu informacji. Można odnieść wrażenie, że czytający sam nie rozumie odczytywanych treści i miotany ambiwalencją uczuć, nie może podjąć decyzji, gdzie kończy się myśl.

Narzuca się również wrażenie pewnej manierycznej melodii, niejednokrotnie odbiegającej od logiki wypowiedzi, a charakterystycznej dla konkretnej stacji telewizyjnej. Niektóre stacje mają swoje pomysły na prozodię i to niejednokrotnie daje się zauważyć, jako pewien mocno rozpoznawalny znak – sygnał danej stacji. Tak jakby czytający nie myślał o treści, o sensie czytanego tekstu, a przede wszystkim o formie, którą musi stosować. Moje doświadczenie w pracy z dziennikarzami telewizyjnymi (szczególnie tymi młodymi) potwierdza tę obserwację. Niejednokrotnie bowiem słyszę, że podstawowa informacja, jaką otrzymują przed rozpoczęciem pracy lektora bądź reportera na temat sposobu czytania tekstów, brzmi: „ma być czytane szybko, mało pauz, łączyć zdania”. Zrozumiałe więc są powody, dla których ludzie coraz mniej rozumieją z przekazywanych im wiadomości. Trudno bowiem zrozumieć kogoś, kto czyta tak, jakby sam nie rozumiał treści.

Drugą tendencją wypaczania naturalnej logiki intonacyjnej jest zmiana intonacji ostatniego akapitu. W języku polskim dominującym modelem w przypadku wiadomości jest (a w zasadzie można powiedzieć – była) intonacja opadająca, z wąskim interwałem, np.

ser
ta my decz
Wi nie

Coraz częściej pojawiającym się obecnie modelem jest intonacja opadająca, z dużym interwałem, dotychczas wykorzystywana do wyrażenia emocji czy nawet patosu, np.

decz
ta my ser
Wi nie

Pojawienie się tego typu schematu intonacyjnego w wiadomościach, o czym pisze również J. Ozga, może być przejawem naśladownictwa, manieri, chęci emfaticznego przekonywania bądź zapożyczenia z języka angielskiego. Oczywiście, można sądzić, że wszystkie te czynniki działały łącznie. Jeśli natomiast popatrzymy na to

zjawisko z perspektywy zapożyczenia z języka angielskiego, to trzeba przyznać, że dotyczy ono najbardziej charakterystycznych cech owej intonacji opadającej, a więc wysokości tonu, wielkości interwału czy zawieszenia głosu na akcencie głównym, przy czym te zapożyczone cechy realizowane są u nas w sposób przesadny, a więc spadek tonu czyli interwał jest większy, a zawieszenie głosu dłuższe. Oto przykład:

czę wszyst

„Rok szkolny rozpo ty, ale nie dla kich. Przedłużone o dwa tygodnie wakacje
wi

mają uczniowie szkoły podstawowej w Żbiko cach. Co ciekawe, to nie jedyna szkoła
dzwon

w powiecie sądeckim, w której dzieci nie usłyszały pierwszego ka”.

Wyniki przeprowadzonego wśród odbiorców sondażu na temat nowego modelu intonacyjnego dowodzą, że model tradycyjny jest zdecydowanie pozytywniej oceniany i charakteryzowany często jako spokojny, bezpretensjonalny, natomiast nowy określany jest jako agresywny, wręcz propagandowy. Jak można wnioskować z analizy większości określeń drugiego wzorca intonacyjnego, jego obecność w dużej mierze podyktowana jest walką o audytorium o widza.

Kolejny element analizowanych przez mnie strategii czytania tekstów to powtarzalność jednego modelu intonacyjnego. Ten sposób powoduje powstawanie paralelizmu konturów intonacyjnych, co jest niezwykle nużące i ograniczające możliwość naturalnego przyswajania treści. Znowu narzuca się wrażenie dominującej nad treścią formy, realizowanej przez czytającego. Czasami pozornie wszystko wydaje się w porządku – prawidłowo stosowane antykadencje i kadencje, pauzy, odpowiednie tempo, ale coś jest nienaturalnego w czytanej treści, co w pierwszym momencie trudno niejednokrotnie zdefiniować. Gdyby udało się wypreparować z takiej wiadomości samą melodię zdania, okazałoby się, że prawie każde zdanie posiada ten sam rysunek melodyczny. Powstaje tzw. pętla intonacyjna. Specyfika wiadomości, w których dominują zdania oznajmujące, z intonacją opadającą, ponieważ narzuca taką monotonię. Niemniej jednak zadaniem lektora czy redaktora jest dbałość o treść przekazu i takie wykorzystywanie wszystkich cech prozodycznych (w tym wypadku np. urozmaicenie intonacji wstępnej i różnorodność linii melodycznych wewnątrz zdania), aby zachować równowagę między płynnością czytania a komunikatywnością.

Dynamika, kolejny element budujący estetyczną, czytelną wypowiedź, jest ściśle związana z melodią mowy, można nawet powiedzieć, że jest elementem ją współtworzącym. To, co jest oczywiste i obecne w wypowiedziach spontanicznych, czyli owe dynamiczne momenty w mowie, akcenty ułatwiające przekazywanie treści, niejednokrotnie w odczytywanych tekstach zanika lub przybiera karykaturalne formy. W tym obszarze w odczytywanych tekstach informacyjnych plągą stają się nadużywanie akcentów tzw. inicjalnych, co przybiera postać nieznośnej maniery, nieświadomie zapewne, ale niestety przywołującej, jak twierdzi B. Toczyska, „sposób przemawiania partyjnych przywódców okresu PRL. Silnie kojarzący się z nowomową [akcent inicjalny – przyp. aut.], wyraziście podkreślał jej cechy. Było to: „p|odkreślanie zasług klasy r|obotniczej, pr|oletariackiej, b|udującej s|ocjalizm, a w szcz|egółności naszą st|olicę”⁷.

⁷ B. Toczyska, *Głośno i wyraźnie*, Gdańsk 2007, s. 107.

Obecnie usłyszeć można takie informacje:

W najbliższy weekend odbędą się I Ogólnopolskie Mistrzostwa Taniecne, Miasto zamieni się w oblężoną twierdzę, nim za jedenaście godzin zjawią się prezydenci.

Analiza obecnego sposobu czytania wiadomości przywodzi refleksję o kolejnym elemencie, jakim jest akcent, w tym wypadku emfaticzny, emocyjny akcent inicjalny, który wykorzystywany jest w walce o uwagę widza. Jeśli najważniejszym motywem staje się „pochwycenie” uwagi widza i utrzymanie jej, odbywa się to przy użyciu różnych środków, często pozostających w sprzeczności z logiką wypowiedzi. Znow, odwołując się do swoich doświadczeń w pracy z dziennikarzami telewizyjnymi, muszę stwierdzić, iż niejednokrotnie analizując jakiś materiał odczytany w tak schematyczny sposób, zadawałam elementarne pytanie – o czym jest informacja, jaki jest jej sens? Niejednokrotnie okazywało się, że lektor nie dokonał wcześniejszej analizy tekstu; czytając myślał jedynie o konieczności szybkiego i dynamicznego wypowiedzenia. Trudno bowiem uzasadnić logikę akcentów w takiej wypowiedzi:

Więżniowie oczekują na miejsce w celi, bo niejednokrotnie od orzeczenia kary, do jej wykonania mija około roku.

A przecież tak proste i oczywiste wydają się zalecenia, o których pisał już wiele lat temu J. Tenner:

Kto słyszy to, co czyta, kto nie tylko okiem, ale i uchem czyta, ten odnajdzie też w każdym zdaniu i okresie słowa rdzenne, których należyte wyróżnienie jest warunkiem jasnej, zrozumiałej i plastycznej mowy. [...] Odnalezienie ich [wyrazów rdzennych, czyli akcentowanych – przyp. aut.] to praca analizująca rozum⁸.

W tym kontekście trudno nie zgodzić się z diagnozą W. Sawryckiego, który twierdzi, że „Złe akcentowanie bywa często wynikiem wad [...] pospolitych, bezmyślności czytającego, lenistwa umysłu, braku rudymenarnej wnikliwości we wzajemne związki zdań określonego tekstu”⁹. A to, analizując dalej, pociąga za sobą konsekwencje również w postaci bezmyślnego frazowania, stosowania pauzy w przypadkowym miejscu, najczęściej w momencie prawie zupełnego bezdechu, bądź dla odmiany – braku zatrzymania w miejscu absolutnie logicznie uzasadnionym, co powoduje niekiedy pojawienie się nowej jakości semantycznej, zupełnie niezwiązanej z treścią wcześniejszej wypowiedzi. Pojawiają się więc informacje, niejednokrotnie zawierające inny od zamierzonego sens bądź wprowadzające chaos myślowy, np.:

Jak wykazują badania kobiety | pięknieją po 40-ce

i bynajmniej nie chodziło tu o badania, które przeprowadzała wyjątkowo kobieta;

O budzecie mówiła Zyta Gilowska przed hotelem Parkowa | Jacek Biernacki

⁸ Ibidem, s. 135.

⁹ Ibidem, s. 112.

z tak przekazanej informacji wnioskować można, że przemówienie pani minister miało miejsce przed hotelem. Tymczasem sens był taki, że obrady odbywały się wewnątrz budynku, natomiast relacja telewizyjna przekazywana była z dziedzińca hotelowego.

Prognoza pogody / na weekend zapraszam

– kuszące, lecz mylące stwierdzenie redaktora;
w sformułowaniu informacji na temat przekazywania przez zakłady pracy pieniędzy pracownikom do funduszu emerytalnego:

on chce oddać je Zusowi.

To tylko niektóre zjawiska, dające się zaobserwować w czytanych tekstach informacji telewizyjnych. Takie nieposzanowanie elementarnych zasad poprawnego mówienia, w zasadzie można powiedzieć czytania, a nawet czytania ze zrozumieniem, zaobserwować można w wielu wypowiedziach, które niestety pojawiają się na antenie.

„Mówić, to mówić do kogoś” – te słowa H.G. Gadamera powinny być mottem wszystkich dziennikarzy.

Bibliografia

- Basista W., *Służba ołtarza*, Katowice 1972
- Bugajski M., *Język w komunikowaniu*, Warszawa 2006
- Dobek-Ostrowska B., *Podstawy komunikowania społecznego*, Wrocław 1999
- Mayen J., *Monolog i dialog radiowy*, „Dialog” 1958, nr 2
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1980
- Ozga J., *The Newsreader's High Fall*, [w:] *Proceedings of the Ninth Congress of Phonetic Sciences*, Copenhagen 1979
- Toczyska B., *Głośno i wyraźnie*, Gdańsk 2007
- Wiśniewski M. *Zarys fonetyki i fonologii współczesnego języka polskiego*, Toruń 2001

Reading strategies employed by dislexic children

Abstract

The author presents reading strategies employed by dislexic school-children, basing on her own research. She described the linguistic symptoms of dislexia and explains their mechanisms. On the basis of examples, she argues for the existence of difficulties in reading, experienced by children and youth with diagnosed dislexia.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Urszula Chowaniec-Pozo

Melancholia i depresja w literaturze pisanej przez kobiety po 1989 roku

Nazywanie cierpienia, drobiazgowe jego roztrząsanie w najmniejszych szczegółach jest bez wątpienia środkiem na powściągnięcie żałoby...

Kobietom trudniej wydostać się z piekła. Orfeuszowi się to udaje, Eurydyce nie.

Julia Kristeva¹

Wstyd, poczucie winy, zażenowanie, rozpacz, ból ludzkiej egzystencji. Takie uczucia nade wszystko towarzyszą prozie kobiet ostatniego dwudziestolecia. Pisarki współczesne zainteresowane swoją kobiecością i jej statusem w polskim społeczeństwie rekonstruują polski patriarcalizm, przyglądają się i sprzeciwiają się mu, ironizują, buntują się wobec niego, wreszcie de-konstruują go. W ten sposób ich proza zbliża się do politycznych założeń feminizmu. Przyglądając się bliżej, ma się wrażenie, że to niczym melancholia pokonanego czy kliniczny, depresyjny stan kogoś, kto utracił nadzieję na lepsze jutro. Literatura kobiet zatem pogrąża się w pesymizmie. Kobięcy charakter tej prozy wyłuskiwany jest przez czytelnika właśnie z jej melancholijnych, pesymistycznych fragmentów, bo – wedle koncepcji filozofki Julii Kristevej, za której śladem w niniejszym tekście pójdę – w ekonomii społeczeństwa monoteistycznego, w którym Ojcem, Prawem, Bogiem jest Mężczyzna, ekstaza i melancholia to dwa ekstremalne możliwości pozyskania przez kobiety dostępu do porządku społecznego (do porządku symbolicznego, władzy, wiedzy)².

Melancholia i kobiece pisanie (Joanna Bator)

Zacznijmy od krótkiej charakterystyki melancholii i literatury kobiecej. Melancholia to tęsknota za stratą, ale nie jest to tęsknota, którą można opowiedzieć, ująć w słowa. To żal, żałoba za czymś, czego do końca nie możemy ani zrozumieć, ani wyrazić³. Smutek jest dołą człowieka. Tak zaczyna swoją książkę Antoni Kępiński,

¹ J. Kristeva, *Czarne słońce: depresja i melancholia*, Kraków 2007, s. 101; zob. też *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

² Por. J. Kristeva, *About Chinese Women*, [w:] *The Kristeva Reader*, op. cit., s. 148.

³ W ostatnich latach wydano wiele polskich pozycji poświęconych melancholii, wśród nich: wznowienie książki A. Kępińskiego, *Melancholia*, Kraków 2001; M. Bieńczyka, *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998; W. Bałusi, *Mundus melancholicus: melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996; A. Kuczyńskiej, *Piękny stan melancholii: filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999.

autor ważnego polskiego dzieła na temat melancholii (*Melancholia*, pierwsze wydanie w 1974 roku). Kępiński używa starożytnego, jak je nazywa, pojęcia melancholia dla swojego szczegółowego opisu różnych stanów depresyjnych (na przykład depresja endogenna, inwolucyjna, połogowa, starcza). „Starożytne pojęcie melancholia, które dopiero w drugiej połowie XIX wieku zostało stopniowo wyparte przez termin depresja, obejmowało szeroki wachlarz różnorodnych stanów patologicznego obniżenia nastroju”⁴, pisze Kępiński. Melancholia jako termin nigdy nie zniknęła zupełnie, zawężając swój szeroki wachlarz semantyczny. Melancholia stała się stanem przedchorobowym, przeddepresyjnym, a „Freud po raz pierwszy potraktował melancholię jako nieprzepracowaną żałobę po utraconym obiekcie”⁵. Melanie Klein nazwie depresję „melancholią in statu nascendii”⁶. Podobnie ujmuje melancholię Julia Kristeva (*La Révolution du langage poétique*, 1974; *Czarne słońce*, 2007)⁷, za jej źródło uznaje tęsknotę za utraconym związkiem z semiotyczną harmonią między dzieckiem a Matką, za matczyną Rzeczą⁸ (*La Chose maternelle*). W *Czarnym słońcu* Kristeva rozważa konsekwencje niezakończonych pierwotnej relacji z matką dla podmiotu kobiecego i heteroseksualnego. Kristeva „dowodzi, że kobiecy heteroseksualny podmiot doświadcza impresywnej formy melancholii” – pisze Trigo Benigno. „Doświadcza identyfikacji z matką, która jest natychmiastowa poprzez ich analogiczną seksualność (według Kristevej) oraz na mocy społecznej konwencji”⁹ (wedle Oliver¹⁰). Joanna Bator, kulturoznawczymi i filozofka, w swojej po części autobiograficznej powieści o współczesnej kobiecie *Kobieta* (2002) wglębia się w intertekstualnych fragmentach swojej książki w istotę melancholii, której symboliczną realizację odnajduje w *Ekstazie św. Teresy Berniniego*¹¹ oraz we włoskim belcanto, jako „najdoskonalszej reprezentacji melancholii, na jaką zdobyła się

⁴ A. Kępiński, *Melancholia...*, op. cit., s. 11.

⁵ M.P. Markowski, *Wstęp* [do:] J. Kristeva, *Czarne słońce...*, op. cit., s. XXVII.

⁶ M. Klein, *Żałoba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*, przeł. A. Czowicka, [w:] *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska, J. Pawlik, Warszawa 1992, s. 43. Zob. także: M.P. Markowski, *Wstęp*, op. cit.

⁷ W niniejszym opracowaniu korzystam także z książek: K. Oliver, *Reading Kristeva: Unravelling the Double-bind*, Bloomington: Indiana University Press 1993 oraz J. Lechte, M. Margaroni, J. Kristeva, *Live Theory*, London 2004.

⁸ Modalność semiotyczności „reprezentuje chora z Platońskiego *Timajosa*: idzie o ruchome miejsce połączenia i sprzeczności, które poprzedza wszechświat, nazwę, a nawet sylabę. Jest ono naczyniem (*chypodocheion*) stawiania się o konotacjach materialnych (*tithene*), ‘przestrzenia’ artykulacji prowizorycznej, konstytuującej się w poruszeniach i efemerycznych zastojach, amorficzną, opartą na rytmiczności (T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Kristevej*, Kraków 2001, s. 229); P. Dybel, *Zagadka „Drugiej płci”*, Kraków 2006, s. 59–61.

⁹ T. Benigno, *Remembering Maternal Bodies: Melancholy in Latina and Latin American Women’s Writing*, Gordonsville, VA, USA, Palgrave Macmillan 2006, p. 7.

¹⁰ K. Oliver, *The Colonization of Psychic Space*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2006.

¹¹ *Ekstaza świętej Teresy* – barokowa rzeźba stworzona przez Giovanni Lorenzo Berniniego w latach 1645–1652, przedstawiająca świętą Teresę z Avila i anioła. Obecnie znajduje się w kaplicy Cornaro (rodziny fundatorów) w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie. Rzeźba przedstawia dwie postaci: św. Teresę i anioła stojącego nad nią, trzymającego w ręce strzałę.

kultura Zachodu. Śpiew jako znak niemożliwy, śpiew w miejsce tego, co niewypowiedzialne, całkowite podporządkowanie narracji głosowi¹². Głos z Leśmianowskiej ballady o *Dziewczynie*¹³ to także głos melancholiczki. To „czysty niezapośredniczony afekt, pozbawiony komunikacyjnej potencjalności”¹⁴. To głos, który w sobie zawiera element kobiecy, bo nade wszystko to tęsknota za jednością, harmonijną rzeczywistością jedni z archaiczną Matką.

Melancholik zamyka się w sobie, albowiem nie zgadza się na utratę matczynej miłości. Rezygnuje ze świata, albowiem nie ma już w nim jego obiektu, który tymczasem zagnieżdżył się w nim, tyle że jako obiekt nienawiści [...] Milcząca nienawiść do świata: oto definicja melancholii, na którą istnieją tylko dwie odpowiedzi: miłość i język – wyjaśnia stanowisko Kristevej Michał Paweł Markowski¹⁵.

Aby uchronić się przed melancholią i jej klinicznym obrazem – depresją należy opowiedzieć swoją nienawiść, a zatem usensownić ją poprzez narrację, dać jej symboliczny wymiar. Język czy twórczość artystyczna w istocie rzeczy jest formą miłości. Miłość, co w poetycki sposób wyjaśnia nam Kristeva, zastępuje utraconą Matkę. Jest zwróceniem się ku Drugiemu, a zatem zgodą na symboliczne uśmiercenie archaicznej Matki. Pisanie o tym jest w gruncie rzeczy pisaniem melancholijnym. Idąc śladami francuskich filozofek, Julii Kristevej, Hélène Cixous oraz Luce Irigaray¹⁶, podsumowuje to Joanna Bator, przedstawiając krótką psychoanalityczną genealogię melancholii poprzez początki psychologicznego rozwoju mężczyzny i kobiety:

Krótką genealogia mężczyzny: oczy chłopca podniesione na Ojca, matkobójstwo, żałoba. Jestem usprawiedliwiony, przecież musiałem się uratować! Teraz będę poetą. Opłaczę ją, „wyprowadzę Eurydykę z piekła melancholii”. Kobieta nie może usprawiedliwić matkobójstwa tak łatwo. Moja symboliczna metamorfoza jest o wiele bliższa śmierci, uciekająca Dafne zmienia się w drzewo – aby ocalić siebie matkę, która mi zagraża, zamieniam w samą śmierć, płaczę po niej/po sobie, umieram, ja/melancholiczka. *Écriture feminine* jest zawsze *écriture melancholique*¹⁷.

Kobieta, która nie dokonuje symbolicznego matkobójstwa, skazuje się na konsekwencje nieudanej żałoby, czyli na ciągłą konfrontację ze strachem przed śmiercią. Pisanie kobiece zatem zawsze jest naznaczone tą nieprzeżytą żałobą. To także pisanie, które narażone jest na niezrozumienie, na pozaznakowe „łkanie”.

¹² J. Bator, *Kobieta*, Warszawa 2002, s. 178.

¹³ Ze zbioru *Napój cienisty* (1936). Fragment: „I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!/ Lecz poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!// Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!/ Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było oprócz głosu!” Z biblioteki internetowej Uniwersytetu Gdańskiego, <http://univ.gda.pl/~literat/lesman/dziewcz.htm>

¹⁴ M.P. Markowski, *Wstęp*, op. cit., s. XXVIII.

¹⁵ Ibidem, s. XXVII.

¹⁶ Na przykład: L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, przeł. G.C. Gill, Ithaca, Cornell UP, 1999.

¹⁷ J. Bator, op. cit., s. 183–184.

Gdy Cixous swoją teorię pisarstwa kobiecego nazywa „czarnym łądem”¹⁸, a Nancy K. Miller określa teorię/strategię czytania literatury kobiecej za pomocą katachrezy jako arachnologia¹⁹, oba te terminy odwołują się do problemów nazywania tego, co w języku nowe, niezbadane, nieskodyfikowane. Podobnie jest z określeniem pisania kobiecego jako pisania melancholicznego, które zawsze narażone jest na niebezpieczeństwo zagłuszenia, niezrozumienia czy po prostu zignorowania.

Bohaterka Bator, nowoczesna kobieta sukcesu, podróżniczka, znająca świat, erudytka, feministka bawi się swoją kobiecością, która podporządkowana jest męskiemu pożądaniu. Dlatego też mężczyznę, który staje się obiektem jej pożądania, nazywa Wielkim Gatsbyem. Ona – pierwszoosobowa bohaterka (kobięcy odpowiednik Nicka Carrawaya) – od samego początku podejrzewa, że kryje się za postacią Gatsby’ego jakaś tajemnica. Dlatego jej uczucia sytuują się pomiędzy fascynacją jego zewnętrze idealną postacią a podejrzeniem o jakiś fałsz. Jednocześnie ta intertekstualna aluzja stawia bohaterkę Joanny Bator w sytuacji dwuznacznej, zważywszy na skojarzenie narratorki z narratorem amerykańskiego pisarza, który w stosunku do kobiet utrzymuje co najmniej rezerwę, jak poucza nas zresztą: „Dishonesty in a woman is a thing you never blame deeply”²⁰. Joanna Bator wyposaża swoją bohaterkę/narratorkę w zbyt dużą samoświadomość i erudycję, by sama nie była świadoma tych paradoksów. Jej opowieść staje się w tym świetle opowieścią o pokonywaniu melancholii i miniesejem o samej melancholii. Ostatecznie Joanna Bator jako pisarka i jako filozofka (autorka ważnej pozycji z 2001 roku *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*), przedstawiając bohaterkę uwikłaną w romanse, pracę, przyjaźnie, bawi się swoją wiedzą na temat tego melancholicznego elementu w twórczości kobiecej, projektując naszą lekturę, sugerując czytelnicze tropy wokół problemu melancholii, którymi z kolei podążę.

Mamy zatem literaturę kobiecą, czyli jeszcze o przełomie...

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły wartką dyskusję nad tym, czym jest literatura kobieca. Dziś termin ten, choć wciąż budzi pewne zastrzeżenia, jest (bezpieczniej może trzeba jednak powiedzieć – bywa) używany bez całego balastu pejoratywnych skojarzeń. Ja używam tego określenia, podobnie jak Inga Iwasiów, w odniesieniu do literatury pisanej przez kobiety, a jednak, gdzie płeć autora bądź to w fabule bądź w sposobie narracji, odsłania się. Doszukiwanie się tego odsłonięcia jest pewną strategią czytania, czytania uwrażliwionego na płeć. Zatem sam termin „literatury kobiecej” stosuję tutaj w odniesieniu do literatury pisanej przez kobiety i sugerujący pewne czytelnicze nastawienie, poszukujące Kobiety i jej doświadczenia w tekście.

¹⁸ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, [w:] *Ciało i tekst: feminizm w literaturoznawstwie*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.

¹⁹ N.K. Miller, *Arachnologia*, [w:] *Teoria literatury XX wieku. Antologia*, red. M.P. Markowski, A. Burzyńska, Kraków 2007.

²⁰ Moje tłumaczenie: „Nieszczerość u kobiety nigdy nie jest przedmiotem głębokiego potępienia”. S.F. Fitzgerald, *The Great Gasby*, Penguin Books, London 2000, s. 58.

Kobiety, pisze Inga Iwasiów, „mogły się stać – i przejściowo były – korpusem antykanonu, wspólnym ciałem antypatriarchatu”, była to nadzieja na pewną „wspólnotę pisania i czytania”²¹. A jednak ta feministyczna, jak chce ją nazwać krytyczka, wspólnota, która opiera się na strategicznie esencjalnej wizji kobiety w społeczeństwie, wciąż budzi zastrzeżenia. Tak działo się w żmudnym procesie przedzierania się kobiet-pisarek do krytycznoliterackiego parnasu²², o czym świadczy choćby literacka dyskusja Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego z przełomu lipca i sierpnia 1997 roku o enigmatycznym tytule *One*. Tytuł miał odwoływać do literatury kobiecej, zastanawiali się, czy literatura lat dziewięćdziesiątych „nie będzie miała oblicza kobiecego”, stwierdzając, że to kobiety ożywiły obumierający gatunek powieściowy „nie tylko jako amatorki, ale i twórczynie, by tak rzec matki”. „Może jesteśmy świadkami odbierania kultury z męskiego depozytu?”, debatowali krytycy²³. Już sam tytuł rozmowy sugerował dystans literaturoznawców mężczyzn oraz prezentowanej przez nich krytyki wobec tej pozornie zachwalanej kobiecej czy też pisanej przez kobiety literatury.

ONE – piszące kobiety, aktywne, odważne w sprzeciwianiu się stereotypom, ambitne, opowiadające o swoich doświadczeniach, o swoich ciałach, małżeństwach, matkach, wyjazdach, o odrzuceniu przez rodzinę, politykę, ojczyznę, nie tylko zafellowały czytelnikom ciekawe teksty, ale stały się – w dużej mierze za sprawą owej dystansującej krytyki – ciekawym tematem ożywczym w literackich debatach. Inga Iwasiów zauważyła, jak po 1989 roku: „wyzwolone (samo-wyzwolone, zresztą) z „patriotycznych ograniczeń kobiety-autorki zaczęły poszukiwać formuły pisania najbliższego ich doświadczeniu: społecznemu, psychologicznemu, cielesnemu”²⁴. Swoista „promocja” literatury kobiecej zaczęła się od tematyki emigracji, ale już nie politycznej. Wśród nich znalazły się teksty Manueli Gretkowskiej *My zdes’ emigranty* (1992), *Tarot paryski* (1993), Izabeli Filipiak *Śmierć i spirala* (1992). Kolejno najważniejszymi tematami stały się:

Ciało, tabu lesbianizmu, dziewczęca inicjacja (przede wszystkim w *Absolutnej amnezji*, 1995), mitologia kobieca u Olgi Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*, 1996), językowa lapidarność Nataszy Goerke (*Fractale*, 1994, *Księga pasztetów*, 1994, *Pożegnanie plazmy*, 1999), opis podświadomości w powieściach Małgorzaty Saramonowicz (*Siostra*, 1996, *Lustra*, 1999), poetyckość i precyzja prozy Magdaleny Tulli (*Sny i kamienie*, 1995, *W czerwieni*, 1998), seksualność u Zyty Rudzkiej (*Białe klisze*, 1991, *Uczy i głody*, 1995),

²¹ I. Iwasiów, *Rewindykacja: kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 22.

²² Niestety w ogólnych omówieniach, podręcznikach takich, jak P. Czaplińskiego, P. Śliwińskiego, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, S. Burkota, *Literatura polska w latach 1939–1999*, Warszawa 2002 czy S. Stabro, *Literatura polska: 1944–2000 w zarysie*, Kraków 2002 nie ma wątku literatury kobiecej jako osobnego zjawiska. Wyjątkiem jest tu książka U. Gleńsk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2000 oraz B. Witosz, *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, pod red. B. Witosz, Katowice 2003.

²³ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, Poznań 1999, s. 223.

²⁴ I. Iwasiów, *Rewindykacja...*, op. cit., s. 21. „Pełnym Głosem”, pierwsze w Polsce czasopismo feministyczne, przekształcone w „Zadrę”.

macierzyństwo [...] Anny Nasiłowskiej [...], sentymentalizm Hanny Kowalewskiej, mitografizm i psychoanaliza Anny Boleckiej, postmodernizm Ewy Kuryluk²⁵.

Bardzo szybko jednak prężność kobiecego pisarstwa roztopiła się w ogólnych debatach o przełomach, zmianach, nowych prądach, dekadach, postmodernizmie, ponowoczesności²⁶. Ponadto pojawiło się ogólne zjawisko odżegnywania się pisarek od przynależności do jakiegokolwiek kategorii „pisarstwa kobiecego”, do czego symbolicznym przypisem może być ów znaczący tytuł ONE, owo symboliczne wskazanie na ciekawą grupę pisarską, której nadajemy płęć i w stosunku do której autematycznie dystansujemy się²⁷.

Konkretne osoby piszące, nie miały zamiaru stworzyć feministycznego frontu. Być może wyczuły w takiej możliwości niebezpieczeństwo „specjalnego” potraktowania. A może chciały być sobą i nie zamierzały o niczym świadczyć? – pisała Iwasiów.

Krytyka literacka sprawiła, że termin „literatura kobieca” wplątał się w zawiłane esecjalne dylematy, nie pojawił się jako wartość dodatnia, odwołującą do pisarki, a strategię pisania i czytania, skupiające się na sposobach przedstawiania i rozumienia kobiecego doświadczenia, stały się przedmiotami wyśmiewanego literackiego protekcjonalizmu (narodziny takich terminów, jak literatura męstruacyjna, debaty nad hermetycznością języka, powtarzaniem się tematów u kobiet piszących, pretensjonalnością ich poetyki itd²⁸). Jak zauważyła Inga Iwasiów: „Rewolucja zaczęła się od kobiet. Ale nie zaowocowała przejęciem «męskiego tekstu». Raczej jego, początkowo, zakwestionowaniem. Entuzjastycznym mówieniem «pełnym głosem»”²⁹. A przecież mówienie o doświadczeniu kobiety, to mówienie o doświadczeniu ważnym, doświadczeniu przez wieki deprecjonowanym przez ję-

²⁵ Ibidem, s. 22.

²⁶ Na debaty te wskazują artykuły zebrane w pracy *Literatura polska 1990–2000*, red. P. Cieślak, K. Pietrych, t. 1 i 2, Kraków 2002, wspomniany wcześniej *Kontrapunkt*, poza tym prace J. Jarzębskiego, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997 i P. Czaplińskiego, *Ślady przełomu*, Kraków 1997. Wśród późniejszych rozważań o „pokoleniach” warto wspomnieć o zbiorze *Tekstyli. O rocznikach siedemdziesiątych*, red. P. Marecki i in., Kraków 2002.

²⁷ W rozumieniu tego zjawiska może pomóc artykuł Agaty Araszkiwicz o filozofii Irigaray, tłumaczący „wstydlivy” charakter tożsamości kobiecej: „Kobieta w swej odmienności nie jest rozpoznawana przez kulturowe imaginarium afirmujące to, co męskie. To, co kobiece, jak i sama kobieta jako Inny-podmiot jest wymazywana z teorii i praktyki społecznej w powtarzającym się geście represji i wyparcia. Jej tożsamość jest kłopotliwą tajemnicą”. A. Araszkiwicz, *Czarny łód czarnego kontynentu. Relacja matka–córka w ujęciu Luce Irigaray*, [w:] *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi*, red. M. Hornung i in., Warszawa 2001, s. 674.

²⁸ Wspomina o tym choćby Stanisław Burkot, który chwali odwagę „myślenia inaczej” Manueli Gretkowskiej i podkreśla, że trudny odbiór tej literatury wynika „z głębokiego zmitologizowania naszej kultury” (S. Burkot, *Literatura polska...*, op. cit., s. 373), to jednak literatura współczesna pisana przez kobiety jawi się jako przesycona poszukiwaniami formalnymi, eksperymentami języka, ironiczną grą konwencjami, metaforyzacją języka, zagęszczeniem symboli, poetyzacją, co na złe wychodzi takiemu gatunkowi, jakim jest powieść.

²⁹ I. Iwasiów, *Rewindykacja...*, op. cit., s. 21. „Pełnym Głosem”, pierwsze w Polsce czasopismo feministyczne, przekształcone w „Zadrę”.

zyk oficjalnej retoryki oraz społeczne i kulturowe ograniczenia. Czytanie literatury pisanej przez kobiety, jako pewna czytelnicza strategia, odsłania nową rzeczywistość, nową wrażliwość i nowe horyzonty, którym warto się przypatrzeć.

W niniejszym tekście pragnę pokazać powieści powstałe po 1989 roku pisarek należących do dwu pokoleń: debiutujących na początku lat dziewięćdziesiątych oraz tych najmłodszych, urodzonych na początku lat osiemdziesiątych, które pojawiły się na literackim rynku w ostatnich latach. Czytam tę literaturę z perspektywy gestu kwestionowania przez kobiety tradycyjnych ról i obowiązków (takich jak potrzeba małżeństwa, rodziny, tyrania piękna, miłości). Kobiety zaczęły ze szczególną dynamiką opowiadać o swoim dojrzewaniu, odnajdywać utracone związki ze swoim ciałem, matką, z utraconymi domami, ojczyznami³⁰. Kobiety zaczęły pisać o stracie. Zatem ich pisanie, to pisanie o melancholii, grożącej depresji, o tęsknocie za czymś utraconym oraz o sposobach jej zażegnania.

Tęsknota za utraconym Domem (Olga Tokarczuk, Izabela Filipiak, Manuela Gretkowska, Grażyna Plebanek, Joanna Pawluśkiewicz)

Utracony dom, miejsce znajome, swoje, stało się od początku lat dziewięćdziesiątych ważnym lejtymotywnym literatury kobiecej. Właśnie nowa „emigracyjna” powieść, czyli książki Manuely Gretkowskiej (*My zdies' emigranty, Tarot paryski*), Izabeli Filipiak (*Niebieska menażeria*), projektuje bohaterkę, która funkcjonuje już w cywilizacji postindustrialnej, ponowoczesnej³¹, wyemancypowana z obowiązków patriotycznych, nie potrafi jednak do końca odnaleźć się w roli nomady, wagałbundy czy globalnego turysty³²:

tylko na pozór podróżuje się gdzieś, dokądś, w jakimś celu. Ale naprawdę czyni się tak, żeby zobaczyć porządek świata od innej strony. Spojrzeć na życie z drugiego brzegu wielkiej wody, który też jest życiem. I powrócić z odświeżoną duszyczką, jak po wielkim oczyszczającym deszczu, jak w minutę po tym, gdy zagarnie nas wielka woda i ciemność³³.

³⁰ Popularny dziś termin „mała ojczyzna” – odnoszący się do wielu tekstów, powracających w melancholicznym geście do kraju dzieciństwa, małych miejscowości itp. – nie odpowiada w pełni tematyce literatury kobiecej, która raczej odnosiła się (jak *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk) do ziemi matki (matczyzny?). O kobiecej genealogii, która tworzy oś narracyjną w powieści Tokarczuk, piszę w artykule: *Narodziny i śmierć. Cieleśne poszukiwania kontynuacji z perspektywy bohaterki – matki* (*Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk), [w:] *Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewski, M. Gołuński, współpraca A. Stempka, Bydgoszcz 2007.

³¹ Zob. H. Janaszek-Ivaničková, *Wstęp oraz Literatura polska w wirach transformacji*, [w:] H. Janaszek-Ivaničková, *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. I: *Transformacja*, Warszawa 2005.

³² Nie wdaję się w niniejszym tekście w rozważania na temat różnic między włóczęgą a turystą, do której skłaniają teksty Zygmunta Baumana. Pisałam o tym w *Świat kobiet. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, [w:] *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Kraków 2001. Warto wspomnieć, że o doświadczeniu świata w podróży i wielorakich aspektach współczesnego turysty pisze A. Wieczorkiewicz w wyczerpującej pracy: *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008.

³³ I. Filipiak, *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997, s. 247.

Bohaterka *Niebieskiej menażerii* powraca więc do domu, do Polski, ale nie znajduje ukojenia³⁴. „Melancholia, dla której cel pragnień zawsze znajduje się poza zasięgiem spragnionego, w sposób ostateczny godzi bohatera z dialektyką niespełnienia” – pisał Przemysław Czapliński o nostalgii prozy lat dziewięćdziesiątych³⁵. To niespełnienie, poucza Julia Kristeva, musi jednak zostać zażegnane poprzez opowieść. Dlatego pisarki opowiadają o najintymniejszych zakątkach domu, o domu zdradzonym, niechcianym, rozdany, opuszczonym. Takim oswojonym, ale wciąż obcym Domem jest dom Bohaterki/Narratorki *Domu dziennego, domu nocnego* (1998) Olgi Tokarczuk. W sąsiedzkiej dialektyce między Bohaterką a staruszką Martą ponemiecka miejscowość wraz ze swymi ponemieckimi domami odślania swoją dramatyczną podszewkę. Sama zaś Bohaterka, choć oswoja nowo zakupiony Dom, wciąż czuje się obca. Marta, która przynależy do miejsca, zakorzeniona, poucza ją, że „Jeżeli znajdziesz swoje miejsce – będziesz nieśmiertelna”³⁶. Bohaterka Tokarczuk podobnie jak bohaterka Joanny Bator, samoświadoma melancholiczka, wie jednak, że swojego Domu, fizycznego, namacalnego już nie odnajdzie:

Powiedziałam Marcie, że każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i przestrzeni; drugi – nieskończony, bez adresu, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach. I że w obu żyjemy jednocześnie³⁷.

Pozostaje zatem nostalgia za utraconym domem i opowieść o domu wewnętrznym, wyobrażonym, który jest lekarstwem na melancholię. Bezdomność bohaterów Olgi Tokarczuk „zaczyna” się zresztą już od opowieści o utracie małej ojczyzny w *Prawieku i innych czasach* (1996) i rozwija się aż do ostatniej powieści *Bieguni* (2007), gdzie melancholia po utraconym Domu zastąpiona zostaje bezustannym ruchem, nomadyczną medytacją pielgrzymą. Stąd ten nostalgiczny dom z pierwszej powieści, który był przedłużeniem ciała (z motta powieści Khalila Gidrana „Twój dom jest twoim większym ciałem...”), staje się ciałem rozbitym, zrujnowanym (pokrojonym, rozłożonym do samej tkanki) w *Biegunach*. Pragnienie zadowolenia zostaje przełożone na pragnienie ruchu, podmiot prozy Tokarczuk odkrywa niemożność odnalezienia Domu, pozostaje jednak pragnienie dążenia, ten arcyłudzki wektor, kierujący „ku czemuś”:

[Pragnienie] istocie ludzkiej nadaje ruch i kierunek oraz – pobudza w niej lgniecie ku czemuś. Pragnienie samo w sobie jest puste, to znaczy wskazuje jedynie kierunek, a nie cel; cel bowiem zawsze pozostaje fantasmagoryczny i niejasny; im do niego bliżej, tym bardziej staje się enigmatyczny³⁸.

³⁴ O Filipiak, Gretkowskiej i Tokarczuk w kontekście bezdomności i wykorzenia pisałam w artykule *Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej, Olgi Tokarczuk*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, op. cit., *W poszukiwaniu „kobiecego świata”*, [w:] *Światy nowej prozy*, op. cit.

³⁵ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 261.

³⁶ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1999 (wyd. 2), s. 168.

³⁷ *Ibidem*, s. 194.

³⁸ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 86.

Dom w swoim niepokoju, brudzie, Dom jako obcy i tymczasowy pojawia się w najnowszej (dwudziestopierwszowiecznej) kobiecej powieści o nowoczesnych emigrantach, powieści „emigracyjnej”. Najmłodsze pisarki, jak Grażyna Plebanek czy Joanna Pawluśkiewicz, w swoich opowieściach o bohaterkach sprzątaczkach, nianiach, podróżniczkach, włóczęgach, pokazują dom od stron obcych rodzin³⁹. Bohaterka Pawluśkiewicz w swoich zapiskach dokonuje analizy odczłowieczania poprzez wyczerpującą pracę. Nienawidzi swojej pracy, swojej „pani”:

Nienawidzę jej i miło się uśmiecham, nalewając dziecku mleka do płatków. Jestem słodka. Jestem tak bardzo nie sobą, że już bardziej nie mogę. Procent mnie we mnie spadł do zera. Jestem uśmiechniętym zombie do sprzątnięcia stołu kilka razy dziennie, bo stół jest szklany⁴⁰.

Bohaterki traktują dom jako coś tymczasowego, miejsce obserwacji, w którym pomimo ciągłych porządków, pełno jest brudu – ale jest to brud raczej emocjonalny niż faktyczny, brud niezyczliwości, przemocy, indyferencji wobec innego człowieka. Zarówno bohaterka opowiadań *Pani na domkach* Pawluśkiewicz jak i tytułowa Przystupa Grażyny Plebanek patrzą na dom obcy z perspektywy współczesnego „zglobalizowanego” włóczęgi, który już na zawsze utracił swój dom i jego receptą na melancholię nie jest poszukiwanie innego, ale – jak w *Biegunach* Tokarczuk – opowieść o ruchu, podróżowaniu, zmianie i innych domach.

Rozbijanie luster (Anna Nasiłowska, Joanna Bator, Anna Janko)

Sposób na melancholię w literaturze kobiet to także dekonstrukcja odbicia lustrzanego, w którym ma przeglądać się kobieta w bezustannej trosce o swój wygląd. Wspomniana bohaterka Joanny Bator myśli: „Czy to paranoja? Siedząc w samolocie, który schodzi do lądowania oglądam swoją twarz w lusterku. Tak, jakbym chciała upewnić się, że w razie lądowania zginie właściwa kobieta”⁴¹. Podobnie bohaterka powieści o narodzinach dziecka i macierzyństwie, w *Księdze początku* Anny Nasiłowskiej wyznaje:

zawsze potrzebne mi było lustro, ciągła rozmowa z własnym odbiciem, wymiana gestów, spojrzeń. On obywatel się bez niego, co długo pozostawało dla mnie tajemnicą [...]. Wreszcie zrozumiałam, że to ja, właśnie ja jestem jego lustrem. We mnie chciał widzieć męzczyznę budzącego pożądanie⁴².

Lustro – symboliczny atrybut samouwielbienia, narcystyczne insygnium zaparczenia w siebie – poddane zostaje krytycznej analizie w prozie kobiecej. W poszukiwaniu sensu tego co kobiece w języku pisarki pokazują kobiety-melancholiczki, które muszą porzucić swoje symboliczne lustra, ten mechanizm samokontroli, zmuszający do podporządkowania się unormowanym sposobom zachowania, wyglądanania, kreowania siebie. Literatura kobieca stara się zdemaskować psychologiczny

³⁹ Por. mój artykuł *O sprzątaczkach we współczesnej literaturze polskiej*, „Zadra” 2008, nr 3–4.

⁴⁰ J. Pawluśkiewicz, *Pani na domkach*, Kraków 2006, s. 131.

⁴¹ J. Bator, *Kobieta*, op. cit., 30.

⁴² A. Nasiłowska, *Księga początku*, Warszawa 2002, s. 60.

proces identyfikacji dziecięcego rozwoju w fazie lustra (utożsamiającej ja z odbiciem w lustrze). Pisarki pokazują, iż kobiety nigdy nie widzą siebie w lustrze, lecz zadowalające lub niedostateczne odbicie tego, czego oczekuje od kobiet świat patriarcalny. Ta zawsze obca kobieta / moje odbicie w lustrze budzi niepokój, bo sugeruje, że „ja” nie do końca jestem sobą, i stawia w ciągłej niepewności, czy aby obraz, na który patrzę, gdy odbijam się w lustrze, to nie wizerunek zbudowany na podstawie spojrzenia Innego, najczęściej spojrzenia męskiego pożądania, na podstawie mód, stereotypów, ról⁴³. Najwyraźniej pokazuje to Anna Janko w *Dziewczynie z zapałkami* (2007):

Na moim biurku stoi lusterko. Gdy podnoszę głowę znad zeszytu w kratkę, spotykają się dwa spojrzenia: moje i jej. Przyglądamy się sobie badawczo, ale z niedowierzaniem. Ona, czyli ja. Przesuwam twarz na srebrnej powierzchni i mój wzrok wpada w bezdenne źródnice. Czyje??? Przez ułamek sekundy lecę w jakąś otchłań, która nie jest ani wewnątrz mnie, ani na zewnątrz. To bardzo przykre, niewytłumaczalne. Kto tam jest w środku, kto jest we mnie tym kimś, kto przeraża⁴⁴.

Jedną z możliwych dróg oswobodzenia się z mocy odbijania przynosi macierzyństwo, które jest jednocześnie wyzwoleniem z przemocy podobania się. Udaje się to bohaterce Nasiłowskiej, która po narodzinach dziecka wyznaje z triumfem: „przestałam odbijać. Jestem prawie przezroczysta. Dokładniej za to widzę własne wnętrza”⁴⁵. Macierzyństwo jest przez Nasiłowską potraktowane jako sposób na wyzwolenie się z wszechogarniającego prawa pożądania męskiego, które w bardzo fizjologicznym w opisie Nasiłowskiej związku matki z dzieckiem zostaje unieważnione.

Próby wyzwolenia się z tyranii lustra są sposobami na usamodzielnienie się bohaterki, rozpoczęciem życia na własną rękę, dlatego też choć historia bohaterki Janko zaczyna się „wyjściem za mąż jak na wolność”, to faktyczną wolność bohaterce przynosi dopiero zakończenie powieści i jej decyzja porzucenia mężczyzny, który uwięził ją w swoim własnym pożądaniu. Porzucenie lustra wiąże się bowiem często z porzuceniem zastałych związków, obowiązków, konwenansów, a ostatecznie – zakończeniem starej historii z zapowiedzią nowej, co robi Janko, której bohaterka konstatuje na koniec „Wiem jedno: nie chcę już pisać tej książki. Chcę zacząć zupełnie inną”⁴⁶.

Dementowanie porządku (Marta Dzido, Manuela Gretkowska, Anna Janko)

Niezmiernie ważnym ruchem melancholijnego (i w gruncie rzeczy terapeutycznego) pisania, które ratuje przez popadnięciem w bezgłos, jest dementowanie zastanego porządku, a więc krytyka ustalonych tradycją ról kobiecych, związków, modelu małżeństwa, kanonów piękna, sposobów kochania. Młoda pisarka Marta Dzido w napisanej codziennym językiem (językiem nowoczesnej komunikacji młodych,

⁴³ L. Irigaray analizuje problem piękna i tożsamości kobiecej w *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*, przeł. G.C. Gill, New York 1991.

⁴⁴ A. Janko, *Dziewczyna z zapałkami*, Warszawa 2007, s. 19.

⁴⁵ A. Nasiłowska, *Księga...*, op. cit., s. 61.

⁴⁶ A. Janko, *Dziewczyna...*, op. cit., s. 264.

esemesów, poczty elektronicznej, Internetu) powieści pod tytułem *Małż* (2005) konfrontuje swoją bohaterkę Magdę z nowoczesną wizją małżeństwa-kontraktu (czyli Małży) oraz z koniecznością poszukiwania pracy i absurdalnymi wymaganiami wobec niej jako kobiety:

Wciągam sobie przed lustrem brzuch, oglądam wystawy pięknych sklepach, zastanawiam się, jak one to robią, że mają zawsze nieskazitelnie czyste białe spodnie, że na bluzce nie ma żadnych zagnieceń, że mają takie paznokcie pomalowane w kolorowe obrazki, że ich nogi są wydepilowane i ani śladu tłuszczu na brzuchach, że nawet, jak siadają, to nic im się nie zwija⁴⁷.

Bohaterka w tej konfrontacji z nierealnymi wzorcami skazana jest na przegraną, na depresję. Rozpaczliwie poszukuje dla siebie miejsca w kapitalistycznej stolicy, gdzie żadna forma niezgody, indywidualizmu, szacunku dla siebie nie wchodzi w grę. Bezrobocie bohaterki i poszukiwanie pracy zostaje splecione z jej rozwijającą się depresją. Literacką „przyjaciółką” Magdy jest tytułowa *Sandra K.* z opowiadania Manueli Gretkowskiej, która za sukces w wielkiej firmie w Warszawie płaci anoreksją i zupełnym zerwaniem związków z rzeczywistością, aż po symboliczną i faktyczną śmierć. Swoją frustrację, melancholię, a zatem i nienawiść do siebie samej zwraca przeciwko własnemu ciału. Gretkowska, aby podkreślić osobisty charakter tej konfrontacji jednostki z rzeczywistością, podejmuje konwencję pamiętnika, w którym Sandra notuje:

Ogłosić prawdę. „Dziewczeta, kobiety! Nie dajcie się ogłupić. Wmawiają wam czystość pod warunkiem używania najnowszych wkładek, tampaxów. Żerując na waszym podświadomym pragnieniu czystości duszy, niesplamionego sumienia. Handlarze chcą, żebyście dostały cielesnej, materialistycznej obsesji zaplamionych spodni i sukienek. Zapomnicie wtedy o prawdziwej czystości duchowej⁴⁸.”

Pamiętnik ten jednak jest pozbawiony wszelkiej sentymentalnej czy emocjonalnej wartości, gdyż jest w istocie pisany na zamówienie pisma dla kobiet, jest zatem rezultatem jednego z mechanizmów tworzenia „wzorcowego” społeczeństwa, złożonego z idealnych, bezkrytycznych konsumentów, pragnących sprostać wymogom „wielkiego” świata. Opowieść o Sandrze to autoironiczna (a przez to podwójnie dramatyczna) opowieść o nieuleczalnej melancholii, o poddaniu się depresji i zakwestionowaniu siebie jako kobiety wobec porządku symbolicznego, porządku Ojca, co wiąże się z jej ostatecznym unicestwieniem.

Pozytywną wersją opowieści o wyrwaniu się ze wspomnianej już pułapki lustra, małżeństwa, z niechcianych relacji, niezrealizowanych miłości jest opowieść o Ha. (nazywanej pieszczotliwie przez męża Hańcią z *Dziewczyny z zapałkami*), która mimo wszystko postanawia żyć dla siebie, żyć siebie, od nowa:

Czuję się cudownie. Wróciłam z wakacji. A Hańcia nie wróciła! Rozeszłyśmy się. Na zawsze. Jestem wolna. Wolna od siebie, żony, Pawła. Hańcia nie wróciła i ja też będę tu już tylko przez chwilę.

⁴⁷ M. Dzido, *Małż*, Kraków 2005.

⁴⁸ M. Gretkowska, *Namiętnik*, Warszawa 1998, s. 41.

Wróć do miejsca, gdzie mnie jeszcze nie było.
Bo miłość to miejsce, kraj Niespotkań Dokonanych⁴⁹.

Ha. żegna się ze sobą, z tą, która przeglądała się dla innego w lustrze. Ha. żegna się także z Czytelnikiem. W ten sposób Janko nawiązuje bezpośredni kontakt z odbiorcą (sugerując autobiograficzny pakt, który wzmocniony jest przez datę ukończenia rękopisu: „styczeń 2007” kilka linijek niżej). Taka narracyjna zabawa zabarwia tekst autentycznością, autobiograficznością. W dodatku zapowiada kolejne części, bo opowiedziana właśnie historia Ha. okazuje się opowieścią o jednym z odbić Ha. – Hańci, z którą dla ocalenia własnej indywidualności oraz wydobycia się z depresji musi się pożegnać. Kolejna opowieść (być może ta, którą czytelnik musi sobie tylko wyobrazić) będzie/jest inną opowieścią, ale także opowieścią o oswojaniu melancholii przez kolejną miłość, jeszcze nie zrealizowaną, ale już wytęsknioną (a przez to dokonaną). „Bo miłość to miejsce, kraj Niespotkań Dokonanych”.

Bolesna droga do amnezji czyli o dojrzewaniu (Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk, Dorota Masłowska, Marta Dzido)

Podążając śladami melancholii, trzeba wspomnieć o motywach dojrzewania jako opowiadania na nowo swojej genealogii, jako opłakiwania swojego utraconej Matki, opiekunki, z którą porozumiewało się pozajęzykowo, w cielesnym języku nûshu (by posłużyć się metaforą chińskiej kultury⁵⁰). Są to nowoczesne wersje Bildungsroman, a nawet Entwicklungsroman. Wśród najgłośniejszych książek o dojrzewaniu znalazła się *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak. Młoda bohaterka Marianna zamknięta jest w ciasnych ścianach rodzinnego domu, w którym ojciec – niczym absolutny dyktator – sprawuje władzę⁵¹. Doświadczenie dojrzewającego młodego ciała dziewczęcego starała się przekazać w *E.E.* (1995) Olga Tokarczuk na przykładzie nastolatki Erny, ale także w o wiele lżejszej konwencji powieści dla młodzieży Kinga Dunin w *Tabu* (1998). Tę tematykę, ale już w zupełnie innej formie – raczej opowieści autoironicznej, parodiującej rzeczywistość, podjęły pisarki najmłodsze: Dorota Masłowska w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* (2002), pokazując rzeczywistość blokowisk, dresiarzy, oraz Marta Dzido w *Śladzie po mamie* (2006), podejmując trudny temat ciąży nastolatki i decyzji o aborcji, w którym młoda bohaterka, córka samotnej matki, nastolatka, żyjąca już samodzielnie, na własną rękę musi zmagać się z dorosłością, która przychodzi zbyt szybko:

Niedojrzała gówniara, której przytrafiło się nagle zbyt wiele przykrych sytuacji. Dziewczyna, która nie wie, co ze sobą zrobić, co zrobić ze swoim ciałem, bo czuje do niego wstręt. Bo stało się nagle pełne brudu.

⁴⁹ A. Janko, *Dziewczyna...*, op. cit., s. 264.

⁵⁰ Nûshu – *Kobiece pismo* (chiń. 女書 pinyin: nǚshū) – pismo używane w południowych Chinach (prowincja Hunan), o 400-letniej historii, posługiwały się nim wyłącznie kobiety w okolicach powiatu Jianyong w prowincji Hunan. Był to otwarty sylabariusz oparty na miejscowym dialekcie Chéngguān (城关土话), używanym przez lud Yao.

⁵¹ Ciekawie pisała o tym M. Janion, *Feniks i pająk*, [w:] eadem, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

Z niewinnego ciała dziecka zmieniło się w dorosłe. Krwawiące, rozdziewiczone, spoczone, zapłodnione, wyskrobane, zgwałcone.

Ciało, którego kobiecość została poturbowana.

Wykrzywiona w zwierciadle gabinetu luster⁵²

Dojrzewanie to bolesna konfrontacja ze społecznymi wzorcami. Ofiarą tej konfrontacji jest ciało, które musi zostać poddane, jak ujmuje to Michel Foucault, szeregowi technik dyscyplinarnych, by o swojej indywidualności zapomnieć.

Literatura kobieca – wspólnota pisania i czytania, opowiadanie historii albo sprzeciw wobec melancholii

Podsumowując ten krótki i wybiórczy przecież przegląd tematów melancholijnych, melancholijnych postaw, sposobów narracji, trzeba zauważyć, że podejmowane przez literaturę pisaną przez kobiety tematy w nowych, zdemokratyzowanych warunkach wskazywały na podobieństwo naszej literatury do literatur krajów Europy Zachodniej i krajów postkomunistycznych Europy Środkowowschodniej, o czym świadczy choćby czterotomowa zbiorowa praca z 2005/2006 roku *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*⁵³. Jest to wynik swobodnego przepływu informacji, podobnych doświadczeń z wolnością, rodzącym się kapitalizmem i kulturą globalną oraz nowymi trendami w filozofii czy krytyce literackiej.

Moje poszukiwania melancholii i zagrożenia depresją w literaturze po 1989 roku jest poszukiwaniem przede wszystkim *écriture feminine*⁵⁴ jako dyskursu cierpienia, zmarginalizowania, bezradności wobec rzeczywistości. W tekstach tych ciało staje się przestrzenią symbolicznych zmagania o prawo do indywidualnej ekspresji. Kobiety piszące od lat dziewięćdziesiątych, z wyraźną świadomością feministyczną, chciały pokazać „czarne lądy” swojego doświadczenia. Taka strategia czytania poprzez Kristevowską melancholię jest „wsłuchiowaniem się w semiotyczność dyskursu depresyjnego”⁵⁵, repetytywny rytm, melodyjność języka, intonację. Tak czytana literatura staje się kobiecą opowieścią – ratunkiem przed popadnięciem w asymbolię języka Ojca, symbolicznego prawa, kanonu, który odrzuca to, co kobiece. „Recepta Julii [Kristevej – U.Ch.] polega na tym, by ubrać w słowa swoją melancholię, wyartykułować ból, zwerbalizować niedolę, znaleźć jej znaczenie, przesunąć zatem depresję w kierunku możliwego sensu”⁵⁶. W wielu przypadkach tę receptę podjęły polskie pisarki, by opowiedzieć o przemilczanym.

To historie zapobiegania asymbolii, zapobiegania depresji poprzez opowiadanie, skupienie się na znaczeniu, odnajdywanie sensu, jak gorzkie rozpamiętywanie swojej depresji we fragmencie *Małży* przez młodą, ambitną dziewczynę

⁵² M. Dzido, *Ślad po mamie*, Kraków 2006, s. 70–71.

⁵³ *Literatury słowiańskie...*, op. cit., t. 1, inne tomy: *Feminizm*, pod red. E. Kraskowskiej, *Podmiotowość*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej i *Mniejszości*, pod red. M. Dąbrowskiego, Warszawa 2005.

⁵⁴ J. Kristeva powiedziałaaby raczej, że jest to poszukiwaniem elementu matczynego, matczynej Rzeczy.

⁵⁵ T. Kitliński, *Obcy jest w nas...*, op. cit., s. 40.

⁵⁶ Ibidem.

Martę. Fragment ten warto na koniec przytoczyć, bo w nim zawiera się prawda o melancholiku, w którym toczy się walka między symboliczną śmiercią (tu zaznaczona poprzez cynizm, indyferencję) a witalizmem (wiarą w miłość, w powrót wiary w miłość, w Innego):

Nie płakałam – wyznaje Marta. – Nawet wydawało mi się, że to dobrze, że tak się stało, nawet się cieszyłam, chyba raczej nic nie czułam. Od kiedy dostałam te proszki, co je się je przed snem, to mi wszystko bodaj zwisa.

Pan doktor przepisał, bo mu firma od każdej wypisanej recepty daje gratis tekturowe podkładki pod szklanki, koszulki, [...] kalendarze stojące, wiszące, leżące, huśtające się [...]. Przypomniała mi się rozmowa o tym, co w życiu jest najważniejsze. Jak ktoś ze znajomych powiedział, że [...] miłość [...]. A ktoś inny się śmiał i opowiedział, jak kasy nie ma, to nie ma miłości⁵⁷.

I choć ten końcowy fragment nie jest optymistyczny, to warto pamiętać, że wszechobecny pesymizm młodej literatury⁵⁸ jest jednocześnie zabiegiem magicznym – czarowaniem melancholii, pokonywaniem jej poprzez konfrontację z chaosem, bezsenssem, bólem i ostatecznie zażegnaniem jej dzięki miłości życia. Opowiedziane ciało pokonuje melancholię. Eros pokonuje śmierć.

Na koniec chciałabym jeszcze podkreślić polityczny charakter tej prozy; prozy, która w swym pesymizmie od początku starała się być utkaną z wyraźnych referencji do rzeczywistości polskiego patriarchy. Niemalże dziesięć lat temu Joanna Bator, autorka często przytaczanej tu powieści *Kobieta*, przyglądała się polskim debatom parlamentarnym posłów trzeciej kadencji na temat ustaw o równym statusie kobiet i mężczyzn, prawie małżeńskim oraz aborcji. Choć z dużą rezerwą odnoszę się do przytaczania słów niepoważnych graczy scen politycznych, tym razem się skusiłam i przytaczam za Bator fragment wypowiedzi na temat wkładu polskich kobiet do integracji Europy.

Interesującą wypowiedzią na temat wkładu polskich kobiet do jednoczącej się Europy zaśłynął były rzecznik rządu Jarosław Sellin. Wyraził on mianowicie swoje negatywne nastawienie do „mody toples na plaży”. Zdegustowaniu byłego rzecznika towarzyszyła przy tym satysfakcja, iż „na naszych plażach się ta moda tak bardzo nie rozprzestrzeniła jak na Zachodzie”. Dzięki temu – jego zdaniem – polskie kobiety przyczyniają się do ratowania „trwałości kultury śródziemnomorskiej”, której grozi zalew barbarzyństwa. Były rzecznik powiedział:

Dla mnie jest to dowodem na to, że ciągle jeszcze jesteśmy w awangardzie krajów kręgu kultury łacińskiej; wyznających tradycyjne wartości chrześcijańskie. Myślę, że to powinno być naszym wkładem do integrującej się Europy⁵⁹.

⁵⁷ M. Dzido, *Ślad...*, op. cit., s. 79.

⁵⁸ S. Burkot pisał w 2002 roku: „Obraz człowieka i obraz świata w prozie debiutantów z lat dziewięćdziesiątych ma jedną cechę wspólną: odkrywa ciemne strony natury ludzkiej i życia zbiorowego [...]. Jednostka wobec chaosu stanowi centrum świadomości ponowoczesnej”, S. Burkot, *Literatura polska...*, op. cit., s. 375–376.

⁵⁹ J. Sellin, „Gazeta Wyborcza” 30.07.98. Cyt. za J. Bator, *Wizerunek kobiet w polskiej debacie politycznej. Perspektywa feministyczna*, Warszawa 1999, s. 42.

To niewybaczalne, absurdalne zdegradowanie roli kobiety do nosicielki stanika w stroju kąpielowym. Zepchnięcie jej z powrotem do odosobnionych, nieważnych miejsc melancholiczki. Może to być dobre podsumowanie pesymistycznej wizji lat dziewięćdziesiątych. Odpowiedź na to, czy jest lepiej, pozostawiam czytelnikom. Ostatnia dekada XX stulecia to niewątpliwie okres, w których dążenia i usiłowania polskich kobiet, działaczek, pierwszych głośnych feministek, a zatem i pisarek do stworzenia platformy, możliwości i warunków do mówienia o kobiecych prawach, doświadczeniu, o kobiecym pisarstwie, bez neutralizowania ich przez sprowadzanie do uniwersalnych wartości. Przypomina to trochę strofowanie przez Kingę Dunin, a za nią przez Marię Janion mężczyzn, którzy podejrzewali, że opowieść Filipiak o Mariannie to opowieść, że „każdy z nas był kiedyś małą dziewczynką”⁶⁰. Nie każdy. „Kobietom trudniej wydostać się z piekła” patriarchy – tak poetycko podsumowuje sytuację melancholiczki Julia Kristeva. Zatem jej starania i próby pokonania odbierającego jej głos piekła, muszą być wysłuchane jako osobna od męskiej historia.

Melancholy and depression in women's writing after 1989 (A thematic outline)

Abstract

This article considers a number of novels written after 1989 by women writers (Olga Tokarczuk, Joanna Bator, Izabela Filipiak, Anna Nasiłowska, Anna Janko, Manuela Gretkowska, Marta Dzido). These women's writers belong to two generations: the first is of the writers who had their debuts at the beginning of the 1990s, and the other, younger generation is of women writers born at the beginning of the 1980s, who appeared on the literary scene within the last few years.

I read these texts from the perspective of the women's contestation of the traditional female roles and duties (such as marriage, family, the tyranny of beauty, and love). I argue that the post-1989 transition, Polish women writers openly and with great intensity talk about their experiences of growing up, re-discovering their lost connections with their bodies, their mothers and with their lost home(land)s. Following the writing on melancholy and depression (e.g. Julia Kristeva is among the critical voices), I present the motives, narratives, and the techniques in which the women writers started to write about the loss and the longing within their particular position in the Polish society. I show how their writing becomes melancholic: describing the longing, showing the threads of depression, and at the same time, describing the things (desires, dreams, ways of behaviour, etc.) that the yearning can be replaced with. From such a perspective the texts themselves are the ultimate results of the fight against the melancholy that threatens women writers.

⁶⁰ Aluzja do Jerzego Sosnowskiego, zob. Maria Janion, *Kobiety i duch...*, op. cit., Warszawa 1995.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Jacek Rozmus

Immanuel Kant i *cortegiana honesta* jako sygnatury tekstowego świata Manueli Gretkowskiej

Kategoria *cortegiana honesta* nie została jak dotąd uznana za kryterium w rozważaniach o literaturze. Zanim przyjdzie ją objaśnić, należy mieć świadomość, że posługiwanie się nią przy okazji dyskursu o prozie przełomu XX i XXI w. może zostać uznane za bezzasadne. Skoro kryterium takie nie istnieje, użycie go w badaniach literackich stawia wnioski z lektury pod znakiem zapytania. Interpretacje mogą zostać całkowicie odrzucone, jako tyle naiwne, ile nieuzasadnione, heteroteliczne, bo przeprowadzone poza powszechnie eksplorowanym obszarem mediatyzacji. Obszar ten pokrywa się w znacznej mierze z przestrzenią aksjologiczną, pozostając z nią w związkach współzależności. Wspomniany związek, jeżeli rozpatrywać go na prawach iloczynu zbiorów, mniejsza o to, czy wzajemne przenikanie, względnie „nakładanie” się przestrzeni uznamy za prawdopodobne, generuje znaczenia. Odczytywanie wygenerowanych znaczeń z zamiarem wpisywania ich w teksturę będzie wtedy jedynym sposobem rozpoznawania dzieła literackiego. Czytelnik skłaniający się ku poglądom fenomenalistycznym, bez względu na ich proveniencje, przy takiej strategii rozpoznawania po prostu nie istnieje. Tekst skazuje go na niebyt, ponieważ obecność w „tekstowym świecie” warunkowana jest paktem o mimetyzacji ratyfikowanym w akcie czytania. Nieobecność w dyskursie paradoksalnie staje się pretekstem oskarżeń kierowanych pod adresem takiego „nieistniejącego” czytelnika. Zakłócający proces mediacji zostaje postrzegany jako intruz w przestrzeni aksjologicznej. Mniejsza o to, że stosując kryteria własne, czyta „inaczej”, ważne, że został zdemaskowany jako ten, który czyta źle.

Mimo deklarowanej ignorancji, przedstawiona zostanie metoda, pozwalająca uprawomocnić zastosowanie pojęcia *cortegiana honesta* jako kategorię referencjalną, mieszczącą się w granicach możliwości świata utworów Manueli Gretkowskiej.

Bohaterka *Podręcznika do ludzi* relacjonuje wątpliwości, załamania i bunty okresu dorastania. Ich źródłem są zarówno tradycje rodzinne, jak realia codzienności. Okazuje się, że to, co zostało wyrażone, nazwane, referuje rzeczywistość absurdalną. Warunkiem istnienia w takim świecie jest skonstatowanie własnego „nie-życia”, określenie się w granicach form uznanych za pewne, skodyfikowanych. Narastające poczucie odrębności, „niedopasowania” do rzeczywistości niedopowiedzianej, bo co rusz werbalizowanej, powoduje szczególny rodzaj alienacji: szukanie i sankcjonowanie własnego „ja” na drodze spekulacji paranaukowych. Dziecięca

scjentologia łączy tu archeologię z kosmogonią, paleontologią, filozofią, powiększa dystans, zarówno wobec tego, co istnieje, bo zostało wypowiedziane, jak własnych „odkryć” i eschatologicznych domniemań. Wtedy irrealne niekoniecznie przedstawia się jako irracjonalne. Odkrywanemu „ja” coraz bardziej doskwiera metafizyczna pustka, potrzeba poszukiwania transcendentnego:

Mając dwanaście lat, rozumiała, że we wszechświecie są tylko szkielety zwierząt, babci i ona. Reszta ludzi i rzeczy porzucała ją według dziwnej reguły samotności. Zaczęła podejrzewać Boga, pomysł na to podsunął jej paxowsko wydany Pascal. Uspokojenie znalazła dopiero u Kanta – nie za bardzo pojęła jego definicję Boga, ale opisane jak w szkolnej czytance pojęcie czasu, przestrzeni i zmienności atrybutów dawały przecucie zrozumienia¹.

Martin Heidegger przedstawiając dowody naukowe potwierdzające słuszność podstawowych tez metafizyki Kanta, zwrócił uwagę na funkcję i znaczenie wyobraźni w procesie poznania. Za główny jej atrybut uznał *subjectio sub aspectum*². Przy takim założeniu, zwłaszcza że autor *Krytyki czystego rozumu* jest w przytoczonym fragmencie „naocznie” reprezentowany, sposób czytania Gretkowskiej, innymi słowy obrany tu kierunek badań jej twórczości, poparty poglądami i metodą Kanta, będzie prawidłowy. Pisarka przy tym konsekwentnie także w swoich esejach przygląda się sobie i światu z dystansu, który gwarantuje *usus elencticus*³. Sprzyja on również projektowaniu przestrzeni literackiej i wyznaczaniu perspektywy czasowej. Modyfikuje relacje między autorem i postaciami kreowanego świata. Czy „ona” jest bohaterką prozy inicjacyjnej, zarazem autobiograficznej? Czy to Gretkowska „auktorialna” opowiada o własnym dzieciństwie? I tak, i nie, bo kiedy opowieść rozrasta się w studium inicjacji intelektualnej, literackiej, narratorka występuje w pierwszej osobie. „Ja” prezentuje się tu w czasie teraźniejszym; kiedy referowano „ją”, użyto czasu przeszłego. „Ja” odkrywane jest w nieustannym ruchu, przemieszcza się, podróżuje, „ona” pozostała w kraju rodzinnym.

Sposób Gretkowskiej opowiadania siebie (o sobie) pozwala wnioskować za Heideggerem, że „naoczne przedstawianie nieobecnego przedmiotu może

¹ M. Gretkowska, *Podręcznik do ludzi*, Warszawa 1996, s. 31 (dalej strony cytowanego wydania podaję w nawiasie w tekście).

² Zob. M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, przeł. i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 1989, s. 146.

³ Por. F. Copleston, *Historia filozofii. Od Wolffa do Kanta*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 1996, s. 319. Copleston podkreślił, że „Kant dokonał ostrego podziału między poziomem zmysłowym a poziomem intelektualnym ludzkiego poznania. Teraz zaś nalega, byśmy mieli się na baczności i wystrzegali się stosowania do ponadzmysłowych rzeczy pojęć, które można stosować jedynie w sferze zmysłowego poznania, i nie przekształcali zasad tego poznania w zasady uniwersalne. Jako przykład podaje pewnik, że cokolwiek istnieje, istnieje w jakimś miejscu i w jakiejś chwili. Nie mamy prawa głosić tego ogólnie, ściągając w ten sposób w sferę przestrzenno-czasową – powiedzmy – Boga. Zadaniem intelektu w jego użyciu, które Kant nazywa «krytycznym» (*usus elencticus*), jest wykazywanie bezzasadnego charakteru takich ogólnych stwierdzeń. Tak więc w samym krytycznym użyciu intelekt może zabezpieczyć sferę rzeczy ponadzmysłowych przed – by to tak określić – zanieczyszczeniami pochodzącymi z użycia pojęć i zasad dla poznania zmysłowego”. Ibidem, s. 219.

być dwojakie”⁴. Na potrzeby prowadzonego tu dyskursu za przedmiot poznania przyjęto oczywiście Gretkowską, także tę „uobecnioną” w historii literatury, w krytyce. Należy z kolei stwierdzić, że pojęcie *cortegiana honesta*, jakkolwiek nie odwołuje się do wcześniejszych znanych dyskursów o literaturze, to utwory autorki *Kabaretu metafizycznego* potwierdzają prawidłowość jego użycia w takim dyskursie. Będą w nim traktowane na prawach materiału, źródła popierającego i uzasadniającego wybór oraz zastosowanie kategorii kurtyzany szlacheckiej, czcigodnej, jako argumentu w przestrzeni sporu o pisarkę. Przestrzeń ta, na co zwrócił uwagę Stanisław Burkot, nacechowana również aksjologicznie, jest niewielka; jej ograniczenie w dużym stopniu determinuje paradygmat romantyczny⁵. Innymi jeszcze determinantami są nieporozumienia narosłe wokół kryteriów ponowoczesności oraz budząca kontrowersje specyfikacja świadomości feministycznej. Ale cytat z Kristevej został w *Podręczniku do ludzi* opatrzonej ironicznym komentarzem i choćby z tego powodu wątki esencjalistyczne, które niewątpliwie da się wyodrębnić w powieściach i esejach, traktować wypada jako polemiczne wobec teorii feministycznych. Na uwagę zasługuje z kolei rozpisanie, „unaocznienie” diagramu różnicy seksualnej Lacana⁶ w *Historii Consueli*. Miguel del Prado jest tu figurą seksualności męskiej. Owdowiał po roku udanego małżeństwa. Zdradzony i wykorzystany finansowo przez drugą żonę, popadł w melancholię, stracił ochotę do życia. Zamierzał właśnie popełnić samobójstwo, ale spostrzegł Consuelę, kurtyzanę madyrką, której powóz roztrzaskał się a ona osuwała się po skalnym zboczu. Kiedy zawisła nad przepaścią, arystokrata uległ czarowi miłości. Owładnięty uczuciem, zapragnął uratować kobietę. Gwałtownemu przyływowi sił witalnych sprzyjała w dodatku kontuzja. Miguela, zanim zapragnął poranionej, walczącej o życie Consueli, uderzyło w głowę oderwane koło jej powozu.

Szlachcic bezradnie wyciągnął po nią ręce – z daleka wydawało mu się, że nagość mdlejącej damy skrywają strzępy białej mgły. Poczul, że kocha tę zjawiskowo piękną twarz, patrząc na niego błagalnie oczy, drżące ramiona, piersi, z trudem łąpiące oddech, i... miłość i przerażenie, że utraci tę anielską istotę, wstrząsnęły jego ciałem. Męskość, rozchylając mu ozdobne pludry, wymknęła się szybko z aksamitnej peleryny. Wyprostowana, sięgała dalej niż błagalnie uniesione ręce. Dosięgnęła wreszcie skalnego załomu i wsunęła się pomiędzy bezwładnie rozrzucone nogi rannej. Wygodnie usadowiona

⁴ M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki...*, op. cit., s. 146. Stamtąd zaczerpnięto aparaturę pojęciową i metodę opisu sensów generowanych w literackim świecie Gretkowskiej na prawach napięcia „między zmysłowością a intelektem”. Ibidem, s. 147.

⁵ S. Burkot, *Proza Manueli Gretkowskiej*, „Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis”. *Studia Historicolitteraria* I, 2002, s. 139–153. W artykule zostały przywołane i opatrzone trafnym niezwykle komentarzem ważniejsze opinie krytyczne o prozie Gretkowskiej z lat 1994–1998. Pisarce zarzucano epatowanie erotyzmem, obscena, znajdowano w jej tekstach świadectwa „głodu metafizycznego”, syndromy zagubienia we współczesnym świecie z powodu mniej lub bardziej świadomego opuszczenia wspólnoty religijnej, znaki człowieka, który sam siebie pozbawił przez to szansy epifanii.

⁶ Paweł Dybel omówił diagram różnicy seksualnej Lacana w aspekcie m.in. „Kantowskich antynomii rozumu”. Idem, *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques’a Lacana*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. Borkowskiej i L. Sikorskiej, Warszawa 2000, s. 36.

piękność została przeniesiona w bezpieczne miejsce, na skalną półkę. Po tak wielkim wysiłku Miguel del Prado popadł w omdlenie (s. 109).

Miguel, angażujący się dosłownie „bez miary” po to, by przyjść z pomocą biednej kurtyzanie, pragnie wszak ocalić siebie. W kobiecie widzi szansę upodmiotowienia swojego „ja”, rekompensaty niepowodzeń miłosnych, potwierdzających jak do tej pory jedynie ów brak, determinujący stosunki między kobietą i mężczyzną, skazanych na samotność, bezradnych wobec „Innego”⁷. Mistyczne i erotyczne zarazem doznania szlachcica andaluzyjskiego pozwalają uprawdopodobnić iluzoryczny stan bytu ludzkiego, który dałoby się określić jako pełnię czy raczej wypełnienie wspomnianego braku, będącego, zdaniem Lacana, wynikiem kastracji. Epifania hrabiego wywołała przecież gigantyczną erekcję. Mężczyzna przekonany, że pozbawił Consuelę dziewictwa i tym samym zaznając pełni traci prawomocność, zatem i prawdopodobieństwo w przestrzeni aksjologicznej, wziął ślub z kurtyzaną. Sakralizacja związku będzie więc rekompensowała brak anatomiczny, a zarazem potwierdzała możliwość pełni. Możliwość ta eliminuje jednak nadrzędny wobec niej i sprawczy element „Innego”. Zresztą i to małżeństwo Miguela okazuje się nieudane, podczas nocy poślubnej erekcja nie wystąpiła w ogóle. Mężczyzna zatem znowu został wyłączony z funkcji fallicznej. Aby uzupełnić ów brak, poddał się eksperymentowi. Zawisł na specjalnie dla niego skonstruowanej i ustawionej w sypialni szubienicy. U wisielca, „unoszonego” na sznurze ku temu, co transcendentne, wieczne, ma wystąpić erekcja. Cóż z tego, kiedy terapię przepisał lekarz nadworny. Medyk Prozaco zamierza ożenić się z Consuelą i wejść w posiadanie majątku chlebobawcy. Ona akceptuje plan kochanka. Efekt terapii, w której za namową lekarza uczestniczyła żona, był do przewidzenia, Miguel po prostu został powieszony.

Wdowę trapi poczucie winy, jest przekonana, że istota bytu, jakkolwiek przejawia się w tym, co jest doczesne, tkwi poza granicami poznania, zdeterminowany mi przez ciało. Chcąc potwierdzić swój status kobiety wyzwolonej, bo kierującej się wskazaniem płynącymi ze sfery ponadzmysłowej⁸, skontaktowała się z medium. Kurtyzana, zanim zdecydowała się wyjechać z Madrytu, poradziła się wróżki. Karta z wisielcem dawała pewność, że podróż będzie pomyślna. Transcendentne wyobrażone w figurach tarota gwarantowało więc szczęście Consueli. Ale na seansie spirytystycznym zamiast zamordowanego męża zjawił się jego „duch zastępczy”⁹, bo Miguel bytuje teraz jako wampir.

⁷ P. Dybel, analizując diagram różnicy seksualnej Lacana, wniosł: „pozycję kobiety określa bowiem równocześnie odniesienie do «Innego», który – podobnie jak męski podmiot – jest «przekreślony», określony przez brak [...]. «Inny» przekreślony to «Inny» niewyobrażalny w swej inności, zawsze już wykraczający poza swoje obiektywizacje. «Inny» ów zawsze jest już poza nimi, stając się właśnie w ruchu ciągłego wykraczania poza siebie, co też stanowi o jego inności”. Idem, *Wokół diagramu różnicy...*, op. cit., s. 39.

⁸ Proponowane odczytanie Gretkowskiej stawiałoby pisarkę w jawnej opozycji wobec poglądów Marii Janion, patronującej polskiej krytyce feministycznej. Deklaracją tego patronatu jest artykuł M. Janion *Droga* otwierający wspomniany tom *Krytyka feministyczna...*, op. cit., s. 11–17. Zjawisko wyzwolenia duszy z ciała kobiety M. Janion omówiła interpretując twórczość Marii Komornickiej. Zob. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 250–252.

⁹ M. Gretkowska, *Podręcznik do ludzi...*, op. cit., s. 114. Stamtąd przywołano cytaty w tekście głównym.

Wątek wampiryczny, przybysz z zaświatów mówiący o sobie, że jest „pusty”¹⁰, rozpoznane jako sygnały podjętej gry intertekstualnej mogą, lecz trzeba zastrzec, nie muszą wskazywać, że opowiedziana tu historia referuje stanowisko pisarki wobec romantycznych tradycji literackich dyskursów dotyczących podmiotowości kobiety. Przestrzeń sporu zarysowuje się z kolei wyraziście w pastiszowym szkicu metakrytycznym o twórczości Marii Shelley:

Romantyczna, gotycka powieść grozy jest horrorem ciała. Szukaniem granicy między tym, co żywe a obumierające. Strzygi, upiory są ożywionymi zmarłymi. W kołyse trumny śpi wampir-trup wysysający żywych. Embrion, przypięty pępowiną do brzucha matki, przypomina trupa *a rebours*, z którego wysącza się w matkę naturę wszystko co żywe, co może zgnić, aż do minerałów, do kości. Matka Marii zmarła wkrótce po jej urodzeniu. Dała życie dziecku, czy dziecko jej to życie odebrało? Żywi umierają, martwi zaś wracają, są widmami i wampirami (s. 125).

Widać więc, że owa przestrzeń obejmuje także poglądy Elizabeth Badinter¹¹.

„Pusty” pod zbroją okazuje się rycerz, uwożący na cmentarz Lenorę w balladzie Bürgera. Miguel ratuje wprawdzie Consuelę, ale po to, by nią zawładnąć. Koń według Marii Janion „bywa znakiem erotycznego demonizmu”¹². Bohaterka Gretkowskiej dosłownie dosiadła spotworniałego członka andaluzyjskiego szlachcica; mężczyzna zaś był przekonany, że zjawiskowa piękność jest panną. Dla Consueli paranormalna eskapada również kończy się śmiercią. Nawiedza ją małżonek przemieniony w wampira, by się przed nim uchronić, pije wodę święconą i umiera na puchlinę. Zabija ją wiara w nadprzyrodzone, podobnie zresztą, jak jej romantyczną „protagonistkę”. Różnica dotyczy postaw bohaterek, choć opisany przypadek kurtyzany madryckiej także jest historią z morałem. Ale trudno byłoby dowieść, że w *Historii Consueli* „buntownicze bluźnierstwo zostaje ukarane, a miłość szalona przegrywa w konkurencji z religią”¹³.

Nie jest też do końca pewne, czy prefigurację Consueli dałoby się odczytać w *Szubienicznej Toni* Egona Erwina Kischa. Jeśli tak, należy postawić i uznać za słuszną też o ewidentnym sporze pisarki z krytyką feministyczną.

O transgresji, szaleństwie można natomiast mówić, obserwując postaci mężczyzn w prozie Manueli Gretkowskiej. Wyobrażenie miłości zdolnej zwyciężyć śmierć inicjowało anomalie anatomiczne u Miguela, doszło do przekroczenia

¹⁰ Określenia „pusty” użyła Maria Janion charakteryzując upiornego kochanka przybywającego z zaświatów w *Lenorze* Bürgera: „Rycerz okazuje się pusty w środku, odczarowany na cmentarzu zamienia się w kościotrupa”. *Kobiety i duch inności...*, s. 112.

¹¹ Według Janion, „protokobiecość ludzkiego dziecka zostaje przyjęta przez Badinter jako podstawowe założenie”, *Kobiety i duch inności...*, op. cit., s. 179. Jeżeli tak, to bohaterki romantyczne podążałyby za zmarłymi kochankami w zaświaty wiedzione głosem instynktu macierzyńskiego, ten zaś, zdaniem autorki *L'amour en plus*, nie jest wrodzony. Etyka chrześcijańska pozostawałaby zatem w sprzeczności z prawami natury. Idąc tym tropem, można powiedzieć, że nie ma w istocie różnicy między płciami i na polu etyki pozostają tożsame. Por. A. Górnicka-Boratyńska, „Pustka na kanapie”, *czyli o kobiecie w twórczości Michała Choromańskiego*, [w:] *Krytyka feministyczna...*, s. 281.

¹² M. Janion, *Kobiety i duch inności...*, op. cit., s. 108.

¹³ Ibidem, s. 113.

naturalnych rozmiarów członka. Później szlachcic dał się zabić z miłości, uchodził zresztą za „zdziwaczałego melancholika”.

Inny znów mężczyzna z *Podręcznika do ludzi* posiadał „w żołądzu, w główce, dwa symetryczne fragmenty tkanki mózgowej”. Kobieta w świecie tego intelektualisty-infantylika egzystowała jako narzędzie i obiekt niezbędny w akcie samodoskonalenia. Została zresztą znaleziona na ulicy. Posługując się diagramem Lacana można powiedzieć, że był i zarazem nie był kastratem – choć uprawiał seks, nigdy nie dochodziło u niego do wytrysku. Dążenie do pełni wymagało więc od niego – i tu wypada przywołać teorię Kanta – „stosowania do ponadzmysłowych rzeczy pojęć, które można stosować jedynie w sferze zmysłowego poznania”¹⁴. Pragnął zatem podlegać i jednocześnie nie podlegać funkcji fallicznej. Zmarł z powodu nadaktywności seksualnej.

Kobiecie, referowanej w tej historii poprzez „ja” narratorki, wypomina się, że była utrzymanką ekscentryka-orientalisty. Ale w ich związku erotyzm wyrafinowany korespondował z partnerowaniem intelektualnym, łączył się z poznawaniem i uprawianiem filozofii Wschodu. Można powiedzieć, że partnerka reprezentuje w tym związku cechy swoiste kurtyzanie „szlachetnej, czcigodnej”¹⁵. Lubi seks, bywa w kręgach cyganerii artystycznej, studiuje, pisze. Poczucie względnej stabilizacji, finanse zapewnia jej zamożny kochanek. Katie Hickman podkreślała, że związki kurtyzan bywały uciążliwe, nawet dramatyczne ze względów obyczajowych, ale także z powodu męskich dewiacji psychicznych i seksualnych. Zdarzały się również małżeństwa z bogatymi klientami. Bohaterka *Podręcznika do ludzi* została mężatką w podobnych okolicznościach. Ale kiedy wdowa-literatka zamierzała opublikować szkic antropologiczny i obyczajowy, „pamiętkę” swojego małżeństwa, wywołała moralny sprzeciw.

Pojęcie *cortegiana honesta* może więc określać strategię podmiotu mówiącego w powieści, reinterpreterującego *gender*, lecz nieufnego wobec koncepcji esenjalistycznych, ale również taktykę eksponowania „ja” w eseistyce, zwłaszcza kiedy Gretkowska uprawia publicystykę. Wracając do Badinter trzeba podkreślić, że „ja” podmiotu kreującego tekstowy świat autorki *Podręcznika do ludzi*, broni się przed maskulinizacją, bohaterka z wyrachowaniem kamufluje to, co w niej uchodzić może za chłopięce, męskie, eksponuje utrwalone w powszechnej świadomości i akceptowane walory własnej, ale też oczekiwanej i potwierdzanej kobiecości:

Kościasty stelaż ramion zakrywam kolorowym szalem. Powłóczysta spódnica z rozcięciem na boku odsłania długie nogi, przysłaniając zbyt umięśnione łydki. Za ten trud stania się żeńską odmianą siebie samej mężczyźni patrzą na mnie z uznaniem. Dają bu-

¹⁴ Zob. przyp. 3.

¹⁵ K. Hickman wyjaśniła, że w ten sposób rozumiano pojęcie *cortegiana honesta* w Wenecji pod koniec XVI w., *Kurtyzany*, przeł. B. Przybyłowska, Warszawa 2004, s. 24. Na podstawie przywołanej pracy scharakteryzowano tu kurtyzany. Osoba bohaterki-narratorki *Pamiętnika do ludzi* koresponduje na przykład z Hariette Wilson, żyjącą na przełomie XVII i XVIII w. pisarką, bystrą, bezpruderyjną obserwatorką życia i przemian obyczajowych swoich czasów, która „lubiła seks. Sprawiał jej przyjemność i otwarcie się przyznawała, że go potrzebuje”. Ibidem, s. 137. M. Kurzel-Runtscheiner, *Córy Wenus. Kurtyzany XVI-wiecznego Rzymu*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Gdynia 1998, posłużyła się określeniem *cortigiana onesta*. Zob. ibidem, s. 56.

kiety kwiatów, zaczepiają mnie na ulicy, w kawiarni. Tak poznałam mojego drugiego męża, uśmiechnął się i zapytał, czy może się przysiąść do mojego stolika zarzuconego papierami (s. 52).

Inaczej przedstawia się „troska o wygląd”¹⁶ wyrażający świadomość płci, definiujący kobiecość w rzeczywistości patriarchalno-autorytarnej, której prawdopodobieństwo znajduje potwierdzenie w hiperrealności. Wygenerowany w ten sposób wariant świata staje się jedyny i możliwy. Dochodzenie do „pełni” zastępuje tu konieczność nieustannego rozpoznawania własnej tożsamości w enklawie symulowanej, niestałej, lecz ciągle uniformizowanej. Status realności zapewnia to, co jest konwencjonalne, o prawomocności konwencji decydują media. Piękno reprezentują i zastępują obramowania estetyczne. Pragnienie piękna cielesnego wbrew anatomii, na przekór fizjologii degraduje kobiecość; żeński podmiot wprowadza do repertuaru form skomercjalizowanych, a pozostawiając mu fundament egzystencjalistyczny, pozbawia go sensu ontologicznego. Gretkowska deszyfruje iluzję tak reprezentowanej płciowości, która istotnie sprowadza kobietę do „stelaża”, wieszaka, obiektu gry medialnej w płęć symulowaną, ale pożądaną przez mężczyzn:

Wokół klony modnych dziewczyn: opalenizna z solarium, włosy z farby, spojrzenia z niebytu. Chroniczne striptizerki z nerami i pępkiem na wierzchu, gdy jest poniżej dziesięciu stopni. W takim stroju jest dobrze tylko anorektyczkom, reszcie wyłażą po bokach wałki sadła. W weekendowym tłumie kilka naturalnych, dyskretnie umalowanych panienek „z dobrych domów”. Dlaczego moda musi być żałośnie przymusowa?¹⁷

Pisarka tropi również nonsensy, ale też koniunkturalizm w polityce społecznej państwa, dostrzega i demaskuje ideologiczne absurdalne spory wokół równouprawnienia kobiet, świadomego macierzyństwa, prawa do aborcji. Odżegnuje się przy tym stanowczo od ruchu feministycznego. W jej wypowiedziach ujawnia się raczej to, co Badinter rozróżnia w kobiecie jako męskie. Byłaby więc, z braku aktywności społecznej, a może skromności intelektualnej pisarzy dzisiejszych, pierwszą po nowoczesnym Boyu damą? Twierdzenie, że Gretkowska pisze Boyem, należałoby udowodnić. Próżno jednak szukać w jej tekstach jawnych aluzji do autora *Naszycch okupantów*. Ale sposób, w jaki dowodzi swoich racji, tematyka jej felietonów, erudycja, przejawiająca się także w krytyce teatralnej, impresje wywołane analizą zjawiska muzycznego, w których „ja” ujmowane jest w perspektywie transcendentnej, wskazują na wyraźne pokrewieństwo. Do swoistego „zbliżenia historycznoliterackiego”, intelektualnego, dochodzi również wówczas, gdy Gretkowska nie godzi się na hipokryzję, kiedy deszyfruje manifestowaną religijność narodową, swoiście polską. Nigdy jednak nie wypowiada się z pozycji wojującej ateistki, co już samo w sobie

¹⁶ E. Kaschack, *Nowa psychologia kobiety*, Gdańsk 1996, s. 187, autorka podkreśliła rolę mediów generujących oczekiwany i wymagany później „archetypalny” wizerunek kobiety. J. Szyłak omówił zasady generowania medialnych wariantów rzeczywistości sprzyjających płciowości symulowanej, „obiektywizacji kobiecego ciała”. Idem, *Gra ciałem*, Gdańsk 2002, s. 57. Zob. A. Ogonowska, *Voyeryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewizja*, Kraków 2006, s. 44. Autorka odniosła się m.in. do definicji „faktu medialnego” w ujęciu I. Fiuta.

¹⁷ M. Gretkowska, *Europejka*, Warszawa 2007, s. 39.

sprawa, że w felietonach takich, jak choćby *Totek pobożny*, *Drugi chrzest Polski*, a szczególnie *Jak rozmawiać z dzieckiem o Bogu? Zwierzenia matki Polki* i *Dziennik żałoby* z wyeksponowanym *credo* autorskim „ja” zajmuje stanowisko znane dotąd z felietonów Tadeusza Żeleńskiego-Boya. Wskazuje na to antyklerykalizm sprovokowany, bo nie z góry założony, deklarowany od początku jako istotny element światopoglądu artystycznego.

W *Drugim chrzestem Polski* autorka cytuje i komentuje słowo duszpasterskie, homilię jasnogórską prymasa, reagującego na projekt ustawy o dofinansowaniu przez państwo środków antykoncepcyjnych:

„Nie wiem, kogo w 2008 roku wyślemy na olimpiadę, cherlaków albo czarnych Polaków, bo rodowitych pewnie zabraknie” – mówił na Jasnej Górze kardynał Glemp. Czy myśli pochodzące z kurii muszą być kuriozalne? Podczas słuchania kardynała zaznałam nie religijnych wzruszeń, lecz typowo kolonialnego poczucia obcości. Dopada mnie w chwilach, gdy coś brzmi znajomo, ale jest pozbawione sensu jak źle przetłumaczone zwroty z języka obcego. Zanim odrzucono pomysł, by państwo dofinansowywało środki antykoncepcyjne, Glemp oburzał się: „Czy to ma być lekarstwo? Przecież za te środki chwytają ludzie bogaci, bo u nich jest najbardziej rozbudzone życie erotyczne!” Trudno zrozumieć. Czyżby prymas denuncjował znanych z zamożności księży?¹⁸

Czy pisarka wyrzeka się w ten sposób wspólnoty? Chyba, że współuczestniczenie, liturgia, konfirmacja, „pożądanie epifanii”¹⁹ nie są dane nonkonformistom; ich duchowość jest ograniczona, podobnie jak seksualność niezamożnych. Jednocześnie Gretkowska felietonistka rodzi córkę i dosłownie zapisuje fizjologię swojego macierzyństwa. Istotnie więc słowo stało się ciałem, a matka świadomie podjęła decyzję ewangelizowania małej Poli:

Gdy poszłam do Dominikanów prosić o chrzest dla Poli, ojciec Wojciech Prus zapytał mnie w zakrystii, czy decyduję się na katolickie wychowanie córki. Bez namysłu przytaknęłam. Oczywiście przełożę jej wszystkie przestudiowane mądrości na najbliższy mi religijnie język katolicyzmu. Co z tego, że jak przeczuwam, pustka buddyjska, kabalistyczna otchłań i Bóg osobowy dadzą się połączyć gdzieś na szczytach komparatystyki ekumenicznej. Problem, z czego nie zdawałam sobie sprawy, nie sięgał tak wysoko, nie zahaczał o abstrakcję pojęć (s. 178).

Rezygnacja ze wspólnoty parafialnej, wybór dominikanów, ewangelizacja w duchu ekumenicznym świadczą o umiejętności dokonywania wyboru we współczesnym świecie, determinującym aktywność inicjującą, lecz w żadnym razie nie wymuszającą nieustanne uobecnianie się „ja”, rozumiane za Derridą jako identyfi-

¹⁸ M. Gretkowska, *Na dnię nieba*, Warszawa 2007, s. 111 (dalej stronę cytowanego wydania podaję w tekście).

¹⁹ M. Rabizo-Birek odczytała w prozie Gretkowskiej „dylemat intelektualisty pozbawionego łaski wiary, odrzuconego wyrokami losu od komfortu uczestniczenia w religijnej wspólnocie, a dotkliwie pożądanego epifanii”. Eadem, *Z czym do ludzi*, „Twórczość” 1997, nr 1, s. 107. Na tę i podobne niedorzeczności w wypowiedziach krytyków zwrócił uwagę S. Burkot, *Proza Manueli Gretkowskiej...*, op. cit., s. 140.

kacja²⁰. Ta z kolei wymaga inwencji, warunkowanej wyobraźnią transcendentalną w ujęciu Kanta. Matka wierzy więc w możliwość ewangelizacji córki, wiara leży u źródła „odkrycia” zgromadzenia dominikanów i ojca Wojciecha Prusa, który udzielił chrztu Poli. Wyjście ze wspólnoty parafialnej, gdzie podczas liturgii wymagano od dzieci wyłącznie dyscypliny, co było istotnym dla matki problemem, nie jest więc równoznaczne z opuszczeniem Kościoła. Podobnie zresztą jak zjadliwa nierzadko a zawsze uzasadniona krytyka pracy duszpasterskiej, mogącej doświadczenie religijne przemienić w traumatyczne. Prawda i miłość, na których fundowana jest nauka Chrystusa, odkrywane, tropione przez matkę w aktach pisania, w świecie córki zostają upersonifikowane. Tekst literacki sprawia, że zyskują referencje i są reprezentowane poprzez osobę wspomnianego zakonnika, przeczy im z kolei duszpasterz z parafii. Nie będzie więc Gretkowska w kwestiach wiary relatywistką:

W Polsce się czasem zapomina, że chrześcijaństwo to nie tylko wielkoduszne przebaczenie, ale także rzymskie prawo i grecki rozum. [...]

Może stąd bezradność mego parafialnego księdza. W trakcie kazania, grożąc palcem, straszy wiernych: „Jezus jest miłosierny, ale do czasu...”. Śmiać się z księdza grzech, jeszcze większy służyć herezji. Przeniosłam się więc do warszawskich Dominikanów na Freta. Tamtejszy ojciec Wojciech Prus ochrzcił mi dziecko tak skutecznie, że na swoje czwarte urodziny Pola domagała się nie rowerka, ale papieża: „Zaproście go!” – marudziła. „Kochanie, papież od paru dni jest u aniołków”- tłumaczyliśmy jej cierpliwie śmierć Jana Pawła. „Ale ja chcę mego papieża” – zażądała stanowczo. Zrozumieliśmy, że mówi o ubranym zawsze w biały habit ojcu Wojciechu (s. 135–136).

Antyklerykalizm sprowokowany ingerencją Kościoła w prawodawstwo, politykę socjalną II Rzeczypospolitej charakteryzuje Boya znanego z felietonów zebranych w tomach *Dziewice konsystorskie* i *Nasi okupanci*. Wypada jednak mieć na uwadze osobisty bardzo dramat, bo nie kryzys wiary, którego świadectwem jest ów dyskurs z hierarchami oraz reakcje na koniunkturalną publicystykę uprawianą w prasie katolickiej. Boy przyznał, że kierował się zasadami, które wpoił mu jego katecheta, ksiądz Wacław Nowakowski, kapucyn, powstaniec styczniowy, historyk: „Moje dziecko – mówił mi – trzeba się zawsze w życiu rządzić uczciwością i prawdą. I płakał; ten święty człowiek zaraz płakał”²¹. Boya wychowano w wierze, do pierwszej komunii przygotowywał go kapłan patriota.

Gretkowska, słuchając argumentów prymasa Glempa przeciwko antykonceptji popartych argumentami szowinistycznymi, poczuła się obco we własnym kraju, bo pracę duszpasterzy współczesnego Kościoła w Polsce skojarzyła z prymitywną, opartą na indoktrynacji i przemocy chrystianizacją czasów konkwisty. Język użyty w homilii, retoryka zdawały się reprezentować propagandę, pozostawały w sprzeczności z etyką chrześcijańską, wykluczającą rasizm, a już na pewno nie

²⁰ „Inwencja bowiem nigdy nie może być całkowicie *prywatna*, skoro jej status jako inwencji, jej świadectwo lub patent – jej jawna, otwarta, publiczna identyfikacja powinna być potwierdzona i zatwierdzona”. J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 83. Można więc potraktować przywołane tu felietony Gretkowskiej jako publiczne wyznanie wiary.

²¹ T. Żeleński (Boy), *Dziewice konsystorskie*, Warszawa 1958, s. 24–25.

wartościującą naturalne skłonności człowieka w zależności od statusu majątkowego i praw rynku. Identyczne wydają się refleksje Boya po lekturze „enuncjacji”²² prymasa Hlonda w związku z projektem osobowego prawa małżeńskiego, uchwalonego przez Komisję Kodyfikacyjną w roku 1928. Dezawuowanie przez Kościół polskiej racji stanu pogłębia, zdaniem felietonisty, patologie społeczne i obyczajowe, demoralizuje. Polska sprawia przez to wrażenie kraju okupowanego. Etyka i moralność zastrzeżone są dla warstw uprzywilejowanych, ponieważ tylko ludzie zaможni, mający koneksje, a przede wszystkim kapitał, mogą uzyskać w konsystorzku unieważnienie małżeństwa. Dano im więc szansę rozbicia związku, w którym pozostawać mieli mocą sakramentu do końca życia, umożliwiono wybór innego partnera w zgodzie z własnym sumieniem i bez naruszenia prawa kanonicznego. Grzechem natomiast jest rozwód przeprowadzony zgodnie z procedurą zatwierdzoną przez Sejm i Senat II Rzeczypospolitej. Przywołując komentarz Gretkowskiej dotyczący homilii jasnogórskiej, można dojść do wniosku, że Kościół *a priori* uzależniał aktywność seksualną od stanu konta bankowego. Ludzie, których nie stać na unieważnienie małżeństwa, powinni z założenia zachowywać wstrzeźliwość lub trwać zdolni do najwyższych poświęceń, często za cenę własnej godności, nieraz zdrowia i życia w związkach nieszczęśliwie dobranych²³. Boy wykazał przy tym, że wielodzietne są przeważnie rodziny ubogie. Postulował regulację urodzeń poprzez edukację seksualną, uświadczenie, antykoncepcję, uznane przez Kościół za sprzeczne z etyką chrześcijańską. W przestrzeni sporu z hierarchami ujawniony zostaje paradoks moralny i co nie mniej ważne treści znane z cytowanego przez Gretkowską kazania prymasa:

Nadmierna ilość dzieci chowanych w ciasnym mieszkaniu, bez powietrza i słońca, najczęściej niedożywionych, stale zmniejsza wartość materiału ludzkiego. Nadmiar umiera, upośledzenie zostaje.

Nie mniej odbija się to na stronie moralnej. Ojciec zapracowany dla zbyt licznej rodziny, matka zajęta wciąż nowym rodzeniem – nie mogą się oddać wychowaniu dzieci, które chowają się same, jak mogą, często w rynsztoku. [...]

Regulacja urodzeń jest najskuteczniejszym środkiem zmniejszenia statystyki dzieciobójstwa, samobójstw, nieślubnych dzieci, małoletnich zbrodniarzy i wreszcie – nędzy! [...] Zwalczenie akcji regulacyjnej jest typową podwójną moralnością, bo ci, co zbożnie zachwalają płodność, sami, chociaż lepiej sytuowani materialnie, strzegą się licznych rodzin i korzystają z wszelkich zdobyczy nauki w tej mierze²⁴.

Trzeba dodać, że autorka *Polki* postanowiła dochodzić praw matek do godnego życia na drodze parlamentarnej. Wątki podjęte przez Boya rozwinęła w felietonie *Dość upokorzeń*, co wskazywałoby, że owa „podwójna moralność” mimo przełomów

²² Tenże *Nasi okupanci*, Warszawa 1958, s. 34.

²³ „I może trzeba odkryć wreszcie tę Amerykę: w debatach, które toczą się na temat rozwodów, świętoszki bronią «nierozzerwalności małżeństwa»; ależ o tej nierozzerwalności dawno już mowy nie ma; może tedy chodzić jedynie o utrzymanie przywileju rozwodu dla bogatych. W sto kilkadziesiąt lat po zrównaniu ludzi w prawach świeckich tak jaskrawa nierówność jest trochę rażąca, zwłaszcza w religii, którą przyniesiono na świat głównie dla ubogich”. T. Żeleński (Boy), *Dziwice...*, op. cit.

²⁴ T. Żeleński (Boy), *Nasi okupanci...*, op. cit., s. 22.

politycznych, doświadczeń historii i rewolucji obyczajowych niezmiennie pozostaje zmurą czy może standardem ustawodawstwa polskiego:

My spróbujmy wyjść z polskiego kobiecego piekła. Nie wystarczy pójść na manifestację przeciw prawu antyaborcyjnemu. Żeby załatwić wszystkie nasze sprawy, musiałybyśmy chodzić pod Sejm codziennie.

Skuteczniej będzie wejść do niego na stałe. Nie kilkusobową reprezentacją, ale silną partią. Bo Polska to my – gwałcone w naszych prawach, spychane na ostatnie miejsce i nieludzko traktowane. [...] Porzucane przez mężczyzn jak psy w lesie, jesteśmy przywiązane nie do drzew, ale do naszych dzieci, i wyjemy z rozpacz, nie mając za co ich wyżywić. Albo z obawy o to, gdzie mieszkać i z czego żyć, tkwimy w upokarzających związkach z pijakami i brutalami, chroniąc dzieci przed nędzą. Wykorzystywanie tej naszej wrażliwości i sumienia państwowi sadyści na etatach nazywają z lubością „poświęcaniem się rodzinie”. [...]

Nie obchodzi mnie, co na temat porodów i aborcji mają do powiedzenia kolejne rządy w Polsce. Polska jest kobietą i musi mieć zagwarantowaną lepszą ochronę prawną kobiet, opiekę socjalną dla matek, komfortowe porody z darmowym znieczuleniem, refundowane środki antykoncepcyjne i oświatę seksualną w szkołach (s. 184–185).

Gretkowska ulokowała się poza obszarem dyskusji o prawie do miłości w rodzinie, której aspekt moralny podlegałyby kryteriom stosowanym przez adwersarzy wolnej miłości. Pozostając w granicach własnego świata, bynajmniej nie wyrzekła się wiary, pielgrzymuje wszak do Saint-Tropez, by „pokłonić się Marii Magdalenie, patronce nieślubnej miłości” (s. 149).

W sporach o miejsce Gretkowskiej w literaturze warto pamiętać, co o kurtyzanych powiedziała Katie Hickman:

Pewne jest, że kobiety te były kimś wyjątkowym w naszej historii. Może określenie „feministki” nie najlepiej pasuje do kobiet, których powodzenie zależało od umiejętności podobania się mężczyznom, ale wyprzedzały swoje czasy pod wieloma względami. Choć kurtyzana rzadko mieszała się do polityki, była wyrazistym symbolem walki kobiet o autonomię, o prawo do wyrażania własnych potrzeb seksualnych i emocjonalnych, buntu przeciw porażającej głupocie wyobrażeń o tym, co kobiecie „przystoi”. Nic dziwnego, że trzymano się od niej z dala²⁵.

O tym, że posługiwanie się kategorią *cortegiana honesta* nie będzie wykroczeniem metodologicznym, a wnioski z lektury uda się utrzymać i obronić przed oskarżeniem o nadinterpretację, przekonują także sądy krytyków. Zdaniem Ingi Iwasiów „Gretkowska opowiedziała się po stronie rynku i pewnie dlatego zasłużyła sobie na epitet «kobiety upadłej»”²⁶. Pisarka ironizuje: „Jestem trochę upiorem poruszającym wymyślone postacie, trochę własną reinkarnacją w innym wydaniu i utrzymanką tych, którzy mnie kupują”²⁷.

²⁵ K. Hickman, *Kurtyzany...*, op. cit., s. 276.

²⁶ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 23–24.

²⁷ M. Gretkowska, *Europejka...*, op. cit., s. 279.

Immanuel Kant and *cortegiana honesta* as the signatures of the textual world of Manuela Gretkowska

Abstract

The article presents a method which justifies using the term *cortegiana honesta* as a referential category, fitting within the possibility limits of the world of Manuela Gretkowska's works. This category has not yet been employed by the literary criticism, but it was the critics of the national-catholic orientation that accused the writer of immorality, outraged that her books sold so well. Gretkowska provoked them with her eruditeness and consistent uncovering of the national myths, generated by the romantic paradigm. In Gretkowska's works, the mysticism and eroticism subjected to this paradigm become grotesque. Attaining the effect of grotesque is facilitated by the philosophy of Kant, which Gretkowska employs with mastery in creating her own "self" in "Podręcznik do ludzi" (The coursebook to people). Kant's *usus elencticus* allows the writer to keep the distance both from the presented world, and the experienced world, while the border between the two seems blurred and allows her to retain her identity. It guarantees efficient exploration of the hyperreality, in which female creativity consists in confirming her own identity in a simulated, unstable but constantly uniformed enclave.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Janusz Waligóra

Pamięć i tekst.

Wypowiedzenie Zagłady w *Czarnych sezonach*

Michała Głowińskiego

W 1998 roku nakładem wydawnictwa OPEN ukazała się książka wspomnieniowa wybitnego badacza i teoretyka literatury, którą Ryszard Matuszewski zaliczył do dzieł dających „najwyższe artystyczne świadectwo” czasom Zagłady i postawił obok *Medalionów* Zofii Nałkowskiej, opowiadań Adolfa Rudnickiego, *Żydowskiej wojny* Henryka Grynberga, *Chleba rzuconego umarłym* Bogdana Wojdowskiego i utworów Hanny Krall¹. Ta niezwykle pochlebna kwalifikacja, dotycząca – jak nie trudno się domyślić – *Czarnych sezonów* Michała Głowińskiego², wprowadza nas w sedno zagadnienia, jakie zamierzam podjąć w tym artykule. Interesują mnie zasadniczo dwie kwestie, które rozważę w odwołaniu do tekstu Głowińskiego, opublikowanego po półwieczu milczenia autora, w nowej rzeczywistości politycznej i społecznej, jaka nastąpiła w kraju po roku 1989.

Pierwszy problem ma wymiar, by tak rzec, bardziej spersonalizowany. Chodzi o fenomen recepcji krytycznej *Czarnych sezonów*, z uwzględnieniem z jednej strony postaw czytelnich, wykorzystywanych narzędzi badawczych i modeli lektury, a z drugiej – deklarowanych wprost przez autora lub wpisanych w tekst intencji i strategii nadawczych możliwych do odtworzenia w toku analizy. Druga kwestia dotyczy, ujmując rzecz w dużym skrócie, relacji między dokumentem a literaturą, w czym mieści się zagadnienie stosowności, prawdziwości i autentyzmu przekazu, wreszcie konsekwencji wyboru określonej organizacji tekstu, a więc zastosowanych rozwiązań narracyjnych, stylistycznych i kompozycyjnych.

Trzeba od razu zaznaczyć, że autor jednej z pierwszych recenzji *Czarnych sezonów*, Ryszard Matuszewski, nie pozostał w swych życzliwych opiniach odosobniony. Pochlebna ocena zyskała książka również w omówieniach Jacka Łukasiewicza³,

¹ R. Matuszewski, *Czarne sezony*, „Więź” 1998, nr 8, s. 210–211.

² M. Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1998 (dalej podaję w tekście strony z cytowanego wydania).

³ J. Łukasiewicz, *Wielkie i mniejsze prozy Głowińskiego*, „Nowe Książki” 1998, nr 9.

Jacka Leociaka⁴, Grażyny Borkowskiej⁵, Aleksandry Ubertowskiej⁶, Kazimierzy Szczuki⁷. Podkreślano przede wszystkim traumatyczny a zarazem psychoterapeutyczny wymiar powrotu do czasów dzieciństwa po okresie „Wielkiego Milczenia”⁸, gdy wszystko, co było dotąd „zinterioryzowane, zamrożone i w głębszych pokładach, tajało dopiero w III Rzeczypospolitej”⁹. Pisano o etycznych zobowiązaniach i odpowiedzialności spoczywającej na autorze – „być może jedynym depozytariuszu istnienia tych wszystkich, których zdołał zatrzymać w swej ułomnej, dziecięcej pamięci”¹⁰. Zauważano, że poprzez wyłanianie z obszaru ludzkiej niepamięci pojedynczych ofiar Zagłady i portretowanie ich Głowiński „oddaje sprawiedliwość zamordowanym”¹¹.

Pojawiło się też wiele pochlebnych uwag na temat języka, jakim napisane zostały *Czarne sezony*. „Mamy tu do czynienia – konstatował Matuszewski – z pięknym i bogatym, rzec by można klasycznym w swej perfekcyjnej czystości stylem intelektualnej refleksji, obudowującej wydobyte z pamięci ułamki, okruchy zdarzeń”¹². Aleksandra Ubertowska komplementowała „uporządkowany, precyzyjny tryb wypowiedzi” Głowińskiego¹³, wręcz „błyskotliwe słowo narratora *Czarnych sezonów*”¹⁴. Łukasiewicz z kolei stwierdzał, że autor mówi „prosto i jasno”¹⁵, co zdaje się zbieżne z opiniami Grażyny Borkowskiej, która poruszona była „ascetyzmem” narracji, brakiem „rozbudowanych opisów, upiększających szczegółów, naddanych interpretacji i brakujących ogniów fabuły”¹⁶.

W tej życzliwej, aprobatywnej atmosferze przykrym dysonansem wybrzmiała wypowiedź Henryka Grynberga¹⁷. Jego uwagi na temat wspomnień Michała Głowińskiego przyjęły kształt konkluzji o sile brutalnej demaskacji: „król jest nagi”.

⁴ J. Leociak, *Wyjście z piwnicy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 126, dodatek „Plus Minus”.

⁵ *Krytyka i jej kryteria. Ankieta „Znaku”*, odpowiedź Grażyny Borkowskiej na ankietę, „Znak” 1998, nr 7.

⁶ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

⁷ K. Szczuka, *Gruda traumy*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 139, dodatek „Książki”.

⁸ R. Matuszewski, *Czarne sezony*, op. cit., s. 207.

⁹ J. Łukasiewicz, *Wielkie i mniejsze...*, op. cit., s. 50. O tym aspekcie wspomniania, które wiązało się również z koniecznością przezwyciężenia lęku, mówił wielokrotnie w rozmowach i wywiadach sam Głowiński – zob. *Jestem beneficjentem zmian. Michał Głowiński w rozmowie z Anną Bikont i Joanną Szczęsną*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 195, s. 12; *Zapisywanie Zagłady. Z Michałem Głowińskim rozmawia Anka Grubińska*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 12, dodatek „Kontrapunkt”; T. Torąńska, *Polskie gadanie. Rozmowa z Michałem Głowińskim*, „Gazeta Wyborcza” 23 maja 2005.

¹⁰ J. Leociak, *Wyjście...*, op. cit., s. 15.

¹¹ J. Łukasiewicz, *Wielkie i mniejsze...*, op. cit., s. 50.

¹² R. Matuszewski, *Czarne sezony*, op. cit., s. 207.

¹³ A. Ubertowska, *Świadectwo trauma...*, op. cit., s. 84.

¹⁴ Ibidem, s. 100.

¹⁵ J. Łukasiewicz, *Wielkie i mniejsze...*, op. cit., s. 50.

¹⁶ *Krytyka i jej kryteria. Ankieta „Znaku”*, op. cit.

¹⁷ H. Grynberg, *Pokolenie Szosa*, „Odra” 2002, nr 4.

Autor *Żydowskiej wojny* przeprowadził krytykę zasadniczo z pozycji artystycznych, pisarskich, choć zaczął od niefortunnego i nieprawomocnego oskarżenia, jakoby Głowiński ukrywał swe żydowskie pochodzenie przez pięćdziesiąt lat pod przybranym nazwiskiem¹⁸. Główne zarzuty dotyczyły wtórności *Czarnych sezonów* (wiele podobnych zdarzeń i scen, zdaniem Grynberga, zawarto już w opisach Zagłady, m.in. w twórczości Krall, Fink oraz jego własnej) oraz rozmaitych „braków warsztatowych”¹⁹ – licznych niekonsekwencji, nadużywania asekuracyjnego „nie wiem”, „nie pamiętam”, niezręczności stylistycznych, powtórzeń określonych sformułowań oraz informacji, nadmiaru zbytecznych, banalnych wyjaśnień dotyczących spraw oczywistych, a także obecności niepotrzebnych, nieoryginalnych i w istocie szkodliwych dla odbioru tekstu komentarzy: „Czytelnik może obejść się bez domysłów narratora, czy chłopiec, który wyrwał mu ciastko i zaczął je natychmiast jeść, «był tak strasznie głodny [...], czy też bał się, że zdobycz zostanie mu odebrana»”²⁰. Dziwi się też, że Głowiński widzi coś złego w uzupełnianiu wspomnień informacjami źródłowymi i przeciwstawia mu między innymi własną praktykę pisarską, odwołując się do swego zbioru opowiadań *Drohobycz, Drohobycz*.

I choć ton wypowiedzi Grynberga wydaje się przesadnie napastliwy i pouczający, o co miał do autora *Kadiszu* słuszne pretensje polemizujący z nim Jacek Leociak²¹, zaś sposób egzemplifikacji zarzutów mocno niechlujny, skala rozbieżności ocen tekstu Głowińskiego w przypadku wcześniej wspomnianych krytyków z jednej strony i w przypadku Grynberga z drugiej wydaje się tak wielka, że trudno nad nią przejść do porządku dziennego.

Spróbujmy więc jeszcze raz przyjrzeć się kompozycyjnemu i stylistycznemu ukształtowaniu *Czarnych sezonów*. Wybieram te fragmenty tekstu, które wydają się symptomatyczne dla przyjętego przez autora modelu narracji. We wspomnieniu zatytułowanym *Ułamki z getta* w obrazku *Sceny uliczne* narrator eksponuje najpierw moment namysłu nad mechanizmami własnej pamięci, po czym formułuje charakterystyczne zastrzeżenie, które jest jednocześnie czymś w rodzaju asekuracji – wyprzedzającej obrony prawa do ogłaszania swych skromnych, fragmentarycznych wspomnień, ważnych dla mówiącego z powodów psychologicznych i tożsamościowych, nawet jeśli „dla wiedzy ogólnej mają znikome znaczenie” (CzS, s. 12). Samo przywołanie treści wspomnienia – pamięciowej „migawki” przedstawiającej odświętnie ubraną, szczęśliwą parę nowożeńców jadącą ulicami getta – poprzedza jeszcze jedna autorefleksja, będąca zarazem ekspresją szczerości i bezradności: „Nie wiem, dlaczego ta właśnie scena zapadła w moją pamięć tak silnie, choć nie wyróżniała się niczym, co mogłoby zafascynować kilkuletnie dziecko” (CzS, s. 12). Jednocześnie dwa zdania dalej, czyli już po odtworzeniu obrazka z młodą parą, pojawia się uporządkowane, logiczne wyjaśnienie:

¹⁸ Na ten zarzut reaguje w przypisie Redakcja, a następnie – w jednej ze swych kolejnych wspomnieniowych książek – sam Głowiński, nazywając wypowiedź Grynberga paszkwilem (*Kłładka nad czasem: obrazki z Miasteczka*, Kraków 2006, s. 80). Autor *Żydowskiej wojny* najwidoczniej przegapił lub zignorował ten fragment *Czarnych sezonów*, w którym Głowiński opowiada o samobójczej śmierci swego dziadka Lajzera Głowińskiego (s. 31).

¹⁹ H. Grynberg, *Pokolenie...*, op. cit., s. 43.

²⁰ Ibidem, s. 42.

²¹ J. Leociak, *Grynberg niebanalnie o Głowińskim*, „Odra” 2002, nr 6.

Zapamiętałem tę migawkę bez większego znaczenia z dwóch zapewne powodów. Najpierw z tej racji, że była trochę z innego świata, wykraczała poza to, co stanowiło rzeczywistość, w jakiej żyłem. Niewykluczone, że ujrzałem ją w taki sposób, jakby tworzyła scenę wyjętą z baśni. Ale był też powód inny. Ta para nie jechała wprawdzie do ślubu w złocistej karocy, ale przyciągała uwagę przechodniów, którzy nie ukrywali niechęci; podróż poślubna, choćby tylko z jednej gettowej ulicy na drugą, nie przystawała jak widać do realiów, wydawała się czymś niestosownym (CzS, s. 12).

Przykład ten, charakterystyczny dla poetyki tekstu Głowińskiego, ilustruje przede wszystkim znaczącą dysproporcję między wątłym materiałem wspomnieniowym a rozbudowaną metanarracją. Można tu właściwie mówić o nadkomentarzu – dywagacje, które snuje narrator, analizując, dociekając, odpowiadając sobie na wcześniej postawione pytania, przyjmują postać narracyjnego filtra, który oddala, opóźnia i spowalnia samą opowieść. Wspomnienia pozbawione napięcia i dramatyzmu, nie mówiąc o jakiejś puencie, obciążone autointerpretacją, dążącą do nazywania i wyjaśniania sensu opisywanych zjawisk, nie mają mocy oddziaływania, tracą naoczność, koloryt, specyfikę. Jawią się jako „zmarnowane szanse” unaocznienia zapamiętanych zdań i obrazów.

Jednocześnie jakość wypełniających tekst komentarzy pozostawia wiele do życzenia – pod względem funkcji, poziomu refleksji i stylu. Dużo, trzeba zgodzić się z Grynbergiem, jest tu zbędnych dopowiedzi, które niepotrzebnie wybrzmiewają, gdy bardziej właściwe wydawałoby się (prze)milczenie. W wielu momentach, jak w przypadku wyjaśnień dotyczących nieprzystawalności i niestosowności manifestowania szczęścia przez nowożeńców w przywołanym wcześniej fragmencie, czytelnika pozbawia się szansy na spontaniczną, emocjonalną, ale też w dalszym planie intelektualną reakcję. I tak za równie zbędną należy uznać informację: „Przykryte płachtą papieru zwłoki robiły na mnie zawsze ogromne wrażenie” (CzS, s. 11), jeśli wcześniej pojawiło się surowe, zmetaforyzowane wyznanie narratora, niosące w istocie większy ładunek emocjonalny i treściowy: „Kolor getta jest w moim wspomnieniu kolorem papieru, jakim przykrywano leżące na ulicy trupy, zanim je uprzątnięto” (CzS, s. 11). Niepotrzebnie także tłumaczy Głowiński czytelnikom, dlaczego matka odciągnęła go od okna, przez które ujrzał egzekucję na podwórzu: „Nie chciała, bym był naocznym świadkiem tej kolejnej straszności, chociaż widziałem już niejedną, ale też obawiała się, że Niemcy zaczną strzelać do góry, do tych, którzy akurat wychylili się przez okno” (CzS, s. 15).

W innych przypadkach uwagi narratora wydają się po prostu banalne i naiwne, jak wówczas, gdy pisze o swoim lęku przed dziadkiem, który założył jarmułkę („myckę”): „Reakcje małych dzieci są dziwaczne i trudne do przewidzenia, nie ma więc powodów, bym się rozwodził nad swoim zachowaniem” (CzS, s. 29). Kiedy indziej konstatuje: „W getcie w czasie likwidacji większość praw przestała obowiązywać, utraciło też sens prawo własności, które jeszcze niedawno wielu osobom wydawało się święte” (CzS, s. 37). A przecież uogólnienie to – i oczywiste, i zbędne – wystarczająco obrazują losy rzeczy, które pozostały po siostrach Urstein. Głowiński jednak zachowuje się tak, jakby nie ufał mocy unaocznienia i nie chciał przeczłonić inteligencji czytelników swej książki.

Tekst zyskałby zapewne i bez tej przydługiej refleksji:

W momentach wielkiego zagrożenia i w związanych z nim załamaniach nie dostrzega się świata zewnętrznego, nawet tego najpiękniejszego i najbliższego, przestaje on istnieć, przekształca się w pustkę, a jeśli nawet się nie zatracą, to jeszcze bardziej denerwuje, bo nie przylega do tego, co najważniejsze i co naprawdę się liczy (CzS, s. 121).

Styl narratorskich komentarzy potęguje wrażenie dystansu i nienaturalności. Z jednej strony uwagę zwracają fachowe terminy z zakresu dziedzin wiedzy o kulturze i literaturze (emblem, konwencje, zasada stosowności, patos) oraz aluzje literackie i krytycznoliterackie (mur getta, którego nie można było „badać od marzeń strony”, światy możliwe, „I Niemcy są ludzie...”), z drugiej – konstrukcje składniowe i wybory leksykalne dalekie od prostoty (wbrew opiniom niektórych krytyków), brzmiące archaicznie, przesadnie uroczyście. Nie powie więc narrator zwyczajnie „bałem się”, choć rzecz dotyczy emocji, jakich doznaje dziecko, ale wyzna: „I ja także, co zrozumiałe, opanowany byłem przez strach...” (CzS, s. 16). Odrzuci czasowniki „wolałbym” czy też „cieszyłbym się” na rzecz konstrukcji „byłbym rad” (CzS, s. 23). Wybierze także inne bardziej rozbudowane i oficjalnie brzmiące formuły (choć polszczyzna zna prostsze i naturalniej brzmiące zwroty): „gdyby takie słowa wówczas do mnie skierowano” (CzS, s. 23), „słuszność była po jego stronie” (CzS, s. 32), „takiego wyboru dokonał” (CzS, s. 32).

Oprócz tych wypowiedzi, nasyconych konstrukcjami imiesłowowymi oraz formami bezosobowymi, spotykamy inne niezręczności, wywołujące, jak się wydaje, efekt odwrotny do zamierzonego. Z sytuacją taką mamy do czynienia w opisie zachowań grupy ludzi ukrywających się w piwnicy podczas akcji likwidacyjnej w getcie. Kiedy jakieś niemowlę zaczęło spazmatycznie płakać, pojawiły się głosy, by udusić dziecko. Wydaje się, że niewiele trzeba, by przedstawienie tego zdarzenia pozwoliło odczuć czytelnikowi dramatyzm chwili, osaczenie ofiar, trudność wyboru i zachwianie tradycyjnych norm moralnych. Ale zdanie, jakim narrator opisuje zaistniałą sytuację, wyklucza tego rodzaju doznania: „Wywiązała się debata, młoda kobieta na mord swego dziecka się nie godziła” (CzS, s. 16). Tak ukształtowana stylistycznie relacja przypomina zapis w protokole z konferencji naukowej. Aspekt niedokonany wypchniętego na koniec zdania czasownika „godzić się” sugeruje, że „debata” sprowadzała się do spokojnego rozważenia rozmaitych racji, zaś chwilowy opór jednej ze stron, tzn. matki, nie był aż tak stanowczy, by nie dało się go pokonać przy użyciu stosownych argumentów.

Prezentowane tu – przynajmniej uczciwie, że dość jednostronnie – mankamenty książki Głowińskiego równoważone są w jakiejś mierze przez walory takie, jak szczerść i skromność wypowiedzi, sugestywne opisy postaci (np. kuzyna pani Anny, który się powiesił i stał się dla dziecięcego bohatera wspomnieniem „emblemem śmierci” – CzS, s. 14), obecność przejmujących scen (w cukierni, spotkanie z matką po wielomiesięcznej rozłące), ciekawe i wnikliwe refleksje filologiczne oraz literackie punkty odniesienia (jak w wywodzie o strachu – CzS, s. 114), pojedyncze sformułowania i frazy, które ze względu na swą celność i zwięzłość zostają w pamięci („Kolor getta jest w moim wspomnieniu kolorem papieru, jakim przykrywano leżące na ulicy trupy, zanim je uprzątnięto” – CzS, s. 11; „przebywanie w piwnicy trwa we mnie do dzisiaj” – CzS, s. 17), wywód na temat fenomenologii pukania i „świata dźwięków, wśród których żyli Żydzi w czarnych sezonach” (CzS, s. 68–69). Nie zmienia

to jednak faktu, że niezmiernie trudno uznać tekst Głowińskiego za jedno z „najwyższych artystycznych świadectw” czasów Zagłady, a język *Czarnych sezonów* charakteryzować jako prosty, jasny, piękny, bogaty, błyskotliwy, perfekcyjnie czysty itp.

Powstaje pytanie o przyczyny tak znacznej rozbieżności w ocenie wspomnień Głowińskiego między Grynbergiem a wspomnianą grupą krytyków. Wydaje się, że w tym drugim przypadku zadziałały przede wszystkim mechanizmy szczególnej postawy wobec literatury holocaustowej typu dokumentarnego, o silnych podstawach autobiograficznych. Potwierdza się dość rozpowszechnione przeświadczenie, że „«imperatyw dokumentarny» należy do najbardziej ważkich zobowiązań etycznych pisarzy Holocaustu”²² i świadomość ta ma niebagatelny wpływ na reakcje, zwłaszcza profesjonalnych czytelników. Przekonanie o autentyczności wspomnień stawia odbiorcę nie tyle naprzeciwko ich autora, co wobec świadka i przede wszystkim niedosłej ofiary, wobec ocalonego. Syndrom ofiary, zwłaszcza dziecięcej, za którą przemawia groza Holocaustu, wywołuje szereg emocjonalnych reakcji²³ i niemal automatyczne przekonanie, że nie obcujemy ze zwykłą relacją, ale z doświadczeniem ocalenia pozostawiającym „uwewnętrzną grozę – ranę pamięci”²⁴. Uczestniczymy tym samym w akcie o doniosłych skutkach psychologicznych. Na odbiorcach spoczywa niemal terapeutyczna odpowiedzialność „grupy wsparcia” – wymóg zrozumienia, akceptacji, otwarcia się na cierpienie Innego²⁵. O tym, że stawką jest nie tylko przezwyciężenie traumy, „przepracowanie” jej, ale niekiedy życie, zdają się przekonywać znane samobójstwa ocalonych – choć trudno w poszczególnych przypadkach orzec, w jakim stopniu wiązały się one z pamięcią Zagłady.

Postawa ta bywa łączona z tzw. zwrotem etycznym w literaturoznawstwie, który, zdaniem Anny Burzyńskiej, był konsekwencją postmodernistycznej krytyki teorii jako takiej oraz wyrazem zwątpienia w skuteczność i prawomocność tradycyjnych modeli interpretacji²⁶, sugerował zaś otwarcie się na Innego, potrzebę dialogu, szacunek dla odmienności, odpowiedzialność odpowiedzi, konieczność porzucenia języka jako narzędzia opisu, zwrócenie się ku *ethosowi* itp.

Na to wszystko nakłada się, jakby powiedziała Joanna Tokarska-Bakir, „polska «niezdolność do żałoby» [po Holocaustie]”²⁷, którą rodzimy intelektualista – obciążony świadomością nie tylko Zagłady, ale i dziejów polskiego antysemityzmu – stara się przezwyciężać i znaleźć wobec niej jakąś formę zadośćuczynienia. Wreszcie pozostaje aspekt czysto indywidualny – autorytet samego Michała Głowińskiego, humanisty, badacza, teoretyka i znawcy literatury. Stąd tak częste manifestowanie

²² A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma...*, op. cit., s. 81.

²³ D. Krawczyńska, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

²⁴ J. Leociak, *Wyjście...*, op. cit., s. 25.

²⁵ O rozpowszechnionej w Ameryce „kulturze «terapii»” w kontekście rozważań o początkowym sukcesie fałszywych wspomnień holokaustowych Benjamina Wilkomirskiego zob. T. Basiuk, A. Graff, *Fałszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005, s. 398 i n.

²⁶ A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 73. Numer poświęcono w dużej mierze problemowi „zwrotu etycznego” w literaturze i literaturoznawstwie.

²⁷ J. Tokarska-Bakir, *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 195.

przez poszczególnych krytyków, na marginesie takich czy innych rozważań na temat *Czarnych sezonów*, głębokiej wiary w kompetencje autora *Gier powieściowych*, *Stylów odbioru* czy *Powieści młodopolskiej*, który ze wszystkiego, o czym tylko mowa, „na pewno musiał sobie zdawać sprawę...” Stąd też doszukiwanie się w utworze wyrafinowanych nadstrategii – często bardziej na zasadzie życzenia i wmówienia niż na podstawie realnych obserwacji.

Wszystkie te uwarunkowania recepcji w zasadzie nie dotyczą Henryka Grynberga, który jako „dziecko Holocaustu” ma do przezwyciężenia własną traumę, na własnej skórze doświadczył polskiego antysemityzmu, a autora *Czarnych sezonów* potraktował jako pisarza, a nie uczonego. Zrozumiałe w tej sytuacji, że mogło dojść do zderzenia odmiennych postaw, a bezceremonialność, z jaką wystąpił Grynberg, dla Jacka Leociaka, autora świetnej pracy *Tekst wobec Zagłady*, okazała się zjawiskiem gorszym. Dlatego nie tylko zarzucił Grynbergowi, że próbuje „koncesjonować” dostęp do tematu Zagłady, ale dał wyraz swej moralnej dezaprobacie:

Oto dwóch chłopców żydowskich, którzy cudem uniknęli Zagłady. Jeden pisze o tym od blisko czterdziestu lat, jest Strażnikiem Pamięci oddanym bez reszty misji ocalenia głosów tych, którzy zostali spopieleni. W tym zawiera się sens jego życia. Drugi chłopiec wydobył z siebie świadectwo po półwieczu milczenia. A teraz ten pierwszy beszta drugiego za przywłaszczenie sobie przeżyć czy fraz²⁸.

Ostatecznie autor *Żydowskiej wojny* w odpowiedzi na polemikę Leociaka złagodził swoje stanowisko, a na pewno ton wypowiedzi. Nie przeprosił jednak Głowińskiego za jawnie niesłuszny zarzut ukrywania się pod przybranym nazwiskiem, a w podszytej ironią konkluzji wyjaśnił założenia swojej postawy krytycznej: „Ja potraktowałem *Czarne sezony* jako prozę literacką, a nie jako jeszcze jedno zeznanie świadka. Jeśli się pomyliłem, to oczywiście większość zarzutów wycofuję”²⁹.

Ta wypowiedź uzmysławia, że zasadniczym problemem okazuje się sama kwalifikacja tekstu Głowińskiego – od niej zależy dobór kryteriów oceny *Czarnych sezonów*. Zastrzeżenie sformułowane przez Grynberga buduje opozycję, którą da się również wyprowadzić z rozmaitych wypowiedzi i deklaracji składanych przez Głowińskiego, obecnych także *explicito* na kartach *Czarnych sezonów* – opozycję między dokumentem a literaturą. Czy jednak trafną i prawomocną?

Aspekty „literackości”, które zdaniem Głowińskiego są niestosowne bądź nieskuteczne wobec tematu Zagłady (a przynajmniej obce jego strategii nadawczej, bo w odniesieniu do cudzych tekstów uczoney wykazuje się dużą tolerancją), da się sprowadzić do następujących kategorii: fikcjonalność, konwencjonalność, ornamentacyjność, respektowanie Arystotelesowskich reguł prawdopodobieństwa³⁰. Jednak

²⁸ J. Leociak, *Grynberg niebanalnie...*, op. cit., s. 66.

²⁹ H. Grynberg, *Mój krytyk za dużo wyczytał*, „Odra” 2002, nr 6, s. 67.

³⁰ Mówi o tym Głowiński w wielu miejscach – wywiadach, m.in. w cytowanej rozmowie z Anką Grupińską, w komentarzach do *Dziennika Klemperera*, które ceni za autentyczność rodzący się z przyjęcia przez autora „optyki wąskiego horyzontu” (M. Głowiński, *Victor Klemperer: dziennik czasu Zagłady*, [w:] *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2004), wreszcie – na zasadzie dygresji i autokomentarza – w swojej prozie wspomnieniowej: *Czarnych sezonach*, *Magdalence z razowego chleba* (Kraków 2001), *Historii jednej topoli* (Kraków 2003), *Kładce nad czasem* (Kraków 2006).

odżegnywanie się przez Głowińskiego od literackości obecne w *Czarnych sezonach* jest, jak konstatuje Filip Mazurkiewicz, także chwytem, od kiedy „antyliterackość wkroczyła w literaturę”³¹. Dlatego w tym „wstrząsającym, choć jednocześnie z teoretycznoliterackiego punktu widzenia kontrowersyjnym paraliterarium Michała Głowińskiego” irytuje badacza fakt, że „literaturoznawca nie wierzy w literaturę”³². „Głowiński traktuje literackość – pisze Mazurkiewicz – jak występek przeciw pamięci, jak wroga, a nie sojusznika, na drodze ku własnej przeszłości”³³. A ponieważ nie jest w stanie od „literackości” uciec w swej opowieści, dochodzi do „sytuacji wysoce schizofrenicznej”³⁴. Należałoby w tym miejscu wyrazić zdziwienie: jak strukturalista i komentator twórczości Gombrowicza może nie pamiętać, że przed formą nie ma ucieczki?

W kategoriach „antyliteratury przybierającej postać opowieści przenicowanych i kompozycyjnie «ułomnych»” pisze o *Czarnych sezonach* także Aleksandra Ubertowska³⁵. Używa przy tym charakterystycznych określeń: „antyformy, formy wydrążone, stanowiące «negatywy» skodyfikowanych gatunków literackich”³⁶.

Już te dwa głosy – Mazurkiewicza i Ubertowskiej – zdają się jasno sugerować, że opozycja dokument – literatura czy też inaczej mówiąc „dyskurs dokumentarny – dyskurs literacki” jest fałszywa. W przypadku każdego tekstu – uogólnia Przemysław Czapliński – a każdy cechuje się jakimś stylem i kompozycją, „literackość jest nieunikniona”³⁷. Badacz rozprawia się z tradycyjnymi iluzjami humanistyki w kwestii prawdy, obiektywizmu dyskursu historycznego, przekładalności cudzego tekstu, odrębności tekstu literackiego od „dokumentarnego”, by orzec w tej ostatniej sprawie: „różnica między dokumentem i literaturą tkwi w doborze figur retorycznych i sposobów opowiadania, nie polega zaś na radykalnej odmienności «prawdy» i «zmyślenia»”³⁸.

Podobne stanowisko przyjmuje Katarzyna Chmielewska w polemice z Berelem Langiem³⁹, radykalnym rzecznikiem „dyskursu historycznego” jako najstosowniejszej i najbardziej wartościowej formy pisania o Zagładzie⁴⁰.

³¹ F. Mazurkiewicz, *Psychoanaliza i literackość (o „Formach pamięci” Marka Zaleskiego i „Czarnych sezonach” Michała Głowińskiego)*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 129.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 129–130.

³⁵ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma...*, op. cit., s. 83.

³⁶ Ibidem, s. 84. Specyfikę opowieści Głowińskiego opisuje badaczka, zestawiając je z formą noweli: „Pozornie wydają się one najbliższe noweli ze względu na jednowątkową fabułę, uporządkowany, precyzyjny tryb wypowiedzi. Od typowej noweli odróżnia je wszakże wąta, niedomknięta kompozycja, poddana zabiegom zawieszania opowieści lub różnicowania jej statusu ontologicznego”.

³⁷ P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 20.

³⁸ Ibidem, s. 21.

³⁹ K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, [w:] *Stosowność i forma...*, op. cit., s. 22.

⁴⁰ B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

Literackość nie jest przeszkodą – stwierdza badaczka – ale warunkiem możliwości zaistnienia pewnego rodzaju opowieści o Holocauście, który może być równie stosowny, jak dyskurs historyczny. Jest szansą opowiedzenia o Szoa⁴¹.

Swe zaufanie do literatury w obliczu wyzwań, jakie stawia pamięć Zagłady, deklaruje również Filip Mazurkiewicz:

Wydaje się, że tylko literatura, w przeciwieństwie do pozostałych dyskursów humanistyki, świadoma swej literackości, potrafiąca uczynić z niej narzędzie do poszukiwania prawdy, posiada możliwości, aby generalizować, zachowując jednocześnie nieusuwalną ważność partykularnego ludzkiego wymiaru tamtego doświadczenia. W tym sensie jest najbardziej rzetelnym sposobem pisania Holocaustu⁴².

Przy użyciu celnego paradoksu Marek Zaleski w *Formach pamięci* wypowiada także pochwałę literatury jako medium, „w którym bardziej niż gdziekolwiek indziej można oddać sprawiedliwość niemożności przedstawienia Zagłady”⁴³. Wreszcie niepodważalnym argumentem w prezentowanym tu sporze wydaje się wysoki artyzm dokumentarnych zapisków z warszawskiego getta wnikliwie opracowanych i skomentowanych przez Jacka Leociaka. Badacz opisał cały szereg strategii retorycznych wykorzystywanych przez autorów analizowanych dzienników, pamiętników i innych trudnych do formalnego zaklasyfikowania relacji, by w części poświęconej tekstowi Racheli Auerbach, utrzymanemu w wielu momentach w estetyce groteski, wyrazić ostrożne przekonanie:

Może właśnie formuła groteski, mieszająca piekielną grozę z szatańskim śmiechem, potrafi ukazać radykalną obcość doświadczenia Zagłady? Jeśli Holocaust jest oknem na drugą stronę bytu, oknem odsłaniającym coś, czego nie sposób inaczej dostrzec, może to właśnie formuła groteski zdolna jest nadać tej niebywałej tajemnicy postać już oswojoną w długiej tradycji form wyrazu i znaków kultury? A co za tym idzie – możliwą do zakomunikowania, mogącą stanowić przekaz, który poddaje się rozumieniu⁴⁴.

Oglądane z tej perspektywy *Czarne sezony* jawią się jako tekst o swoistej retoryce metanarracji i nadkomentarza – w nasyceniu niewspółmiernym do wątku materiału autobiograficznego, jakim dysponował autor. Jawią się również, idąc śladem Grynberga, jako katalog zmarnowanych, źle wykorzystanych szans, zaprzeczenie możliwości nawiązania silniejszego, autentycznego kontaktu z czytelnikiem. Nie chodzi tu jednak o to, że receptą miałyby być w tym wypadku aplikowanie i wzmaganie literackiego żywiołu, polegające na wypełnianiu „przestrzeni figuralności”⁴⁵ fikcją, jakimś rodzajem stylistycznej ornamentyki, kulturowymi symbolami czy bogatą metaforą, ale o szczególny rodzaj zorganizowania sposobu reprezentacji wyniesionych z Zagłady doświadczeń. Zbiór możliwych, praktycznych rozwiązań pozostaje, wbrew pozorom, nadal otwarty, wzbogaca go bowiem możliwość

⁴¹ K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda...*, op. cit., s. 24.

⁴² F. Mazurkiewicz, *Psychoanaliza i literackość...*, op. cit., s. 131.

⁴³ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 173.

⁴⁴ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady...*, op. cit., s. 254.

⁴⁵ K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda...*, op. cit., s. 22.

przetwarzania i niuansowania najbardziej zastanych konwencji, nacechowywania wypowiedzi własnym idiomem stylistycznym i zapisywania własnej, opartej na niepowtarzalnej biografii wizji świata. Nawet jeśli odrzucimy te właściwości literatury, których broni Katarzyna Chmielewska, jak: metafora, ironia, groteska, subiektywność, fikcjonalność, fabularyzacja, pozostaje szereg takich porządków organizacji wypowiedzi, które pozwalają czytelnikowi choćby na dotknięcie grozy Holocaustu i zbudowanie emocjonalnej lekturowej więzi z autorem.

Wypada więc na koniec – jakkolwiek z pewnym zastrzeżeniem – zgodzić się z Philippem Lejeune: czytelnik tekstów autobiograficznych oczekuje od nich czegoś innego niż od fikcji, jest być może bardziej tolerancyjny, co zdaje się potwierdzać recepcja *Czarnych sezonów*, na pewno nieco inaczej aktywny i inaczej zaangażowany⁴⁶. Ale nie sposób przystać na metaforyczne stwierdzenie francuskiego uczonego, że jest to spotkanie „twarzą w twarz”⁴⁷, nawet jeśli badacz ma na myśli spotkanie czytelnika z samym sobą. Bo mediacja tekstu każe traktować wrażenie przeżyciowości i bezpośredniości jako iluzję lub (mniej czy bardziej) zamierzony efekt. I ostatecznie dla osoby z zewnątrz, jaką jest czytelnik, tylko tekst pozostaje namacalnym śladem pamięci, szansą i ograniczeniem.

Memory and text. Pronouncing the Extermination in Michał Głowiński's „Czarne sezony” (Black Seasons)

Abstract

The article takes up the problem of critical reception of Michał Głowiński's "Czarne sezony" as an autobiographical text which describes the experience of Extermination, taking into account readers' attitudes, ethical obligations of a recipient of Holocaust literature, the employed research tools and reading models, but on the other hand, taking into account possible reactions of the readers to the author's intentions and sender strategies, openly declared or inscribed in the text, which are possible to retrieve in the process of reading. Special attention is paid to the words of Henryk Grynberg, who is alone in his critical approach to Głowiński's book, although many of his well-aimed remarks cannot be rejected.

This issue is connected with the questions of what is the relation between a document and literature, where to fit the problem of appropriateness, truthfulness and authenticity of a message, or what are the consequences of selecting a particular text organization pattern, that is the narrative, stylistic and compositional solutions. Accepting the inefficiency of the opposition "document-literature" with reference to "Czarne sezony", the author points to the limitations of the autotelic and metanarrative model of memories, chosen by Głowiński.

⁴⁶ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 15.

⁴⁷ Ibidem.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Bogusław Gryszkiewicz

Kultura Holocaustu

jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów (przykład *Tworek* Marka Bieńczyka)

W 1998 roku na łamach „Die Zeit” ukazał się obszerny artykuł Imre Kertésza *Do kogo należy Auschwitz?* Pisarz podkreślał, że zabiera głos w imieniu odchodzących, bardzo nielicznej już w tamtym czasie i dramatycznie malejącej grupy ludzi, którym udało się przetrwać Holocaust i hitlerowskie obozy koncentracyjne. W słowach byłego więźnia eksplodowała mieszanina goryczy i złości – emocje człowieka, kto czuł się ograbiany z przeszłości i „jedynego majątku: wiarygodnych przeżyć”:

O wiele częściej Holocaust odbiera się jego depozytariuszom i czyni z niego tani towar. Albo zamienia w instytucję, wokół której tworzy się moralno-polityczny rytuał, wypracowuje – najczęściej fałszywy – język, uczy opinię publiczną słów, które automatycznie kojarzą się słuchaczom i czytelnikom z Holocaustem: najróżniejszymi sposobami doprowadza się zatem do alienacji pojęć związanych z Holocaustem. Uczy się tych, którzy przeżyli, jak *mają* myśleć o tym, co przeżyli, bez względu na to, że takie myślenie nie zawsze ma coś wspólnego z prawdziwymi przeżyciami [...]. Ukształtował się obozowy konformizm, narodził się Holocaust sentymentalny, powstał kanon Holocaustu, tabu związane z Holocaustem i rytualny świat języka, powstał gotowy do spożycia produkt Holocaustu. I narodziło się zaprzeczenie Auschwitz. Powstał zakłamywany Auschwitz¹.

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy niemiecki tygodnik ogłaszał diatribę Kertésza, w Stanach Zjednoczonych powstawały dwie książki, które, jak się później miało okazać, otwierały serię krytycznych publikacji na temat kształtowania się świadomości Holocaustu oraz roli, jaką jego krzewiące się w mnogości różnych form i mediów reprezentacje odgrywają w kulturze, życiu społecznym i politycznym środowisk żydowsko-amerykańskich, ale także Żydów w Izraelu oraz w niektórych krajach Europy Zachodniej. W 1999 roku ukazało się obszerne, mające nie tylko zewnętrzne cechy rozprawy naukowej opracowanie profesora historii Petera Novicka *The Holocaust in American Life*, dowodzące, że „amerykanizacja” Holocaustu służyć miała nie tyle upamiętnieniu ofiar, ile zaspokojeniu symbolicznych potrzeb żywych – amerykańskich Żydów. Rok później Norman G. Finkelstein ogłosił jedną

¹ I. Kertész, *Do kogo należy Auschwitz?* („Die Zeit”, 1998), [w:] idem, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 123.

z najbardziej kontrowersyjnych książek publicystycznych ostatnich lat *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*. Przetłumaczony na wiele języków (przekład polski ukazał się już w 2001 roku) pamflet Finkelsteina to – najkrócej rzecz ujmując – zbiór trafnych w większości obserwacji, które zostały dobrane i zinterpretowane w taki sposób, by wspierać tezę, że międzynarodowe organizacje żydowskie wykorzystują instrumentalnie pamięć Holocaustu w celu wymuszenia odszkodowań od firm niemieckich i szwajcarskich. W środowiskach antysemitów i antyizraelskich *Przedsiębiorstwo Holocaust* nabrało cech dzieła kultowego, a będący retorycznym majstersztykiem tytuł zleksykalizował się szybko w języku ekspresji i perswazji w dyskursie antysemitkim (ale również w niemających z tym dyskursem nic wspólnego protestach przeciwko przekształcaniu cierpienia w towar lub narzędzie gry politycznej), zaś autor książki, zapewne wbrew swej woli, stał się pupilem antysemitów upowszechniających mit o „wszechpotężnym lobby żydowskim”. Nie ulega kwestii, że bestseller Finkelsteina okazał się być książką szkodliwą, i to szkodliwą z wielu powodów. Między innymi poważnie zaszkodził reputacji wcześniejszych (Novick) oraz późniejszych prób obiektywnej oceny niepokojących tendencji, a także jawnych nadużyć w sferze tego, co właśnie Novick nazywał instytucjonalizowaniem się pamięci o Holocaustie.

Przypomniane tutaj wystąpienia Kertésza, Novicka i Finkelsteina były czymś nieuniknionym, podobnie jak wiele innych, nie zawsze jak tamte krytycznych i polemicznych, a ogłaszanych od początku lat 90. ubiegłego wieku książek i artykułów dotyczących kształtowania się świadomości Holocaustu w Stanach Zjednoczonych i na świecie. Wymienić by tu można prace Jamesa E. Younga, Edwarda Linenthala, Dominicka LaCapry, Jeffreya Shandlera, Michaela Rothenberga, Evy Hoffman, Tima Cole'a (nawiasem mówiąc, jedyne w tym gronie autora nieżydowskiego pochodzenia²), wreszcie Gary'ego Weissmana, młodego profesora anglistyki, który w 2004 roku opublikował *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, przenikliwą analizę Holocaustu jako „doświadczenia” – tych zwłaszcza, którzy ze względu na datę urodzenia nie mogli stać się świadkami Zagłady. Dający się obserwować w ciągu minionych ponad 40 lat niezwykle rozwój zainteresowań Holocaustem, którego świadomość, początkowo spychana na margines, w stosunkowo krótkim czasie zajęła centralne miejsce w kulturze żydowskiej oraz w niektórych sektorach kultury amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej, domagał się wszechstronnej analizy i obiektywnej oceny. Z czasem, zważywszy na tendencje, które budziły ostry sprzeciw Kertésza, a które część publicystów żydowskich bagatelizowała, pisząc o „ubocznych efektach” instytucjonalizowania się pamięci o Zagładzie³, oceny niezwykle krytycznej.

Taką ocenę znajdujemy nierzadko w bogatej „literaturze przedmiotu”, charakterystyczne jednak, że przedmiot nie doczekał się jeszcze względnie ustabilizowanej

² O swobodzie wyrażania zastrzeżeń wobec kultury Holocaustu decyduje zdaniem Alana Mintza właśnie „rodzinny”, tzn. ograniczony w zasadzie do społeczności żydowskiej charakter polemik i sporów. Por. jego *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle 2001, s. 161.

³ Jednym z przykładów takiego podejścia może być recenzja książki Novicka opublikowana przez Jeremy'ego D. Popkina: *Holocaust Memory: Bad for the Jews?*, „Judaism” 2001, vol. 50:1.

nazwy, w której zakresie mieściłby się kompleks zjawisk określanych dotychczas rozmaicie, na ogół w formie dającej się interpretować jako wyraz lęku przed powtórzeniem retorycznego sukcesu Finkelsteina. Mówi się najczęściej o rozwoju świadomości Holocaustu, o instytucjonalizacji jego pamięci czy rezultatach upamiętniania, czasem o „amerykanizacji”. Oszczędność nomenklatury stosowanej przez badaczy i publicystów, którzy tę rzeczywistość opisują krytycznie z perspektywy zewnętrznej, widać najlepiej w porównaniu z niepowściągliwością nazwotwórczą, jaką wykazują się w ostatnim zwłaszcza czasie ci, którzy tę rzeczywistość tworzą. Pod tym względem szczególną produktywnością pochwalić się mogą postmodernistyczni pracownicy słowa. Ich przeciwnicy hołdują raczej ideałowi attyckiemu – Gary Weissman np. zadowala się terminem „Holocaust”, tłumacząc, że

For my purposes, the “Holocaust” is the perfect term. It appears in the title of this study and is used throughout; for variation, I refer to “the event”, although [...] the Holocaust is not a single event but an umbrella term for a multiplicity of events. As a term, “the Holocaust” suggests not only the Jewish genocide but its Americanization, not only the event but the attempt to name or represent it. It is for these reasons, and because its usage is entangled in a contest over who and what comes closest to realizing the event, that this term so perfectly encapsulates the complex of issues examined in this book⁴.

Decyzja Weissmana jest z oczywistych względów ryzykowna, ale też godna uwagi dlatego, że pokazuje niezwykle semantyczne obciążenie słowa – nazwy nazistowskiego ludobójstwa, ale i jego amerykanizacji, nazwy Zdarzenia oraz prób jego nazwania i reprezentacji.

Zdecydowanie mniej kontrowersji musi budzić wybór Jeffreyja Shandlera, posługującego się konsekwentnie określeniem „kultura pamięci o Holocaustu”, przy czym tę „kulturę pamięci” badacz pojmuje konwencjonalnie jako „[...] the range of practices a community uses to recall its past”⁵. Nazwa ta ma jednak dwie poważne wady, z których jedna wynika ze zbyt wąskiego zakresu znaczeniowego, w którym nie mieszczą się np. zjawiska z zakresu „polityki pamięci”, druga natomiast łączy się z sugestią służebności wobec tego, co minione i niezmienne, podczas gdy w interesującej nas dziedzinie ważniejsza wydaje się być dynamika, o której decydują związki z terażniejszością i bieżącymi potrzebami życia zbiorowego. Z tych powodów najlepszym wyborem wydaje się być „kultura Holocaustu”, ale w znaczeniu szerszym i bardziej złożonym niż to, jakie podczas wykładu na Uniwersytecie Wiedeńskim w 1992 roku przekazywał Kertész, mówiąc o „pewnej wspólnotcie uczuć i ducha”, związanej w „sprzeciwie wobec zapomnienia i rosnącej z upływem lat potrzeba pamięci”⁶. W mojej definicji „kultury Holocaustu” mieści się zarówno

⁴ G. Weissman, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca 2004, s. 26.

⁵ J. Shandler, *While America Watches: Televising the Holocaust*, New York 1999, s. XIV. Dalej możemy przeczytać: „Much of Holocaust memory culture is produced by individuals with a personal connection to this period of history – its victims, persecutors, and witnesses, and their descendants – or is the work of scholars and artists. Even so, the American familiarity with the Holocaust extends well beyond the confines of elite or parochial circles”.

⁶ I. Kertész, *Holocaust jako kultura (Wykład na Uniwersytecie Wiedeńskim, 1992)*, [w:] idem, *Język...*, op. cit., s. 59.

ten ideał, jak i rzeczywistość, którą sześć lat później w przytaczanym artykule dla „Die Zeit” piętnował jako jego wypaczenie. Zanim przedstawię własne rozumienie „kultury Holocaustu”, dodać powinienem, że określenie to pojawia się sporadycznie w dyskursie o miejscu Holocaustu w kulturze współczesnej, używane m.in. przez Michaela Rothenberga, Alana Mintza czy Lawrence’a Langer. Jednakże o znaczeniu, w jakim posługiwali się nim wymienieni badacze, daje się wnioskować jedynie na podstawie kontekstu ich wypowiedzi. Poprzestanę na stwierdzeniu, że moja definicja nie jest z tymi użyciami sprzeczna. Rzecz jasna należy ją traktować jako teoretyczny konstrukt, narzędzie opisu i analizy, którego przydatność ocenić będzie można w praktyce badań nad zjawiskami zachodzącymi również we współczesnej kulturze polskiej (o czym świadczą *Tworki* i toczące się wokół powieści Bieńczyka dyskusje).

Pojmuję więc „kulturę Holocaustu” jako system wzajemnych powiązań między zjawiskami kulturowymi, wynikającymi z indywidualnych lub zbiorowych dążeń do poznania, interpretacji i upamiętniającego przedstawienia (także w formie symbolicznej i rytualnej) Zagłady i jej świadectw, a także sformułowania sądów normatywno-dyrektywalnych, określających cele, funkcje i zasady tego rodzaju działań zgodnie z kodem wartości religijno-moralnych lub/i aktualnymi potrzebami zbiorowości, której członkowie uznają pamięć Holocaustu za istotny element swojej tożsamości etnicznej lub kulturowej. Chodzi zwłaszcza o takie zjawiska i relacje między nimi, które mają charakter instytucjonalny lub mechanizmom instytucjonalizacji podlegają⁷.

Historię kształtowania się tego, co nazywam kulturą Holocaustu, prześledził uważnie Novick. Dzięki niemu wiadomo na pewno, że miejscem, w którym się narodziła, były Stany Zjednoczone, siłą sprawczą środowiska Żydów amerykańskich, a czasem gwałtownie przyspieszonego rozwoju lata 1967–1973, a więc okres pomiędzy wojną sześciodniową a wojną Jom Kippur. Identyfikacja dat w związku z historią państwa Izrael nie jest zabiegiem przypadkowym, nie ma bowiem wątpliwości, że dramatyczny zwrot w stosunku Żydów amerykańskich do Izraela oznaczał, podkreśla to Novick⁸, również istotne zmiany w nastawieniu do Holocaustu. Wojna sześciodniowa obudziła dawne lęki, wywołując lawinę dyskursów, które aktualną sytuację Izraela, a nierzadko również Żydów w diasporze, łączyły z doświadczeniem Zagłady⁹. Nasiliło się to podczas mającej bardziej dramatyczny przebieg wojny Jom

⁷ Nawiązuję w ten sposób do obserwacji Novicka. Por. P. Novick, *The Holocaust in American Life*, Boston 1999, zwłaszcza w III części: *The Years of Transition*, s. 127–203.

⁸ *Ibidem*, s. 148.

⁹ O tym, że było to odczucie wśród Żydów powszechne i spontaniczne świadczą słowa Aleksandra Wata z listu do londyńskich „Wiadomości”: „Kiedy niedobitkom narodu żydowskiego, nareszcie osiadłego na z dawien dawna obiecanej mu ziemi, grozi monstrualna zagłada, w warunkach, gdy Polacy w kraju mają usta zakneblowane, wszystkie organizacje polskie i wszyscy Polacy na emigracji powinni zmanifestować całkowitą solidarność z Izraelem. Słowem i czynami. Obowiązek to również, a nawet szczególnie, narodowców i byłych antysemitów, których zawołaniem przecież przez kilka dziesiątków lat było «Żydzi do Palestyny!». Poza racją moralną, zachodzą tu szczególne racje historyczne: analogia między geopolitycznym położeniem oraz losem Polski i Izraela; mistrzowie Nassera, niemieccy naziści, masakrą milionów Żydów skalali ziemię polską, i elementarna «pietas» wymaga aktu oczyszczenia; wciąż ten sam wróg – nacjonal-bolszewizm moskiewski, który w r. 1939 rozpętał, a co naj-

Kippur, zwłaszcza że tym razem Izrael odczuwał boleśnie skutki izolacji na arenie międzynarodowej. Zważywszy na fakt, że w okresie późniejszym oficjalna izraelska propaganda często wykorzystywała Holocaust w celu – z jednej strony – uzyskania poparcia dla swych politycznych interesów, z drugiej – do zdyskredytowania arabskich przeciwników, należy tym mocniej podkreślić, że na początku lat 70. zeszłego stulecia przywoływanie Holocaustu było nie tylko propagandową sztuką, ale również spontaniczną reakcją wielu ludzi, którzy nie mieli nic wspólnego z polityką, jej celami i retorycznymi strategiami. Powszechny wśród Żydów amerykańskich niepokój o bezpieczeństwo Izraela stawał się – jak zaznacza Novick – najpoważniejszym katalizatorem procesu¹⁰, który doprowadził do tego, że Holocaust znalazł się w centrum żydowskiej zbiorowej świadomości, czemu towarzyszyło powstawanie niezliczonych instytucji oraz formowanie się kadr fachowców, a także ciał, które koordynowały działalność edukacyjną i kommemoracyjną różnych organizacji żydowskich.

O ile na początku lat 70. kultura Holocaustu była zjawiskiem ograniczonym do świata żydowskiego, z ośrodkami w Stanach Zjednoczonych oraz w Izraelu, to z czasem następowało jej umiędzynarodowienie, przy czym o tempie oraz charakterze jej przyswojenia w poszczególnych krajach decydowały lokalne warunki historyczno-kulturowe¹¹. W Australii np. stałym punktem odniesienia dla dyskusji o zagładzie Żydów jest eksterminacja ludności aborygeńskiej, u nas – specyficznie polskie doświadczenie ofiar nazizmu i komunizmu, przy czym w sprzecznościach nastawień do dramatu narodu żydowskiego odzwierciedla się nierzadko konflikt ideowy między narodowo-katolickim tradycjonalizmem i liberalnym progresywizmem. W rezultacie globalizacji i umiędzynarodowienia kultury Holocaustu identyfikacja z nią przestała znaczyć wyłącznie jako deklaracja tożsamości etnicznej czy narodowej (Izrael). W różnych krajach i środowiskach przekazywać może komunikat specyficzny, ale dający się dość łatwo zdekodować. Ma to pewne znaczenie dla refleksji nad literaturą i jej społecznym funkcjonowaniem: u nas sygnał potraktowanego z empatią „tematu żydowskiego” prowadzić może do mobilizacji czytelników, którzy już samym wyborem książki będą chcieli zademonstrować swą nowoczesność, liberalizm i otwarcie na świat.

Za największe zagrożenie dla pamięci (a więc także i dla kultury) Holocaustu uważa się najczęściej jej wykorzystanie w celach komercyjnych. Te obawy są uzasadnione, a streszczają się w sarkastycznym kalamburze z piosenki Lisy Lipkin i Moshe Waldoksa: „there’s no business like Shoah-business, like no business I know”. Ekspansywność czy wręcz agresywność przemysłu kulturowego jest na

mniej umożliwił najazd Hitlera na Polskę, tym razem reżyseruje zagładę Izraela, szantażem militarnym neutralizując mocarstwa Zachodu”. *O solidarność z Izraelem. Do redaktora „Wiadomości”, „Wiadomości” 1967, nr 1109 (z 2 lipca), s. 6.*

¹⁰ P. Novick, *The Holocaust...*, op. cit., s. 168.

¹¹ W opublikowanej w „El Pais” z 14 września 2002 rozmowie z J.M. Rida i I. Kertész zauważył: „Holocaust nie miał względu na język. Każdy, kto to przeżył, zachował w pamięci opowieść w swoim własnym języku. Wnioski, jakie można wyciągnąć z poszczególnych biografii, ich oddziaływanie na wspólnotę wszystkich ludzi, zależą od języków, w jakich spisano te opowieści. Ważne jest też to, czy dany krąg kulturowy jest w stanie uznać doświadczenie za swoje. Na przykład na Węgrzech Holocaust nie jest częścią narodowej kultury czy pamięci” (cyt. wg: *Jestem obcy, więc piszę*, „Forum” 2002, nr 42, s. 48).

tym terenie szczególnie widoczna i szczególnie niepokojąca. Żywi się on chętnie pamięcią o Zagładzie poddając jej treści opracowaniu, którym rządzą trzy zasady: trywializacja, osładzanie i uniwersalizacja (idąca albo w kierunku dejudaizacji albo zatarcia historycznej specyfiki tych treści i nadania im charakteru symbolicznego lub archetypicznego)¹². Nie trzeba dodawać, że tak spreparowane treści stanowią główne źródło potocznej wiedzy o Zagładzie.

„Amerykanizacja” Holocaustu jest problemem niezwykle ważnym, jeśli jednak analizujemy zależności między kulturą Holocaustu a twórczością wysokoartystyczną (*Tworki* Bieńczyka są dla niej pod wielu względami szczególnie reprezentatywne), należy więcej uwagi poświęcić zjawiskom, w których manifestuje się – równie niepokojąca – bardzo silna tendencja do sakralizowania Holocaustu, jego świadectw i symboli, w tym również symboli osobowych.

Choć trudno w to uwierzyć, wielu poważnych badaczy i krytyków kultury Holocaustu łączy tę tendencję z wpływem jednego człowieka – Elie Wiesela. Peter Novick chyba całkiem serio zadaje w swojej książce pytanie, czy sposób, w jaki mówi się dziś w Ameryce o Holocaustie, byłby taki sam, gdyby głównym interpretatorem żydowskiej tragedii został sceptyczny racjonalista Primo Levi, a nie religijny mistyk Elie Wiesel¹³. Przypomina się, że to Wiesel upowszechnił nazwę Holocaust, która zachęca do odczytywania Zagłady w kategoriach religijnych¹⁴. W jego *Nocy*, obok *Dziennika* Anny Frank najbardziej popularnym świadectwie Holocaustu, pojawiła się symbolika ukrzyżowania¹⁵ oraz religijna interpretacja cierpienia, zachęcająca do tego, by w ofiarach i ocalonych widzieć współczesnych świętych. We fragmencie książki poświęconym Wieselowi Novick z cokolwiek udawanym zdumieniem zauważa, jak bardzo nie-żydowskie, jak bardzo chrześcijańskie są dzisiejsze żydowskie formy upamiętniania Holocaustu, włącznie z organizacją przestrzeni w najważniejszych muzeach, dla której wzorem stały się stacje Drogi Krzyżowej¹⁶. To Wiesel, obok równie wpływowego wśród Żydów amerykańskich rabina Irvinga Greenberga,

¹² G. Weissman nazywa je trzema aspektami popularyzacji czy też amerykanizacji Holocaustu: „*Trivializing* or cheapening the Holocaust involves treating the subject in ways that are judged inappropriate because they fail to honor the gravity or magnitude of the Nazi genocide. [...] *Sweetening* or sugar-coating the Holocaust involves depicting it as a story with a happy ending, thereby denying its true horror. [...] The most complicated form of Americanization involves *universalizing* the Holocaust, which occurs when the historical specificity of the Nazi persecution of the Jews is compromised or neglected” (G. Weissman, *Fantasies...*, op.cit., s. 12).

¹³ P. Novick, *The Holocaust...*, op. cit., s. 351.

¹⁴ O dyskusjach toczących się wokół określenia „Holocaust” pisze interesująco G. Weissman. Por. *Fantasies...*, op. cit., s. 24–26. Warto dodać, że na upowszechnienie tego terminu wpłynął również w znacznym stopniu emitowany w 1978 przez telewizję NBC serial *Holocaust*, nb. jaskrawy przykład uproszczonego i zabarwionego sentymentalizmem obrazu Zagłady. Ciekawe spostrzeżenia na temat roli, jaką serial ten odegrał w kształtowaniu zachodniemieckiej kultury Holocaustu, znaleźć można w szkicu A. Huysena *The Politics of Identification: „Holocaust” and West Germany Drama*, [w:] idem, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986, ss. 94–114.

¹⁵ W tych nawiązaniach do tradycji nowotestamentowej widzi się jedną z głównych przyczyn popularności Wiesela w świecie chrześcijańskim, zwłaszcza wśród katolików.

¹⁶ P. Novick, *The Holocaust...*, op. cit., s. 11.

opowiadał się za tym, by w Holocauście widzieć wydarzenie o randze objawienia na górze Synaj, podkreślając przy tym, że każdy ocalony ma na temat Zagłady więcej do powiedzenia aniżeli wszyscy historycy razem wzięci... (złośliwi dodają, że ten przywilej należy się jemu przede wszystkim jako „emblematycznemu” ocalonemu). „Wieselizacja” Holocaustu, o której słyszeć można często z ust krytyków Wiesela, to tyle samo, co sakralizacja, w której realiach, jak twierdzi rabin Michael Goldberg, autor *Nocy* występuje jako najwyższy kapłan „kultu Holocaustu”¹⁷.

Na dowód sakralizacji czy też mityzacji Zagłady – stającej się nośnikiem niezależnych od historii wiecznych prawd – przytacza się często wypromowaną przez Wiesela ideę nieprzedstawialności Holocaustu. Na temat tej i pokrewnych jej idei dyskutuje się od lat, wylano już morze atramentu, zużyto tony papieru, ale co ciekawe – osoby lansujące ją w rodzimej humanistyce (Bieńczyk pisarz i Bieńczyk esekista mają pod tym względem zasługi nie mniejsze niż piszący o Holocauście realni i potencjalni miłośnicy jego postmodernistycznej prozy) zachowują się tak, jakby znali wyłącznie argumenty jednej strony. Ideę tę traktuje się jak dogmat, jej słowne utrwalenia, które weszły do zasobu topicznego także rodzimych *Holocaust studies*, powtarza niczym zaklęcia, w stylistycznym uniesieniu, które przywodzi na myśl literaturę mistyczno-religijną. Mało kto pyta: Dlaczego, w jakim sensie uważać trzeba Holocaust za niewyraźalny czy nieprzedstawialny? A jeśli pyta, to najczęściej po to, by udzielić odpowiedzi tautologicznej¹⁸.

W strukturze myślowej tzw. ludowego judaizmu (popularnego przede wszystkim w zeświecczonych środowiskach Żydów amerykańskich) w idei niepojmowalności oraz tezie o wyjątkowości (która oznacza coś więcej niż tylko bezprecedensowość) Holocaustu wyraża się przekonanie o świętości Zagłady i jej ofiar, a także o wybraństwie narodu, który tej tragedii doświadczył. Czym natomiast tłumaczyć fakt, że te mity „zastępczej religii” z niezwykłą łatwością opanowują umysły (a być może także serca) rodzimych adeptów literackich *Holocaust studies*? Przecież chyba nie tylko dlatego, że niewiele jest tematów, które tak jak „niewyraźalność” pozwalałyby wygadać się do woli? Dlaczego wspomniani adepci nie chcą wsłuchać się w argumenty badaczy tak poważnych, jak Yehuda Bauer, który po latach studiów nad Zagładą stwierdzał:

¹⁷ Roli Wiesela jako „żywej ikony katastrofy” poświęcony jest rozdział *Reading Wiesel* cytowanej wcześniej książki Weissmana.

¹⁸ Idea niewyraźalności, a także rozmaite tabu otaczające reprezentację Holocaustu rzadziej skłaniają do milczenia, częściej są wyzwaniem i inspiracją dla poetów, pisarzy i artystów, którzy chętnie mówią o potrzebie przeciwstawienia się „złowrogiej amnezji” czy zagrożeniu, jakie stanowią osoby kwestionujące istnienie Holocaustu. Gdyby nie nadmierna społeczna tolerancja, z jaką w postkomunistycznej Europie spotykają się negacjoniści i oficjalne wsparcie, jakie uzyskują w niektórych krajach Bliskiego Wschodu, moglibyśmy pozwolić sobie na stwierdzenie, że ich „rewizjonistyczne” argumenty nie są dla pamięci Zagłady aż tak groźne jak powódź tysięcy publikowanych wierszy i utworów narracyjnych, które – niezależnie od szlachetnych intencji autorów – zamieniają cierpienie w banalną literaturę. Jedno nie ulega wątpliwości – wbrew temu, co sugeruje retoryka niewyraźalności, Holocaust – jak to określił jeden z badaczy – stanowi swojskie (dodałbym od siebie – i bardzo gwarne) miejsce we współczesnej architekturze mentalnej.

Just as the murder of the Jews was not inevitable, it was not inexplicable [...]. An aspect of that discussion belongs here: the inclination of people who take refuge in mysticism to argue that an event of such magnitude – a “tremendum”, as they sometimes call it – cannot ultimately be explained. This retreat into mysticism is usually reserved for the Holocaust, whereas all other events are deemed liable to rational explanation. I am afraid I cannot accept that exception to the rule. The murder was committed by humans for reasons whose sources are found in history and which can therefore be rationally analyzed. The mystifiers, with the best of intentions, achieve the opposite of their presumed aim, which is to achieve identification and empathy with the victims. You cannot identify with what is inexplicable. True, the depth of pain and suffering of Holocaust victims is difficult to describe, and writers, artists, poets, dramatists, and philosophers will forever grapple with the problem of articulating it – and as far as this is concerned, the Holocaust is certainly not unique, because “indescribable” human suffering is forever there and is forever being described. In principle, then, the Holocaust is a human event, so it can be explained, because it was perpetrated for what were unfortunately human reasons. This does not mean that the explanation is easy. On the contrary¹⁹.

Na te pytania spróbuję odpowiedzieć później, tymczasem nieco miejsca poświęcić chciałbym tym składnikom obiektywnej kultury Holocaustu, które ważą w refleksji nad literaturą. Pominę natomiast istotne dla pełnej wiedzy o tej kulturze kwestie instytucji naukowych i edukacyjnych, muzeów, pomników i miejsc pamięci, nie będę rozwodził się nad fundacjami, stypendiami, nagrodami. Wspomnę tylko o liczonym personelu osób zajmujących się Holocaustem: przede wszystkim o ludziach-instytucjach, takich jak Wiesel czy Greenberg, o artystach, pisarzach, uczonych, publicystach, edukatorach, politykach, ideologach, duchownych różnych wyznań, działaczach filantropijnych. O „ocalonych” – nie o wszystkich, lecz tylko o tych, którzy w systemie kultury Holocaustu realizują zadania zinstytucjonalizowanego podmiotu pamięci indywidualnej, gwaranta autentyczności narracji eksploatowanej w celach poznawczych, dydaktycznych, propagandowych czy kommemoracyjnych. Wymienię konferencje, sympozja, oficjalne uroczystości i spotkania. Od wzmianki o specjalistycznych czasopiśmie, wydawnictwach seryjnych, stronach internetowych przejdę szybko do sfery rytuałów, ceremonii, symbolicznych geografii i kalendarzy. Podkreślę szczególną rolę zinstytucjonalizowanych wersji wspomnień, a także niezwykle bogactwo form i praktyk estetycznych, włącznie z „kontrkulturą” Holocaustu, czyli przedsięwzięciami zorientowanymi polemicznie wobec konwencjonalizacji i stereotypizacji języka (a więc tego, co Kertész nazwał kiczem Holocaustu), a także uprzywilejowanych dzieł, stylów i poetyk.

Więcej uwagi poświęcić chciałbym natomiast kanonowi literatury Holocaustu. Czymś niezwykle w warunkach, jakie tworzą „antykanoniczne” tendencje kultury współczesnej, jest jego względna stabilność. W centrum tego kanonu pozostają od dawna dzieła trzech autorów: Wiesela, Leviego oraz Borowskiego. Z feministycznego punktu widzenia będzie to pewnie znak męskiej kontroli nad kanonem, natomiast dla krytyka uzbrojonego w narzędzia marksistowskiej socjologii dowód, że na formowanie się kanonu wpłynęły preferencje ekspertów reprezentujących w pełni

¹⁹ Y. Bauer, *What Was the Holocaust?*, [w:] idem, *Rethinking the Holocaust*, New Haven 2001, s. 7.

zsekularyzowaną część żydowskiej klasy średniej²⁰. Nie lekceważąc takich domysłów, za zdecydowanie ważniejszą uznać musimy interpretację Alana Mintza, który w tekstach tworzących centrum kanonu rozpoznaje wspólną zasadę dyskontynuacji: „The narratives are inverted bildungsromans that recount the story of how the hero *unlearns* what culture has taught and learns the ways of death and survival on the new, concentrationary ‘planet’”²¹. Według Mintza, wszystkie te dzieła, a szczególnie *Noc Wiesela*, to „narratives of rupture” akcentujące moment zerwania ciągłości opowieści o katastrofie, która pochłonęła miliony istnień ludzkich i świat tradycyjnej kultury. Z dominacją tych opowieści łączy się w kanonie marginalna pozycja skądinąd licznej grupy tekstów, które opowiadają o podejmowanych przez ocalałych próbach odbudowania życia oraz wysiłku, by włączyć w to elementy dawnej, przedwojennej tożsamości: „The widespread phenomenon of continuity had been underrepresented and underreported”²².

Wspomniałem wcześniej o względnej stabilności kanonu, a trzeba by jeszcze mówić o jego zamknięciu – w sytuacji, kiedy stosunkowo nieliczna grupa tekstów: wznawianych, omawianych, cytowanych i parafrazowanych, będących przedmiotem nauczania i do tych celów zalecanych, zaspokaja zapotrzebowanie na literackie zapisy żydowskiego cierpienia. Zamknięcie to nie jest jednak całkowite. Ta sama ideologia quasi-religijnie pojmowanej wyjątkowości Holocaustu, która każe ekspozycjonować w kanonie „narracje o zerwaniu ciągłości” i spychać na margines „narracje o zachowaniu ciągłości”, pozostawia, jak się wydaje, lekko uchyloną furtkę dla tych „świadczeń” spoza świata żydowskiego, które potwierdzają przesłanie tekstów kanonicznych. Może o tym świadczyć zaskakująca kariera powieści Jarosława Marka Rymkiewicza *Umschlagplatz*, której narrator składa na początku znamiennej deklarację: „Nawet jeśli Żydzi [...] nie powiedzieli wszystkiego, co mogli powiedzieć, to i tak to, co jeszcze mają do powiedzenia, nie może zastąpić tego, co w tej kwestii mogą i powinni powiedzieć chrześcijanie”²³, a swoje opowiadanie o unicestwionym świecie wschodnioeuropejskiego żydostwa puentuje cytatem z Marka Edelmana: „Żydów już nie ma. I nigdy nie będzie”²⁴.

Tą samą drogą idzie Marek Bieńczyk, organizując narrację w tonacji elegijnej jako „mowę żałoby” adresowaną retorycznie do zgładzonego świata. (Rzekomy) imperatyw tej narracji zostaje sformułowany poprzez reinterpretację popularnego niegdyś, ale bardzo różnie rozumianego zwrotu „Pisz na Berdyczów”, w której Berdyczów oznaczać ma żydowską Atlantydę, a „pisanie” – dramat pisarza stojącego w obliczu „nieopisywalności”, o której wspólnym głosem mówią postmodernistyczne estetyki oraz pseudoteologiczne wykładnie Holocaustu jako zdarzenia niedostępnego ludzkiej mowie i wyobraźni.

Zauważmy od razu, że *Tworci* realizują kanoniczny wzorzec „narracji o zerwanej ciągłości”, co więcej – czynią to pod dyktando teorii, które zdominowały w ostatnim czasie literaturoznawcze dociekania w ramach *Holocaust studies*.

²⁰ Por. G. Weissman, *Fantasies...*, op. cit., s. 85–86.

²¹ A. Mintz, *Popular Culture...*, op. cit., s. 57.

²² Ibidem, s. 75.

²³ J.M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, Warszawa 1988, s. 30.

²⁴ Ibidem, s. 189.

Powieść Bieńczyka jest artystycznym korelatem tendencji intelektualnych, których splot oddaje trafnie syntetyczna formuła W.J.T. Mitchella: "The Holocaust industry now combines trauma theory's cult of the unrepresentable with a negative theology discourse to produce a virtual liturgy of the unspeakable and unimaginable"²⁵. Nie mam zamiaru osądzać *Tworek*, ani tym bardziej autora tej powieści – pisarza może nie wybitnego, ale z pewnością nieprzeciętnie utalentowanego. Nie waham się nawet powiedzieć – w jakimś sensie fenomenalnego – gdyż mamy w jego przypadku do czynienia z doskonałym medium kultury Holocaustu na pewnym etapie jej rozwoju – nie jest bowiem łatwo stworzyć powieść, na której spójną artystycznie całość składają się elementy skonstruowane ściśle według modeli i schematów (tzw. norm dyskursu), jakie funkcjonują na tym terenie badań literaturoznawczych *Holocaust studies*, który opanowała postmodernistyczna Teoria.

Tworki potraktować można jako współczesną, lżejszą odmianę *Professorenroman*; uczoność powieści Bieńczyka nie ma nic wspólnego z erudycyjnym nudziarstwem, natomiast bardzo dużo – ze zbiorem na ogół inteligentnie, czasem z komiczną werwą skonstruowanych zagadek literackich i teoretycznoliterackich. Poziom trudności tych zagadek jest zróżnicowany, ale w większości przypadków nie przeraża możliwości zdolnego studenta polonistyki, który sumiennie wypełnia obowiązki lekturowe, wykazując ponadto żywsze niż jego koleżanki i koledzy zainteresowanie problemami współczesnej humanistyki. No i – *last but not least* – dość łatwo ulega czarowi metafor i paradoksów, którymi skrzy się postmodernistyczny dyskurs. W przeciwieństwie do Piotra Mareckiego i cytującego go Arkadiusza Morawca nie uważam, że „[...] czytelnikiem modelowym tej twórczości jest wytrawny intelektualista, «najczęściej filolog-literaturoznawca, który może się poruszać po świecie przedstawionym wraz z przewodnikiem tzn. podręcznikiem z zakresu badań literackich»"²⁶. I nie chodzi tu tylko o różnicę w sposobie rozumienia słowa intelektualista, a powinienem może dodać, że w moim słowniku oznacza ono kogoś, kto z lekturą mniej lub bardziej „uczonej” powieści radzi sobie bez pomocy „podręcznika z zakresu badań literackich”. Zwłaszcza jeśli chce zapracować na miano intelektualisty wytrawnego. Zasadnicza odmienność opinii wynika tu raczej z innego pojmowania terminu „odbiorca modelowy” – tenże „odbiorca” nie jest dla mnie iksem bądź igrem, którego autor miał na myśli pisząc swą powieść, ale odnoszącą się do tekstu literackiego antropomorfizującą metaforą – nazwą pewnego zespołu warunków, jakie musi spełnić realny odbiorca, by jego odczytanie zostało uznane za fortunne (nie będę wdawał się w dyskusję, czy w świetle domniemanych autorskich intencji, czy też postulatów jakiegoś prominentnego badacza, określonej tradycji interpretacyjnej lub konkretyzacji uznanej za wzorcową w jakiejś wspólnotce interpretacyjnej).

Te warunki powstają w rezultacie świadomych zazwyczaj decyzji nadawcy. Jeżeli zatem Bieńczyk informując, ustami jednej z postaci, o pochodzeniu trzech „dobrych Niemców” (nawiasem mówiąc, zadziwiająca jest ta „hosenfeldyzacja”²⁷

²⁵ W.J.T. Mitchell, *The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror*, „ELH” 2005, vol. 72:2, s. 295.

²⁶ A. Morawiec, *Holokaust i postmodernizm. O „Tworkach” Marka Bieńczyka*, „Ruch Literacki” 2005, z. 2(269), s. 194.

²⁷ Czynię tym samym aluzję do kontrowersji wokół osoby nazistowskiego oficera Wilhelma Hosenfelda, pozytywnego bohatera wspomnień Władysława Szpilmana oraz nakre-

Holocaustu – innymi słowy: eksponowanie dobroci i przyzwoitości nazistów we współczesnych fikcjonalnych reprezentacjach Zagłady. Ciekawe, czy to bardziej wpływ Spielberga, czy też euroentuzjazmu?), wymienia nazwy trzech miast: Freiburga (w Schwarzwaldzie), Weimaru i Heidelbergu, to mam prawo przyjąć, że w rezultacie takiego a nie innego wyboru ustanawia warunek (fortunnej) recepcji pewnego składnika alegorycznej struktury powieści. Jeżeli mówiąc o upodobaniach estetycznych jednego z głównych bohaterów, stwierdza „tak samo wolał westerny od doktora Wilczura”, to mogę przyjąć, że pewien warunek recepcyjny nie zostanie spełniony wówczas, gdy czytelnik uzna doktora Wilczura za bohatera powieści Mostowicza, a nie filmowego melodramatu z Junoszą-Stępowskim w roli głównej. Natomiast trudno mi będzie mówić o warunku recepcyjnym w związku z decyzją, w rezultacie której ów Wilczur zostaje przedstawiony (w ramach narracji), wbrew moim oczekiwaniom, jako doktor, a nie jako profesor. Nie używając słowa aporetyczny, będę się w takich momentach zastanawiał, czy autor prowadzi z moimi oczekiwaniami jakąś przewrotną grę, z wykorzystaniem techniki mowy pozornie zależnej, czy też grzeszy ignorancją lub niechlujstwem. Podobnie w przypadku Aleksandryny, który w powieściowym świecie liczy o jedną sylabę więcej niż w moim, oraz w paru innych momentach, świadczących albo o szczególnym wyrafinowaniu pisarza, albo o nielicznych chwilach, kiedy nie panował nad swoim warsztatem twórczym. A mam pewność, że coś takiego się zdarzało, ponieważ nie znajduję żadnego uzasadnienia dla przesunięcia najważniejszej dla powieściowej fabuły daty 25 maja 1943 z wtorku na sobotę. Nie przypuszczam, by właśnie w taki sposób próbował Bieńczyk środkami literackimi wzmocnić retoryczną nośność sentencji Lyotarda, która głosi, iż Holocaust to trzęsienie ziemi tak silne, że zniszczyło także wszelką aparaturę pomiarową.

Te wątpliwości nie mają większego znaczenia wówczas, gdy próbuję ustalić, jakiej wiedzy i kompetencji literackiej wymaga spełnienie większości warunków recepcyjnych, ustanowionych w rezultacie autorskich decyzji Bieńczyka. Sądzę, że nie są to na pewno powinności deszyfracyjne wymagające przygotowania, które zwyczajowo przypisujemy tzw. wytrawnym intelektualistom. Nieco później spróbuję to udowodnić na przykładzie informacyjnej nadmiarowości, bezcelowej przy założeniu wysokiego poziomu wiedzy i kompetencji odbiorcy. Istnieją jednak w strukturze powieści elementy, których poprawna konkretyzacja zależy od znajomości – użyjmy skrótu – „podręcznika z zakresu badań literackich”. Rozwijając ten skrót powiem, że chodzi o podstawową przynajmniej orientację w dziedzinie współczesnej antropologii, lingwistyki i teorii literatury. Ścisłej: o znajomość koncepcji i terminów, których wszechobecność w zagranicznych oraz rodzimych *Holocaust studies* świadczy o tym, że spory ich obszar został zawłaszczony przez tych przedstawicieli współczesnej humanistyki, którzy – jak to ujął cytowany wcześniej W.J.T. Mitchell – z połączenia idei pochodzących z dyskursu traumy kulturowej oraz tradycji negatywnej teologii tworzą liturgię niewysławialnego i nieprzedstawialnego.

Sumienny badacz kultury Holocaustu, jakim jest niewątpliwie Peter Novick, zbagatelizował znaczenie *Holocaust studies*. Napisał tylko:

conego na ich podstawie *Pianisty* Romana Polańskiego. Przypomnijmy, że pod koniec 2008 przyznano mu tytuł Sprawiedliwego wśród Narodów Świata, o co przez wiele lat zabiegał syn Władysława Szpilmana, Andrzej, głosząc nie dla wszystkich oczywistą tezę, że rosyjskie oskarżenia o popełnienie zbrodni wojennych zostały wobec Hosenfelda sfabrykowane.

But it is a very academic literature – written by and for academics, almost always published in academic journals, often jargon-ridden, or written with the assumption that the reader is conversant with current academic theories. None of this is a judgment on the intellectual quality of this work, which of course varies. Rather, it's the question of whether all of this writing has influenced either the producers or consumers of mass media representations of the Holocaust. Probably not much²⁸.

Novick miał rację przypuszczając, że ta „bardzo akademicka literatura” ma niewielkie szanse wpływania na reprezentacje Zagłady w kulturze masowej. Ale nie zastanawiał się nad jej dużo większymi możliwościami w oddziaływaniu na literaturę i sztukę obieguw wysokoartystycznych. I nie docenił chyba roli, jaką może odgrywać zarówno w programach nauczania o literaturze Holocaustu, jak i w przygotowaniu kadr, które te programy już realizują i będą realizować w przyszłości. Słusznie brał pod uwagę hermetyczność języka i nieprzystępność teorii, ale nie uwzględnił dwóch właściwości kultury Holocaustu, które mogą temu oddziaływaniu sprzyjać – po pierwsze – że wyrafinowane intelektualnie teorie bywają wulgaryzowane i oddziałują (niekiedy skuteczniej) jako rozwinięte hasła lub związane slogany, zwłaszcza że w „liturgii niewysławialnego i niewyobrażalnego” czynnikiem zwiększającym moc tego oddziaływania jest apel do religijnej wrażliwości odbiorcy. Zauważmy, że w ramach *Holocaust studies* funkcjonują nie tylko teorie, ale i komunały. Quasi-religijne tendencje kultury Holocaustu sprzyjają rytualizacji wypowiedzi, a więc i banałowi językowemu, i myślowemu. Weźmy na przykład dość powszechny zwyczaj powtarzania w wystąpieniach na temat literatury o Zagładzie słynnego orzeczenia Adorna. Bardzo celnie skomentował ten koszmar życia intelektualnego Alain Finkielkraut:

Za sprawą nieszczęsnego zdania Adorna, które zresztą sam następnie odwołał, zawsze znajdzie się ktoś, kto zapyta, z posępną miną, czy po Oświęcimiu możliwe jest jeszcze pisanie poezji. Sformułowanie to, podyktowane początkowo rozpaczą, stało się z czasem towarzyskim frazesem, a odbieramy je dzisiaj jako część nie kończącej się gadaniny o śmierci kultury wraz z Oświęcimiem oraz niemotą tych, którzy go przeżyli²⁹.

Można by się zastanawiać, jak wielu tych „posępnych” przeczytało owo zdanie w jego oryginalnym kontekście? Ilu z powodu tego zdania zaczęło studiować filozofię Adorna? Albo skorygowało swe poglądy na temat poezji? Kiedy czytam, że w Stanach Zjednoczonych opublikowano już – jeśli nie tysiące, to na pewno setki utworów poetyckich polemicznych wobec tego frazesu, zaczynam rozumieć popularność postmodernistycznej filozofii. Ale jednocześnie znacznie mniej bawi mnie pomysł Bieńczyka, który jednemu z pensjonariuszy szpitala psychiatrycznego, zarazem postmodernistycznemu filozofowi *avant la lettre*, kazał wygłosić następującą kwestię: „W Twórkach tak się nie pisze. Tak się pisało przed Twórkami” (s. 15)³⁰. Bieńczyk przekazuje zbanalizowaną myśl z właściwym sobie inteligentnym poczuciem humoru. Ale oryginalnie skonstruowana aluzja nie oznacza opozycji wobec

²⁸ P. Novick, *The Holocaust...*, op. cit., s. 212.

²⁹ A. Finkielkraut, *Zagubione człowieczeństwo*, przeł. M. Fabjanowski, Warszawa 1999, s. 84.

³⁰ Wszystkie cytaty z *Twórek* lokalizuję według wydania: M. Bieńczyk, *Twórki*, Warszawa 2007.

banau i tych, którzy ów banał powielają. Dzięki temu banał spełnia skutecznie swe funkcje komunikacyjne, dając przy tym odbiorcy sposobność do wykazania się filozoficzną erudycją. Uśmiejemy się w reakcji na pomysł Bieńczyka, wybuchamy śmiechem, kiedy jeden z akademickich czytelników jego powieści zaczyna dochodzić filozoficznych źródeł konceptu.

Takich komunałów krąży dużo więcej. Kultura Holocaustu dysponuje bardzo bogatym repertuarem doksalnym, ale nie na tyle obfitym, byśmy czytając jakiś nowy tekst, który zrodził się w kręgu jej wpływów, nie spotkali znajomego cytatu lub nie odnieśli w jakimś momencie lektury wrażenia *déjà-vu* – w konfrontacji z kolejną wersją np. w którejś z midraszowych dygresji Wiesela bądź pompatycznych maksym Lyotarda, choćby tej, która głosi, że sztuka Holocaustu „nie wypowiada niewystawialnego, lecz głosi, że nie jest w stanie go wysłowić” (czego ilustracją tworzy narracja *Tworek*). Do tego dochodzi słownik „niewyraźnego”: niewyobrażalne, niepojmowalne, niewystawialne, nieprzedstawialne, obsceniczne, niesamowite, otchłań, otchłań historii, czarna dziura, *tremendum*, świat poza mową i zasięgiem rozumu. A w związku z radykalną zmianą definicji „świadectwa” (mam na myśli przejście od rozumienia historyczno-prawnego do retorycznego) i aktu świadczenia, wydłużający się stale szereg synonimicznych wyrażen: świadczenie późniejsze, świadczenie przez adopcję, świadczenie pośrednie, świadczenie z drugiej ręki, świadczenie w zastępstwie, świadczenie zapośredniczone itd.

Znamienny jest przy tym brak krytycznego dystansu do ustabilizowanych (J.E. Skiwski powiedziałaby, „zetatyzowanych”³¹) form wypowiedzi i schematów myślowych – kiedy np. spójnym, przejrzystym i logicznie uporządkowanym narracjom „faktograficznym” przeciwstawia się estetyczny ideał „mowy traumy”: rozbitej, fragmentarycznej, rozkawałkowanej, eliptycznej, metaforycznej, pośredniej, a nie chce zauważyć, że ta mowa byłaby kompletnie nieczytelna, gdyby nie wiedza, jaką posiadał odbiorca dzięki kontaktowi z konwencjonalnie zbudowanymi przekazami. Czy Bieńczyk mógłby sobie pozwolić na śmiałe elipsy w reprezentacji powstania w getcie, gdyby jego czytelnik nie znał opracowań historycznych i realistycznych fabuł literackich lub filmowych, włącznie z bezwartościowym dla wyznawców estetyki traumy *Wielkim Tygodniem* Jerzego Andrzejewskiego?

Jak już wcześniej sugerowałem, dla dyskursu naukowego, który upowszechnia się dziś w kulturze Holocaustu, znamienne są bardzo silne impulsy deontyczne. Coś takiego zdarzało się dawniej, a specyfika przedmiotu pozwalała zrozumieć, dlaczego uczeni z tego kręgu mają większą niż gdzie indziej łatwość przyjmowania roli strażników poprawności, przekazujących nie tylko wiedzę, ale i określone zasady postępowania. Jeszcze bardziej zrozumiałe stawało się to wówczas, gdy językiem norm, postulatów, nakazów i zakazów posługiwali się ci badacze Holocaustu, dla których był on doświadczeniem osobistym. Natomiast cechy niesmacznej groteski ma sytuacja, kiedy w rolę prawodawcy autobiograficznej „narracji” ocalonych wchodzi młody specjalista od *Holocaust studies*, który z perspektywy, jaką tworzy kilka teoretycznych książek i garść krążących w środowiskowej mowie frazesów, instruuje ocalonych, jak mają opowiadać o Zagładzie. Albo – co też dość charakterystyczne dla sporej części zagranicznych i rodzimych koneserów Zagłady – zżyma się na myśl o jakimś pamiętnikarzu, który zignorował „standardy dyskursu”, będące

³¹ Por. jego *Z fizjologii komunału*, [w:] *Na przelaj*, Warszawa 1935, s. 114.

wedle najnowszych akademickich ustaleń jedyną gwarancją autentyzmu przekazywanych treści. Czasem o mentorskich inklinacjach świadczy środowiskowy *façon de parler*: „Jak zapisać głód?” – pyta autorka dysertacji, niewyczuwająca chyba nietaktowności i nietrafności tego sformułowania w odniesieniu do świadectw Zagłady, których społeczna doniosłość nie zależy tylko od literackiej zręczności piszącego. W zetknięciu z takimi formułami i sloganami mam nieodparte wrażenie, że niezależnie od rejestrów patosu, jakie ten język zdolny jest osiągnąć, ludzkie dramaty zostają w nim oswojone i udomowione, zredukowane do wymiarów, z którymi radzi sobie wyobraźnia mola książkowego. Takiej niezręczności nie uniknął nawet Arkadiusz Morawiec, autor poważnego, wartościowego poznawczo studium o postmodernistycznych koneksjach *Tworek*:

Mówienie o Holocauście odbywa się w *Tworkach* poprzez użycie Derridiańskich i dekonstrukcjonistycznych, szerzej: postmodernistycznych „toposów”, a w każdym razie zaczerpniętych z postmodernizmu pojęć, języka – świetnie przystającego do podjętej przez Bieńczyka, prowadzonej na serio gry z tematem Zagłady. Rzecz więc nie tylko w „braku powszechnego referenta”, **lecz także wypożyczonych ze wspomnianego obszaru humanistyki znaczących, współbrzmiących z anihilacją milionów istnień pojemnych treściowo konceptach, takich jak nieobecność, różnica**³² [podkr. BG].

W anihilacji, która współbrzmi z konceptami postmodernistycznej humanistyki, nie potrafię odnaleźć żadnego związku z ludzkim cierpieniem. Metafora „współbrzmienia”, która wyzwala asocjacje z poezją i muzyką, szerzej – ze sferą doświadczeń estetycznych, lokuje tę „anihilację” (przekalkowaną zapewne z anglojęzycznych prac o Holocauście) w dziedzinie zjawisk od życia oderwanych i niegroźnych. Takie niezręczności czy nietakty zdarzać się muszą często w świecie, w którym cechy endemii ma lekko stępiona wrażliwość na różnicę między realnym doświadczeniem a jego językowymi, literackimi, artystycznymi i poznawczymi reprezentacjami. Weźmy inny przykład z zasobnego pod tym względem komentarza krytycznego do *Tworek*: przystępując do interpretacji dzieła Bieńczyka Katarzyna Chmielewska podkreśla: „Zadaniem powieści jest wypowiedzenie nieodwracalnej, głębokiej traumy. Wynika ono z założenia, że nie wolno pozostawić jej bez słów, ponieważ trauma domaga się mowy”³³. Najbliższy kontekst cytowanych zdań nie pozwala stwierdzić z całą pewnością, czy są one wyrazem moralnych roszczeń badaczki wobec literatury o Zagładzie, czy też retorycznym użyciem mowy pozornie zależnej w prezentacji konkretnego zadania (zarówno estetycznego, jak i moralnego), jakie wyznaczył sobie autor *Tworek*. Od tej niepewności uwalnia nas konkluzja rozważań Chmielewskiej, w której zrozumiały w pełni podziw dla sprawności pisarskiej Bieńczyka łączy się z rozczarowaniem, że powieść, która miała „wypowiedzieć traumę”, stała się zaledwie „doskonałym przykładem wykorzystania jej poetyki”³⁴.

Chmielewska ma rację twierdząc, że *Tworki* wiernie reprodukują „mowę traumy”. Teza jest trafna, ale opiera się na przesłance co najmniej nieoczywistej

³² A. Morawiec, *Holokaust i postmodernizm*, op. cit., s. 201–202.

³³ K. Chmielewska, *Kłeska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*, [w:] *Stosowność i forma...*, op. cit., Kraków 2005, s. 259.

³⁴ *Ibidem*, s. 263.

– badaczka nie ma bowiem wątpliwości, że Bieńczyk mógł podjąć próbę wyartykułowania tej „nieodwracalnej i głębokiej” traumy. Chmielewska, podobnie jak wielu innych wyznawców poststrukturalistycznej filozofii traumy, nie definiuje kluczowego pojęcia, w antropomorfizującym czy może nawet deifikującym ujęciu jej dyskursu („trauma domaga się mowy”) „trauma” objawia się jako niedostępny dla racjonalnej analizy fenomen pozapsychologiczny³⁵. Patetyczna stylistyka podkreśla tylko, że mamy tu do czynienia z orientacją antyempiryczną, raczej z nastawieniem na sferę filozoficznych abstrakcji niż na konkret ludzkiego cierpienia – ten empiryczny konkret, od którego wychodzi i do którego stale powraca myślenie o traumie rozwijające się na gruncie medycyny i psychoterapii. Mimo takiego nastawienia Chmielewska w żadnym miejscu swego szkicu nie popełnia błędu polegającego na niedostrzeganiu różnic, jakie ujawniają się w indywidualnych doświadczeniach ofiar przemocy. O tym, jak łatwo o taki błąd, gdy zdarzenia traumatyczne rozważa się w ogólnych, filozoficznych (bądź pseudofilozoficznych) kategoriach³⁶, świadczy rozprawa Macieja Lecińskiego, którego w powieści Bieńczyka zainteresowała empatia i „praca żałoby”. Przypomnijmy konkluzję tych rozważań:

Tworki Marka Bieńczyka są powieścią przywracającą wiarę w sens literatury, okazuje się bowiem, że umiejętność współodczuwania, „wsluchiwanie się” w drugiego można wykorzystać w prozie do rozpoznania własnej traumy, własnej utraty. Dla Bieńczyka pisanie, od dawna uznawane za terapię, a dla odbiorcy lektura – okazać się mogą (to kolejna dobra wiadomość) lekiem na „chorobę żałoby”. Aby tak się stało – mówi Bieńczyk – trzeba wpieryć „zachorować” na żałobę, to znaczy pojąć, iż każdy z nas w jakiś sposób utracił Innego. Wszyscy powinniśmy to przeżyć, poddać się „chorobie”, by pozbywając się użytecznego języka statystyki, praktycznego języka psychoanalizy, zlikwidować przewagę, odnaleźć indywidualny język Innego, zrozumieć go i ozdrowieć³⁷.

Jeśli dobrze rozumiem to nawiązanie do refleksji etycznej Levinasa, sens lektury i sens twórczości (o Zagładzie) sprowadzają się do rozpoznania własnej traumy,

³⁵ Jeśli przyjrzeć się bliżej metaforom stosowanym w odniesieniu do traumy, okazuje się, że wiele z nich pozostaje w genetycznym związku z językiem religii i mitu. Oczywiście nadużywanie psychiatrycznego terminu „trauma” przez Chmielewską i innych literaturoznawców zajmujących się literaturą o Zagładzie ma znaczące precedensy w kulturze Holocaustu. Słowo weszło do języka *Holocaust studies* w latach dziewięćdziesiątych, a wypromowali je właśnie badacze literatury, z Cathy Caruth na czele. Znamienne, że Caruth pisze nie tylko o traumie, jakiej doświadczają jednostki, ale i o historycznych traumach, które stają się udziałem zbiorowości. Łatwiej będzie nam zrozumieć Chmielewską, jeśli będziemy pamiętać, że Caruth ustanawia związek między traumą jednostkową i kolektywną, wskazując, że traumatyczne przeżycia ocalkonych mogą stać się kolektywną traumą dla tych, którzy nie przeżyli osobiście Holocaustu. Zatem doświadczenie, o którym mówią postmodernistyczni egzegeci *Tworek* i sam Bieńczyk, należałoby na wszelki wypadek nazywać *traumą Caruth*, aby nie myłono tego ze stosowaną przez psychiatrów od blisko 30 lat kategorią diagnostyczną PTSD (*post-traumatic stress disorder*).

³⁶ Na ten temat por. *Against the Concept of Cultural Trauma (or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy)*, [w:] *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by A. Erll, A. Nünning, Berlin 2008, s. 237.

³⁷ M. Leciński, „Likwidacja przewagi”. *Empatia i praca żałoby w „Tworkach” Marka Bieńczyka*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 166.

własnej utraty... W perspektywie modnego dziś myślenia o Zagładzie, właściwie każde jej bezpośrednie doświadczenie równa się przeżyciu traumy. To uogólnienie nieuprawnione, ale dające się jakoś uzgodnić ze zdrowym rozsądkiem i potocznymi wyobrażeniami o jednostkowych dramatach ofiar. Natomiast dla kogoś, kto nie czytał Cathy Caruth (por. przypis 35) i legionu jej naśladowców, wygłoszone serio i przeznaczone dla „wszystkich” zaproszenie do lektury jako „rozpoznawania własnej traumy” świadczyć może zarówno o łatwości, z jaką nadużywa się pewnych słów, jak i o kompletnym braku wyczucia proporcji między zasadniczo odmiennymi doświadczeniami psychicznymi: w konfrontacji z okrucieństwem życia oraz okrucieństwem jako motywem literackim lub filmowym. Co według badacza spowodowało „traumę” Bieńczyka? „Obejrzone filmy o hitlerowcach, przeczytane książki i własne niemiłe [!] doświadczenia”³⁸. Istnieje oczywiście coś takiego jak „paradoks fikcji”, a więc zjawisko emocjonalnego zaangażowania w odbiór utworu fikcjonalnego. Są też różne teorie, których twórcy starają się ten paradoks wytłumaczyć³⁹. Żadnemu z nich, jak sądzę, nie przyszłoby jednak do głowy określać tym samym terminem psychologicznych konsekwencji zetknięcia się – z jednej strony – z grozą, z drugiej – z art-grozą. Powstrzymywałyby ich przed tym nie tylko wzgląd na różnice ontologiczne, ale i szacunek wobec cierpienia tych, którzy realną grozą zostali porażeni.

Z postmodernistycznego świata zamazanych różnic pochodzi także osobliwa idea „choroby żałoby”, pozostająca w ścisłym związku z zespołem przekonań, które Alison Landsberg nazwała „radykalną polityką empatii”. Polityka ta zakłada, że kontakt z pamięcią Holocaustu nie powinien mieć charakteru intelektualnego, ale emocjonalny – być nastawiony na osobistą empatię oraz identyfikację z ofiarami⁴⁰. Autorytet, jaki w myśleniu o pamięci Zagłady nadano postawom emocjonalnym, wydaje się mieć opłakane skutki dla badań nad literaturą Holocaustu, także w ich rodzimym, ale bardzo wyraźnie od amerykańskich wzorców uzależnionym wydaniu. Z braku miejsca ograniczę się do wskazania tego, co w tym kontekście najważniejsze – przede wszystkim sprzyja zacieraniu różnicy między fikcjonalnymi i niefikcjonalnymi tekstami literatury Holocaustu. Traktowanie ekspresji jako podstawowego, a nierzadko jedynego kryterium wartości⁴¹ oznacza *de facto* zrównanie statusu fikcji i dokumentu jako medium kontaktu z rzeczywistością Zagłady. Nie trzeba dodawać, że w konsekwencji awansuje fikcja, a w ramach *Holocaust studies* – żywiący się nią dyskurs literaturoznawczy. Ale, jak dowodzą przykłady zaczerpnięte

³⁸ Ibidem, s. 157.

³⁹ Por. N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 107–151.

⁴⁰ „Dyskurs o przeszłości staje się dyskursem afektywnym” – stwierdza bez wahania Jakub Muchowski w szkicu *Figury czasowości w „Tworach” Marka Bieńczyka*, „Teksty Drukie” 2006, nr 3, s. 140.

⁴¹ Będący jednym z głównych promotorów takiego myślenia Michael Bernard-Donals stwierdza: „The extent to which a discourse has authority depends on its ability to move an audience to ‘see’ an issue or an event that exceeds language’s ability to narrate it. A text’s authority originates in its ability to indicate (though perhaps not produce) knowledge of what lies beyond what can be logically understood, beyond what makes sense” (*Beyond the Question of Authority: Witness and Testimony in the Fragments Controversy*, „PMLA” 2001, vol. 116:5, s. 1305. Cyt. za: A.S. Gross, M.J. Hoffman, *Memory, Authority, and Identity: Holocaust Studies in Light of the Wilkomirski Debate*, „Biography” 2004, vol. 27:1, s. 39–40).

z komentarza krytycznego do *Tworek*, zniesienie granicy jest dla tego dyskursu źródłem poważnego zagrożenia – może nawet nie dlatego, że wzmacnia stale w nim obecną tendencję do ujęć spekulatywnych, ale że rozluźnia dyscyplinę myślową i sprzyja samowoli języka.

Starałem się to pokazać nawiązując do paru odczytań powieści Bieńczyka, których autorzy umacniają na terenie badań nad literaturą o Zagładzie autorytet postmodernistycznych teorii i stylów myślenia. Nietrudno zrozumieć, dlaczego w tym właśnie kręgu *Tworki* spotkały się z przychylnym, niekiedy wręcz entuzjastycznym przyjęciem. Bo nawet Katarzyna Chmielewska, mimo rozczarowania faktem, że Bieńczyk nie zdołał wypowiedzieć głębokiej traumy, stwierdzała bez wahania, że „*Tworki* to powieść filozoficzna. Zbudowana na kategoriach niewyraźności i śladu, które to historia literatury dzieli ze współczesną refleksją filozoficzną”⁴².

Nie ulega wątpliwości, że Levinasowska kategoria śladu Innego musiała odegrać zasadniczą rolę w ukształtowaniu się koncepcji utworu. Mamy tu do czynienia z inscenizacją procesu, który Dorota Głowacka opisywała w związku z twórczością Idy Fink: „W postaci śladu, nieobjawialna twarz Innego towarzyszy zjawisku przedstawiania, lecz tym samym wycofuje się z zachodzącej w tym momencie tematyzacji”⁴³. Jeżeli powieścią filozoficzną jest taka, która poprzez właściwe literaturze procedury w sugestywny sposób oddaje charakter tego procesu świadomości niezdolnej zawładnąć śladem Innego, to *Tworki* na miano „filozoficznej” bezwzględnie zasługują. Powtórzyć by to trzeba w związku z kategorią „niewyraźnego”, *Tworki* są bowiem doskonałym przykładem fingowania również tego rodzaju doświadczenia filozoficznego. Zwróćmy uwagę na najważniejsze chwytły tej powieściowej retoryki.

Zacznijmy od redukcji leksyki, która w tradycji realizmu stwarza iluzję tożsamości postaci przedstawionych oraz pozory referencyjności narracji; w podejmującej temat Holocaustu powieści słowo Żyd lub jego synonimy ze słownika oficjalnej bądź nieoficjalnej polszczyzny w żadnym miejscu – ani na płaszczyźnie narracji, ani w obrębie opowiadanego – się nie pojawiają. Podobnie jest ze słownictwem pospolitym i nazwami własnymi, które występują zazwyczaj w dokumentarnych albo stylizowanych na dokumentarne zapisach doświadczenia getta i tzw. strony aryjskiej. W języku *Tworek* nie znajdziemy nawet jednego słowa z listy, którą Mina Tomkiewicz przygotowała jako „Słowniczek wyrażań używanych w getcie”⁴⁴. Nie występuje m.in. szmalcownik, mimo że postaci szmalcowników są w powieściowym świecie przedstawione jako jedyne właściwie bezpośrednie zagrożenie dla ukrywających się Żydów. Oto przykład: „Można by tak: jedzie ciuchcia, jedzie, z Warszawy po obiedzie, a ciuchcią pasażerowie, jedni do Tworek, inni do Podkowy. Dwóch takich wysiada, szemrana ich mowa, ojczyzna polszczyzna, topole wzdłuż płotu i wierzby rosną trzy. [...] Budynki mijają, do dobrego trafiają, bo każdy wariat na alejce wie, gdzie Marcel jeszcze żyje” (s. 100). Łatwo również zauważyć, że imiona postaci żydowskich wybrane zostały niezależnie od funkcjonujących stereotypów etnicznych; w jednym przypadku możemy nawet śledzić grę z takim stereotypem, gdy okazuje się, że Żyd posługujący się imieniem Marcel ma w rzeczywistości na imię Jerzy.

⁴² K. Chmielewska, *Kłęsa powieści...*, op. cit., s. 262.

⁴³ D. Głowacka, *Znikające ślady: Emmanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, przeł. Autorka, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 112.

⁴⁴ M. Tomkiewicz, *Bomby i myszy. Powieść mieszczańska*, Londyn 1966, s. 7–8.

Znaczący jest w tym kontekście wybór personalnego medium narracji – Jurek (krótkowidz!) nie rozpoznaje różnic rasowych, można również odnieść wrażenie, że w początkowej fazie rozwoju fabularnego, kiedy czas przedstawionych zdarzeń pokrywa się z czasem powstania w getcie, nie wykazuje najmniejszego zainteresowania tym, co dzieje się za murami dzielnicy żydowskiej. A fizyczne oznaki rozgrywającej się tragedii getta nie stanowią w żadnym miejscu autonomicznego lub względnie autonomicznego przedmiotu prezentacji. Pojawiają się jak gdyby przygodnie.

W charakterystykach języka *Tworek* podkreślano wielokrotnie rolę peryfrazy. Słusznie, jest ona bowiem stylistyczną dominantą narracji i nic nie stoi na przeszkodzie, byśmy mówili w związku z tym o stylu peryfrastycznym (mimo niezachwianej wiary w szlachetność intencji pisarza, nie możemy opędzić się od myśli, iż w jego postmodernistycznej strategii jest jakaś kłopotliwa dwuznaczność, którą tworzy bez wątpienia niechciane pokrewieństwo z peryfrastycznym językiem organizatorów *Endlösung der Judenfrage...*). Czasami można odnieść wrażenie, że Bieńczykowy ideał zdania opisującego („na próżno”) kryje się w opartym na peryfrazie dowcipie językowym Lichtenberga: „nóż bez ostrza, w dodatku bez trzonka”⁴⁵, w którym Michael Riffaterre dostrzegł osobliwy mechanizm prezentacji, polegający na tym, że opisywany obiekt zostaje skasowany w akcie jego deskrypcji⁴⁶. Peryfraza jest bez wątpienia głównym źródłem powieściowego antyrealizmu: gra peryfraz odracza bezustannie moment uchwycenia semantycznego konkretności, wzmacniając wrażenie spiralności narracji i nieosiągalności znaczenia; stylistyczny nadmiar na powierzchni tekstu okazuje się symptomem utajonej niezdolności, zarazem odbierać go można jako kpinę z wszelkiej funkcjonalności języka. Omówienie służy nie tylko neobarokowemu stylowi, ale i bezwstydnemu momentami uwodzeniu czytelnika-konesera, oferując mu szansę potwierdzenia erudycji i literackiej kompetencji; jak u twórców osiemnastowiecznych, tak i tutaj peryfraza bywa zagadką, nierzadko zagadką literacką, przy tym nieszczególnie trudną, zapewne dlatego, by nie psuć zabawy odbiorcy.

Zagęszczona, a przy tym nierzadko jawnie dysfunkcyjna intertekstualność radykalnie osłabia iluzję referencyjności, a przy okazji poprawia samopoczucie czytelnika-eksperta, odnajdującego bez większego trudu ślady nawiązań do klasyki polskiej i obcej. Jeśli w sekwencji przedstawiającej zagubioną w Warszawie Żydówkę prowincjuszkę pojawi się porównanie „jak winogrona i oliwki na Campo di Fiori” (s. 70), możemy mieć pewność, że na następnej stronie dziewczyna znajdzie się w pobliżu jakiejś karuzeli. Pojmuję motywy językowego nieumiarkowania, ale nie rozumiem, czemu służyć ma nadmiar sygnałów pozwalających zidentyfikować teksty odniesieniowe. O tym, że nie jest Bieńczyk mistrzem literackiej aluzji, świadczy też końcowa scena „koncertu Marcela”: „Ale już Marcel, jakby sam swojej dziwił się piosence, miechy stulił, i gdy wszystkie pary przystanąły, a Jurek z Janką podbiegli w ciszy zapalić świeczki na urodzinowym torcie, z miechów nagle nowa, lecz znana melodia ku niebu się wzbiła” – na tym Bieńczykowy narrator mógłby poprzestać, ale autor każe mu dodać: „i jeszcze, jeszcze zanucił Heniek z mamą, i nie zginęła, dośpiewali basem Stefek z Witkiem” (s. 85).

⁴⁵ Por. Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 75.

⁴⁶ M. Riffaterre, *Fear of Theory*, „Romanic Review” 2002, vol. 93:1/2, p. 196.

Grom intertekstualnym Bieńczyka towarzyszy dość często intencja komiczna, powiedzmy jednak, że ten oparty na skojarzeniach literackich komizm nie osiąga na ogół szczytów wyrafinowania (wariat o przydomku Schiller podrzuca Soni brudne rękawiczki – myślę, że skarpetki odpowiadałyby bardziej oczekiwaniom „modelowego czytelnika”). Nie zawsze udane bywają dowcipy wykorzystujące grę słów, np. w charakterystyce Marcela-księgowego: „Mistrz wykrywania fałszerstw i zagładania cyfrowym w twarz, wróg retuszy na bilansie i nadmiernych odchodów” (s. 49). Finezji brakuje niekiedy temu, co Chmielewska nazywa „czarnym humorem”: „Chłopaki strzelają i kopią jak mało kto, lepiej niż gestapo leżącego” (s. 38). Ale trzeba koniecznie dodać, że jedno przynajmniej zastosowanie konwencji ciemnego komizmu zasługuje bezwzględnie na miejsce w jakimś suplemente do *Antologii Bretona*. Chodzi o modyfikację frazeologizmu we fragmencie narracji rejestrującym wewnętrzny monolog Marcela, który postanawia porzucić bezpieczne schronienie i z pełną świadomością gestapowskiej prowokacji dołączyć do żony, która znalazła się w pułapce Hotelu Polskiego: „Lecz w myślach już stukał tam do wskazanych mu drzwi, tam już lichą walizeczkę z piżamą Jurka i parą własnych gatek składał w kącie, tam już ścisnął dłoń Anny i tulił Anny głowę w zamkniętym wagonie, w powietrzu niezupełnie świeżym, jak to u Pana Boga w piecu” (s. 114).

Stosunkowo najciekawsze rezultaty artystyczne uzyskuje Bieńczyk dzięki różnym odmianom gry słów, przede wszystkim paronomazji i poliptotonowi. Peryfrazą i gra słów służą najlepiej ewokowaniu „nadmiaru, który skrywa brak” – niezdolność do wypowiedzenia czegoś, co „niewypowiedziane”. W tej samej funkcji wprowadza zdania metaforyczne, rozbija frazeologizmy, figuruje ułomności stylistyczne i różne typy błędów językowych, angażuje szeregi synonimów (zarazem tautologii), operuje rymem i rytmizacją obszernych partii narracyjnych, sens nieosiągalnej dla języka rzeczywistości stara się również przekazać poprzez mnożenie i mieszanie rozmaitych odmian stylistycznych polszczyzny. Rezultaty w postaci swoistej groteski językowej są rewelacyjne jako dowód klęski języka, a zatem także kultury i ludzkiej racjonalności. Przez analogię do Barthesowskiego „l'effet de réel” możemy operować tu pojęciem „efektu niewyraźnego”. Nie sądzę jednak, by udany rezultat eksperymentu literackiego przekonał wszystkich, że świadcząc o Holocauście świadczymy wyłącznie o niemożliwości świadczenia i że jedyną autentyczną mową może być mowa naznaczona przez traumę. Bieńczyk umocnił w tym przekonaniu już przekonanych. Przypuszczam, że znaczną część pozostałych przekonał wyłącznie do swego literackiego talentu.

Kiedy kończymy lekturę jego powieści, rodzi się pytanie ogólniejszej natury, stawiane z myślą o twórcach współczesnej literatury o Zagładzie: Dlaczego piszą? Wydaje się, że to jedno z najdonioślejszych, a zarazem najbardziej trudnych pytań, jakie pojawić się mogą w związku z tym, co dzieje się dzisiaj w literaturze światowej, w tym również w literaturze polskiej. Potrzeba odpowiedzi na to pytanie staje się jeszcze bardziej nagląca wówczas, gdy stawiamy je z myślą o pokoleniu twórców urodzonych po drugiej wojnie światowej, a więc tych, którzy „świadczą” mogą jedynie poprzez akt reprezentacji. Jeżeli pytanie tej treści sformułujemy w czasie przeszłym – w odniesieniu do żydowskich ofiar i świadków Zdarzenia, odpowiedzi nie będą wymagały szczególnego namysłu, choć może nie od razu uda nam się wymienić wszystkie motywy z listy, którą sporządził Jacek Leociak: z religijno-moralnego

nakazu świadczenia o Zagładzie, w akcie oporu i walki z wrogiem, by zaalarmować świat i wstrząsnąć jego sumieniem, by przyszłym sędziom dostarczyć materiału dowodowego, utrwalić pamięć po sobie, wreszcie – w zgodzie z tradycją judejską: dla utrwalenia pamięci jako ocalenia i formy narodowej tożsamości⁴⁷. Odpowiadamy w tym przypadku bez wahań i wątpliwości (również natury moralnej), których gwałtownie przybywa, jeżeli mamy do czynienia z literackim „świadczeniem z drugiej ręki”, szczególnie w sytuacji, gdy świadczący nie pochodzi ze świata żydowskiego lub nie identyfikuje się z żydowską wspólnotą religijno-kulturową. Rzecz jasna możemy z dziecinną ufnością przyjąć deklaracje autora (lub upełnomocnionego przezeń narratora), uwierzyć w wewnętrzny nakaz moralny lub potężną potrzebę wrażliwego serca. Ale kiedy przypomnimy sobie o osobliwym zjawisku nadprodukcji rozpoznawalnym w dziedzinie twórczości o Holocaustie, stan dziecinnej ufności wobec wszystkich takich lirycznych deklaracji będzie trudny do utrzymania na dłuższą metę. Jest jeszcze sporo innych możliwości, włącznie z taką, że autor w sposób niezakłamany i niekoniunkturalny odczuwający zagładę żydostwa jako tragedię osobistą i wydarzenie katastrofalne dla przyszłości swojego narodu, uzna ten temat za szczególnie przydatny w dziele projektowanym w taki sposób, by w jak największym zakresie i jak najskuteczniej zaspokajało bieżące potrzeby intelektualne i estetyczne własnej wspólnoty interpretacyjnej, a może również wspólnot, z którymi tę własną łączy rodzinne podobieństwo. A wydaje mi się, że o tym podobieństwie przesądzają nie tylko zbliżone doświadczenia lekturowe, ale i zdeterminowany przez nie styl myślenia o Holocaustie, jego zbiorowej oraz indywidualnej pamięci i literackich reprezentacjach.

Holocaust culture as the matrix context for the literature on extermination of the Jews (on the example of Marek Bieńczyk's "Tworki")

Abstract

The article, investigating the relations between the development of the modern literature on the extermination of Jews and the so-called Holocaust culture, is divided into two parts. The first section refers to the history of formation and the present stage of the Holocaust culture, and critically exposes the influence on this culture, exerted by the postmodern philosophy and literary theory, which reinforce the long-existing tendency to sacralize the Holocaust, its testimonies and symbols. The second section of the article concentrates on the novel "Tworki", by Marek Bieńczyk. The novel is read as an artistic correlate of these postmodern ideas, concepts and thinking styles, which dominate the modern reflection on the literature of the Extermination.

⁴⁷ Por. J. Leociak, *Dlaczego pisali?*, [w:] idem, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 97–129.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Maria Teresa Lizisowa

Prawda i nieprawda

w felietonach prawniczych Aleksandra Pocięja

Felietonista i jego teksty

Aleksander Pocięj jest znanym felietonistą, z wykształcenia prawnikiem, z zawodu adwokatem, z zamiłowania aktorem, a także publicystą popularyzującym wiedzę prawniczą w prasie, radiu i telewizji. Wydał tomik felietonów pt. *Ręce na biurku*, ukazujący, jak pisze wydawca, „w humorystyczny sposób absurdy naszej codzienności, zmiany w powszechnym pojmowaniu prawa, zagrożenia dla jego należytego funkcjonowania i pełnego egzekwowania”¹. Na tomik składają się felietony z radiowej Trójki, z „Gentlemana”, „Sukcesu”, „Życia Warszawy”, „Gazety Finansowej” oraz dwa wywiady z autorem. Materiał wykorzystany do opisu struktury tekstu ze względu na kategorię punktu widzenia w wybranym gatunku publicystyki dotyczy tematyki praworządności i przestrzegania prawa. We wstępie do wydania książkowego felietonów Tomasz Lis tak przedstawia autora:

Nie widziałem nigdy mecenasa Andrzeja Pocięja w todze. Ale strata to może niewielka, bo czytając jego felietony widzę go jednocześnie w dwóch wersjach – w todze i na koniu. Pocięj w todze rozdaje, analizuje, rozdziela razy i kłuje wroga argumentami. Zwykle, trzeba mu to dodać, celnie. Ale w togo owity mecenas-felietonista dosiada konia słów pisanych i tu mamy już woltyżerkę, albo – jak mawia teraz młodzież – jazdę bez trzymanki. Pocięj mecenas jest precyzyjny i ciosy zadaje celne. Pocięj jeździec rozpęda się i daje się ponieść koniowi – słowom. [...]

Chcecie, bym wybrał jedno słowo co jeździecko-felietonową pasję mecenas-a opisze najlepiej? Proste. Pasja. I poczucie, no dobre samopoczucie, powiem szczerze: „Nie chce mi się zastanawiać, dlaczego faceta, który wysadza się w Iraku lub w Izraelu nazywa się bandytą lub terrorystą, a babę, która robi to samo w Moskwie, bojownikiem?”, pyta mecenas. Ileż w tym pasji i namiętności. „Tłumaczenie tej paranoi zostawiam bardziej dyspozycyjnym kolegom po piórze”. Bezkompromisowo, przyznaję. Mecenas ma oczywiście rację, zwracając uwagę na zawartą w nazewnictwie hipokryzję [...]. Choć jako rzemieślnik, dziennikarstwem zwanym, czeladnik, z pokorą przyznaję, że słów takich odwagi bym napisać nie miał. Mnie by zjedli. Bo i togi nie mam, i na koniu jeździć nie umiem, więc w porę bym nie uciekł. [...]

¹ A. Pocięj, *Ręce na biurku*, Warszawa 2006. Cytat pochodzi z okładki reklamującej książkę.

Czytajcie Pocięja, a zobaczycie Pocięja. Takiego jaki jest. Rozsądnego i szalonego. Z fantazją, ale i z łbem na karku. Precyzyjnego, ale i czasem strzelającego kulą w płot. Pełnego pasji, ale w boju zimmokrwistego. Pełnego przeciwieństw, ale w sumie jednolitego. A przede wszystkim prawdziwego. Niezła z niego cholera, więc go jeszcze pooglądacie. Na razie – poczytajcie (s. 5–7).

W tym felietonie o felietonie T. Lis zwraca uwagę na istotne cechy gatunkowe: dowcip, lekkość, werwę i elegancję swobodnej pogawędki, w której autor, kierując się zasadami klasycznej i dziennikarskiej retoryki, ukazuje funkcjonowanie prawa w tzw. obrocie prawnym.

Od felietonu oczekuje się prawdy względnej, w subiektywnej ocenie, w dialogu i polemice z innymi tekstami, w optymistycznej anegdocie, w operowaniu kontrastem, dowcipem. W gatunku tym wykrystalizował się wzorzec dziennikarskiej informacji zakamuflowanej², w której prawda nie jest oczywista. Warto przywołać cytowaną przez Marię Wojtak wypowiedź Cypriana Kamila Norwida:

Felieton, tak jak każde inne na polu sztuki postaciowe zjawisko, względną swoją ma prawdę. Poszukiwać w nim prawdy obowiązującej bezpośrednio i prawdy ściśle literackiej byłoby to poszukiwać nieprawdy w formie felietonu. [...] Prawdy obowiązujące bezpośrednio wychodzą za obręb felietonu, stanowią główną część dziennika. Felieton jest liryzmem politycznym³.

Dygresyjna kompozycja felietonu spełnia ważną funkcję wyznacznika formy wypowiedzi, w której autor wymaga aktywności i współpracy czytelnika, by w komunikacji względna prawda została odczytana i zrozumiana.

Aleksander Pocięj nie dowodzi bezpośrednio prawdziwości prezentowanych opinii i sądów. Stosuje ironię, pozostawia czytelnikowi do rozstrzygnięcia problem retorycznej prawdy i sprawiedliwości. O gatunku swoich wypowiedzi mówi:

Prawo i etyka, jak parę innych bardzo złożonych dziedzin, nie są tematami łatwymi, a dla ludzi postronnych mogą być nudne. Mam cichą nadzieję, że o tych problemach łatwiej mówić i łatwiej przyswajać właśnie w formie, której używam (s. 28).

Na prostych przykładach uczy teorii i filozofii prawa, opowiadając anegdoty, które powinny być emanacją ogólnie przyjętego kodeksu postępowania. Jego felietony należą do gatunku publicystyki zorientowanej literacko, informację dziennikarską podają poprzez interpretację, subiektywne selekcjonowanie i wartościowanie.

Wzorzec tekstowy

Pisząc felietony o prawie i etyce, A. Pocięj zakłada ironiczną sprzeczność między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, niewyrażonym

² Określenie M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 202. Według autorki są to cechy felietonu jako gatunku tekstu dziennikarskiego. Autorka cytuje spostrzeżenia i uwagi znanych teoretyków tego gatunku, m.in. Piotra Chmielowskiego, Stanisława Ramsa i Jerzego Jastrzębskiego. Zob. też podaną tam obszerną literaturę przedmiotu.

³ Zob. C.K. Norwid (1968: 185), cyt. za: E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, red. Z. Bauer i E. Chudziński, Kraków 2008, s. 346.

wprost, lecz przez autora zamierzonym i rozpoznawalnym przez odbiorcę tekstu. Cechą felietonów jest aktualność problematyki, ale korzystając z dowolności tematycznej wybiera autor stosowny dla edukacji prawniczej temat i rodzaj zbeletryzowanej opowiadki o tym, jak ludzie pojmują prawo i praworządność.

Teksty A. Pocięja cechuje niepowtarzalny styl, intertekstualne odniesienia, gatunkowe nawiązania do tekstów potocznych, urzędowych i naukowych. Drwiący ton jest ostrzeżeniem, że świata przedstawionego nie należy traktować zbyt serio. Profilowane w tych opisach pojęcia prawnicze są jednak traktowane poważnie, w komentarzach odautorskich wskazano ich cechy prototypowe.

Wstępny felieton wprowadza zarys problematyki całego tomu, tytuł felietonu zapowiada temat, pierwsze zdanie formułuje problem: „Wiele razy dyskutowałem na temat powodów, dla których jedne społeczeństwa w swojej masie przestrzegają prawa, inne mniej” (*Abecadło praworządności*, s. 10). Bazą, wokół której felietonista-adwokat opowiada o świecie pełnym przeciwieństw, jest porządek prawny, ład społeczny i moralny. Narracja felietonu toczy się gładko. Krótka, o konstrukcji zwartej i dramatycznej dykteryjka opowiada, że niejaki January Gościmski, wracając z urlopu w Hiszpanii przez Szwajcarię, wiózł 200 butelek wina na potrzeby własne. Szwajcar-celnik przyjmując zapewnienie, że jest to tylko tranzyt, zezwolił na przewóz trunku. Ale kiedy Polak podczas mocno zakrapianej imprezy u kuzyrna w Genewie opowiedział poranną historię dyplomatom z całej Europy oraz kilku Szwajcarom, trzymając w ręku kieliszek bynajmniej nie swojego wina, dyplomaci wschodnioeuropejscy ryknęli śmiechem, natomiast Szwajcarzy zaczęli się zabierać do wyjścia, aby zawiadomić policję i trudno było im wyjaśnić nieporozumienie.

Wspomnienie czy błahy fakt jest tylko pretekstem, podniętą do generalizacji ogólną ideę – osądu, w którym subiektywizm zdarzenia wyjątego z całej otoczki przybiera formę syntezy rzeczywistości⁴. Konstrukcja fabuły oparta na rozwoju akcji i kontrakcji, rozwiązanie konfliktu i zaskakująca pointa ukazują tytułową praworządność w perspektywie relacji między państwem a obywatelem. Postawę Szwajcarów tłumaczy autor, wskazując na przestrzeganie prawa, zwłaszcza przez organy władzy, jako na cechy definicyjne profilowanego pojęcia praworządności. Wyjaśnia, że stosunek obywatela do państwa jest taki jak stosunek państwa do obywatela, o czym najlepiej świadczy prawo podatkowe. Jeżeli w Szwajcarii rząd raz na dwadzieścia lat zmienia podatki, podnosząc je na przykład z 30 na 31%, wówczas to urządza referendum, bo państwo szanuje obywatela.

U nas – pisze felietonista – przez ostatnie 15 lat, co jakiś Kołodko albo inny Balcerowicz zostanie ministrem finansów, to ma dziesięć pomysłów na zmianę podatków, najlepiej o połowę do góry i żeby weszło w życie od jutra. Bo co go to obchodzi, że przedsiębiorcy i zwykli ludzie mają jakieś plany, budżety, kredyty do spłacenia. Nie, taki pan ma jedynie słuszną doktrynę. A że dzięki takiej niefrasobliwej działalności wywali się jakaś firma czy obywatel? Niech się obywatel martwi. No i obywatel kombinuje, kombinuje i wychodzi mu, że da się jakoś żyć, ale tylko pod warunkiem, że on z kolei przewali państwo. I to kształtuje postawy obywatelskie (*Abecadło praworządności*, s. 10–11).

⁴ Na tę cechę felietonu jako gatunku zwrócił uwagę Zbigniew Bieńkowski, zob. *Hamilton*, „Twórczość” 1974, nr 51.

Budowanie rodzajowych scenek i komentarz odautorski pokazują dwie prawdy o tym samym pojęciu praworządności według reguł przyjętych przez różne doktryny prawnicze. Opozycja między stanowieniem i obowiązywaniem prawa jest miarą praworządności: państwo stanowi przepisy, organy władzy je wykonują, obywatel przestrzega. Lecz kontekstowe profilowanie pojęcia aktualizuje odcienie znaczeniowe słowa i ujawnia jego nieostrość semantyczną – słowo *praworządność* inaczej znaczy w Szwajcarii, inaczej w Polsce. Różnie też ludzie rozumieją wpisane w domenę praworządności pojęcie prawa.

Tytuł *Prawo* zapowiada temat jednego z kolejnych felietonów, którego inicjalny fragment wprowadza w naturę tej kategorii⁵: „Prawo jest, a przynajmniej powinno być emanacją pewnego ogólnie przyjętego kodeksu postępowania” (*Prawo*, s. 44). Definicja jest syntezą obiektu zainteresowania – czym jest prawo – i wprowadzeniem go do sekwencji opisowej; następnie autor formułuje przedmiot opisu – przestrzeganie prawa:

Aby prawo było przestrzegane, musi w podstawowym stopniu harmonizować ze zwyczajami, zachowaniem i kulturą ludzi, których ma dotyczyć. Bez akceptacji i przestrzegania go przez większość obywateli przepis jest martwy i nie można go nazwać prawem (*Prawo*, s. 44).

Intencja nadawcy realizuje się przez pokazanie różnych aspektów uznania określonej normy za prawo. Składniki opisu wprowadzone zostają w tekst komentujący: jedni przyjmują, że bez akceptacji i przestrzegania przepis jest martwy i nie można go nazywać prawem – jak głoszą szkoły prawa naturalnego; inni twierdzą – jak pozytywiści – że przekonania ludzkie nie mają większego znaczenia, a władza powinna egzekwować przepisy. Toteż pointa nie jest zaskoczeniem: z jednej strony „kariera przykazania – Nie zabijaj” obowiązującego od tysięcy lat, a z drugiej strony bagatelizowanie zakazu handlowania dolarami w PRL, który to zakaz „ludzie mieli gdzie”.

W trakcie opisu temat rozwija się i podlega przewartościowaniu. Aby zilustrować oportunistyczną i konformistyczną postawę wobec prawa, Pocięj przytacza przykłady, które mają obrazować prawnicze pojęcia faktycznego i martwego przepisu prawa:

Taki Niemiec na przykład, jak widzi znak drogowy wskazujący, że są roboty drogowe i trzeba zwolnić do 30 km na godzinę, będzie jechał 30 aż do znaku ogłaszającego, że wszystko jest w porządku [...], jak władza stawia znak, to coś w tym musi być. Polak jak widzi identyczne znaki, nie ma tak jasnej sytuacji. W naszym przypadku możliwe jest, że:

- faktycznie są roboty,
- roboty skończono rok temu, ale zapomniano zdjąć znak,
- ktoś ukradł znak kasujący zakaz i przestrzeń objętą robotami drogowymi trzeba sobie określić samemu.

⁵ Wyodrębnienie i nazwanie obiektu opisu organizuje proces myślowy i konfigurację elementów treści, zob. B. Boniecka, *Lingwistyka tekstu. Teoria i praktyka*, Lublin 1999, s. 50–51.

Przyzwyczajony do panującego bałaganu i zdany na własną intuicję uzna, że należyjechać 60 km [...], jeżeli władza o nim zapomniała i każe mu się stosować do idiotycznych poleceń (*Prawo*, s. 44–45).

Oportunista-Niemiec przestrzega normy dlatego, że jej przekroczenie uważa za nieopłacalne, natomiast Polak-konformista przystosowuje swoje postępowanie do sytuacji akceptowanej społecznie w środowisku, w którym przeważają ujemne oceny prawa⁶. Wpisanie pojęcia w określoną przestrzeń dyskursu akcentuje zakresy predykcji słowa prawo, które autor uogólnia przez odwołanie się do danej kultury.

Nauka stąd taka, że przestrzeganie prawa jest harmonizowane ze zwyczajami i zachowaniem ludzi. Każdy z podmiotów akceptuje z różnych powodów wybrane w konkretnej sytuacji normy: Niemiec poddaje się przepisom prawa stanowionego dla własnej korzyści. Polak bezkrytycznie akceptuje zwyczaj łamania prawa i do niego się przystosowuje. Wpisana w cechy gatunku swoista gra autora z czytelnikiem ma wyrafinowaną formę. Na początku jest ożywionym potocyzmami („mieć gdzieś idiotyczny przepis, kariera jednego z przykazań”) wykładem popularnonaukowym o koncepcjach prawa naturalnego i pozytywnego, pod koniec farsą codzienności.

Punkt widzenia w strukturze komunikatu

Autor felietonów z tomu *Ręce na biurku* widzi świat oczami prawnika i takim go opisuje w narracyjnych układach fabularnych. W konstruowanych sytuacjach czy scenach obrazuje pojęcie przestrzegania prawa, przedstawia realizację faktów związanych z interakcją podmiotów prawnych – prawodawcy i adresatów norm, czyli urzędów administracji, policji, wymiaru sprawiedliwości, podmiotów gospodarczych i zwykłych obywateli. Sceny przedstawiają modele wybranych obrazów rzeczywistości w zmiennej perspektywie, zależnie od układów postrzegania, z dwóch punktów widzenia: prawnika, ukazującego świat w perspektywie własnej wiedzy i doświadczenia adwokackiego oraz przeciętnego obywatela, niezbyt obeznanego w prawie. Konsekwencją przyjęcia tych dwóch postaw jest dobór tematów, sposobu ich przedstawiania, chwytów retorycznych i odniesień stylowych.

Jeśli autor przyjmuje strategię komunikowania się adwokata z klientem w formie porady prawnej, to w swej postawie komunikacyjno-językowej przybiera okazjonalnie rolę preceptora i przyjaciela. Felieton realizuje postawę infantyliżowaną, czemu towarzyszy poczucie humoru i ludyczna wyobraźnia⁷. Mówienie z pozycji

⁶ W teorii prawa kategoria przestrzegania prawa dotyczy oddziaływania prawa na życie społeczne oraz uzasadnienia aksjologicznego przepisów prawnych przez adresatów, zob. A. Redelbach, S. Wronkowska, Z. Ziemiński, *Zarys teorii państwa i prawa*, Warszawa 1993, 234–243. Stereotypowe określenia w odniesieniu do Niemca i Polaka pochodzą z felietonu A. Pocięja. Według *Innego słownika języka polskiego PWN*, red. nac. M. Bańko, Warszawa 2000, oportunistą to osoba bez stałych zasad, akceptująca postępowanie i poglądy, które mogą jej przynieść korzyści (t. 1, s. 1173); konformista to ktoś, kto bezkrytycznie akceptuje pewne normy, wartości i poglądy i przystosowuje się do nich (t. 2, s. 662).

⁷ Podobne cechy przypisuje się zwykle literaturze dla dzieci i młodzieży, zob. J. Ługowska, *Punkt widzenia w strukturze komunikatu literackiego (przeznaczonego dla młodego odbiorcy)*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 9–25.

prawnika oznacza świadomy wybór punktu widzenia, ale też sugeruje istnienie innych, komplementarnych lub konkurencyjnych sposobów patrzenia na rzeczywistość. Raz zatem jest to autorska wizja świata w pewnym sensie naturalna i zgodna z myśleniem prawniczym, innym razem autor prezentuje postawę laika, w istocie nienaturalną, punkt odniesienia dla pointy felietonu.

Klient podaje temat: co by go spotkało, gdyby jego pies pogryzł złodzieja, który zakradł się do ogrodu w celu dostania się do willi. Adwokat odpowiada: „Drogi panie, oczekuje pan ode mnie zbyt wiele. Na świecie niezbadane są nie tylko wyroki Opatrzności”. Niestety sądów również (*Pogryziony złodziej*, s. 39). Następnie analizuje trzy możliwe interpretacje przepisów o obronie koniecznej. Według własnej oceny należałoby panu pogratulować tresury psa, według oceny pana Korwina-Mikke nawet gdyby do ogrodu przypadkiem wpadł pijak, należałoby go postawić przed sądem za niepokojenie czworonoga. Natomiast niezawisły skład sędziowski, zgodnie z aktualną polityką wymiaru sprawiedliwości, może nakazać „uśpienie psa, przeproszenie złodzieja, odkupienie mu garderoby, pokrycie kosztów leczenia oraz wypłacenie dożywotniej renty jemu, a w razie śmierci – jego licznemu potomstwu”. Postać rozważań jest parodystycznie naukowa.

Narrator zaskakuje jednak czytelnika, który śledząc zabawną anegdotę, nie spodziewa się, że może ona stanowić aluzję do wielkiej polityki. W innym felietonie autor zrywa z fikcją fabularną i przenosi akcję w realia historyczne. Analogicznie do masek dawnych postaci konstruuje nowe sylwetki bohaterów. Kiedy w interpretacji przepisów prawa międzynarodowego racja przypada silniejszemu, też stosuje się zasadę różnych punktów widzenia. Odmiana parodii z pierwszego felietonu jest antytezą opracowania tego samego tematu – racji silniejszego. Oto w roku 1998 w Rzymie został podpisany przez 120 państw statut nowego Międzynarodowego Trybunału Karnego, ale nie został on ratyfikowany przez Stany Zjednoczone, które nie uznały kompetencji Trybunału w Hadze:

Po raz kolejny w historii okazuje się, że silnych lub zwycięzców nikt nie sędzi, a trybunały międzynarodowe są dla słabych i pokonanych. Ta sytuacja potwierdza starą prawdę, że prawo bez siły, bez możliwości zastosowania sankcji, jest pustym zbiorem pobożnych życzeń. Cokolwiek by się działo, to najsilniejszy zawsze podyktuje warunki.

Prawem silniejszego obcy obywatele mogą być sądzeni przez sądy amerykańskie, a za to samo obywatele USA nie mogą odpowiadać nigdzie, nawet przed Międzynarodowym Trybunałem, którego statut przecież Stany Zjednoczone podpisały. [...]

Zbrodniarze z byłej Jugosławii powinni być osądzeni, ale chciałbym, aby sędziowie zajmujący się osobą Slobodana Miloševića odpowiedzieli mi na pytanie, na jakiej zasadzie odmawiają mu racji, gdy ten mówi, że nie uznaje sądu, przed którym go postawiono? Robi tylko tyle, co Amerykanie. Fakt, że mało ma wojska, nikt go nie słucha. Co jednak na ten temat powie społeczność międzynarodowa, zwłaszcza w kontekście wykrywania coraz większej liczby zbrodni popełnionych przez Amerykanów i Anglików w Iraku? (*Międzynarodowy Trybunał Karny*, s. 35).

Zmienia się postawa komunikacyjna nadawcy, prowadzącego tym razem rozważania dyskursywne, zbliżone formalnie do rozprawy. Nadawca liczy też na innego odbiorcę, dyskutanta, przybierając rolę prelegenta. Wygłasza tezę, że prawo bez

możliwości zastosowania sankcji jest zbiorem pobożnych życzeń, przytacza argumenty w postaci konkretnych faktów, by zarzucić organom wymiaru sprawiedliwości, aż po Międzynarodowy Trybunał Karny, że bronią silnych lub zwycięzców, a sankcje przewidują dla poszkodowanych.

Mimo kontrastu semantycznego w zawartości treściowej felietonów i zmieniającej się postawy komunikacyjnej nadawcy główna idea zostaje przekazana. Nie zło dziej, lecz poszkodowany może być ukarany, podobnie jak nie Amerykanie i Anglicy staną przed międzynarodowym trybunałem. Autor nie mówi ostatniego słowa, pozostawiając osąd czytelnikowi. Strategią komunikowania w obu felietonach jest otwieranie przestrzeni komunikacyjnej przez dopuszczenie do głosu podmiotów zewnętrznych: w pierwszym przypadku Korwina-Mikke, w drugim opinii społeczności międzynarodowej.

Perspektywa narracyjna opowiadania

Balansowaniu na granicy prawdy obiektywnej i subiektywnej służy najwyraźniej narracja dyskursywna. A. Pocięj traktuje swoje felietony jako preteksty do polemiki. Dwóm punktom widzenia – prawniczemu i potocznemu – odpowiadają dwie linie narracyjne. Punkt widzenia przesuwają się – raz dominuje perspektywa prawnika, drugi raz petenta laika. Wraz z punktem widzenia przesuwają się materialna rzeczywistość felietonu⁸. Uwagi odautorskie charakterystyczne dla narracji personalnej wprowadzają czytelnika w kontekst z postaciami felietonu. Tworzą one zazwyczaj ramę tekstową, początek i punkt tekstu:

Wielokrotnie pośród kierowanych do mnie pytań pojawia się problem ubezwłasnowolnienia członka rodziny. [...] Trwają spory w doktrynie, czy podpisanie umów „na bani” może stanowić taką wadę oświadczenia woli, pozwalającą na wyłączenie się od skutków zaciągniętych zobowiązań. Istnieją teoretycy twierdzący, że absolutnie nie, bo gdyby tak było, to w pewnych regionach Polski dałoby się podważyć każdą umowę, a w Rosji nie obowiązywałyby żadne kontrakty, łącznie z traktatami wycofującymi wojska rosyjskie z Polski, podpisanymi przez Jelcyna (*Ubezwłasnowolnienie*, s. 57–58).

W korpusie tekstu Mecenaz informuje o przepisach ustawy, następnie podaje przykłady, co by było, gdyby zaszły stosowne okoliczności. Liczy się orientowanie czytelnika w tematyce, skrótość, precyzja i szybkość przekazu.

Przepisy prawa cywilnego rozróżniają dwa rodzaje ubezwłasnowolnienia: całkowite i częściowe. Ubezwłasnowolniona całkowicie może zostać osoba, która ukończyła 13 lat oraz pełnoletnia, jeżeli jest dotknięta chorobą psychiczną, niedorozwojem umysłowym lub innym zaburzeniem psychicznym, w rezultacie którego nie jest w stanie kierować swoim postępowaniem. Natomiast ubezwłasnowolnienie częściowe może dotyczyć wyłącznie osób pełnoletnich, które... (*Ubezwłasnowolnienie*, s. 57).

W tych partiach język prawniczy anonuje zdecydowanie wiedzę adwokacką przez obecność w nim terminologii, słownictwa specjalistycznego, frazeologii i stylistyki fachowej. Forma wypowiedzi jest uboga, jeśli chodzi o środki stylistyczne.

⁸ Ten typ narracji jest charakterystyczny dla współczesnej powieści, zob. O. Weretiuk, *Zmiana form czasowo-osobowych a perspektywa narracyjna w sztuce opowiadania*, [w:] *Punkt widzenia...*, op. cit., s. 90–91.

Perspektywa zmienia się w partiach tekstu, w których zauważamy obecność narratora pośrednika. Przez użycie mowy potocznej i dosadnych sformułowań pozostaje wrażenie, że mówi niedoświadczony interesant. Narrator jakby utożsamia się z tą postacią i staje się częścią świata przedstawionego, wchodząc w bezpośredni kontakt z opisywanymi wydarzeniami

Mam smutną wiadomość dla wszystkich zainteresowanych. Nie można ubezwłasnowolnić z datą wsteczną. Tak więc niczego nie odkręcimy, jeżeli ojciec dokonał kilku nieodpowiedzialnych ruchów finansowych, skutkujących bankrutem rodziny. Jedyne, co pozostaje, to możliwość wiania tatusiowi, pod warunkiem że nie trenował w przeszłości intensywnie sportów walki [...]. Można jedynie rozważyć [...], czy nie mamy [...] do czynienia z tzw. wadą oświadczenia woli (*Ubezwłasnowolnienie*, s. 57–58).

Narracja niby odautorska a zarazem interpersonalna pojawia się w miejscach opisów i dygresji, swoboda stylistyczna – to przekorna reakcja na temat. Felieton wykorzystuje dowcip o charakterze moralistyczno-satyrycznym. Tym razem ostrze parodii kieruje felietonista wprost do klientów, którzy żądają od adwokata porady, jak nagiąć interpretację przepisów prawa w kompromitujących sporach rodzinnych do przesłanek względnej prawdy. Stylizacyjna koncepcja felietonu w formie porady adwokackiej jest rodzajem adaptacji gatunkowej dyskursu prawniczego.

Parodystyczny styl ośmieszania

Felieton Pocięja dotyczy kwestii zasadniczych w zestawieniu z drobiazgami codzienności. W perspektywie ironicznego postrzegania autor pozornie akceptuje koniunkturalne postawy, mówi cudzym głosem i ostentacyjnie wybiera punkt widzenia odmienny od zdroworoządkowego pojmowania rzeczywistości. Ekspresywno-retoryczna stylistyka i satyryczne nacechowanie wypowiedzi skierowane są przeciw mechanistycznemu funkcjonowaniu sądownictwa, nieorientowanemu ani na ochronę interesów obywateli, ani nawet na rzetelne ustalenie faktów.

Przeciętnemu obywatelowi prawo kojarzy się z instytucją sądu. Sądy posiadają upoważnienie kompetencyjne do dokonania określonych czynności konwencjonalnych doniosłych prawnie. W razie naruszenia przez osobę norm postępowania organa państwa lub obywatele czynią użytek ze swego prawa, wnosząc oskarżenie do sądu, a sąd jest powołany do rozpatrzenia sprawy i wydania wyroku. Sfera sądownictwa to swoście wyprofilowany obraz rzeczywistości, w której sposób mówienia z pewnego punktu widzenia jest uwarunkowany czynnikami podmiotowo-kulturowymi⁹.

Komunikujące się w procesie sądowym osoby mają stałe atrybuty. Zależności między nimi to relacje osobowe ustalone według przyjętej praktyki i uregulowane ustawowo. Komunikacja w sądzie jest podporządkowana roli uczestników w procesie oraz nastawieniu do treści sądzonej sprawy. Główną linią tematyczną dyskursu sądowego jest odpowiedź na pytanie, czy to prawda, że oskarżony popełnił zarzucane mu przestępstwo. Centralna faza rozprawy sądowej zmierza do ustalenia

⁹ Jerzy Bartmiński zwraca uwagę, że czynnik podmiotowo-kulturowy decyduje o treści i strukturze całych wypowiedzi w obrębie poszczególnych gatunków mowy i stylów językowych, zob. J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990, s. 111.

prawdziwości zdarzeń na podstawie oskarżeń prokuratora lub pokrzywdzonego, zeznań stron i świadków, obrony adwokatów i ekspertyzy biegłych. Od tego zależy wyrok, czyli decyzja finalna sądu, który kieruje postępowaniem sądowym, dążąc do wykazania, czy akt oskarżenia podaje prawdę¹⁰.

Autor felietonu *Atmosfera w sądzie* tymi sprawami się nie zajmuje. Rozprawę sądową opisuje tak, jakby ją przedstawiał ktoś, kto znalazł się w sądzie po raz pierwszy, jest w tej dziedzinie absolutnym dyletantem i przygląda się temu widowisku z zażenowaniem:

Oskarżeni zachowują się jak ośła ławka w klasie. Nauczyciel – czyli sędzia – swoje, oni swoje, a belfer nawet zadowolony, że nie próbują mu wsadzić kosza na głowę. Natomiast sprawa wygląda zupełnie inaczej ze świadkami. Wielu z nich przypomina żonę Lota zerkającą w stronę Sodomy – słup soli (*Atmosfera w sądzie*, s. 14).

Toteż gdy widzi drzemiący skład sędziowski, słyszy niedorzeczne pytania o personalia i wiek, o bezsensowną charakterystykę stron, absolutnie nic z tego nie rozumie. Zatem i pouczenia adwokata operującego w tej sytuacji żartem i kpiną są bezsensowne:

Po wejściu na salę nie idziemy uściskać się z oskarżonym [...]. Kierujemy się w stronę sądu. To jest najczęściej trójka ubranych na czarno, siedzących na podwyższeniu ludzi. Jeśli dwójka z nich śpi, nie przejmujemy się. To są ławnicy. Koncentrujemy się na środkowym, który nie śpi. To sędzia zawodowy, który najczęściej wie, o co chodzi, ale też nie ma reguły. Na pytanie sądu o wiek... wszelkie uogólnienia typu „A na ile wyglądam?”... A pani sędzia to ile ma?” – mogą skończyć się awanturą [...].

Do sądu nie zwracamy się „Złociutka”, „Kochana”, ani „Proszę pani”. Mówimy „Proszę sądu”, „Wysoki sądzie”, albo poufale „Pani/Panie sędzio”. Nie mówimy natomiast „Pani sędzino”, bo tak się mówi do żony sędziego.

Nie możemy bezpośrednio odpysknąć irytującemu nas swoimi pytaniami prokuratorowi, bo na każde pytanie stron lub pełnomocników musimy odpowiadać w stronę sędziego, który akurat nie śpi. Możemy oczywiście prosić sąd, aby przekazał prokuratorowi, co o nim myślimy. W zależności od temperatury uczuć sądu do prokuratora sąd może prokuratorowi przekazać nasze zdanie, a nawet dodać parę uwag od siebie, ale większe jest prawdopodobieństwo, że sąd powie nam, co myśli o nas (*Atmosfera w sądzie*, s. 14–15).

Felieton tworzy pozory, banalizuje i wyśmiewa. W zasadzie nie jest nastawiony na istotne wartości, nie daje oceny, nie formułuje wniosków, bazuje jednak na istotnych wartościach będących domeną pedagogiki społecznej, podobnie jak literatura dydaktyczna operująca takimi środkami wyrazu, jak pamflet na instytucję sądu i parodia ośmieszająca przy okazji metody wychowania rodzicielskiego:

Ten sposób komunikowania pośredniego – jak zauważyłem – najszybciej opanowują ci, którzy na pewnym etapie życia rodzinnego przerabiali następujące dialogi: „Stasiu,

¹⁰ Zob. rola uczestników rozprawy sądowej: M. Rzeszutko, *Bazy doświadczeniowe i perspektywy oglądu uczestników rozprawy sądowej*, [w:] *Punkt widzenia...*, op. cit., s. 189–193. Kategorialne wyznaczniki rozprawy sądowej opracowała M. Rzeszutko w książce *Rozprawa sądowa w świetle lingwistyki tekstu*, Lublin 2003.

powiedz temu idiotcie – twojemu ojcu, że kolacja stygnie”, „Synku, powiedz tej fładrze – mamusi, że taką kolację może sama zjeść”. Ludzie, którzy przeszli przez taką atmosferę i taki system komunikowania, dadzą sobie radę również w sądzie (*Atmosfera w sądzie*, s. 15).

Krótkie komiczne opowiadanie o treści frywolnej, zamknięte dowcipną pointą, to parodystyczna facecja oparta na schemacie rozprawy sądowej. Stylizacja naśladowująca przebieg rozprawy wprowadza czytelnika w konteksty przeczące jej charakterowi, wywołując komiczne wyjaskrawienie maniery zachowania się tak zespołu sędziowskiego, jak i stron uczestniczących w postępowaniu sądowym. Felieton jest wypowiedzią rozchwianą wewnątrz, w której formuły prawne przeplatają się z różnego rodzaju reminiscencjami wypowiedzi potocznych.

Punkt widzenia jest naturalną kategorią konstrukcyjną felietonów o tematyce sądowej i urzędniczej. W postępowaniu sądowym biorą udział jako strony powód i pozwany, w urzędzie stronami są urzędnik i interesant. Strony to ludzie, którzy spierają się z sobą lub walczą. Zasada jurystyczna mówi, że aby poznać prawdę w sytuacji spornej i konfliktowej, trzeba wysłuchać obu stron. Cóż, kiedy strony mają w tym różne interesy. Felietonista stwierdza autorytatywnie, że: „Każdy z nas, o ile załatwił cokolwiek w urzędzie, dobrze wie, że pierwszą myślą każdego urzędnika jest, jak petenta i całej sprawy się pozbyć”. Po czym konkluduje, że wizję pracy policji, prokuratury i sądu przeciętny obywatel buduje sobie na podstawie filmów, wobec czego „postawiony oko w oko z rzeczywistością przez długi czas nie może się zorientować, czy ma omamy, czy uczestniczy w *Procesie* Kafki”, gdyż i sąd kombinuje, jak się pozbyć sprawy, i prokurator robi to samo, nawet adwokat, który chce się pozbyć klienta, inscenizuje przy nim następującą rozmowę telefoniczną:

„Tak pani Kowalska, wiem, też jest mi przykro, że mąż dostał dwa razy więcej, niż żądał prokurator, ale ja ostrzegałem, że to nie moja specjalizacja. Nie, nie mogę się zgodzić, że to ja podsunąłem sądowi argumenty za zmianę kwalifikacji z udziałem w bójce na zabójstwo, wydaje mi się, że sąd to rozważał jeszcze przed moją mową końcową. Ale przyzna pani, że przynajmniej mąż nie dostał kary śmierci. Co? Zniesiono karę śmierci trzy lata temu? To ciekawe. Muszę sprawdzić”. Z reguły po takiej rozmowie klient więcej się nie pojawiał.

W felietonie podjęte zostały sprawy tak istotne w sądownictwie, jak ocena postępowania osób i prawdziwość zdarzeń w zestawieniu z realiami jak najbardziej codziennymi. Jeżeli w sprawach rozwodowych świadkowie męża mówią o jego nadzwyczajnej cierpliwości w znoszeniu ataków i prowokacji zrzędlivej żony, a świadkowie drugiej strony o cierpliwości nad wyraz w dręczeniu żony, to z tych opisów wynika, że mowa jest o dwóch różnych osobach. Widząc zdarzenie w różnych stadiach, jedni mówią, że w bójce

X okładał Y, natomiast drudzy zapewniają, że dokładnie odwrotnie – to Y tłukł X. Można domyślać się, że świadkowie widzieli tę samą awanturę w różnych momentach, a jak to w boksie bywa, jedna runda dla pana w czerwonych spodenkach, a druga dla pana w białych. [...] najbiedniejszy jest sąd, który z tej kakofonii sprzecznych informacji musi wyłowić te prawdziwe, zrozumieć, kto kłamie, kto nic nie wie, a kto po prostu się myli i jeszcze udowodnić, dlaczego tak a nie inaczej ulokował swoją wiarę (*Zeznawanie przed sądem*, s. 65).

W narracji perswazyjnej uzewnętrznia autor osobowość prawnika, argumentując jak prawnik, lecz w słowach względnej prawdy literackiej. Do czytelnika należy wybór między żartem a powagą, między tym, co na serio, a tym, co jest przewrotnością, między akceptacją a ośmieszaniem czy wręcz totalną krytyką.

Prawnicze i literackie wyrażanie prawdy

Czy świat felietonów Aleksandra Pocięja jest prawdziwy? Wszak teksty nie odnoszą się bezpośrednio do konkretnych idei, spraw czy osób. Punktem odniesienia jest w ogólności prawo stanowione, a w jego tle prawo naturalne, zasady etyki. Wyrażone i zdecydowane wzmianki obyczajowe i polityczne, także historyczne i kulturowe bądź literackie¹¹, na które reaguje się uśmiechem, tworzą napięcie między sensem dosłownym a pojemnością semantyczną tekstu w relacji do przywołanych sensów z innych źródeł dyskursu. Są sfunkcjonalizowane, wzbogacają tekst, służą podejmowaniu dialogu z czytelnikiem w celu porozumienia się z nim. Świadome niedomówienie obliczone jest na domyślność odbiorcy.

Względne prawdy o praworządności i obowiązywaniu prawa A. Pocięja formułuje w sposób właściwy gatunkowi, jaki uprawia. Charakterystyczna jest subiektywność jego wypowiedzi, postawa polemiczna, prowokatorska, ale też moralizatorska. Subiektywności sprzyja forma – od swobodnej pogadanki dydaktycznej i popularnonaukowej o tematyce prawnej czy rzekomej porady adwokackiej do dzieła z pogranicza literatury i publicystyki, opartego na faktach, lecz z elementami przejawskawienia w zastosowaniu fikcji artystycznej. Swoboda wypowiedzi na przemian w fabularnych układach dyskursywnych bądź dygresyjnych, posługiwanie się dialogiem, sugestywny tytuł i pointa jako ramy tekstowe wypowiedzi ustanawiają porządek stratyfikacyjny gatunku. Forma wypowiedzi kreowanej daje możliwość wykorzystania ironii, satyry, nawet paszkwilu, które są w gruncie rzeczy ośmieszeniem nie tyle samej praworządności czy prawa, co osób i instytucji odpowiedzialnych za ład społeczny. Ocenie skrajnie subiektywnej poddane zostały tak zachowania prawne i normy etyczne obywateli, jak i władze państwa.

Felietonista bazuje na wiedzy profesjonalnej adwokata, podejmując aktualne kwestie społeczne i polityczne. Uprawia przy tym edukację prawniczą i podejmuje problemy etyczne. Felietony jego są przykładem gatunków publicystyki, w której retoryka i erystyka zostały wykorzystane w sztuce dyskusowania autora z czytelnikiem. Przedstawiając racje wielu podmiotów, autor profiluje własną linię argumentowania i przekonywania. W konfrontacji wiedzy zawodowego prawnika i przeciętnego obywatela korzysta z dynamicznej formuły gatunkowej felietonu oraz przypisywanej tego rodzaju publicystyce swobody autorskiej. Subiektywność wypowiedzi, polemiczna postawa narratora oraz groteskowe sytuacje tworzą napięcie między sensem dosłownym a pojemnością semantyczną tekstu.

Felietonista nie kłamie, ma czyste intencje w subiektywnej ocenie faktów. Polemiczna postawa narratora pokazuje jednak możliwość uwikłania w nierzetelne rozeznanie sytuacji i błędną interpretację zjawisk świata. Zabiegi prowokacyjne ośmieszają nieprofesjonalistę i wystawiają czytelnika na próbę, a postawa moralizatorska przestrzega przed zachowaniami nieetycznymi, wskazuje na prawdę

¹¹ Problem aluzji wymagałby tu szerszego omówienia, lecz ze względu na temat artykułu został tylko zasygnalizowany.

pozorną i odkrywa zwyczajne kłamstwo. Odniesienia polityczne, obyczajowe i kulturowe są tłem sytuacyjnym wykorzystanym w przesłaniu ideowym tekstu i zarazem sytuują wnioski w konkretnym miejscu i czasie. W warstwie semantycznej felietonów znajdują się na dalszym planie, pierwsze miejsce zajmuje bowiem informacja aksjologiczna. Przesłanie etyczne traktuje o tym, co w zachowaniu się człowieka, w jego postępowaniu, zasługuje na ocenę rzetelności i prawdziwości, a co bazuje na półprawdach i kłamstwach, a w ostatecznym rozrachunku okazuje się nieprawdą.

Truth and untruth in the legal feuilletons by Aleksander Pocięj

Abstract

The subject of this article is description of the textual model of a feuilleton as a journalistic genre. On the basis of examples from the volume "Ręce na biurku" (Hands on the desk), the author shows the narrative perspective of the text, in which the feuilletonist presents his own law-related experience alternately with an ordinary citizen's knowledge in unusual situations of experiencing law-abidingness. The analysis shows how rhetorical devices are used in the persuasive narration, which reveals the ethical aspects of legal conversations.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Marek Karwala

Jerzego Ficowskiego *Bajędy z augustowskich lasów*

Jerzy Ficowski znany był z rozlicznych zainteresowań, które znalazły odbicie na kartach jego książek. Utrwalił się zatem w pamięci czytelników jako badacz kultury i folkloru cygańskiego, odkrywca talentu romskiej poetki Papuszy, piewca pamięci po zamordowanym narodzie żydowskim, znawca twórczości literackiej i plastycznej Brunona Schulza, malarstwa Witolda Wojtkiewicza, tłumacz, autor tekstów piosenek i utworów przeznaczonych dla dzieci. Zostanie on zapamiętany jako poeta pogranicza: kultur, religii, sztuk, narodów...

*Bajędy z augustowskich lasów*¹ zrodziły się niejako przypadkiem, w wyniku spotkania z drugim człowiekiem, oryginalnym, niemal egzotycznym. Tym człowiekiem okazała się leciwa już, bo 80-letnia kobieta, „Babcia znad jeziora Serwy”, której opowiadania zostały zadedykowane. Na dobrą sprawę jest ona „współautorką” tych niedługich narracji, jako że fabuły zasłyszał Ficowski właśnie z jej ust. Twórca tak wspomina we wstępie ich genezę:

Sąd się wzięły te bajędy? Komu je zawdzięczam? W trudnych czasach, wkrótce po stanie wojennym zostałem wraz z żoną zaproszony na kawałek lata przez nieznanych mi wcześniej ludzi nad jezioro Serwy. Spędziliśmy tam sporo pięknych dni, otoczeni iście rodzinną serdecznością naszych gospodarzy, z którymi zaprzyjaźniliśmy się od pierwszego wejrzenia. Byli to ludzie od pokoleń zżyci z jeziorami i lasami tamtejszymi. Matka pani domu, Jadwiga Sękałowska, Babcia zwana, okazała się nosicielką dawnych tradycji augustowskiej ziemi, piewczynią jej śródleśnych zakątków wiejskich, istną skarbnicą ludowych śpiewek i niezwykłych opowieści. Oskubując porzeczeki w ogródku, zaczęła snuć przede mną swoje piękne bajędy, zachęcona moim olśnieniem, którego nie umiałem i nie chciałem zatajać.

Miała wówczas za sobą osiemdziesiąt niełatwych lat, przeżyła niejedną burzę, niejedną klęskę, i pozostała pełna dobroci i mądrości serca, pełna pogody i siły czerpanej z nieustępliwego borykania się z losem. Przechowała w sobie obfite zasoby pamięci, celnego żartu, lotnej wyobraźni, przejęte w schedzie po ojczym i ciułane samodzielnie przez lata (s. 9).

¹ J. Ficowski, *Bajędy z augustowskich lasów*, Sejny 1998 (dalej strony z cytowanego wydania podaję w nawiasie po tekście).

I dalej:

Nie zapisywałem jej słów, nie chciałem ich spłoszyć. Ale kiedy wyraziła zgodę na nagrywanie, przywoziłem magnetofon. Tym razem jednak jej bajędy jeły przybierać postać szczątkową, były przeważnie już tylko cieniem tych nieutralnych. Stało się tak nie tylko za sprawą krępującego swobodę magnetofonu, ale i w niebezpiecznej obawie, że ktoś tam podsłyszyci, jak „Babcia głupstwa plecie”. Korzystając z zapamiętanych cząstkowo gawęd, [...] a także z nagrań, scalając i uzupełniając urwane i postrzępione wątki – napisałem te opowieści na nowo. Starłem się nie zagubić ich autentyzmu, ich pierwotnej urody, nie naruszyć osnowy bajęd z augustowskich lasów, aby mogły być sobą, pozostać prawdziwe. Bajędy – bajki zbratane z gawędą, gawędy pokumane z bajką (s. 10).

Przyjrzyjmy się nieco bliżej zawartości tych sześciu krótkich historii, bo właśnie tyle złożyło się na *Bajędy*. Całość otwiera *Wilija*, której bohaterem jest Jan od Kamienia. Zajmuje się on kłusownictwem, usankcjonowanym przez miejscową społeczność moralnie, jako że tą metodą chłop odbiera panu to, co mu się należy. Jan co prawda chętnie łowił ryby, ale:

Do klusek miewał inne mięsiwo, niejednego zająca przyniósł z lasu sąsiedzkiego, a zdarzał się i koziołek, o dziku już lepiej nie wspominając. Ryby na post zostawiał, a miał ich tyle, że mógł się napościć do syta z rodziną i drużyną (s. 14).

Bał się tylko Wszzechmogącego, a „Ten mu pozwalał na niejedną przecherkę i tylko głodować mu nie dawał” (s. 14). Jak więc widać, także niebo akceptowało ten stan rzeczy, tym bardziej że Jan przestrzegał skrupulatnie starych obyczajów. Na Wigilię zawsze zapraszał zdrożonego biedaka – jeden z nich, dobrze ugoszczony, obiecał, że wróci za rok i słowa dotrzymał. Tyle tylko, że nie wyglądał już jak nędzarz, lecz jak wielki pan. Tonem nieznośnym sprzeciwu zaprosił Jana na Wigilię do siebie. „Markotno było Janowi w taki wieczór święty odchodzić od swoich” (s. 19).

Nie chcąc urazić tak dostojnego gościa, rychło wsiadł do jego sań. Droga była długa, a Jan co jakiś czas zasypiał. Ocknąwszy się, dostrzegł, że zmieniono konie, a potem sanie zastąpił powóz, śnieg zniknął, a wokół rozpościerała się rajska kraina. Uczta była wspaniała, a po niej Jan, pozostawiony samemu sobie, wyszedł na zewnątrz, gdzie usłyszał niezwykle ptasi śpiew. Ptak był tylko jeden, ale Jan nie mógł go dostrzec; biegł za nim do kolejnych drzew, coraz dalej i dalej.

Aż usiadł ptak na klonie jesiennym, żółtym całym. Ledwo siadł, a tu zaraz wszystkie liście opadły i on sam na puste gałęzi został. Nareszcie mógł go Jan zobaczyć: szary był, marneńki i krzektający jak sroka, bez jednej nutki. Nawet się Jan nie zasmucił, bo strach go całego przejął, że zapuściwszy się w obcy świat, już drogi do domu nie znajdzie nijak. Dopóki go ptak prowadził czy zwodził, ani pomyślał o tym, a teraz? (s. 22).

W końcu jednak odnalazł właściwą drogę, lecz zastał inne domostwo i innych już ludzi. Chciał kupić u nich strawę, lecz gdy wyjął sakiewkę, został wyśmiany: „Człowieku! Będzie chyba już ze trzysta lat, jak ten pieniądz nie chodzi. Już od wieka

wieków innym pieniądzem się płaci” (s. 24). Na tę wieść Jan od Kamienia usiadł na przyzbie i „w proch się rozsypał”.

Na czym polegała Janowa wina, że tak surowo został ukarany? Odpowiedzi można dać przynajmniej kilka. Po pierwsze może nieroztropnie zaufał panu, który po wigilijnej wieczerzy pozostawił go swojemu losowi (nie wyprawił na drogę, jak to Jan uczynił poprzedniego roku w stosunku do niego). Jan zdradził zatem niepisana zasadę, że chłop nie powinien w żadnych okolicznościach ufać panu. Po drugie – opuścił swoich bliskich w ten najbardziej rodzinny dzień w roku, było mu co prawda „markotno”, ale posłuchał rozkazu (bo był to bardziej rozkaz niż zaproszenie). Po trzecie – choć cieszył się rodziną, dostatkiem i przychylnością Wszechmocnego, to jednak zapomniał o swoim zwykłym, codziennym szczęściu, gdy pojawiła się złudna nadzieja symbolizowana przez magiczny ptasi śpiew.

Ta bajęda jest rodzajem egzystencjalnej metafory, przypowieści o potrzebie „poprzestawania na małym”, bo wedle ludowej mądrości wyrażonej znanym przysłowiem, takim właśnie Pan Bóg sprzyja.

Opowieść *O wężu mlekoopiju i o niewiernej bocianicy* ma charakter antropomorficzny. Wieś nawiedza dziwny wąż, gustujący w krowim mleku i w ten sposób pozbawiający ubogą rodzinę tego życiodajnego napoju. Jeszcze dziwniejsze jest to, że krowa była z wężem (czytaj: Złym) „w zмовie”. Skoro miejscowy odczyniacz nie mógł uwolnić jej od uroku, postanowiono zwierzę zabić, co też uczyniono. Wąż jednak nie dał za wygraną, pozwolił się połknąć przykładowej bocianicy, która od tej pory zaczęła się zachowywać wyzywająco. Dlatego obcy bocian:

Leciał z wysoka i bocianicę miłosnym ptaków zwyczajem dosiadłszy, podeptał. A ona ani się broniła przed nim. Skąd taka sodoma i gomora u bocianów, co słyną z wierności od stworzenia świata? Czy wąż piekielnego jadu jej zadał i przymusił do grzechu? Jej bocian zdradzony [...] bocianicy już znać nie chciał. Sam latał i wracał do gniazda, dzieci nakarmił i znów leciał. [...] Hardy był dla niej, a ona stała i stała z dziobem spuszczoneym (s. 36).

Jesienią bociany odleciały, a ona – odtrącona – pozostała: „Ludzie jej wybaczyli, tylko bocian nie odpuścił. Przeżebrała po wsi całą zimę, a wiosną siadła na starym gnieździe i czekała, ale się nie doczekała” (s. 38).

W tej operującej alegorią historii ujawnia się niepisana zasada moralna wyznaczana przez lud: „nie ma winy bez kary”. Świat nadprzyrodzony, wierzenia magiczne, gusła i czary funkcjonują jako w pełni usankcjonowane w świecie realnym. To także próba ludowego, ale zarazem podpartego elementami tradycji chrześcijańskiej, wytłumaczenia obecności zła i usprawiedliwienia uwikłanego weń człowieka.

Bajęda *Jak anioł na Wigrach do przeora chodził* nawiązuje do baśni opowiadających o zakopanym skarbie, ale kończy się inaczej niż większość z nich. O ile bowiem bohaterowie baśni po wielu perturbacjach docierali w końcu do ukrytego skarbu, o tyle tu jest inaczej.

Miejscem akcji jest doskonale znany turystom były klasztor kamedulski na Wigrach. Eremici żyli onegdaj w ascezie, ale potem – jak głosi podanie – sprzeniewierzyli się swojej regule i oddali uciechom doczesnym. W wyniku tego zostali przez ludność znieawidzeni, a przez biskupa wypędzeni. Przed odejściem mieli jednak w podziemiach zamurować gigantyczny skarb. Potem przez całe lata szukano tego skarbu – i ludność miejscowa, a nawet obce wojska. Dość zabawnie brzmią takie oto słowa:

Niemcy szli, saperkami kopali, bagnetami wiercili – i nic. Szli Sowietci, stukali, dłubali i jeno nabyli się takiego stracha, że aż swoje gwiazdy czerwone na czapkach po prawosławnemu krzyżem świętym przeżegnali nabożnie, jak się im ziemia zachwiewać zaczęła pod walonkami (s. 51).

Czyniło to także kilkoro członków rodu Babci-bajarki, ale tak się daleko zapuścili w ciemne lochy, że:

[...] już tylko prosili Boga, żeby wy dostał ich z tej ciemności i dał nazad wrócić. Okazał im Pan Bóg miłosierdzie [...]. Więc jak wyszli na świat Boży, to każdy poprzysiągł, że już do tych kamendulskich skarbów nie wróci za żadne skarby świata. Amen (s. 52).

Ten zabawny finał zawiera dość czytelną mądrość, chciałoby się rzec, nie tylko ludową i jedynie z pozoru banalną: największym skarbem jest życie!

W opowieści pojawia się dość istotny szczegół. Bajarka sygnalizuje Ficowskiemu, że historię zasłyszała od własnej rodziny:

Jak tam było naprawdę, nikt już dziś nie zbada. Stare czasy i tyle po nich zostało, co opowiadali starzy. A ich też z dawna już nie ma. My to słyszeli od mojej babki, co sto piętnaście lateniek żyła na świecie, i od przebabki, też stoletniej prawie. Można w tę historię wierzyć, jak ja wierzę, można i nie, boć ona nie z Pisma Świętego, tylko ze świętej pamięci. [...] Tak i wszystko, co wiem, nie wycytane jest, a wysłuchane (s. 41–42).

W opowieści *O zaklętej pasiece i cudownym ulu* mieszają się pierwiastki fantastyczne – wiara w rzucanie uroków i wampiryzm – z napięciami, jakie rodzą się pomiędzy sacrum i profanum. Co charakterystyczne, nie ma konfliktu pomiędzy akcentami wynikającymi z kultury chrześcijańskiej, a tymi o proveniencji pogańskiej. Także i w tej historii została przywołana ludowa mądrość o „winie i karze”. Pszczelarz, chcąc za wszelką cenę powiększyć swoją pasiekę, popełnił świętokradztwo, po przystąpieniu do komunii św. nie spożył opłatka, lecz zabrał do domu i umieścił w jednym ze swoich uli. Wszystkie pszczoły z okolicy, z nieznanymi dla innych pszczelarzy powodów, zapragnęły nagle przyfrunąć do jego gospodarstwa. Gdy inni biedowali, on bogacił się coraz bardziej. Wyrzuty sumienia doprowadziły go jednak do samobójczej śmierci. Później jako upiór niszczył co noc swe dawne ule, oprócz jednego, który pozostawał nienaruszony. Tak działo się aż do wyjaśnienia tajemnicy...

Niezwykle ważny w tym zestawie wydaje się utwór o nieco przydługim tytule: *O swoich i cudzych świętości poszanowaniu i o tym jak stary Żyd Rufko za chrzest dzieciątka zapłacił*. Nie w pełni realizuje on założenia tytułowej bajedy, jako że od początku do końca podporządkowany jest motywacji wyłącznie realistycznej. W tym opowiadaniu zostały podjęte problemy współegzystowania nad Czarną Hańczą polskich chłopów i Żydów, współegzystowania dwu religii, które przecież tak wiele łączy (wszak chrześcijaństwo wyłoniło się z judaizmu). Już początek tekstu zapowiada dalszy jego klimat:

Kiedy [starsuszka niedowidząca] siedziała koło płota, zobaczyła księdza, jak szedł miedzą. Powitała go po bożemu: – Niech będzie pochwalony. Niech Pan Bóg da zdrowie – odpowiedział Żyd Chaskiel, bo to on był, nie ksiądz żaden, tylko się babce chałat z sutanną pomylił. Widziałam to i słyszałam, to i zaraz przepraszam Chaskiela, a on mi na to: – Oj, wielkie mecyje! Toż my wszyscy, każdy po swojemu, jednego Boga chwaliemy (s. 70).

Chciałoby się w tym miejscu mówić o ekumenizmie, ale słowo to wydaje się na zbyt dostojne, hieratyczne, nieprzystające do małego świata prowincji i do prostej, ale jakże krystalicznej opowieści. Wystarczy zatem powiedzieć jedynie o szacunku i wzajemnym zrozumieniu.

Chaskiel, mający serdecznych przyjaciół wśród polskich sąsiadów, nie rozumie chłopca, który mijając krzyże, cmentarze oraz kościoły nie zdejmuje czapki i nie skłania głowy. Mówi:

To ja, Żyd, przy waszym czy naszym cmentarzu zawsze powiem: – Niech im ziemia letka będzie, głowę skłonię. Czapki nie zdejmę, bo u nas żeby uczcić świętość jakąś trzeba głowę nakrytą mieć [...]. Bo jak tu wierzyć takiemu, co się swojemu Bogu nie kłania? (s. 71–72).

W tym samym tekście kreśli Ficowski za augustowską opowiadaczką dwa skrajne portrety duchownych katolickich. Zachwyca się postacią księdza Ekstatowicza:

Co to za ksiądz był – to i anioła nie trzeba! [...] żadnego biedaka nie ominął, ani grzesznikiem nie wzgardził. W Strzelcowiźnie był człowiek, co dwadzieścia lat do spowiedzi nie chodził, wstyd mu było, że taki z niego mąż bezślubny. Wdówkę miał, sam był kawaler, mieli dwoje dzieci bez sakramentu. Ni jeden ksiądz do niego nie zaszedł, kiedy parafię odwiedzał, każdy go omijał jak zapowietrzonego. Aż [...] ksiądz Ekstatowicz nastał. Jechał po kołędzie, konie zatrzymać kazał i wstąpił. [...] A ten człowiek [...] siedzi w izbie, gonty na stołku struga, brudno wokoło, strużyn pełno [...], a kobieta przy kuchni gotuje. Zerwał się człowiek zawstydzony [...]. A ksiądz powiada: – Nie bój się, nie wstydz się roboty, siadaj i mnie pozwól, że siadę. I tak gospodarza ośmielił, że mu opowiedział wszystko [...]. Mówi ksiądz: – Przyjdźcie, ja wam ślub dam za darmo (s. 78, 80–81).

Ale bywali też duchowni, którzy nie rozumieli swego powołania, grzeszyli pychą i chciwością; nawet w obliczu śmierci nie chcieli wypełniać swej posługi, gdy im za nią nie zapłacono (ludowe spojrzenie na swoich duchowych przewodników okazało się sprawiedliwe). Gdy zanesiono umierające niemowlę na plebanię

z błaganiami o chrzest, ksiądz zażądał najpierw pięciu złotych. Przybysze ich nie mieli, zatem ksiądz nie przystępował do obrzędu. Dopiero, gdy pożyczono tę kwotę od Żyda Rufki, wypełnił swój obowiązek.

Jak dziecko wydobrzało już całkiem, poszli z nim do Rufki podziękować zaraz po nabożeństwie. A Rufko życzenia małemu złożył: – Niech mu się dobrze żyje po waszemu. Ale mu życzę po naszymu: sto dwadzieścia lat! Tak i nie skąpią Żydzi w życzeniach swoich – do naszych stu lat jeszcze dwadzieścia dają na dokładkę. Panie Boże zapłać (s. 86).

To opowiadanie szczególnie wyróżnia też sam Ficowski. Mówi o zasługach bajarki:

Dobitnie wyraziła swoje więzi sąsiedzkiego zbratania z Żydami, co – wobec żywotnej teorii o rzekomo powszechnym „ludowym antysemityzmie” – jest [...] cennym świadectwem z pierwszej ręki (s. 10).

Ostatnia historia *O pokutniku sędziwym i stuletnim kluczu* jest utrzymana w podobnym klimacie, co poprzednia. Została opowiedziana już po Holocauście (wtedy powstała) i stanowi nostalgiczne wspomnienie zamordowanego narodu. Mówi o przyjaźni prostych ludzi, reprezentujących dwie nacje:

Odwiedzali my się wzajem – opowiadała bajarka – i z potrzeby, i przyjemności. Po sąsiedzku i po kupiecku. [...] Dziś już ani oni do nas, ani my do nich nie zajdziemy, bo ich nie ma, nikogo. Wygubili ich co do nogi, dzieciom maleńkim nie darowali. Boże, jak ja ich szkodowała, jak szkodowała! A w sercu mi kolec został, że nijak ich nie mogłam ostonić (s. 89).

Wzruszenie budzą wspomnienia wzajemnych wizyt:

Tośmy do naszych Żydków szli nocować. Witali nas chętnie, po znajomości, kolację podali, podjadło się smacznie, łóżko uścielą. [...] Klęknę, pacierz zmówię do Matki Boskiej, do Pana Jezusa i pacierz dzienny, ten prawdziwy, a oni nawet za ścianą ani się ruszą, ani co na głos powiedzą, ani szurgną. [...] wiedzą, że człek człekowi czasu modlitwy niczym zaprzętać nie powinien. A jak już się człowiek przeżegna, z kolan wstanie, [...] to zapukają, przyjdą do porozmawiania, ciekawe nowinki przyniosą, o nasze wsiowe rozpytają, macy bardzo dobrej dadzą pogryźć i za jaką godzinę wyjdą z dobranocą (s. 93).

Podobnie miło przebiegały rewizyty:

Jak naszym Żydom było po drodze, zatrzymali się nieraz u nas w Strzelcowiźnie i jak my u nich, tak oni u nas nocowali. Matka już miała dla nich garnki na gotowanie koszerne, żeby – Boże broń – nijaki tref się nie przydarzył, bo to dla nich gorzej niż u nas schab w Wielkim Poście (s. 94).

Jak gorzka pointa tych wzajemnych kontaktów, przyjaznych relacji brzmią słowa: „Przyszli Niemcy, a z nimi koniec świata. Szatan się rozpanoszył, poginęli wszyscy” (s. 102).

Jak już we wstępie sugerował Jerzy Ficowski, jego bajędy są adresem genologicznym, będącym wynikiem kontaminacji bajki (czytaj: baśni) i gawędy. Trzeba od razu dodać, że nie tej szlacheckiej, od Chodźki czy Rzewuskiego, lecz folklorystycznej, jak Sabałowe. Dwa ostatnie utwory wyłamują się jednak z tego kanonu, obowiązują w nich bowiem motywacja realistyczna. Wszystko jest tu na serio, a dominuje klimat tęsknoty za pogrzebanym światem koegzystencji narodów, kultur i religii. Joanna Papuzińska powiedziała o nich:

Przywołują do świadomości wspólnej tę szczególną kategorię „swoich obcych” – innych językiem, wiarą i obyczajem, ale przecież zdomowionych wśród nas niegdyś i stanowiących część naszej zaginionej tożsamości².

Wcześniejsze cztery opowieści zostały nasycone cudownością związaną z wierzeniami magicznymi, obecna w nich jest motywacja fantastyczna, a bohaterowie mogą bez przeszkód przekraczać granice świata realnego i przestrzeni poddanej działaniu sił nadnaturalnych. Z bajęd wyłania się ludowy światopogląd, wedle którego możliwa jest nieustanna ingerencja tego, co nadprzyrodzone, zło musi zostać ukarane, a sprawiedliwość zatryumfować. Choć nie kończą się one potocznie rozumianym *happy endem*, to przecież czytelnik potrafi zaakceptować ludową mądrość, sugerującą, że są rzeczy ważniejsze od tych z kręgu „tu i teraz”. Pisząc (układając jedynie?) bajędy Ficowski dołączył do tak zasłużonego grona, jak K. Wójcicki, R. Zmorski czy A.J. Gliński.

Bajędy z augustowskich lasów zostały wystylizowane na gwarę – pojawia się w nich cały szereg takowych określeń i zwrotów. Gawęda (jeden z czynników składowych bajędy) sięgała często po rozwiązania dowcipne, komiczne. Nie inaczej jest także i tutaj. Można przypomnieć chociażby opowieść o Janie od Kamienia, gdzie bohater „Ryby na post zostawiał, a miał ich tyle, że mógł się napościć do syta z rodziną i drużyną”.

W swej poezji Ficowski stosował chętnie rozwiązania lingwistyczne. Tu też łatwo da się zauważyć neologizmy. Takimi przecież są np. czasowniki odrzeczownikowe, odnoszące się do dźwięków wydawanych przez tajemniczego ptaka: „ani szczyglikuje, ani słowiczy”. Innym sposobem gry lingwistycznej jest łączenie kilku wyrazów w jedną, a tym samym nową, formację, np. „boguduchawinni”.

Bajędy zawierają akcenty dydaktyczne, a w tej funkcji występują m.in. zdania o ambicjach aforystycznych, np.:

„[...] czy to zawsze po czapce poznać, kto jaki jest?”

„Bywa, że i głupi poczciwy jest i ludziom nie wadzi.”

„Zło mocniejsze ma pokusy”.

Niekiedy analogiczną rolę spełniają przysłowia, np.:

„Taki klęka pod figurą, choć diabła ma za skórą”.

² J. Papuzińska, *Ze słonecznego drzewa*, „Nowe Książki” 2000, nr 2, s. 10.

Te klarowne artystycznie i myślowo, wolne od naiwności utwory budują klimat jakiegoś szczególnego ciepła i harmonii. Jerzy Ficowski mistrzowsko oddał atmosferę opowieści augustowskiej „Babci”, które snuła podczas zrywania porzeczek.

Jerzy Ficowski's *Bajędy z augustowskich lasów* (Tales of Augustów forests)

Abstract

In the 1980s, Jerzy Ficowski listened to some stories told by an elderly tale-teller, encountered accidentally on the Mazurian lake Serwy. He noted them down, trying to retain the atmosphere of the original. He thus created the collection of six stories, entitled “*Bajędy z augustowskich lasów*”.

The word “*bajędy*” is a blend of “*bajki*” (fairy tales) and “*gawędy*” (folk stories). However, the last two stories in the cycle do not fit the canon, since they are characterized by realistic motivation. Everything is serious, the dominating atmosphere is one of longing for the extinct world of coexistence of nations, cultures and religions. The first four stories are imbued with magical beliefs, fantastic motivation and folk worldview, according to which the evil must be punished, and the good prevails.

“*Bajędy...*” are styled so as to resemble a dialect, they contain comic elements, and sometimes linguistic play. They also contain sentences that might be counted among aphorisms, or quote popular proverbs, in a didactic function.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Katarzyna Witkoś

Literatura a psychologia głębi. *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk czyli droga do indywidualności C.G. Junga

Temat wspólnych punktów literatury i psychologii stanowi ważny element współczesnej refleksji literaturoznawczej. Myślenie o związkach tych dwóch dziedzin ma swój początek w pracach Zygmunta Freuda, który dokonywał analizy dzieł literackich, wykorzystując wypracowane przez siebie narzędzia psychoanalityczne. Nie można jednak przeoczyć faktu, że psychoanaliza jest pomocna w myśleniu o sztuce, ale nie mówi o niej samej. Bada obszary związane z procesem tworzenia i odbierania sztuki, lecz sytuuje się poza porządkiem aksjologicznym, który *de facto* stanowi istotną część teorii estetycznej¹. Dlatego psychologia głębi poszerza pole refleksji nad literaturą, dając możliwości wniknięcia w tajniki psychicznego podłoża procesu twórczego czy mechanizmów odbioru dzieła, choć nie może zastąpić ani wyprzeć pełnej teorii literatury.

Koncepcja Freuda miała wielu zwolenników i co najmniej tyle samo przeciwników. Zarzucano jej między innymi niesprawdzalność, ignorancję bogactwa zjawisk literackich, a także niedostatek środków do ich opisanie. Wymienione zarzuty oraz polemika z nimi otwierają nową przestrzeń dla nauki o literaturze, co czyni zagadnienie psychologii głębi godną zainteresowania, mimo że nie wymyśliła nieświadomości, ważności roli dzieciństwa w wieku dojrzałym czy symbolizmu (bowiem istniały one już wcześniej), ale na pewno je „zaktualizowała, dowartościowała i rozbudowała; za jej pośrednictwem weszły do arsenału narzędzi badawczych ogromnej części krytyki XX wieku”².

Henryk Markiewicz w tekście *Psychologia głębi a badania literackie* pisze, że „równocześnie z psychoanalizy wyodrębniły się i odcinały od niej inne kierunki psychologii głębi, najszerze uznanie i zastosowanie zyskały sobie teorie Carla Gustawa Junga”³. Wpływ myśli Junga na literaturę odbywa się w obrębie kilku zagadnień. Najważniejsze z nich jest odkrycie, że *psyche* to nie tylko świadomość, ale również to, co pochodzi z głębi nieświadomości. Według Aliny Motyckiej „pojawienie się [...] dwudziestowiecznej koncepcji nieświadomości nosi znamiona przewrotu

¹ Zob. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985, s. 15.

² H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 61.

³ Ibidem, s. 54.

teoretycznego [...] w stosunku do kartezjanizmu jako zastanego, obowiązującego paradygmatu ogólnokulturowego”⁴. Wzorzec kartezjański stawiał znak równości pomiędzy *psyche* i świadomością, natomiast koncepcja nieświadomości wywołuje pojmowanie psychiki ludzkiej jako układu dynamicznego, w którym zachodzi relacja świadomość–nieświadomość⁵. Zmiana myślenia o *psyche* prowadziła do przekształcenia refleksji na temat sztuki i jej twórcy. Kultura staje się wytworem nie tylko świadomych poczynań umysłu ludzkiego, ale powstaje w wyniku procesu połączenia treści nieświadomych ze świadomością „poprzez kolejne realizacje materiału archetypowego”⁶. Rozwój kultury jest ściśle powiązany z samorealizacją jednostki, która za pomocą symboli oswaja treści archetypowe pochodzące z nieświadomości. Twórca, którym *nota bene* jest każdy człowiek, czerpie ze wspólnego źródła kultury, będącej wytworem nieświadomości zbiorowej. Dlatego też literatura, ze swej natury zaprzyjaźniona i oswojona z symbolem, stanowi ogromny obszar, na którym objawiają się treści archetypowe. Warto zatem spojrzeć na dzieło literackie jako na wytwór czerpiący swą treść z ogromnych pokładów nieświadomości zbiorowej.

Kategorią, która stanowi niejako pomost pomiędzy teorią nieświadomości zbiorowej oraz indywiduacji Junga a literaturą, jest mit. Autor *Archetypów i symboli* odnajduje w nim źródło „wiedzy archetypowej”⁷, w tych pradawnych strukturach bowiem tkwią treści najcenniejsze z punktu widzenia rozwoju człowieka oraz kultury. Również powieściopisarze dwudziestowieczni wykorzystują zabieg mityzacji w tworzeniu światów przedstawionych. Pozwala to na budowanie opowieści o doświadczeniach egzystencjalnych za pomocą stałych, powtarzających się w kulturze elementów, wyrażających treści archetypowe. Wykorzystują pisarze także różnorakie symbole pochodzące z wielu kultur, prowadzące do odkrycia w dziele śladów procesu indywidualnego rozwoju człowieka. Do kręgu tych twórców należy także Olga Tokarczuk, dlatego inspiracją do rozważania problemu związku literatury z psychologią głębi mogą być powieści autorki *E.E.*, która nie tylko *explicite* przyznaje się do fascynacji myślą Junga, ale także, a według mnie przede wszystkim, buduje światy przedstawione przepełnione znaczeniami odnoszącymi się do psychologii. Badanie literatury za pomocą tych znaków pokazuje nowy wymiar twórczości człowieka, sięgający do jego psychiki, w tym także nieświadomości, będącej realnym doświadczeniem jednostki.

W *Ostatnich historiach* można dostrzec echo koncepcji Junga, w szczególności jego teorii indywiduacji, rozwój jednostki bowiem jako podstawowe doświadczenie egzystencjalne aktualizowane jest w obrazach świata przedstawionego tej powieści. Nie jest to zresztą temat dla Tokarczuk nowy, gdyż całą jej twórczość charakteryzuje dążenie do odnalezienia odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące egzystencji ludzkiej, poczynwszy od poszukiwania tajemnicy istnienia zawartej w Księdze (*Podróż ludzi Księgi*) poprzez próbę zgłębienia zagadkowej natury

⁴ A. Motycka, *Fenomen Junga a dylematy kultury współczesnej (szkic filozoficzny)*, [w:] *Fenomen Junga. Dzieło. Inspiracje. Współczesność*, red. K. Maurin, A. Motycka, Warszawa 2002, s. 148.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 150.

⁷ *Ibidem*, s. 158.

psychiki ludzkiej w *E.E.* aż po tworzenie zmitologizowanych światów, opartych na dążeniu do porządku naturalnego (*Prawiek i inne czasy, Dom dzienny, dom nocny*).

Śmierć jako moment graniczny

Trzy bohaterki *Ostatnich historii*, Ida, Paraskewia i Maja, znajdują się w specyficznym momencie własnego życia, kiedy to „spotykają na swojej drodze śmierć”⁸. Staje się owo spotkanie momentem granicznym, daje początek ich duchowej przemianie. Ida, po wypadku samochodowym, który zdarzył jej się po drodze do rodzinnej wsi, w poszukiwaniu pomocy trafia do domu pary starszusków, Stefana i Olgi. Okazuje się jednak, że stan jej nie jest jednoznaczny, nie wiemy na pewno, czy ze zniszczonego samochodu wysiadła bohaterka, czy uwolniła się tylko jej dusza, będąca w pośrednim stanie między życiem a śmiercią, który za *Tybetańską Księgą Umarłych* można nazwać bar-do. *Nota bene* trop na tę interpretację odnajdujemy bezpośrednio w powieści, gdyż kobieta jadąc samochodem mija drogowskaz z napisem Bardo – Bożków. Poznajemy bohaterkę, która zostaje oderwana od dotychczasowego życia, a „zawsze, gdy opuszczamy obszar powszedniego przeżywania i myślenia, wkraczamy w przestrzeń regenerującą psychikę”⁹. Rozpoczyna się zatem dla Idy proces duchowego odrodzenia, które Jung nazywał indywidualizacją.

Maja, córka Idy, autorka przewodników, przybywa z synem na jedną z wysp Morza Południowochińskiego. W tropikach oddala się od znanego jej i oswojonego życia toczącego się w chłodnym mieście, przywoływanym przez nią we wspomnieniach. Kontrast dwóch światów i dzielący je dystans podróży wywołują skojarzenie z przemianą, z końcem jednego etapu i początkiem kolejnego. W tej części powieści napotykamy na motyw iluzji, magii, złudnych wizji, wywołany podwójnie: przez imię głównej bohaterki („maja” oznacza „zasłone ukrywającą prawdziwą podstawę wszelkiego bytu”¹⁰) oraz przez postać tytułowego sztukmistrza. Zadanie bohaterki polega na przewyciężeniu własnej „mai”, zatrzymującej ją na drodze do samourzeczywistnienia. Sprzeciwia się też śmiertelnie choremu magikowi, który reprezentuje właśnie ową iluzję prawdziwego świata. Maja musi zatem przewyciężyć samą siebie, to znaczy przekroczyć granice swej dotychczasowej osobowości, by pójść drogą duchowego rozwoju.

Paraskewia, matka Idy i babka Mai, czuwa przy zwłokach męża i dokonuje bilansu swego życia. Medytując nad ciałem Petra, zaczyna dostrzegać inny wymiar dotychczasowych zdarzeń oraz własnej osobowości. Akcja tej części powieści ma miejsce w domu położonym na górze wznoszącej się ponad miasteczkiem oraz na jego werandzie, na której Parka ustawiła łóżko z ciałem męża. Symboliczne znaczenie owych przestrzeni odnosi się między innymi do duchowej sfery człowieka. Jeśli więc uznamy dom jako symbol ciała zamieszkanego przez duszę¹¹, to codzienna

⁸ O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Kraków 2004, IV strona okładki.

⁹ A. von Raffay, *Świat podziemny w snach. O ciemnych bogach głębi*, [w:] *Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, J. Prokopiuk, J. Mar, Warszawa 1995, s. 13.

¹⁰ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Malwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 182.

¹¹ R. Ammann, *Dom w snach. O przestrzeni duszy*, [w:] *Sen jako drogowskaz...*, op. cit., s. 161.

wyprawa bohaterki z domu na stok góry, by wydeptywać na śniegu litery tworzące dla ludzi z doliny informację o śmierci Petra, można zinterpretować jako pozostawienie świadomości, czyli dotychczasowego sposobu odbierania świata i siebie na rzecz nieświadomej niezbadanej sfery domagającej się odkrycia. Interpretację ową intensyfikuje jeszcze symboliczne znaczenie góry, która oznacza „duchowy postęp, żmudnie osiągniany wyższy rozwój”¹². Motyw domu oraz związane z nim różnorodne znaczenia pojawiły się już we wcześniejszej książce Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*, w której przenikają się wątki „snu, mitu, domu, tekstu/księgi, śmierci”¹³, tworząc splot fascynujący i wieloznaczny zarazem. Tematyka *Ostatnich historii* wpisuje się w całość twórczości pisarki, stanowiąc kolejną odsłonę literackich rozważań na temat „nieustannych, dramatycznych prób wyjścia człowieka poza to, co jest mu dane, i szukania wiecznego porządku w tym, co przemijające”¹⁴.

Mimo wyraźnie wyeksponowanego w *Ostatnich historiach* motywu śmierci i rozpadu warto zaryzykować próbę odwrócenia myślenia o nich, *de facto* opowiadają o odrodzeniu osobowości, o dążeniu człowieka do integracji części składających się na całość duszy. Wszecchobecna śmierć na kartach powieści staje się szkłem powiększającym, przez które wyraźniej obserwować można istnienie *psyche*, dążącej wedle teorii Junga do pełni, czyli rozpoznania jaźni. W świecie przedstawionym powieści Olgi Tokarczuk śmierć i życie przenikają się wzajemnie, tworząc historie psychicznych egzystencji przedstawicielek trzech pokoleń jednej rodziny.

Podobnie jak *Tybetańska Księga Umarłych* – będąca inspiracją dla teorii indywiduacji Junga, która zawiera porady dla duszy zmarłego, jak przejść przez stan pośredni bar-do, a może być również, jak pisze Ireneusz Kania¹⁵, wskazówką dla człowieka znajdującego się w sytuacji zawieszenia, zwrotu egzystencjalnego, niepewności, tak też *Ostatnie historie*, pokazujące różne odmiany umierania, proponują jednocześnie, jak żyć rozwijając osobowość i dążąc do duchowego odrodzenia.

Kolejnym pomostem rozpiętym między myślą Junga a literaturą jest symbol, uznany przez szwajcarskiego lekarza za „psychologiczną maszynę przekształcającą energię”¹⁶, w której to „manifestuje się archetyp”¹⁷. Jest on zarazem jedną z ulubionych figur pisarzy ze względu na zawarte w nim „prawo korespondencji”, pozwalające na przenoszenie uwagi od porządku naturalnego do nadprzyrodzonego¹⁸. W powieści Tokarczuk pojawiają się motywy mające bardzo wyrazistą symbolikę śmierci i odrodzenia, mianowicie motyw wody i góry. Żywioł wody traktowany jest jako symbol życia, „z perspektywy ludzkiego istnienia – oznacza zamkniętą w ciele

¹² *Leksykon symboli*, op. cit., s. 151.

¹³ P. Czapliński, *Śmierć zamieszкана*. Dom dzienny, dom nocny *Olgi Tokarczuk*, [w:] idem, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, Poznań 2001, s. 196.

¹⁴ *Podziemne rzeki*, z Olgą Tokarczuk rozmawia G. Łęcka, „Polityka” 1997, nr 4, s. 48.

¹⁵ I. Kania, *Wstęp*, [do:] *Tybetańska Księga Umarłych-sensy i konteksty*, [w:] *Tybetańska Księga Umarłych*, przeł. i oprac. I. Kania, Kraków 1991, s. 9.

¹⁶ J.E. Cirlot, *Wprowadzenie* [do:] idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 36.

¹⁷ B. Suchodolski, *Wstęp*, [do:] C.G. Jung, *Psychologia a religia (Wybór pism)*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 16.

¹⁸ J.E. Cirlot, *Wprowadzenie*, op. cit., s. 16.

duszę¹⁹. Staje się zatem symbolem życia psychicznego bohaterek, charakteryzującego się, podobnie jak woda, bezgranicznością, bezkształtnością i dynamizmem. „Woda, jako pierwiastek amorficzny, bezkształtny, jest medium przemiany, przejścia z jednej sfery bytu w drugą”²⁰. Każda z bohaterek znalazła się w przełomowym momencie swego życia, który zmusza do zatrzymania się i zanurzenia w wodach *psyche*, co stanowi pierwszy krok do odrodzenia osobowości. Drugim ważnym symbolem w *Ostatnich historiach* jest góra, występująca nie tylko w opowiadaniu o Parce, ale także w pozostałych częściach powieści. „Na górach zawsze dochodziło do ważnych duchowych wydarzeń”²¹. Motyw góry pojawia się jako istotny element otoczenia kobiet zmierzających ku odnalezieniu tożsamości i duchowej przemiany. Z dużą precyzją i uwagą wprowadza Olga Tokarczuk owe symbole w materię świata przedstawionego, czyniąc z nich bezpośrednie miejsce akcji: Ida i Parka znajdują się w krainach całkowicie zaspanych śniegiem, czyli niczym innym jak zamrożoną wodą, a Maja przyjechała na wyspę otoczoną morzem, ale też sugerując tylko ich obecność, na przykład nadając jednej z bohaterek imię Ida, które oznacza także świętą górę Greków²². Posłużenie się figurami, których semantyka rozpięta jest pomiędzy biegunami świętości i codzienności, nieba i piekła, tworzenia oraz niszczenia, wreszcie życia i śmierci, a więc podstawowych pierwiastków, obecnych w każdej kosmogonii, ma, być może, na celu uczynienie *Ostatnich historii* uniwersalną księgą, współczesną prywatną mitologią, w której nieustanne zbliżanie przeciwieństw wywołuje spięcie, niepokój oraz potrzebę odkrycia tajemnicy zarówno indywidualnego życia, jak i ludzkiej egzystencji w ogóle. Poszukiwanie sensu jest integralną częścią duchowego rozwoju, polegającego na poszukiwaniu wewnętrznego świata, przejawiającego się pod postacią archetypów wymagających oswojenia i zrozumienia.

Spotkanie z archetypami. Indywiduacja

Olga Tokarczuk jest pisarką, która nieustannie pyta o podstawy egzystencji, źródło jej paradoksów oraz niedającą się uchwycić tajemnicę, do której kluczem jest mit i archetyp²³. Autorka wykorzystuje je na wiele sposobów, od wzorowanej na micie konstrukcji przedstawionego świata w *Prawieku*, poprzez przywoływanie oraz przekształcanie mitycznych fabuł – chociażby wyprawa bohaterów *Podróży ludzi Księgi* w poszukiwaniu tajemnej wiedzy, kojarząca się z bohaterskim mitem poszukiwań, będącym według Northropa Frye’a mitem centralnym, na którym opiera się literatura, aż po kreowanie bohaterów wyposażonych w cechy mityczne postaci. Jednym z mitów, można powiedzieć, że zadomowionym w twórczości Tokarczuk, jest „mit bogini i czarownicy”²⁴. Pojawił się w *Prawieku*, w którym trzy bohaterki

¹⁹ K. Anderten, *Woda w snach. O dynamice duszy ludzkiej*, [w:] *Sen jako drogowskaz...*, op. cit., s. 49

²⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 362.

²¹ *Leksykon symboli*, op. cit., s. 151.

²² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 99.

²³ J. Mazur-Fedak, *Mity i schematy wyobraźni. O powieści Olgi Tokarczuk Prawiek i inne czasy*, [w:] *Światy nowej prozy*, pod red. S. Jaworskiego, Kraków 2001, s. 60.

²⁴ M. Lizurej, *Baśń u Olgi Tokarczuk*, [w:] *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 77.

Florentynka, Kłoska i Ruta „unaoczniają klasyczny lunarny mit”²⁵. Utożsamia on cykliczność, rytm natury z fazami życia oraz z „kobietą mocą kreatywną”²⁶. Symbol bogini, uosabiającej moc twórczą, ma swoje miejsce także w *Domu dziennym, domu nocnym*, w którym postać Marty budzi skojarzenie z Demeter – mityczną władczynią natury. W *Ostatnich historiach* jeszcze wyraźniej zarysowany jest mit księżyca, bowiem trzy bohaterki, o których snuje historie Tokarczuk, kojarzą się z rzymskimi Parkami, przędącymi nić żywota ludzkiego. Nie bez powodu jedna z nich nosi imię Paraskewia, którego zdrobnienie brzmi Parka. Greckim odpowiednikiem prządki jest Mojra, ta zaś „znaczy «część» lub «faza», księżyc zaś ma trzy fazy i trzy postacie: nów [...], pełnia [...] i stary księżyc”²⁷. Bohaterki *Ostatnich historii* reprezentują trzy etapy życia: od młodości (Maja) poprzez dojrzałość (Ida) aż po starość (Parka). Kult lunarny, związany z naturalnym cyklem odradzania się i obumierania, a także z biologicznym cyklem kobiecego ciała, koresponduje z motywem przewodnim *Ostatnich historii*, których bohaterki, przekazując sobie zdolność dawania życia, zobowiązują się również dążyć do odkrycia „sensu ludzkiego istnienia, prowadzącego się do zapalenia światła rozjaśniającego mroki bytu”²⁸.

Z mitami związanymi z żeńskim pierwiastkiem koresponduje także Jungowska teoria archetypu Wielkiej Matki – wyrazicielki „prawa życia i śmierci”²⁹, opisaną jako postać „wszechlitościwa, która wszystko rozumie i wszystko wybacza, i zawsze pragnie najlepszego, która zawsze żyje tylko dla innych i nigdy nie szuka własnej korzyści, odkrywczyni wielkiej miłości”³⁰. Powyższa charakterystyka zdaje się określać archetyp Wielkiej Matki, którego uosobienie można odnaleźć w postaciach występujących w *Czystym kraju*: Oldze, Stefanie i Adrianie. Trójka bohaterów, z którymi styka się Ida, reprezentuje opisane przez Junga cechy archetypu nazwanego Wielką Matką. Są opiekuńczy, spokojni i czuli, czym przywołują na myśl stan dzieciństwa, w którym człowiek czuje się bezpieczny przy matce. Wielka Matka również „reprezentuje obiektywną prawdę natury”³¹, a także „niesie sens i obraz śmierci”³². Porządek przyrody oparty jest na nieustannym przeplataniu się narodzin i umierania. Wielka Matka, reprezentując ów porządek, staje się źródłem życia i zarazem siłą niosącą śmierć. Dom postaci stanowiących personifikację tego archetypu wypełniony jest życiem upostaciowionym w zwierzętach, którymi się opiekują, i jednocześnie śmiercią, która to życie zamyka. Konfrontacja Idy z archetypem pozwala bohaterce rozpoznać istotę egzystencji, a także przeanalizować i po raz drugi, bardziej

²⁵ Ibidem, s. 78.

²⁶ Ibidem, s. 79.

²⁷ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Rzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1992, s. 57.

²⁸ C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez A. Jaffe, przeł. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1997, s. 281.

²⁹ Z.W. Dudek, *Psychologia integralna Junga. Człowiek archetypowy*, Warszawa 1996, s. 192.

³⁰ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekład i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 90.

³¹ J.E. Cirlot, *Wprowadzenie*, op. cit., s. 447.

³² Ibidem, s. 249.

świadomy przeżyć relacje z własną matką. Jednak rozpoznanie archetypu Matki nie jest końcem podróży Idy ku samopoznaniu, dlatego opuszcza dom „gospodarzy”, gdy dojrzeła do przezwyciężenia archetypu. Poznaawszy naturalne prawo życia i śmierci, kieruje swą osobowość na drogę zmierzającą ku dalszemu jej rozwojowi.

Tak jak w naturalnym porządku każde zjawisko posiada swoje przeciwieństwo, tak też psychika ludzka, jak powiada Jung, składa się z przeciwstawnych pierwiastków. Zatem archetypowy wzorzec zachowań upersonifikowany jako Wielka Matka ma swój męski odpowiednik, a jest nim Stary Mędrzec. Postacią łączącą w sobie cechy obu archetypów jest wspomniana już Marta – bohaterka *Domu dziennego, domu nocnego*. Uosabia ona jednocześnie dwa porządki: naturalny, ponieważ funkcjonuje tak jak przyroda: zimą, gdy wszystko zamiera, Marta zasypia, a budzi się dopiero na wiosnę, oraz kulturowy, kreowana jest bowiem jako osoba, która posiada wiedzę dotyczącą istoty ludzkiej egzystencji, tak jak Stary Mędrzec, którego personifikację odnaleźć można także w tytułowym bohaterze opowieści *Sztukmistrz*. Jest nim iluzjonista, który, ucząc swych sztuczek syna Mai stopniowo wtajemnicza chłopca w niedostępny dla ogółu świat. Jawi się jako osoba obdarzona niezwykłą wiedzą, a zatem i autorytetem. W taki właśnie sposób opisany jest archetyp Starego Mędrca – „jako mag, lekarz, kapłan, nauczyciel, profesor, dziadek lub dowolna osoba obdarzona autorytetem”³³.

Mędrzec posiada wiedzę, która jest niezbędna do samopoznania. Symbolizuje kulturę, czyli to, co ukazuje rozwój człowieka od stanu niższego do wyższego. Rozpoznanie tego archetypu stanowi jeden z etapów indywidualizacji. Skojarzony jest Stary Mędrzec z czarownikiem, gdyż jego siła oddziaływania na świadomość jest ogromna, ma moc kreowania i niszczenia. Jego rola ma dwoisty charakter, wskazuje drogę rozwoju, ale też ludzi ego czarami, co stanowi zagrożenie opętania świadomości przez ów archetyp. Potrzeba dużej siły woli, aby oprzeć się tej próbie – a to właśnie jest istotą procesu rozwoju. Tę próbę musi podjąć Maja, która ma do Kiszki ambiwalentny stosunek. Czuje niechęć do mężczyzny, jakby przewidywała, że nie sie on ze sobą niebezpieczeństwo, a równocześnie wydaje jej się znajomy, bliski, podobny do ojca. Konfrontacja z archetypem Mędrca dokona się za sprawą zde-maskowania bohaterki przez magika, dzięki czemu uświadomi sobie ona własną indywidualność. Mężczyzna mówi: „Ktoś mógłby powiedzieć, że pani przed czymś ucieka”³⁴, co wywołuje w Mai refleksję na temat istoty nieustannej wędrowni, która ma ją doprowadzić do odkrycia własnej osobowości. Podobną rolę zdają się odgrywać „współcześni mistycy i mędrce” opisani przez Anne Bancroft³⁵, wśród których znaleźli się tacy duchowi przywódcy XX wieku, jak na przykład Krishnamurti, Alan Watts czy Martin Buber. Niektórzy z nich nazwani zostali „budowniczymi mostów”, bowiem, jak tłumaczy Jerzy Prokopiuk, „każdy z nich [...] jako nosiciel wiedzy i doświadczenia [...] buduje most między owym boskim światem, światem duchowym, a światem każdego z nas, zwykłych ludzi”³⁶. Aktualizuje się zatem pradawny wzorzec przewodnika nie tylko w literaturze, ale także we współczesnym świecie.

³³ C.G. Jung cyt. za: D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 154.

³⁴ O. Tokarczuk, *Dom...*, op. cit., s. 258.

³⁵ A. Bancroft, *Współcześni mistycy i mędrce*, przeł. M. Kuźniak, Warszawa 1976.

³⁶ J. Prokopiuk, *Przynoszący ratunek*, [w:] A. Bancroft, *Współcześni mistycy...*, op. cit., s. 10.

Ida pozwala dojrzeć swej osobowości, mierząc się z naturalnym prawem życia i śmierci, Maja próbuje zmierzyć się z wiedzą, której dotychczas nie dopuszczała do świadomości, Paraskewia natomiast, prowadząc urwany i chaotyczny monolog o własnym życiu i małżeństwie, wyszukuje różnice między sobą a mężem, co rodzi refleksję, że skrajnie różne osobowości uzupełniają się, tworząc całość, w której łączą się pierwiastki męski i żeński. Obrazem owej pełni, mającej swe źródło w psychice ludzkiej, jest u Junga archetyp animy i animusa. Literacki wariant tego archetypu pojawił się już w *Domu dziennym, domu nocnym* pod postacią symbolu Androgyne³⁷, który wyraża boskie zjednoczenie przeciwieństw i „stanowi praformułę, w której łączą się wszystkie cechy, jest doskonałością mitycznego początku, unią nieba i ziemi, jednością ojca i matki”³⁸. W powieści Tokarczuk ów symbol zjednoczenia pierwiastka żeńskiego i męskiego ujawnia się w historiach o świętej Kummernis, obdarzonej przez Boga twarzą Chrystusa, o jej biografii Paschalisie, który pragnął być kobietą oraz o dwupłciowej osobie o imieniu Agni, która wdziera się w monotonne życie pewnego małżeństwa.

W *Ostatnich historiach* za personifikację owego archetypu mogą być uznane postaci Parki i Petra, dzięki czemu historia małżeństwa zyskuje wymiar symboliczny, ilustrując współistnienie pierwiastków żeńskiego i męskiego. Z narracji Parki wyłania się wizerunek małżonków, których zdecydowanie więcej dzieli niż łączy. Różnią się zarówno pod względem religijnym, narodowościowym, jak i charakterologicznym czy duchowym. Starszy od niej o kilkanaście lat mąż jest praktyczny, uporządkowany, poważny i nastawiony na cel w przeciwieństwie do chaotycznej, nierozsądnej i kochliwej żony. On polega na władzy umysłu, ona ulega popędowi. Uogólniając, można stwierdzić, że on reprezentuje archetyp animusa, czyli logos świadomości, natomiast ona jest personifikacją animy – erosa świadomości. Dlatego można ich nazwać za Jungiem „parą bóstw”³⁹ przypominających Afrodytę, Selene, Persefonę i Hekate (anima) oraz Hermesa (animus). Jak widać, anima kojarzy się z boginiami związanymi z erosem, ale także z krainą zmarłych, natomiast animus posiada przymioty Hermesa, którego obowiązkiem było przeprowadzanie dusz w zaświaty. Swoistą krainą zmarłych jest także nieświadomość zbiorowa, toteż archetypy te pełnią funkcję „pośredników między świadomością a nieświadomością”⁴⁰. Petro personifikujący animusa staje się przewodnikiem Parki po krainie nieświadomości, za sprawą jego śmierci bowiem bohaterka zaczyna uświadamiać sobie własną *psyche*. Ona natomiast jako anima czuwając nad ciałem Petra, wprowadza go w świat zmarłych, mówiąc do niego niczym przewodnik czytający wskazówki z *Tybetańskiej Księgi Umarłych*. Eros Paraskewii i logos Petra nigdy nie zostaną zjednane, ale tworzą uzupełniającą się parę, która z czasem stanie się całością.

Idea pełni objawia się w powieści także pod postacią symbolu mandali, który najciekawiej ukazany został w narracji zatytułowanej *Parka*. Bohaterka, wydeptując ślady na śniegu, „porusza się po nim małymi kroczkami – tup, tup. Czuje jakby wpadła

³⁷ Zob. M. Lizurej, *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk* *Dom dzienny, dom nocny*, [w:] *Gender w humanistyce*, pod red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.

³⁸ Ibidem, s. 170–171.

³⁹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, op. cit., s. 85.

⁴⁰ Ibidem, s. 79.

w wir zapomnianego tańca pełnego przytupów i podskoków”⁴¹. Ruch ten kojarzy się z *mandala nrithya* – indyjskim tańcem mandali, opisanym przez Junga w *Podróży na Wschód*⁴², którego figury wyrażają to samo, co rysunki, a więc „projektowaną na zewnątrz sytuację psychiczną jej autora”⁴³. Z symbolem tym Olga Tokarczuk oswoiła już czytelników, budując na jego podstawie przestrzeń w *Prawieku*, co miało czyścić tę krainę uporządkowaną i harmonijną⁴⁴. Oprócz funkcji porządkującej, mandala może wyrażać też, jak powiada Jung, jaźń, czyli najwyższy z archetypów łączący w sobie dwa aspekty psychiki: świadomy i nieświadomy. Droga do samopoznania, na której znalazły się bohaterki *Ostatnich historii*, prowadzi je przez rozpoznawanie archetypów ku zbliżeniu się do istoty jaźni, czyli psychicznej pełni.

Powstaje jednak pytanie, czy uda im się ten cel osiągnąć? Jeśli bowiem wziąć pod uwagę narrację powieści, nieciągłą i niejednorodną, podzieloną na trzy opowiadania prowadzone przez różnych narratorów, widać wyraźnie, że historie trzech pokoleń jednej rodziny rozchodzą się w różnych kierunkach, burzą pożądaną ciągłość. Każda z bohaterek mówi innym głosem, każda znajduje się w innej przestrzeni. Ich egzystencje nie mają szans na spotkanie. Czy możliwe jest zatem odkrycie pełni własnej osobowości bez rodzinnego kontekstu, bez korzeni, stanowiących jej fundament? Czy można odnaleźć utraconą więź z własnym „ja” przy jednoczesnym braku więzi z własną przeszłością? Z jednej strony prezentuje Tokarczuk osobiste historie trzech kobiet, udowadniając, jakby w myśl Junga, iż dzięki poznaniu prywatnej historii człowieka można odkryć istotę jego wewnętrznego świata, z drugiej zaś precyzyjnie i z namysłem różnicuje i rozdziela sposób opowiadania o nich, by zasygnalizować niepewność i obawę o ciągłość historii oraz narracji. Z wątpliwości powyższych wyłania się kolejna płaszczyzna, na której odbywa się dialog pomiędzy psychoanalityczną myślą Junga a współczesnym nurtem nie tylko literaturoznawczym, ale humanistycznym w ogóle, badającym szeroko pojętą kategorię narracji.

Szukanie własnego mitu

Związek opowiadania z terapią psychoanalityczną jest niejako wpisany w jej istotę, na co zwrócił uwagę już Zygmunt Freud. Stworzył on model terapii, tak zwanej *talking cure*, której punktem wyjścia są narracje pacjenta. Jak pisze Paweł Dybel⁴⁵, żywiol narracji obecny jest we Freudowskiej procedurze interpretacji marzeń sennych na każdym jej etapie. Również Carl Gustav Jung, wypowiadając się na temat swej praktyki lekarskiej, wyznaje:

Zdarza się w wielu przypadkach, że pacjent nosi w sobie pewną historię, której nikomu nie opowiada, której z reguły poza nim nikt nie zna. Dla mnie właściwa terapia rozpoczyna się dopiero po zbadaniu tej osobistej historii. Stanowi ona tajemnicę chorego – ta-

⁴¹ O. Tokarczuk, *Ostatnie...*, op. cit., s. 132.

⁴² C.G. Jung, *Podróż na Wschód*, wybór, oprac., wstęp L. Kolankiewicz, przeł. W. Chełmiński, J. Prokopiuk, E. i W. Sobaszkowie, Warszawa 1989, s. 53–54.

⁴³ J.E. Cirlot, *Wprowadzenie*, op. cit., s. 243.

⁴⁴ Zob. J. Mazur-Fedak, *Mity i schematy wyobraźni...*, op. cit.

⁴⁵ P. Dybel, *Marzenie senne jako powieść*, [w:] *Narracja i tożsamość*, t. I: *Narracje w kulturze*, pod red. W. Boleckiego, R. Nycza, Warszawa 2004.

jemnicę, która go złamała. A jednak kryje się w niej klucz do terapii. Rzeczą lekarza jest znaleźć sposób, by dotrzeć do tej historii⁴⁶.

Opowieść, narracja stają się zatem kluczem do zrozumienia istoty ludzkiej egzystencji. Mimo iż prawda to nienowa, bowiem jej geneza tkwi w mitycznych opowieściach ludów pierwotnych, mających wytłumaczyć i opisać to, co nieznanne i niezrozumiałe, jednak współczesna humanistyka nie zapomniała o niej, a nawet więcej, uczyniła z niej jedno z głównych tematów rozważań⁴⁷. Jak pisze Katarzyna Rosner, sięganie po kategorię narracji ma pomóc w odnalezieniu odpowiedzi na pytanie, „kim jest człowiek i co stanowi o jego tożsamości”⁴⁸. W tym kontekście można spojrzeć na *Ostatnie historie* jako na opowiadania, dzięki którym bohaterki mają odnaleźć własną tożsamość, bowiem „najczęściej opowiada się po to, aby rozumieć, poznawać, projektować, działać, zmieniać”⁴⁹. Odkrywamy teraz sens zastosowanej przez Tokarczuk formy trzech oddzielnych z pozoru opowiadań, które dopiero po przeczytaniu całości okazują się mówić o jednej rodzinie, co tworzy z nich powieść⁵⁰. Podczas gdy owo rozbitcie żywiołu opowiadania na mniejsze narracje – „osobiste historie” bohaterek – pokazuje ich niegotowość, niepełność, która domaga się przemyślenia i być może nawet kilkakrotnego odczytania w różnych konstelacjach, to spajającym je elementem jest rodzina, do której należą kobiety. Dostrzegamy w niej jednak pewną ryse, jeśli bowiem rodzina „stanowi rodzaj węzła antropologicznego, w którym krzyżują się działania postaci, miejsce i zarazem warunek pragmatycznych interakcji”⁵¹, to ta ukazana w powieści Tokarczuk jest jej zaprzeczeniem. Więzy pomiędzy kobietami są nader wątłe, a kontakt ograniczony do wysyłanych sporadycznie pocztówek. Zatem rodzina, jako „potoczny motyw narracyjny”⁵², zmieniający swą naturę, wpłynęła jednocześnie na wygląd literackiego o niej przekazu. Porwane losy rodziny generują nieciągłą konstrukcję fabuły.

Terminologia rodzinna może, jak pisze Zofia Mitosek, funkcjonować także w wymiarze symbolicznym, czego przykładem są mity kosmogoniczne⁵³. Zatem relacje rodzinne w *Ostatnich historiach*, jako jeden z uniwersalnych tematów literatury, ukazane są nie tylko literalnie, ale też metaforycznie. Wątek tajemnicy narodzin i śmierci wpleciony w materię powieści przywołuje na myśl mit kalendarzowy o Demeter i Persefonie, który jest upostaciowieniem praw panujących w świecie przyrody, ale odwołuje się jednocześnie do silnej więzi między matką a córką, która stała się *de facto* motorem owej mitycznej historii⁵⁴. Również imię jednej z bohaterek

⁴⁶ C.G. Jung, *Wspomnienia...*, op. cit., s. 109.

⁴⁷ Por. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 7.

⁴⁹ Z. Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001, s. 175.

⁵⁰ Recenzja *Ostatnich historii* zob.: http://tokarczuk.wydawnictwoliterackie.pl/recenzje_frame_czaplinskgw.php, P. Czapliński, *Trzy opowieści Olgi*.

⁵¹ Z. Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu...*, op. cit., s. 176–177.

⁵² *Ibidem*, s. 177.

⁵³ *Ibidem*, s. 186.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 186.

– Paraskewia nawiązuje do świętej, która czuwa nad ogniskiem domowym i dobrymi relacjami w rodzinie⁵⁵, dzięki czemu kojarzy się także z grecką Hestią.

Mit zaznacza swą obecność w każdej książce Olgi Tokarczuk, poczynawszy od *Podróży ludzi Księgi*, w której tytułowa Księga stanowi materialny dowód istnienia wiecznego porządku, poprzez *Prawiek i inne czasy*, którego mikroświat skupia w sobie elementy pochodzące z mitu, aż po *Dom dzienny, dom nocny*, w którym odnaleźć można między innymi echa wspomnianego już mitu o Demeter i Persefonie. Toteż także w *Ostatnich historiach* autorka nie tylko wprowadza nawiązania do mitycznych przedstawień, ale przede wszystkim kreuje świat powieściowy na wzór mitologicznego. Jednym z nich jest, jak pisze Eleazar Mielecinski, stosowanie „binarnych (dwuelementowych) opozycji cech zmysłowych”⁵⁶, które „przybierają różnorodne formy wyrażania podstawowych antynomii typu życie/śmierć itp.”⁵⁷ Właściwością ludzi a także mitycznych bohaterów jest pragnienie przewyciężenia tych antynomii, dążenie do osiągnięcia harmonii. W powieści Tokarczuk kobiety dostrzegają przeciwne wartości: Ida – narodziny i śmierć, Parka – pierwiastek żeński i męski, a Maja – prawdę i iluzję, a ich zadaniem jest pogodzenie tych opozycji. Najsilniejsza chyba i najbardziej widoczna w mitologii jest tendencja do harmonizowania i porządkowania świata. Jeśli zatem uznamy, że świat przedstawiony *Ostatnich historii* służy zobrazowaniu przeżyć psychicznych bohaterek za pomocą symbolu i archetypu, dostrzeżemy w nich podobny do mitologicznego kierunek myślenia – od chaotycznie wynurzających się obrazów nieświadomości do porządku i ładu zintegrowanej osobowości bohaterek. Pierwotny mit miał także za zadanie wyjaśnić pochodzenie poszczególnych elementów świata⁵⁸, natomiast prywatny mit, prywatna historia każdej z bohaterek objaśnia tajemnice ich psychicznego życia dążącego do duchowej pełni.

Rzec by zatem można, że wyłania się z *Ostatnich historii* uniwersalna wizja świata, w którym dręczące obrazy śmierci łagodzi zapowiedź duchowego odrodzenia, wiecznego trwania pierwiastków psychicznych jako elementów zbiorowej nieświadomości. Jednak Olga Tokarczuk, oswoiwszy już czytelnika z ambiwalentnym sposobem patrzenia na świat, z mnożeniem wariantów odpowiedzi, wprowadza także do powieści zamęt, wykorzystując swoją niezwykłą umiejętność komplikowania narracji. Rozpisuje autorka *Ostatnie historie* na trzy głosy: trzecioosobowego narratora *Czystego kraju*, który przyjmuje punkt widzenia Idy, stając się niemalże jej „wewnętrznym widzeniem”, monologującą Paraskewię, której narracja zdaje się niekiedy wypowiedzią, innym zaś razem chaotycznie pojawiającymi się myślami, oraz na narratora *Sztukmistrza*, oglądającego z dystansu Maję i jej syna, ale jednocześnie będącego pewnym wariantem „ja” bohaterki, werbalizującym jej refleksje. Poprzez taki zabieg Tokarczuk stara się zbadać, co stanie się, gdy opowieść, mająca funkcję modelującą i porządkującą zarazem, zostaje porwana. Czy nadal będzie spełniać swoje zadanie? Czy opowieść o jednej rodzinie rozerwana na trzy odrębne narracje odbiera sens jej istnieniu, czy przeciwnie, wyzwala więcej możliwości odczytania?

⁵⁵ http://www.region.halicz.pl/aga/lopienka.html_A. Paluch, *Zapomniana Łopienka*.

⁵⁶ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmowa M.R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 207.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 207–208.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 213.

Napięcie powstałe dzięki jednoczesnej obecności w powieści porządku i chaosu pozostawia czytelnika z pytaniem o sens szukania własnego mitu, na które autorka daje jedynie zarys odpowiedzi. Zdaje się bowiem mówić, że aby odnaleźć prywatny mit, trzeba zacząć go opowiadać, czynność ta natomiast stanowi domenę literackiego dzieła, które może okazać się przepustką do „nieprzemijającego świata”⁵⁹.

Zaproponowane powyżej myślenie o związku literatury i psychologii, nie wnikając w sferę świadomości czy nieświadomości pisarki i jej biografii, pozostaje w obrębie świata przedstawionego powieści, w którym odkrywany jest motyw wędrowny zaktualizowany na przykładzie historii trzech bohaterek. Owym funkcjonującym w literaturze od wieków motywem jest podróż, wędrówka, w tym przypadku skierowana do wewnątrz, w głąb *psyche*. Posługując się językiem Junga, można powiedzieć, że jest to jedno z podstawowych doświadczeń egzystencjalnych człowieka, a więc archetypowych. Takie pojmowanie literatury sytuuje się zatem w granicach archetypowej krytyki, która zajmuje się właśnie „prastarymi wyobrażeniami, ujęciami i obrazami”⁶⁰ oraz ich trwaniem w literaturze.

Odczytanie *Ostatnich historii* w kontekście koncepcji Carla Gustava Junga pozwala na wykorzystującą założenia psychologii głębi interpretację znaczeń ukrytych pod warstwą świata przedstawionego. Dzięki oglądaniu literatury przez pryzmat mitu i archetypu jednostkowe wydarzenia zyskują wymiar uniwersalny. Literatura, posiadająca moc operowania symbolem, od zawsze miała dostęp do sfery nieświadomości zbiorowej. Jung natomiast pokazał, że każdy człowiek może być twórcą dzięki umiejętności „symbolizowania własnego doświadczenia”⁶¹. Również badacz literatury, próbując odszyfrować znaczenie symboli w niej zawartych, staje się twórcą i zarazem częścią kultury, która jest nośnikiem obrazów archetypowych. Trzeba jednak powiedzieć, że inspiracja psychologią głębi, dająca nowe możliwości odczytania dzieła literackiego, nie może stać się paradygmatem. Należy bowiem pamiętać, że jest ona przede wszystkim „w swym podstawowym wymiarze – teorią terapii, u której podstaw tkwi określona koncepcja ludzkiej psychiki”⁶². Dzieło literackie natomiast to wytwór posiadający prócz ukrytego znaczenia, które niekiedy pokrywa się z psychologiczną koncepcją człowieka, także „własny wewnętrzny porządek konstrukcyjny”⁶³, ujawniający jego płaszczyzny wymagające zastosowania także innych niż psychologiczne narzędzi badawczych.

Literature and depth psychology: Olga Tokarczuk's "Ostatnie historie" (Last stories), or C.G. Jung's way to individuation

Abstract

Modern literary-scientific reflection, noticing the relation between literature and the depth psychology, takes advantage of its tools in literary research. The prose of Olga Tokarczuk, who not only explicitly admits her fascination with Jung's ideas, but also creates worlds

⁵⁹ C.G. Jung, *Wspomnienia...*, op. cit., s. 14.

⁶⁰ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2007, s. 42.

⁶¹ Cz. Dziekanowski, *Twórczość i nieświadomość*, [w:] *Fenomen Junga...*, op. cit., s. 216.

⁶² P. Dybel, *Psychoanaliza i literaturoznawstwo*, [w:] *Psychoanaliza i literatura*, wybór, red., oprac. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001, s. 6.

⁶³ *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 168.

filled with psychology-related meanings, can provide inspiration for considering the bonds between literature and psychology. Also in "Ostatnie historie" one can notice echoes of Jung's concepts, especially of his individuation theory, as the development of an individual, as the basic existential experience, is actualized in the images of the presented world of the novel. Communication between the two disciplines is realized in the substance of Tokarczuk's novel primarily by means of such categories as myth, archetype and symbol. The crucial events of "Ostatnie historie", that is the characters' encounter with death, are a pretext to undertake a literary reflection on spiritual rebirth, which Jung calls individuation. The archetypes visible in the novel, of the Great Mother, the Wise Old Man, or Anima and Animus are personifications of the ancient models of behaviour, the basis of which is the search for the whole of one's personality. In psychoanalytic therapy, the superior role is played by narration, thus, in order to discover a private myth, one has to start telling it, and telling a story opens the door to the literary world. The above analysis, investigating the motive of wandering, which has functioned in literature for ages, that is the motive of journey, of a trip, this time directed at one's interior, inside the psyche, is situated within the boundaries of archetypical criticism, which deals with archetypical images lasting in literature.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Katarzyna Wądołny-Tatar

Poziomy rzeczywistości

w powieści Anny Janko *Dziewczyzna z zapałkami*

Rzeczywistość pojawia się w ujęciach badawczych jako kategoria ontologiczna, epistemologiczna, metafizyczna. Można odnieść wrażenie, że za sprawą pracy Ryszarda Nycza, wyznaczającej pewien punkt widzenia – epifaniczny dyskurs nowoczesnej literatury i standard naukowy, to zainteresowanie badaczy jeszcze się nasiliło¹. Autor *Literatury jako tropu rzeczywistości* pisze:

Literatura [...] staje się tym specjalnym miejscem, gdzie świat wkracza dopiero w przestrzeń doświadczenia i zarysowuje na horyzoncie ludzkiego poznania; i tym szczególnym momentem ludzkiego doświadczenia, w którym procesowi nastawiania „beziemiennej” rzeczywistości zachodzą drogę znaki, akty kategoryzacji i nadawania sensu. Tam i wtedy właśnie ślad staje się tropem; literatura – „zaszyfrowanym zapisem” rzeczywistości².

Jaka rzeczywistość zaszyfrowana jest w *Dziewczyźnie z zapałkami*?³ Powieść Anny Janko jest na wskroś współczesna w autorskim sposobie widzenia świata, konstrukcji dzieła. Odzwierciedla postmodernistyczne tendencje w literaturze. Nie jest twórczą prekognicją jakiejś rzeczywistości pozaliterackiej czy literackiej. Nie należy do tych dzieł, które wyznaczają awangardowy nurt, a raczej go kontynuują, jednak są w tej kontynuacji nacechowane odmiennością.

¹ Zwłaszcza w pracach szczegółowych, np. A. Węgrzyniak, *Wersje rzeczywistości w „Ostatnich historiach” Olgi Tokarczuk* oraz T. Kunz, *Nicowanie rzeczywistości. Niesamowite, potworne, nieludzkie w poezji Marcina Świetlickiego*, obie prace [w:] *Literatura polska po przełomie 1989 roku*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Kraków 2007; S. Szymutko, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998. Popularne stały się także sposoby i możliwości poznawania i doświadczania rzeczywistości w ujęciach literaturoznawczych, np. J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007; B. Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.

² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 12.

³ A. Janko, *Dziewczyzna z zapałkami*, Warszawa 2007 (wszystkie cytaty pochodzące z tej powieści oznaczone zostały w tekście). Krytyka literacka przyjęła powieść przychylnie, np. B. Darska, *Trzeba walczyć o czas poezji!*, „*Twórczość*” 2007, nr 9. Wiele recenzji uwzględniono na stronie www.annajanko.pl/rec.php.

Można tu mówić o wielu perspektywach jednej osoby mówiącej, składających się na jeden wątek istnienia. Ustalenie jakiegokolwiek schematu fabularnego powieści następuje z trudnością. Z jednej strony ocieramy się o banał, sprowadzając dzieło do nieco chaotycznych, nerwowych niepozabawionych jednak błyskotliwych myśli zapisków gospodyni domowej, rejestrujących proces rozpadu małżeństwa; notatki kobiety, która kiedyś była dobrze zapowiadającą się poetką. Z drugiej – struktura narracji nie pozwala na schematyczność i zamknięcie, ma charakter ruchomy, otwarty w wielu znaczeniach tego słowa.

Zarysowują się dwa poziomy rzeczywistości, w których funkcjonuje bohaterka: biograficzny, rejestrujący jej egzystencję (czy autobiograficzny⁴, jeśli zechcemy konfrontować fabularny opis zdarzeń z faktami) i autotematyczny, jako proza o uprawianiu prozy, potrzebie utrwalania rzeczywistości i siebie. Stanowią one nieizolowane strefy istnienia głównej postaci i jednocześnie narratorki, jednak o wyraźnie zaznaczonych granicach: w pierwszej strefie kobieta przebywa z innymi, do drugiej dąży sama. Na wertykalne usytuowanie płaszczyzn i ich hierarchię ma wpływ dążenie bohaterki do stałego osiągnięcia jednego poziomu i istnienia w tej strefie, przy zniewelowaniu drugiego. Określenie bohaterka-narratorka, nawet na zasadzie metafory apozycyjnej ze zmienną kolejnością budujących ją elementów jest tu jak najbardziej uprawnione (Hanna bohaterka-narratorka na poziomie codziennej egzystencji kontra Hanna narratorka-bohaterka na poziomie twórczości). Dychotomiczny podział świata przedstawionego, umowny, nieostateczny, ale to jemu zostały podporządkowane inne elementy powieści, odbija kształt i charakter dzieła, kompozycję, strukturę semantyczną. *Dziewczyna z zapałkami* traktuje o rzeczywistości przetwarzanej przez literaturę i ich wzajemnej obecności w granicach „tej drugiej” strefy. Wobec codziennej egzystencji twórczość ma charakter ewazyjny, jest azylem, ucieczką i odwrotnie – twórczość literacka podlega inwazji ze strony codzienności.

Wielość i różnorodność perspektyw pozwala na wyeksponowanie wybranej kategorii, ujęcia, tematu, prezentowanych w odrębnych fragmentach. Nie ma tu rozdziałów, ale niewielkie sekwencje narracyjne, wydzielone graficznie: od kilku zdań do kilku stron. Sąsiadujące ze sobą części rzadko podejmują ten sam temat czy dotyczą zbieżnych kwestii. Każda z dających się wyodrębnić perspektyw zyskuje swoją pełnię i konstytuuje się w określoną całość w odbiorze po zakończonym procesie lektury. Opis każdej z nich wymaga odnalezienia i zespolenia informacji, które pojawiały się w różnych częściach powieści, niekoniecznie w układzie chronologicznym, według selektywnego i impulsywnego porządku pamięci (Dariusz Nowacki w „Gazecie Wyborczej” określił ten typ narracji jako „ni to powieść biograficzną, ni to sfabularyzowany pamiętnik, zredagowany zapewne na podstawie prywatnego dziennika pisarki”⁵). Stąd też wrażenie ruchomych pięter rzeczywistości: rozwijają

⁴ Używane w dalszej części tekstu określenie (auto)biograficzny wskazuje na dwuznaczność. Powieść jest biografią Hanny (bohaterki i narratorki zarazem) i zawiera też elementy autobiografii autorki, które jednak wcale nie muszą być odkrywane, weryfikowane przez odbiorcę (choć zostały tu zasygnalizowane). „Anna Janko” to także pseudonim artystyczny, którego twórczyni używa od momentu debiutu w latach 70. ubiegłego wieku. Gra więc swoją biografią, sugerując autobiografię. Dodatkowo poziom (auto)biograficzny budują w powieści zdarzenia dnia codziennego, a twórczość jest nietypową, odświeżoną ich częścią, wyznaczającą inny, jak sama napisała „poziom istnienia” (s. 63).

⁵ D. Nowacki, recenzja dostępna na <http://wyborcza.pl>.

się one achronologicznie i w sposób nieciągły. Zasadność i ważność zyskuje w danym momencie aktualnie czytany fragment, uruchamiając tym samym połączenie z wcześniej czytаныmi, budującymi ten poziom. Niektóre wątki, najpierw zarysowane, zyskują obudowę w dalszej części (np. powieść rozpoczyna się od podróży poślubnej, informacje dotyczące samej uroczystości pojawiają się później w wielu miejscach, w zależności od potrzeby zilustrowania kontaktów w matkę, teściową, mężem). Zapis umożliwia rozpoczęcie lektury w dowolnym miejscu, delektowanie się słowem, dosadnością stwierdzeń, metaforą. Poetyckie deskrypcje i filozoficzne refleksje sąsiadują z opisem traumatycznych wydarzeń (cytaty z dzieł Heideggera obok opisu rozmrażania lodówki typu Mińsk 16, refleksje natury biologicznej o życiu pewnych gatunków mrówek czy os obok informacji o śmierci nowonarodzonego dziecka i reakcji matki z nią związanej). W zakresie kompozycji i poetyki *Dziewczyna z zapawkami* zdecydowanie kontynuuje tradycje powieści niefabularnej⁶.

Poziom (auto)biograficzny i ewazyjny charakter twórczości

Pogranicze literatury i rzeczywistości, balansowanie na linii literatura–rzeczywistość pozaliteracka, stanowi przejaw twórczej transgresji i dla odbiorcy jest zachętą do weryfikacji danych (faktów, dat, nazwisk) umieszczonych w fabule, wykraczając poza tekst literacki. Wzajemne potwierdzanie, dopełnianie obu sfer tworzy perspektywę autobiograficzną.

Jeśli osobę mówiącą potraktujemy jako narratora autorskiego, asertującego, wówczas do dyspozycji mamy wiele możliwości i sposobów odczytywania dzieła jako autobiografii, w ramach różnych propozycji badawczych⁷ (np. Philippe’a Lejeune’a⁸ czy Małgorzaty Czermińskiej⁹), wpisując powieść w układy semantyczne proponowane przez znawców: paktu („ja”–„ty”) albo trójkąta autobiograficznego („ja”–„świat”–„ty”) ¹⁰. Niezaprzeczalnie do dających się ustalić faktów uwzględnionych w powieści należy w planie rodzinnym (I): wrocławsko-sopockie dzieciństwo i dorastanie, relacje pisarki z rodzicami (poetami Teresą Ferenc i Zbigniewem Jankowskim); w planie rodzinnym (II): założenie własnej rodziny, ślub, jego charakter i czas zawarcia związku małżeńskiego, studia i praca zawodowa partnera, przyjsięcie na świat kolejnych dzieci, niektóre fakty z życia rodzinnego, jak np. pobyt męża, a potem obojga małżonków w USA – bohaterka powieści skonstatuje ten fakt:

⁶ Zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

⁷ Np. zawartych w tomie: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenie*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001. B. Gutkowska, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Katowice 2005. Nie jest celem tej pracy przedstawienie którejkolwiek z nich, ale sygnalizacja możliwości czy stwierdzenie, co składa się na poziom (auto)biograficzny.

⁸ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.

⁹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt (świadectwo, wyznanie i wyzwanie)*, Kraków 2000.

¹⁰ Metafor użytych w wymienionych wcześniej pracach naukowych, ich sensu i wykładni dotyczy artykuł A. Rydz, *Sieć metafor w autobiografii*, [w:] *Porwani przez przenieśnię. O literaturoznawczych metaforach*, red. E. Balcerzan, A. Kwiatkowska, Poznań 2007. Interesujące propozycje przynosi zbiór rozpraw: *Autobiografizm...*, op. cit.

„Nasze kraje różnią się poziomem abstrakcji...” (s. 91). Drugi plan rodzinny wynika z głębokiej potrzeby, by „mieć normalny dom, a tylko w uzupełnieniu posiadać [...] niedużego, poręcznego, kanapowego pegaza” (s. 112). Z późniejszej perspektywy proporcje wyglądają inaczej, co narratorka ujmuje w wypowiedzi parentetycznej: „(Tak się bałam artystów i wariatów, że się dałam zamknąć w «domu normalnych». I teraz już wiem, dobrze wiem, czym może być szaleństwo normalności...)” (s. 128).

W planie zawodowym istotne są: polonistyczne studia na Uniwersytecie Gdańskim, zakończone obroną pracy dyplomowej o poezji Anny Kamieńskiej, znajomość z wieloma ludźmi pióra, filmu, teatru (także z racji wychowywania się w domu poetów), własna droga twórcza, debiut, nagrody „za całokształt początków twórczości” (s. 65). Po ich otrzymaniu bohaterka zyskuje przeświadczenie, że „Tymczasem coś gdzieś się dalej kontuuje, bez mej wiedzy i woli, i dostaję wiadomość, wezwanie, na inny poziom istnienia... [podkreśl. – K. W.-T.]” (s. 63). Później – kolejne tomy i wiersze (również umieszczane w całości lub fragmentach w narracji), informacja o napisanym i inscenizowanym dramacie. Narratorka i bohaterka wyraża jednak w powieści wątpliwość: „Czy to na pewno jest moja biografia? A może ja się Pawiowi [mężowi] śnię, (...)? Kto mnie opowiada i czemu?” (s. 89). W innym miejscu świadomie demaskuje twórczy warsztat:

Dlaczego odepchnęłam swoją historię tak daleko – na odległość trzeciej osoby liczby pojedynczej? [...] „Nie mam z nią nic wspólnego” – to brzmi dobrze. „Ja tylko opowiadam” – czysta sprawa. Tymczasem „ona” wypełnia mi głowę gęstą narracją, do której usiłuję się zdystansować gramatycznie, jednak pod powierzchnią uporządkowanego paradygmatu tarzam się w chaosach i nie mogę się wyosobnić, skryzalizować.

Ona, czyli ja (s. 17).

Zawartość fabularna obejmuje zatem kilkadziesiąt lat od wspomnień kilkuletniej dziewczynki po kilkunastoletni okres małżeństwa (zapis kończy się po siedemnastu latach trwania tego związku). Trudno ustalić antecedencję w okresie rozszerzonego schematu fabularnego, wszystko bowiem dokumentuje biografię bohaterki. Pewnym wzbogaceniem jest wzmiankowanie o doświadczeniach wojennych matki (także dających się zweryfikować jako fakty¹¹). Obserwujemy też antycypacyjną projekcję przyszłych wydarzeń, wynikających z chęci zmiany – zakończenia związku. Być może należałyby do tego obszaru także opisywane w narracji sny.

Ze zdarzeniami nieodłącznie wiąże się geografia i topografia literacka, a więc przede wszystkim Sopot, Gdańsk, Wrocław, ich dzielnice i ulice. Prywatny czas miesza się z czasem społecznym, ogólnoludzkim, historycznym, ze względu na ciągi refleksji poza głównym torem narracyjnym, które nie mieszczą się w żadnym z poziomów. Wyraźnie akcentowany jest początek lat 80. w Polsce: puste półki w sklepach, kolejki, kupowanie kawy, mięsa, oryginalny aromat herbaty Ulung, Biseptol jako podstawowy lek na infekcje podawany dzieciom, polowanie na papier toaletowy, kartki na żywność i obuwie, czy późniejszy wybuch reaktora jądrowego

¹¹ Chodzi m.in. o dokonaną przez Niemców pacyfikację rodzinnej wsi Teresy Ferenc na Lubelszczyźnie, w czerwcu 1943 roku. Taką informację podaje też sama poetka, m.in. przed utworem *Wies skamieniała*, pochodzącym z tomu *Wypalona dolina* (1979). W tym i innych tomach odnajdujemy ślady, a raczej stałą obecność tego wydarzenia.

w Czernobylu. W powieści czytamy: „By przeżyć w tym kraju, trzeba wszystkie swe myśli, siły i czas poświęcić strategii przetrwania, całą swą uwagę skierować na organizację podstawowego bytu” (s. 60). W kilku stwierdzeniach powtarza się również „nocna” metaforyka: „Cieszymy się, że w tej Nocy Cywilizacyjnej, jaka w tym kraju nastąpiła, rankiem jeszcze dzień biały dowożą” (s. 60). Z przytaczanych rozmów rodzinnych i partii narratorskich wyłania się obraz Polski z 13 grudnia 1981 i tuż po rozpoczęciu stanu wojennego: brak opału, 15 stopni Celsjusza w domu z maleńkim dzieckiem, niebezpieczeństwo działań zbrojnych i interwencji wojsk radzieckich, telewizyjne komunikaty o narastającej anarchii i wrogich siłach, strach przed wojną, obawy, że „historia wraca po nas” (s. 66):

telewizja wciąż teraz opowiada o „bandach wyrostków”, którzy anarchizują państwo. Jakby jakaś zgraja dzieciaków mogła zagrażać Polsce... Jakby nie wiało grozą od zakratowanych milicyjnych suk, wojskowych transporterów opancerzonych w mieście, od opuszczonych przyłbic zomowców, od nagich sklepów, od opustoszałych ulic o zmierzchu (s. 73).

Po wyjeździe partnera z kraju bohaterka zastanawia się: „Czy wróci? Teraz są takie czasy, że mężowie nie wracają do żon ze swych Ameryk. Ślą paczki z puszkami kawy, czekoladą, suchą kiełbasą. Z zapachem dalekich (k)rajów... Jak bogowie cuda” (s. 82).

W ciągu zdarzeń antecedyjnych, podobnie jak sygnalizowane wcześniej tragiczne doświadczenia wojenne matki narratorki, mieszczą się też relacje o wspomnieniach innych, szczególnie historia domu zbudowanego na studni przy Salamanderweg we Wrocławiu (Breslau), gdzie w dużej części toczy się akcja: niemieccy pierwsi właściciele, tragiczna śmierć małej Niemki po wkroczeniu wojsk radzieckich, druga córka właścicieli, usiłująca nawiązać kontakt z polskimi mieszkańcami jej dawnego domu. Wpływają one na jakąś aktualność w świecie przedstawionym.

Poziom autotematyczny i inwazyjny charakter egzystencji

Dziewczyna z zapalkami to powieść przepisana z zeszytów. Ważny jest w niej sam proces pisania, akt twórczy determinujący funkcjonowanie wyższego poziomu. Budują go (liczne i rozrzucone) zdania – w strukturze innych jako krótkie aluzje, dygresje, parentazy oraz obszerniejsze wypowiedzi o potrzebie pisania, tworzeniu tej konkretnej powieści, wcześniejszych doświadczeniach twórczych. Zmienia się wówczas status narratora – jest fingowany i fingujący zarazem. Powieściowa bohaterka i narratorka pisze powieść, własną narrację określając jako zapiski czy dziennik prowadzony w kilkudziesięciu zeszytach w kratkę. Jest w takich informacjach sugestia, że powieść w swojej pierwotnej wersji powstawała wiele lat, stopniowo. Czytelnik odnajduje więc wypowiedzi metatekstowe, jak jedna z końcowych refleksji, zawierająca „skrywaną” chęć upublicznienia zapisków:

Książki mają tytuły, dedykacje, motta, podziękowania, wstępy, epilogi... Moja jest naga jak rybi szkielet. Bardzo wątpliwe, czy wypłynie...

Ale przydałoby się zastrzeżenie, na przykład takie:

„Zbieżność imion i nazwisk jest nieprzypadkowa, chociaż wszystkie zostały zmienione.”

Albo takie:

„Książka ta zawiera dokładnie tyle kłamstwa, ile potrzeba całej prawdzie” (s. 236).

W powieści można też dostrzec wielokrotne uzasadnienie tytułu¹² w postaci refleksji o charakterze otwartym:

zapisuję marginesy. Notuję wspomnienia, wywołuję obrazki z przeszłego życia, trochę jak Andersenowska dziewczynka z zapałkami, która rozświetla sobie płomykiem zimny swój los. Czy to mnie przybliży do rozwiązania zagadki ukrytej w tekście głównym? (s. 130);

i przeciwnie – zamkniętym:

Ludzie, którzy nie zapisują swego życia, wydają mi się szaleńcami, lekkoduchami, umierają cali każdego dnia, nawet o tym nie wiedząc (s. 79).

W innym miejscu procesowi tworzenia (także w związku z tytułem) towarzyszy autoodbiór:

Gdy przewracam kartki wstecz i odczytuję te swoje zapiski, to tak jakbym zapalała zapałki w ciemności. Obrazki, scenki z życia wyłaniają się z mroku na chwilę i gasną razem z wątlą płomykiem. Ale przecież są zatrzymane i znów mogę „rozpalić” od nich swoją pamięć (s. 78).

W kontekście tytułu można rozpatrywać aluzyjne stwierdzenie (mimo że wypowiedź ta dotyczy przyszłego związku bohaterki z innym mężczyzną – poetą), że czynom i słowom poety nie można wierzyć: „Bo wszystko to jest mu potrzebne – do zapisania. Bo zużywa innych na podpałkę – dla wyobraźni” (s. 262). Najwięcej refleksji dotyczy świadomego tworzenia, trudności warsztatowych, posługiwania się słowem w prozie i w poezji. Wyrażają one np.:

- wątpliwości – czego dotyczą zapiski, „o czym to jest” (s. 242), czy warto je kontynuować:

Czy te strzępki to jest może opowieść o czyimś życiu? Bo przecież nie o moim. Własnego życia nie da się opowiedzieć, można je tylko obnażyć (s. 34);

Kto mi dopisał to zdanie? Wszechwiedzący narrator? Świadek? Ja sama z przyszłości, „której nie może nie być”? (s. 198);

- stan umiejętności pisania dający satysfakcję i nieumiejętności prowadzący do frustracji:

Pisanie jest wynikiem łaski, sam warsztat nie wystarczy, to oczywiste. Widać moja łaska ustała. Parasol metafizyczny za nic nie chce się otworzyć (s. 146);

¹² Swoje precyzyjne uzasadnienie w fabule powieści znajduje też projekt graficzny okładki powieści. Wzrok czytelnika przyciąga damska czerwona rękawiczka zawieszona na gałęzi z pąkami, zwiastującymi wiosnę. Czy to ta zgubiona na lodowcu, w silnym wietrze? Por. A. Janko, *Dziewczyna...*, op. cit., s. 66.

Mam wrażenie, że napisałam już kilka początków, a żaden dalszy ciąg nie następuje. Strach zacząć dalszy ciąg, skoro w moim życiu nic się nie chce od razu puentować... Żmudę dalszego ciągu bajarze załatwiali zdaniem: „... i żyli długo i szczęśliwie”. Tymczasem takich, co żyli długo i szczęśliwie, w ogóle nie ma. Szczęście to zjawisko momentalne i musi zniknąć w przypadku dłuższego życia albo się przeobrazić w coś innego: w nudę albo w „dole”, czy „los” (s. 37);

- różnice w posługiwaniu się wierszem i prozą, ma to znaczenie wobec wcześniejszych deklarowanych doświadczeń bohaterki-narratorki:

Staram się pisać spokojnie, z dystansem, ale proza wymaga tyle cierpliwości! Żadnej drogi na skróty, żadnych metafor! [...]

Pisanie prozy to jest jeszcze większa żmuda! Jesteś jak mrówka, która idzie przez monstrualny krajobraz, którego kształty objawia ci się dopiero po wielu kilometrach napisanych stronach! (s. 241)

Powieść nie jest pozbawiona humoru, który czasem przechodzi w ironię, a ta w autoironię. Tyleż humorystycznie, co gorzko brzmią: „Incipity, po których poznaje się, że związek na pewno nie jest partnerski: «Ja sobie nie życzę...», «W moim domu tak nie będzie, że»” (s. 109). Przewrotnie wyrażony jest również twórczy imperatyw: bohaterka nie może i nie umie pisać, a jednak pisze:

Nie umiem już pisać wierszy. Może i byłaby to jakaś homeopatia, trucizna na truciznę. Ale czy tak zgniła dusza jak moja jest w stanie wyzdrowieć od własnego wierszyka? Muszę pisać prozę. Muszę złapać to własne życie za gardło i coś z niego wydusić. Na przykład książkę pod tytułem „Żonidło”, albo „Konfitura z estrogenów”, albo „Królowa psów” (s. 128).

Częste, także w obrębie nieautotematycznych fragmentów, są lapidarne myśli, wyrażone w krótkich formułach: „Pisanie jest moją jawą, życie jest snem” (s. 253); „Nie ma się życia, dopóki się go nie opowie” (s. 254); „od nie napisanych wierszy gnije dusza poety...” (s. 148); „Potrzebuję adresata, aby być” (s. 262). O przewadze poziomu twórczości literackiej nad poziomem codziennej egzystencji świadczą liczne wypowiedzi Hanny, np.: „Urodziłam dzieci, ale dopiero słowa pozwalają mi się wyzwolić, wyzewnętrznić” (s. 254). Pisanie odbywa się pod ciągłą autokontrolą. Sprawdzaniu podlega wyrażanie siebie w języku, nanoszone są poprawki, czynione powtórki, uzgadniana osoba gramatyczna. Pisząca stale przygląda się własnemu słowu. Literatura funkcjonuje tu nie tylko jako tworzona w powieści powieść czy zapiski, które się na nią złożą, ale także jako (opisywane) ślady lektur, kontaktów z twórcami, wiedza o historii literatury. W całości stanowią one alternatywę, antytezę poziomu codziennej egzystencji, tworzą świat azylu.

Czytanie jest szczególnym rewersem pisania (także wielokrotną lekturą własnych notatek, jakby według reguły „ja czytam moje pisanie”¹³), ale i tak odbywa się „w ramach” tej drugiej czynności, narrator informuje czytelnika o lekturze pisząc o tym. Bohaterka czyta więc i dzieli się refleksją na temat: *Dziennika metafizycznego*

¹³ Parafraza tytułu rozprawy na temat podmiotu autorskiego w literaturoznawstwie, D. Ulicka, *Ja czytam moje czytanie, [w:] Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

Gabriela Marcela, *Kłopotu z istnieniem* Henryka Elzenberga, *Wyniosłej wieży* Barbary Tuchman czy dzieła *Budować. Mieszkać. Myśleć* Martina Heideggera, za co spotyka ją komplement ze strony męża: „Jeśli czytujesz Heideggera, to nie możesz być idiotką” (s. 175). Przegląda książki psychologiczne, numery „Zeszytów Literackich”. Nazwiska i tytuły można by mnożyć. Nie jest to lektura metodycznie dobrana i ukierunkowana, ale koresponduje z momentalnymi reakcjami i emocjami bohaterki, nadto zawsze znamionuje erudycję Hanny, w myśl stwierdzenia:

Książki to nie są czyjeś rzeczy, to są świadectwa rozumu. Książki, które czytasz, pozwalają zajrzeć ci do głowy i zobaczyć myśli, uczucia, intencje, potrzeby emocjonalne. Jeśli coś czytasz namiętnie, to znaczy, że tym właśnie jesteś. Jesteś autorem swoich lektur i one zawsze cię zdradzają !!! (s. 181)

Bohaterka–narratorka odnosi się do usłyszanego w mediach informacji na temat literatury, sztuki, kultury (np. przytoczonego fragmentu wywiadu radiowego z żoną Osipa Mandelsztama). Zamieszcza w narracji krótkie wzmianki o dawniejszym i współczesnym życiu literackim, np. na temat Mickiewicza i Koła Paryskiego, pobytu Gombrowicza w Paryżu, czasem o charakterze anegdotycznym lub z cieniem ironii:

Nieśmiały i namiętny Julek Tuwim, z myszką na policzku wielką jak prawdziwa mysz i z czarną plamą na sercu – ożeniony z pierwszą głupią miłością, z powodu kompleksów, nigdy się nie spotkał z żeńskim odpowiednikiem swej duszy. Był jak ogrodnik hodujący marchew zamiast lilii. „Nomen omen”, jego żona nazywała się Marchew (s. 30).

Wspomina o znajomościach i rozmowach ze Stanisławem Rośkiem, Pawłem Śpiewakiem, Pawłem Huelle i innymi, wizycie u Anny Kamińskiej (ze szczegółowym opisem pokoju, w którym ją goszczono, szczególnie fotografii). Pośrednio informuje o orientacji w myśli filozoficznej Darwina, Spencera, Schopenhauera, Camusa, cytuje niektórych myślicieli.

Drobiazgowo sygnalizowane cytaty z różnych źródeł i komentarze do nich, przywoływane i rozwijane pod kątem narracji myśli z innych tekstów, innych osób, fragmenty własnych wierszy, a nawet baśń opowiedziana synowi na dobranoc, felieton napisany niegdyś dla „Wieczoru Wrocławia” – nałożone na główny tok narracji, realizujący się na dwóch poziomach: (auto)biograficznym i autotematycznym, przy zapisie w formie wyraźnie oddzielonych graficznie całości – daje to obraz skomplikowanej struktury narracyjnej. Przenikanie i osmoza, a może symbioza fragmentów. Palimpsestowa struktura poziomu dla odbiorcy jest intelektualnym sprawdzianem z wiedzy i wrażliwości humanistycznej. Narracja staje się też zbiorem zagadek, które domagają się wyjaśnienia, a nierozwiązane wzmagają potrzebę identyfikacji źródła. Także sposób zapisu, ze zwróceniem uwagi na sens i kontekst, jest komentowany przez narratorkę:

Zastanawiam się, czy nie przerobić tej mojej spowiedzi na komedię do teatru. Widzę bowiem, że mój sposób pisania jest mało poważny. [...] A jak to opisuję? Albo pobrzękując łańcuchowym dowcipem (polska specjalność narodowa), albo napinając linkę feministycznego dystansiku (import z Zachodu) (s. 215).

Bezustannie wierzy ona w moc słowa i używa jej do opisu rzeczywistości, oczekując konsekwencji tego zabiegu, jakiegoś „prawdziwego ziszczenia” i jakiejś „ostateczności”.

Dopóki wierzę – pisze autorka – że panuję nad formą swych wspomnień, mam przed sobą przyszłość. „To co było – będzie, aby to, czego nie było, znowu mogło być”. Tak napisałam w jednym ze swoich pierwszych wierszy (s. 256–257).

Całemu przedsięwzięciu towarzyszy jednak komercyjny cel, aby „zamknąć w książce” „całe tamto uszkodzone życie” i „sprzedać”, by możliwe stało się „kupno nowego losu” (s. 260). Na tym poziomie „napisana Hanna” najwyraźniej egzystuje tylko „w napisanym świecie”, lecz tym razem domaga się powrotu do prawdziwego, jakiegoś pozaliterackiego życia.

Interesująca, bo różnorodna i „świeża” jest metaforyka (jak przystało na poetkę z zauważalnym багаżem doświadczeń w tym względzie), pojawiająca się zwłaszcza w refleksjach poza głównym nurtem zdarzeń, które stanowią osobne fragmenty niełączące się z innymi, a dotyczą spraw ogólnoludzkich czy kondycji człowieka w świecie, organizacji kosmosu, przypadku we wszechświecie, Boga i sensu istnienia, ludzkiej (własnej) tożsamości i osobowości, natury czasu. Metafory z leksemem „czas” pojawiają się jako rzeczownikowe z tematem wyrażonym w dopełniaczu w różnorodnych połączeniach: „fałdki czasu”, „strumień czasu”, i w postaciach bardziej rozwiniętych: „ułamki zwykłego czasu, który jakby się zachwiał, wypadł z amplitudy” (s. 145). Badanie poetyckiego obrazowania w prozie Janko, idiolektałnych i idiomatycznych cech jej stylu wymagałoby jednak osobnych studiów.

Na marginesie odnotowywanych przemyśleń pojawiają się błyskotliwe stwierdzenia, istniejące w tekście na prawach sentencji. Można je nazwać uniwersalnymi myślami „długiego trwania”, które mają swoje źródło w pozaliterackiej empirii: „Młodość jest jak wyrok, od którego można odwołać się dopiero po latach” (s. 70); „Kamień wie, jak miękki jest rzeźbiarz” (s. 108); „Rewolucja zawsze najpierw jest dziewczicą, potem czarownicą...” (s. 220); czy sceptyczne myśli o religii: „Mesjasz to jest tylko figura nadziei, która musi pozostać niespełniona” (s. 141); „Religie to są nasze zbiorowe sny, tylko naiwni utożsamiają je z jawą”. Nie jest ważna w nich akcja, lecz refleksja.

Polaryzacja poziomów jest zresztą identyczna: poziom codziennej egzystencji (akcja) i poziom twórczości (refleksja) są jak dynamika i statyka, hałas i cisza. Ich dialektyka prowadzi do spostrzeżeń na temat ewazyjnego charakteru twórczości i inwazyjnego charakteru egzystencji. W tej diagnozie zamyka się zarazem ich sens. Zejście z najwyższego „poziomu istnienia” oznacza w rozumieniu narratorki i bohaterki ciągłe „obsługiwanie istnienia” i „podtrzymywanie nagich rudymetów egzystencji” (s. 149).

Inne uwagi

Trudno też jednoznacznie mówić tu o feministycznym spojrzeniu na świat. Paradoksalnie można nawet założyć antyfemistyczne ujęcie. W ten pierwszy nurt wpisuje się zapewne biologiczne doświadczanie kobiecości, w całej pełni – dojrzewanie, życie seksualne, ciążę, porody i reakcje psychiczne (chęć podobania się i satysfakcja z tego faktu, oczekiwanie na nową miłość, kiedy stara odejdzie). W drugim odnajdziemy

powolną akceptację własnego ciała i zachodzących w nim zmian u młodej kobiety, która najpierw traktuje własną płeć jak pułapkę, mówi o sobie, że jest bardziej „eteryczna” niż „erotyczna” (s. 52), i kulturowe role: żony i matki podejmowane jakby z obowiązku, konieczności, nawet z jakiegoś przymusu. Dziewczynka całowana we włosy przez kolegę w piwnicy podczas zabawy w chowanego, powie po latach: „Czułam obrzydzenie i pragnęłam uciec, ale jednocześnie ogarniał mnie słodki bezwład i musiałam tak trwać, i nie byłam w stanie zmienić niczego w tej scenie” (s. 49). Jako kobieta o pierwszym porodzie stwierdzi później: „Nicość, zrobiona z bólu i wstydu, którą się kończył seks, była czymś całkiem innym od ekstazy wszechistnienia, darowywanej przez miłość” (s. 54). Zdziwienie, niemiłe zaskoczenie towarzyszy także pierwszym kontaktom intymnym bohaterki z mężem.

Zróżnicowane doświadczenia kobiety, a szczególnie towarzyszące im reakcje i ich natężenie, uprawniają do zwrócenia uwagi na emotywny wymiar powieści, rozumiany jako emocje wyrażane przez dzieło literackie w odniesieniu zarówno do samego tekstu, jak i do czytelnika¹⁴. Poznawanie i doznawanie świata wyznacza skalę emocji, którą da się rozpiąć między rozkoszą i strachem lub rozkoszą i wstrętem – w powieści pojawia się neologizm „rozkoszmar” (s. 55). Falową naturę ma miłość i takim rytmem odmierza życie: „Przychodzi i odchodzi. Wybucho i gaśnie. Wprawia w euforię albo w gniew. Zamienia świat w niebo albo w piekło” (s. 165). Relacje w rodzinie: małżonkowie, rodzice – dzieci, w tym mąż, który „źle znosi ojcostwo” (s. 119), skrajnie negatywne i destrukcyjne relacje: synowa – teściowa, sposoby kontrolowania syna i synowej (syn-mąż, który rozmawia z matką w języku „macierzystym”) wyzwalają ekstremalne i intensywne emocje¹⁵. W efekcie czytelnik obserwuje: depresję, nałogi, choroby i kontuzje, przeprowadzki, czasem zdarzający się „cud przytulenia”, a nawet śmierć nowonarodzonego dziecka, o której z dystansu bohaterka powie:

Zdumiała mnie ogromna siła tej emocji, która wtenczas, na wiele minut, ogłuszyła mnie i wyparła wszystko, co miałam dotąd za własny, indywidualny byt. [...] To był żal gatunku po śmierci potomstwa (s. 156).

A potem:

My, ludzie nowocześni, wyosobnieni, nie znajdujemy wytchnienia we wspólnocie i dlatego częściej popełniamy samobójstwa. Sądzimy, że śmierć to sprawa osobista. A śmierć jest powszechna i wspólna. Należy do rodzaju ludzkiego i trzeba się nią dzielić, bo tylko tak można ją oswoić, rozbroić, osłabić (s. 156).

¹⁴ Por. M. Januszkiewicz, *Emotywny wymiar dzieła literackiego*, [w:] idem, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007.

¹⁵ Do interesujących wniosków mogłaby doprowadzić eksploracja powieści pod kątem zarejestrowanych w niej emocji i ich skali według metod psycholingwistycznych. Por. propozycje zawarte w: *Anatomia gniewu. Emocje negatywne w językach i kulturach świata*, red. A. Duszak, N. Pawlak, Warszawa 2003 oraz *Anatomia szczęścia. Emocje pozytywne w językach i kulturach świata*, red. A. Duszak, N. Pawlak, Warszawa 2005; *Bliżej serca. Zdrowie i emocje*, red. Ł. Kaczmarek, A. Słysz, Poznań 2007; *Bliżej umysłu. Preferencje poznawcze, percepcja, myślenie*, red. Ł. Kaczmarek, A. Słysz, Poznań 2007.

Chociaż nie uda jej się zapomnieć o tym „unieważnieniu genów przez śmierć dziecka, czyli cofnięciu paszportu w podróży przez dalsze istnienie” (s. 200). Strach przed zmianą i odejściem zostaje przewyciężony, bohaterka ogłasza na koniec: „Przegrałam, ale wygrałam” (s. 260).

Powieść daje się również „psychoanalizować” przynajmniej z kilku powodów. Narracja zawiera szczegółowe deskrypcje kilku snów cudzych i własnych – dziewczęcych i kobiecych. Narratorka odnotowuje z wielką precyzją, czego doświadcza, jak postrzega innych, jak inni, jej zdaniem, postrzegają ją. Także opis wojennych doświadczeń matki, jakby genetycznie przejętych przez córkę, wzmacnia jej własny lęk przed wojną i daje o sobie znać choćby przy oglądaniu rodzinnych fotografii. Widoczne jest świadome umieszczanie pewnych faktów w kontekście psychoanalitycznym i prowokowanie takiego odbioru:

Młyny podświadomości miałą bez przerwy, we dnie i w nocy, w pracy i na wakacjach, na weselu i pogrzebie, gdy oskarżasz i gdy pragniesz wszystko wybaczyć. Ty sobie, a twoje „państwo podziemne” sobie. I nagle w pewnej chwili wyskakuje kwit, że coś jest załatwione tak, a nie inaczej, i żadne wysiłki nie mają znaczenia (s. 260).

Podobnie w innych fragmentach: po „niby-wierszyku” zatytułowanym *Kobiece marzenie* o chęci bycia mężczyzną, pojawia się dopisek jako parenteza: „(psychoanalitycy, do roboty!)” (s. 262), a po opisie relacji mąż – dzieci sugestia: „Proszę pytać Freuda” (s. 118). „Bzdury, jakby dyktowane przez wariata” (np. zdanie „Wszak but zna nogę, ale nie zna drogi”) kończą się pytaniem: „Co na to archeolodzy podświadomości?” (s. 146) i wyrażają jednoczesną, własną ocenę aktualnej twórczości. Narracja zawiera opisy różnych snów, także takich przypomnianych z dzieciństwa i młodości, a mających po latach określone znaczenie i profetyczne walory, niekiedy obsesyjnie powracających. Bohaterka zastanawia się:

jak można dziś interpretować sny, gdy nasza wyobraźnia nie jest suwerenna ani tym bardziej „korzenna”, bo archetypy przemielone przez mass media, skrzyżowane z żądzą zysku, uległy deformacji, a intensywne masowanie społeczeństwa masowego rozbudza rozkosze albo lęki kompletnie fałszywe! [...]

Będzie nam potrzebny nowy Jung, bo zbiorowe sny ludzkości są współcześnie znacznie sprytniejsze (s. 242).

Wspomniany Jung mógłby również zainteresować się uśmiercaniem własnych rodziców w wyobraźni przez Hanne, gdy była dzieckiem. Niewykluczone, że powieść dla samej autorki miała spełniać jakieś terapeutyczne funkcje...

Dziewczyna z zapalkami Anny Janko reprezentuje popularną dziś antynomię: niewyraźalne – wyraźalne. Wpisuje się też w dialektykę śladu i obecności. Ryszard Nycz przekonywał, że sztuka literackiego przedstawienia to dzieło retoryki obecności, wyróżniając przy tym dwie fazy procesu uobecniania: tropu-śladu czyli tekstualizacji realnego i tropu-figury czyli „retorycznej reprezentacji owego stekstualizowanego realnego”¹⁶. Powieści Janko dotyczy szczególnie „wariant „epifanicznej” koncepcji dzieła: jako negatywnej epifanii, tzn. dzieła jako śladu zawsze

¹⁶ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, op. cit., s. 13.

niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości¹⁷, zwłaszcza ze względu na mocno zarysowany proces tworzenia, potrzebę pisania, możliwości i ograniczenia z nich wynikające, a także dwupoziomowość rzeczywistości¹⁸.

Anna Janko z pewnością korzysta ze swojej biografii i zostawia ślady swojego istnienia w tekście, które wymagają odczytania, zrozumienia. Jest to tym trudniejsze, że to dwie linie śladów o skomplikowanym układzie. Bohaterka powieści – żona i matka uobecnia się na poziomie codziennej egzystencji, jako podmiot piszący, który celebrytuje święto pisania na poziomie twórczości. Poziomy rzeczywistości, w których egzystuje powieściowa Hanna, stanowią jakby suwerenne obszary, ale integralnie budują antynomię przestrzeni świata przedstawionego w dziele. Poetyka negatywnych światów, ujawniająca się w powieści, decyduje o jego konceptualizacji. Dodatkowo, jeśli literatura ma poszerzać możliwości percepcyjne człowieka, stwarzać okazję doświadczania innych istnień, jak chcą zwolennicy hermeneutyki – to u Janko mamy do czynienia z nadmiarem „stekstualizowanych” wrażeń i emocji, które również odbiera czytelnik. Siła i jakość doznań bohaterki i narratorki oraz wyraźna polaryzacja rzeczywistości przedstawionej determinują sposób odczytania dzieła.

Levels of reality in Anna Janko's "Dziewczyna z zapałkami" (A matchgirl)

Abstract

Anna Janko's "Dziewczyna z zapałkami" is an example of a popular antinomy: the expressible – the inexpressible. It also matches the dialectics of trace and presence. The division into two levels of reality reflects the shape and character of the presented world, the composition and the semantic structure of the novel, which deals with reality transformed by literature and their mutual presence in the limits of "the other" sphere. Two levels of reality, in which the main character functions, are drawn: the biographical level, which registers her existence (or autobiographical, if we intend to confront the events of the plot with the facts of the author's life; Anna Janko is a pseudonym, used by the writer since her debut in the 1970s, thus she plays with her biography, suggesting autobiography) and the auto-thematic level, of the prose on producing prose, on the need of reinforcing the reality and oneself. The status of the narrator changes, it is forged and forging at the same time, and literature functions not only as a novel created inside a novel, or notes that form it, but also as (described) traces of reading (also multiple reading of one's own notes), contacts with writers, and knowledge of the history of literature. The main character incessantly believes in the power of words, and uses it to describe the reality, expecting the consequences of her action, a "real destruction", and some kind of "finality", just like Andersen's matchgirl, the title reference.

Polarization of the levels forms the antinomy of spheres: the everyday existence and creation are as action and reflection, dynamics and statics, noise and silence. Their dialectics may lead to observations on the evasive character of creative work and the invasive character of the existence: in comparison with everyday existence, creation is evasive and, on the contrary, literary creation is invaded by everyday existence. The poetics of negative worlds, revealed in the novel, determines the strategy of reading it.

¹⁷ Ibidem, s. 49.

¹⁸ Na temat metafizyki śladu i obecności wypowiada się też B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Wacław Marszałek

Wobec odmienności. *Lubiewo* Michała Witkowskiego

*W trzecim, wieczystych dżdżów stanąłem kole:
Deszcz chłodny, ciężki ciągły i przeklęty,
Wciąż jedną modłą siecze, żga i kole.*

*Śnieg, brudna woda i grad w bryły ścięty
Walą się strugą na ów kraj ucisku;
Cuchnie skroś ziemia brzydkie ssąca męty.*

Dante, *Boska Komedia*¹

Światło w wodzie morskiej dociera do głębokości około 150 metrów. Do tego punktu bujnie rozwija się flora i fauna. Niżej panuje kompletna ciemność i chłód, co jednak nie oznacza, że nie istnieje życie. Naukowcy na głębokości 10 000 metrów zaobserwowali ponad dwa tysiące, często okazałych rozmiarów, ryb. Od pływających w świetle odróżnia je budowa, często przypominająca worek pochłaniający pokarm, długie, świecące wypustki o zaskakujących kształtach. Zarówno ryby żyjące pod powierzchnią wody jak i głębinowe są jadalne. Te drugie podobno nawet smaczne.

Próby odczytywania literatury dotyczącej odmienności seksualnych można porównać do zaproponowania konsumpcji panierowanej ryby głębinowej. Bariery organoleptyczne pojawiające się w obu sytuacjach są podobne. Nie każdy z nas widzi sens spożycia, a jeśli już, to nie wie, jak tego dokonać; co w serwowanym daniu nadaje się do zjedzenia, a co stanowi dekorację. Nie każdy w końcu ma ochotę poznać i rozsmakować się w elemencie świata niedostrzeganego na co dzień, i co tu ukrywać, wzbudzającego często obrzydzenie. Zarówno w odniesieniu do ryby z latarenką w oślizgłej błonie, jak i omawianego *Lubiewa* – powieści Michała Witkowskiego, w której bohaterów cechuje odmienność godna ciemności Rowu Mariańskiego.

Kategoria odmienności bywa zakreślana szeroko. Hans Mayer² wpisuje w nią homoseksualistów, Żydów oraz kobiety. Poza odniesieniem społecznym, etnicznym, płciowym, termin stosuje się mówiąc o transgresji psychiki ludzkiej³, seksualności⁴. Zawsze jednak budowany jest on w odniesieniu do tego, co nie stanowi aberracji. Służy w sposób właściwy przy wyabstrahowaniu konkretnego zachowania, stanu, cechy. Jest jednak niebezpieczny, jeśli zaczniemy posługiwać się nim w budowaniu wizji świata. Jak pisze Mayer, odmieńcem może stać się każdy inny człowiek. Dla

¹ Dante, *Boska Komedia. Piekło*, VI, przeł. E. Porębowicz, Wrocław–Warszawa 1977, BN II/187, s. 37, w. 7–12.

² Por. H. Mayer, *Odmieńcy*, Warszawa 2005.

³ Por. seria *Transgresje*, Gdańsk 1982.

⁴ Por. B. Warkocki, *Homo niewiadomo*, Warszawa 2007; I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa 2004; P. Dybel, *Zagadka „Drugiej płci”*, Kraków 2006.

mężczyzny – kobieta, dla heteroseksualnego człowieka homoseksualista, dla bogatego – biedny itd. W odniesieniu osobowym termin odmieniec jest nacechowany negatywnie i powoduje wzrost agresji i niechęci, jeżeli stanie się perspektywą oglądu świata. W radzeniu sobie z odmiennością lepiej przyjąć sposób patrzenia Montaigne'a:

Mówimy przeciw naturze, gdy coś jest przeciw zwyczajności: wszystko jest wedle natury, jakie bądź by było. Niechaj to stanowi prawo rozumu, powszechne i przyrodzone, wypełni z nas błąd i cudowanie się, jakie nam przynosi każda nowość⁵.

Nie chodzi tu bynajmniej o akceptację czy nawet tolerancję wszelkich odmian człowieczeństwa, ale o dopuszczenie do świadomości ich występowania. Człowiekiem jest każdy odmieniec. Dlatego badanie nawet najbardziej „wynaturzonych” przejawów życia ludzkiego może tylko wzbogacić syntetyczny obraz prawdy o człowieku.

Lubiewo Witkowskiego ukazało się w roku 2005. Wzbudziło, jak żadna powieść ostatnich lat, szeroką dyskusję nad tematyką homoseksualną, mimo że pokazuje bardzo wąski wycinek tego zagadnienia. W jej języku zneutralizował się wulgarny sens wielu z określeń homoerotyzmu, stąd można mówić, posługując się tylko słowami z okładki powieści, o „ciotowskim Dekameronie”, „przecwelonych baśniach tysiąca i jednej nocy”, „pedalskiej epopei”, „pamiętniku z powstania pedalskiego”⁶. Powieść znalazła się w Finale Nike 2006, została nominowana do Paszportów „Polityki”, Fenomenów „Przekroju”, uzyskała Nagrodę Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek 2006 oraz w tym samym roku Nagrodę Literacką Gdyni. Tłumaczenia ukazały się już w kilkunastu krajach.

W opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” przekroju literatury homoseksualnej „po *Lubiewie*”⁷, Dariusz Nowacki wskazuje na tę powieść jako na kamień milowy. Czyni ją probierzem dla późniejszych publikacji, między innymi Bartosza Żurawickiego (powieści: *Trzech panów w łóżku nie licząc kota, Ja, czyli 66 moich miłości, Erotica alla polacca*), Marcina Szczygielskiego (*Berek*), Edwarda Pasewicza (*Śmierć w darkroomie*). „Witkowski odnowił język opowieści – jak pisze Nowacki – o homoseksualnym pożądaniu, narzucił jej osobliwą estetykę: nadmiaru, ostentacji, zgrywy”⁸.

Lubiewo stało się spojeniem dwóch epok literatury homoseksualnej, czyli takiej wedle Germana Ritzza, w której: „wyjściowym założeniem [...] nie jest biografia autora, lecz konstrukcja płciowa autora w tekście”⁹. W pierwszej jej fazie głównym wyrazem poetyki homoerotycznej był szyfr sublimacyjny, „tajne znaki, sygnały niewypowiadalnego pożądania”¹⁰. Ten rodzaj maski przyjmowali w swojej prozie

⁵ M. Montaigne, *Próby*, Kraków 2005, s. 273.

⁶ M. Witkowski, *Lubiewo*, wyd. V popr. i uzup., Kraków 2006, tylna okładka powieści. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, strony zaznaczono w tekście.

⁷ D. Nowacki, *Po „Lubiewie”*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 1.

⁸ Ibidem.

⁹ R. Cieślak, *Pragnienie innego*, [w:] *Ciało, płęć, literatura*, pod red. I. Iwasiów, Warszawa 2001, s. 414.

¹⁰ Ibidem, s. 380.

tacy pisarze, jak Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski, Witold Gombrowicz, Wilhelm Mach, Tadeusz Breza. Zapowiedzią drugiej metody przedstawiania problematyki odmienności seksualnej była mikropowieść *Rudolf*. Marian Pankowski jako jeden z pierwszych wprowadził w obieg kultury wysokiej coś zarówno niesmacznego i niesmacznie przygotowanego. Połączył losy Polaka, emigranta, więźnia Auschwitz i Niemca, byłego żołnierza Wehrmachtu, homoseksualisty, określając ten zabieg: „rajską baśnią dla wyzwolonych dzieci”¹¹. Łączyć można taką optykę z poetyką kampu, którą Bartosz Żurawicki definiuje¹² jako teatralizację zachowań, pokazanie świata w zwierciadle odmienności. Sublimacja prowadzi w stronę kultury wysokiej, teksty wchodzą w obręb kanonu, te zaś o zabarwieniu kempowym uznawane bywają za nie-literaturę. Christopher Isherwood wskazał jednak już ponad sześćdziesiąt lat temu, że w szczególnych przypadkach kampf może nieść wielkie znaczenie dla tekstu:

Prawdziwy kampf ma w sobie ukrytą powagę. Nie możesz być kampf w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech i artystyczne sztuczki i wykwin¹³.

Aby odnaleźć się w świecie literackiej niestosowności, teatralności i dowcipu, trzeba więc w przypadku *Lubiewa* utemperować odrą, którą tekst „programowo” wzbudza i poddać się narracji. Trafnie opisała tę cechę powieści Kazimiera Szczuka w recenzji zamieszczonej w „Życiu Warszawy”:

Witkowski oprócz tego, że napisał zbiór opowieści o ciotach, przeprowadził w *Lubiewie* swoją własną interpretację polskiej literatury. Wskazał na obecne w niej tradycje pisania o pedałstwie – inne, niż iwaszkiewiczowska, modernistyczna estetyzacja, sublimacja, demonizacja i wzniosłość. [...] Nie zwracaliśmy uwagi na tradycję Oscara Wilde’a, prekursora kampu. Witkowski odwołał się do Gombrowicza i Białoszewskiego [...]. I wypadło to rewelacyjnie¹⁴.

Należy jednak zaznaczyć, że nie wszystkie opinie krytyków dotyczące *Lubiewa* były pozytywne. W szczególny sposób skrytykował je Wojciech Wencel w artykule *Keks w wielkim cieście*:

Lubiewo nie jest opowieścią o osobach cierpiących na homoseksualizm, lecz o książkach wpisujących się w aktualną „modę intelektualną”, wyznaczaną przez część środowisk uniwersyteckich oraz pisma kobiece, „klabingowe”, wydawnictwo W.A.B., „Gazetę Wyborczą”, „Politykę” i kilka niszowych kwartalników. Była moda na feminizm – pojawiła się Katarzyna Grochola, mówiło się o narkotykach – jak z podziemi wyrósł Tomasz Piątek, święcił triumfy temat dresiarzy – karierę zrobiła Dorota Maślowska, zupa okazała się za słoń – wypłynął Wojciech Kuczok, warszawka zachłysnęła się słowem clubbing – miała swoje pięć minut Agnieszka Drotkiewicz, zwrócono uwagę na lewacki antykon-

¹¹ M. Pankowski, *Rudolf*, Warszawa 1984, s. 45.

¹² Por. B. Warkocki, *Homo...*, op. cit., Warszawa 2007.

¹³ Ibidem, s. 61.

¹⁴ K. Szczuka, *O „Lubiewie”*, „Życie Warszawy”, 2 II 2005.

sumpcjonizm – z kapelusza wyskoczył Sławomir Shuty, teraz jest moda na camp, queer i gender studies, więc Witkowski po prostu musiał zostać zauważony¹⁵.

Wencel, jak można zauważyć, podważył wartość pisania o wszelkiej odmienności – społecznej, cywilizacyjnej, seksualnej. Zaleca w tej kwestii ścisły post literacki.

Lubiewo nie jest mdłym przecierem dla niemowląt. Zapełniają je postaci, które każdy z nas pod nosem choćby raz w życiu pieprznie określił, natomiast przez Witkowskiego definiowane jako cioty. Według *Teorii przegięcia*, jednego z rozdziałów, cioty

przejmują te z zachowań, których kobiety wyzbyły się w procesie emancypacji: bierność, umiłowanie bycia dominowaną, cichość, zakładanie nóżki na nóżkę w geście zamknięcia [...], żerowanie na mężczyźnie zamiast samodzielności, samoponížanie, jakies takie wydolikacenie (s. 292).

Tym, jedynie biologicznie mężczyznom, daleko jednak do ideału delikatnego efebą czy pięknej kobiety. Witkowski przedstawia ich świat, wcale od niego się nie odcinając, w momencie rozkładu. Złotym Wiekiem były lata PRL-u, które wypluły następnie wszystkie cioty jako stare, schorowane emerytki, kombatantki polskich pikiet, miejsc nocnych schadzek.

Narrator, zbudowany częściowo w oparciu o biografię autora, nie oszczędza im niczego. Pisząc o dwóch głównych bohaterkach pierwszej części powieści zauważa:

Patrycja: grubawy, zniszczony mężczyzna z wielką łysiną i bardzo ruchliwymi, krzaczastymi brwiami. Lukrecja – pięćdziesiąt lat, gładko ogolona twarz, cyniczny, także gruby. Czarne, zżarte grzybicą paznokcie (s. 9).

Mieszkają w starym, gomułkowskim bloku. Już samo wspomnienie ich poznań wskazuje na świat ich egzystencji – wegetacji:

[Lukrecja] poznał Patrycję w parku dla pedałów, w brudnym szalecie. Patrycja leżał pijany z głową w szczytach i myślał, że już z tego nie wydobędzie (s. 10).

Mimo, iż *Lubiewo* zapełnia mnogość „ciot polskich”, druga jego część nosi tytuł ich *Atlasu*, pierwsza część powieści, dotycząca Lukrecji i Patrycji, jest symptomatyczna dla całej metody pisarskiej i światopoglądu Witkowskiego.

Świat *Lubiewa* to zbiorowisko potępionych dusz, bliskie przywołanemu *Piektu* Dantego. Nie ciało, które dawno stało się już tylko workiem nasienia, lecz właśnie dusz – świadomości, myśli, marzeń w nim nadal bytujących. Samo bowiem ciało nie może być celem i treścią. Patrycja i Lukrecja są szczęśliwe, zadowolone ze swojego sposobu życia:

Wcale nie chcą być kobietami, chcą być przegiętymi facetami [...]. Bycie prawdziwą kobietą to już nie to. W ich języku spełnienia nie istnieją. Znają tylko wyrazy takie jak „głód”, „niespełnienie”, „zimny wieczór”, „wiatr” i „chodź”. Stałe przebywanie w wyższych rejonach dna, między dworcem, najnudniejszą pracą a parkiem, w którym był szalet. Można nawet powiedzieć, że był to jakiś zafajdany środek świata. Okazuje się, że dno ktoś dla nich wymościł trocinami i szmatami. Wcale wygodnie (s. 13).

¹⁵ W. Wencel, *Keks w wielkim cieście*, „Nowe Państwo” 2005, nr 3.

Niszcząc swoje człowieczeństwo uzależnieniem od seksu, mają świadomość, że niżej już nie mogą się stoczyć. Doznając w życiu setek upokorzeń, wstydu, żyją poza tymi kategoriami. Jak mówi jedna z nich, „jak w raju” (s. 13).

Ciekawa jest reakcja narratora, uczestnika wydarzeń, pisarza homoseksualisty na opowieści, między innymi o odwiedzinach żołnierzy w koszarach. Stwierdza on w duchu: „To jest ohydne. Ohydne i ciekawe jednocześnie” (s. 24). Wie, że jego postaci nie mogą budzić w nikim współczucia. Zresztą nie życzą sobie tego, gdyż najpierw same musiałyby czuć się nieszczęśliwe. Jak „Eurydyki tańczące”, z namiętnie słuchanej piosenki Anny German, czekają, aż ich utulą w ramionach „Orfeusze pijani”. Zamiast nich jednak coraz częściej nocą, w parku, w mieszkaniach zaczyna się pojawiać inny Orfeusz – HIV. Witkowski różnie obchodzi się ze śmiercią bohaterów w powieści (umierają oni nie tylko na choroby weneryczne, ale na przykład w wyniku gwałtu rozgrzaną lokówką). Stać go na barokowe opisy chorego na syfilis: „Jej włosy już nie jedwab, a szmata, jej głos nie tenor, a skowyt, jej oczy nie węgle, a kawałki żwiru [...]. Grzyby podobno załęgły się jej” (s. 51). Nawiązania do Mickiewicza, do Słowackiego, łączą się ze wspomnianym kampem w literaturze. Wyraźny w jej obrębie humor ma wymiar słowny i sytuacyjny. I pozostaje bardzo niepokojący, gdyż z jednej strony trudno zaprzeczyć, że śmiejemy się z ogromnym poczuciem wyższości i satysfakcją, iż nie mamy nic wspólnego z bohaterami. Z drugiej strony zaś czujemy jakąś solidarność z ludźmi, którzy sami sobie odmawiają elementarnej godności. Taka odmowa bywa w literaturze przedstawiana jako stan wzniosły (w opisach większości aktów transgresji), lecz u Witkowskiego nie osiąga poziomu ponętnej mitologii. „Ja mylący wtedy artyzm z paleniem, mylący bycie artystą z pićciem, mylący pisanie z kurestwem, z jesienią, ze wszystkim” (s. 41) – tak wspomina narrator swoje inicjacje. Widzi siebie i bohaterów jako odmieńców, odwracających się nie od płci czy seksualności, lecz od życia. Druga część powieści to mniej lub bardziej zabawne historie z życia ciot, ich wzlotów, upadków, pierwsza natomiast to tak naprawdę *dance macabre* tego środowiska, godny średniowiecznego płótna i deszczu ognistego, spływającego na sodomitów w pieśni Dantego. Przerazający, odpychający i jednocześnie piękny literacko:

Marmurowa sala Państwowych Zakładów Kąpielowych [...]. Para snuła się nisko, po wielkich kaflach, bo w tamtych czasach pedałstwo to był jeszcze grzech. Wszyscy nadzy albo w ręcznikach jak w rzymskiej tunice, jedno ramie gołe, kreacje z prześcieradeł. Chude obojczyki, zapadnięte klatki piersiowe, piegi i znamiona [...]. Stare cioty: Nadobna Cyncylja, Szewczycha Katarzyna, Jaśka Młynarzowa, Katarzyna od Rzeźnika i inne kobiety Villona, które wyszły już z obiegu [...]. Rozkład czasu spotęgował rozkład rozwijającego się w nich AIDS, promocja! – wszystkie dziesięć plag egipskich w jednej! Najpierw na ich ciałach pojawiły się czerwone plamki. I wtedy zrozumiały, coś się kończy, pożegnania już przyszedł czas... (s. 66)

Pożegnanie to jednak dalekie jest od nawrócenia, którego może ktoś by z nas im życzył. Jak pisze dalej autor:

Rzymska sauna przypominała sceny z markiza de Sade’a, z filmów Pasoliniego. Z jaką zawziętością te rozpadające się ciała pięćdziesięcioletnich facetów z brzuchami czepiały się siebie nawzajem! Nie było takiej wydzieliny, której by nie zlizali, nie było takiego

ruchu, którego nie interpretowaliby jako zaproszenia do... seksu? Czy to był jeszcze seks? Był to raczej jakiś taniec śmierci, coś o czym mówić nie wiadomo jak, ale można by o tym skamleć i dyszeć (s. 67).

Tak też narrator *Lubiewa* przyprowadza nas przed oblicze człowieka, z którym nie wiemy co począć. Współczuć mu się nie da, bo nie prosi o to, potępić można, ale to jego nie obejdnie, nazywać go złym, to nadużycie, gdyż nie szkodzi nikomu poza sobą. Andrzej Skrendo w recenzji zamieszczonej w „Pograniczach”¹⁶ tłumaczył stan bohaterów *Lubiewa* właśnie przez powyższe rozmiłowanie w upadku, smakowaniu poniżenia i bólu:

Czyż ich pragnienie brudu nie stanowi dowodu na głęboką świadomość grzechu? A czyż dręcząca świadomość przekroczenia, którą posiada narrator, nie jest fundamentem jego myślenia? To dlatego odrzuca on świat gejów. Odrzuca, gdyż jest to świat bez świadomości grzechu, świat ufundowany na zapomnieniu tabu. Świat, w którym wszystko pozostaje odkryte. W takim świecie – a ten jest nam wspólny – akt przekroczenia nie niszczy, ale odnawia tabu. Przypomina o nim, dając gorzką wiedzę, że po drugiej stronie zakazu nie ma pięknego świata pogodzonych sprzeczności i załagodzonych konfliktów, lecz świat bohaterów *Lubiewa*¹⁷.

Powyższa obserwacja zwraca uwagę na ważną cechę powieściowych postaci. Otóż cioty przypominają Kristevowski abiekt, czyli

to – jak pisze Błażej Warkocki – co nie jest w pełni ani przedmiotem, ani podmiotem (abiekt, czyli ani subiekt, ani obiekt). Stanowi on jednak obszar podmiotowości, gdzie gromadzi się to co nieakceptowane społecznie: nieczystość, nikczemność, ohyda. Wzbudza tyleż wstręt, co i fascynację. W życiu społecznym to w abieckiej ogniskuje się nienawiść i przemoc¹⁸.

W polskim tłumaczeniu Warkocki proponuje przekład tego terminu na „pomiot”, co umiejscawiałoby go na granicy podmiotowości. Uobecnienie abiektu odkrywa w człowieku jego przed-kulturową, jak określa to Kristeva, „semiotyczną” część podmiotowości: cieleśne instynkty i popędy. Pokazuje ten proces, że nasza kultura, sfera symboliczna podmiotowości, jest tylko delikatną powłoką, pod którą przesu-wają się dziwne kształty, niejednokrotnie obrzydliwe w swojej pierwotności.

Wyparcie się siebie, zaprzeczenie człowieczeństwu widać wyraźnie w wypowiedziach bohaterów *Lubiewa*:

Nawet się na człowieka wysikali, jak się ładnie poprosiło... – w tym momencie słuchająca tego Lukrecja skamieniała z czajnikiem nad stołem. Bardzo blada, bardzo powoli cedzi: – No to już chyba zmyślasz. – Prawdę mówcie, lali na mnie we trzech, a ja leżałam na tym żwirze, na tym koksie, na tym węglu. [...] Ty w tym czasie leżałaś w szpitalu na syfa i jadłaś chude zupki mleczne! [...] – Patrycja z lubością drażni Lukrecję (s. 46).

Widać w zamieszczonym w drugiej części powieści w *quasi* ogłoszeniu księdza – *Duchowny 69, lat 40*:

¹⁶ A. Skrendo, *Miejsce ujawnienia*, „Pogranicza” 2005, nr 1.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ B. Warkocki, *Homo...*, op. cit., s. 113.

Pochwalony! Duchowny szuka bratniej duszy (aktywnej, z włosami na klatce)! Wierzę, że w każdym Drugim Człowieku przebywa Bóg. Proponuję niezobowiązujące spotkania u Ciebie, celem uprawiania seksu oralnego i analnego (tylko kondomy). Chętnie żonaci, dzieciaci. Tylko komórka. Szczęść Boże (s. 150).

Widać w tych fragmentach druga stronę lacanowskiej twarzy, bliską tej opisanej przez Dantego w kręgu sodomitów:

w samej głębi dołu
Widzę lud w strasznym pławiony kanale,
jakby wszech kloak brud mieścił pospołu.
Okiem powiodę i ujrzę łeb w kale
Tak umazanym ciężkim i smrodliwym,
Że ksiądz czy laik, nie rozeznać wcale¹⁹.

Jean Clair w eseju *De immundo (O nieczystości)* wykazał, jak „abjektalność” podmiotu łączy człowieka ze sztuką daleką od „dezodoryzacji”²⁰ – sublimacji. Naturalnym wyrazem twórczości abiektalnej musi wówczas stać się krew, brud, wszelkie wydzieliny, wreszcie wspomniany kał, pokrywający twarz – dawną świętość człowieka.

Łatwo zaszufładować *Lubiewo* jako książkę „o wrednych ciotach”, „zboczeńcach” i wyrzucić jej treść daleko od siebie, jako przeznaczoną tylko dla homoseksualistów. Jednak nie dla nich napisał ją Witkowski. Odnajdujemy w *Lubiewie* specyficzny przepis na powieść gejowską:

Napisz koniecznie książkę o nas, o nas – gejach... Musi to być historia dwóch gejów z klasy średniej, z wyższym wykształceniem, którzy stworzyli trwały związek i chcą adoptować dziecko, ale napotykają na problemy [...]. Żeby czytelnik sam widział, jakie to niesprawiedliwe. I na końcu niech sobie adoptują kota, to znaczy tfu! Niech sobie kupią kota. I nazwą go tak, jak dziecko chcieli nazwać (s. 138).

Albo by zawierała tylko „na każdej stronie, wielkimi literami” w duchu „Gazety Wyborczej”: „Więcej złota dla Izrael! Więcej złota dla Izrael! Więcej złota dla Izrael!” (s. 333), jak czytamy w prześmiewczym zakończeniu. Jak by nie patrzeć na pierwszą charakterystykę idei powieści gejowskiej, widać potrzebę jej tendencyjności, zajęcia się sprawami społeczeństwa gejowskiego. Witkowski napisał jednak *Lubiewo* całkowicie pod prąd wszelkim modelom, walorom emancypacyjnym. Stworzył powieść dla wszystkich, choć przecież nie o każdym.

Andrzej Stasiuk pisząc o niej, wskazywał na „dotknięcie prawdy”, jakie dokonało się w *Lubiewie*²¹. Bez wątpienia zawarte jest w powieści Witkowskiego wielkie przerażenie. Autor brutalnie unaoczniał upadek człowieka, jeden z toposów naszej kultury. Ktoś mógłby się oczywiście nie zgodzić na interpretację treści „ciotowskiego Dekameronu” jako rzeczy o kondycji człowieka i jego granicach. Kierowanie jednak *Lubiewa* na półkę z literaturą homoseksualną, niszową, literaturą obrzeż, jest

¹⁹ Dante, *Boska Komedia*, op. cit., XVIII, w. 112–117.

²⁰ Termin Jeana Claira.

²¹ A. Stasiuk, *Lubiewo*, „Życie Warszawy” 2005, nr 6.

wypchnięciem problemów każdego z nas: samotności, pustki, upadku, zagubienia, nałogu, w końcu: choroby, cierpienia, śmierci. Autor mówi odbiorcy: przeżyj ten koszmar bez środków znieczulających, bez upiększeń i powoływania się na wyższe cele, gdyż tylko tak możesz uwolnić się od strachu.

Facing diversity – “Lubiewo” by Michał Witkowski

Abstract

The article deals with the category of sexual diversity and presents gay literature from this perspective. The author differentiates between gay literary creation (gay and lesbian literature) and the inherent homoerotism of the text. The article concentrates on the novel by Michał Witkowski entitled “Lubiewo”, which is regarded as a milestone in the Polish literature dealing with diversity. For the first time the camp aesthetics is so clearly and completely incorporated into the poetics of a text. Up till now, Polish literature, as it is visible in texts by Jarosław Iwaszkiewicz or Julian Strykowski, has been permeated with sublimation and rarely talked about sexual issues clearly and openly.

The article also discusses the question of disgust and repulsion that can be evoked by literature which shocks with the obscenity and perverse behaviour. It is shown that examining even the most aberrant cases of human behaviour can only enrich the synthetic image of the truth about man. In the novel, the presentation of the subject suggests that it should be placed in the sphere of the “abject” – Julia Kristeva’s “pomiot” – of the subjectivity, which contains what is socially unacceptable: impurity, wickedness, and hideousness; which evokes both abomination and fascination.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Renata Jochymek

Językowy dialog z tradycją w *Barbarze Radziwiłównie z Jaworzna-Szczakowej* Michała Witkowskiego

Wypowiedź wypadaloby zacząć słowami Agnieszki Wolny-Hamkało, która w „Gazecie Wyborczej” zapytała: „Czy interesuje was jeszcze literatura, czy już tylko pisarze – jako medialne ikony?”¹

O Michale Witkowskim wiemy o wiele więcej niż o jego książkach. Cóż, taki jest dwuznaczny wpływ rynku. By ktoś kupił książkę, musi wiedzieć, że napisał ją nie jakiś tam Michał Witkowski, ale kontrowersyjny Witkowski, autor gejowskiego *Lubiewa*, a nowa powieść też dotyczy społecznej niszy. Niegdysiejsze „zwierciadło rzeczywistości”, pisarz oglądający zza firanki świat i opisujący go świadek, rywalizuje z pozornie bardziej dla przeciętnego odbiorcy atrakcyjnymi środkami komunikacji: telewizją, fotografią czy przekazem internetowym. Michał Witkowski dlatego właśnie jest tak atrakcyjny, bo robi wszystko, by w tej pozaliterackiej rzeczywistości zaistnieć. W popularnych tygodnikach zamieszczono nawet jego zdjęcie z okresu niemowlęcego, a on sam na podstawie *Barbary Radziwiłówny z Jaworzna-Szczakowej* przygotował monodram, z którym jeździł po Polsce. Z epatowania swoją intymną biografią uczynił sztandar, już chyba w Polsce nie ma osoby nie wiedzącej, kim jest Michał Witkowski. Niepotrzebny był „Paszport Polityki”, tzn. potrzebny o tyle, że może się Witkowski pochwalić recenzją Marii Janion. Przypomnijmy, że podobny manewr wykonała Manuela Gretkowska, wykorzystując napisany do niej prywatny list Miłosza jako wstęp pierwszego wydania *My zdies' emigranty*.

Michał Witkowski byłby więc kolejnym sezonowym „odkryciem” mediów, gdyby nie jego zafascynowanie językiem – szczególnie widoczne w *Barbarze Radziwiłównie z Jaworzna-Szczakowej*. Sam uważa, że cechą najnowszej prozy jest tzw. typizacja, czyli „nasilenie cech i jednoznaczne skrajne skonwencjonalizowanie wszystkich elementów świata przedstawionego”². Taka postawa służy szybszemu porozumieniu z odbiorcą. Witkowski rozbraja taką estetyzację, ocierającą się o świadomy kicz, przez używanie strategii kiczowi właściwych oraz wplatanie cytatów

¹ A. Wolny-Hamkało, *Polska mapa literacka*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 5.

² M. Witkowski, *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”*, [w:] P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, „Tekstylika”. *O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002, s. 630. Pierwodruk tego artykułu: „Fa-Art” 2001, nr 3, s. 50–61.

i quasi-cytatów do monologu Huberta Z., prostaczka mającego tylko jedno marzenie: być bogatym. Hubert prowadzi lombard i marzy o komputerze, na którym spisywałby wspomnienia. Od ideału atrakcyjności Saszy dowiaduje się, że „pada taka drukarnia Fa-Art i tam można to dostać”³. Komputer zdobywa jednak od studenta. Odkrywa w nim interesujące informacje o ludziach – wszak praca badawcza młodego człowieka, w swoim lombardzie takich danych ma mnóstwo.

Śmieciowata jest również wyobraźnia bohatera-narratora, łączącego wszystkie cechy typowego Polaka-katolika-Sarmaty, przy czym potrafi w jednej chwili z nostalgicznego realisty przedzierzgnąć się w ironistę. Witkowski bardzo udatnie tworzy język Polaków z okresu transformacji ustrojowej. Prozaik łączy również elementy charakterystyczne dla powieści grozy, czyni tak zwłaszcza w drugiej części powieści, gdy podczas pielgrzymki do Lichenia zdobywa nowe doświadczenia, a ponieważ ma wycucie rytmu, wrażliwość na słowo, wykorzystuje schemat charakterystyczny dla powieści kryminalnej. Wplata nawet element miłości-śmierci, bo żona największego konkurenta Huberta, który co gorsza na dodatek odniósł zawodowy i rodzinny sukces, była osobą nietuzinkową i z racji wykonywanego w młodości zawodu, miłość do niej była trudno akceptowalna przez otoczenie. Dopiero próba czasu scementowała ten związek. Tu Witkowski buduje świat na wskroś banalny, odwołujący się do kulturalnego bagażu czytelnika trzydziesto-, czterdziestoletniego.

Jednak opisując zafascynowanego tandetą Huberta Z., pokazując banalne chwytły niesystemu, autor *Lubiewa* tworzy fascynujący językowo paczwork. Hubert Z. i jego niedościgły ideał ekonomiczny to bohaterowie antyspołeczni, dbający tylko o swoje interesy, snujący plan zdobycia władzy. W *Barbarze...* mamy również do czynienia z manichejskim światem rządzonym przez dwie przeciwstawne siły: dobro i zło – jednak one są zupełnie inaczej postrzegane niż w codziennym życiu.

Witkowski sam nazywa *Lubiewo* „*ciotowską księgą wspomnień*”. O pierwowzór bohatera *Barbary...* podobno pobiło się aż trzech byłych jaworznickich cinkciarzy. Widocznie też chcieli mieć swoją księgę wspomnień. Książka jaworznickiemu półświatkowi podobała się również dlatego, że pokazuje rodzenie się takiej multimedialnej rzeczywistości. Podkreślmy, rzeczywistość ta z zupełnie innych powodów nie podoba się Hubertowi i jego polonistce, również próbującej „iść z duchem czasu” i zarabiać pieniądze. Zderzenie iście męskiego Huberta Z. i subtelnej kobiecości polonistki z twardą, acz schematyczną rzeczywistością nieodparcie przywołuje estetykę komiksu, gdzie sylwetki mężczyzn są tak „męskie”, a kobiet tak „żeńskie”, iż stanowią po prostu wypadkową wszystkich mężczyzn (kobiet) świata⁴. Dla Huberta, oprócz uwielbianych pieniędzy, które rozkłada i składa po nocach, ważne są marzenia – co jest widoczne szczególnie w drugiej części, gdy firma podupada i trzeba się wybrać do Lichenia z pielgrzymką błagalną o nowe źródło dochodów.

Powieściowa rzeczywistość dąży ku teledyskowi, a na pewno wykorzystuje strategie typowe dla seriali: zwolnienia, wielokrotne przetworzenia tej samej sceny relacjonowane przez różne osoby. Typowy dla serialu (filmu) jest też początek w powieści, nawiązujący do filmu *Barbara Radziwiłłówna* z Jerzym Zelnikiem i Anną Dymną w rolach głównych. Narrator przypomina sobie sceny wędrowki Zygmunta

³ M. Witkowski, *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, Warszawa 2007, s. 16–17. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

⁴ Por. M. Witkowski, *Recycling...*, op. cit., s. 630.

Augusta za trumną Barbary. Karetą wiodącą do miejsca oddania skarbu jest dla Huberta Licheń, idzie tam, niosąc pod koszulą wota: dokładnie takie same perły, jakie miała na sobie Królowa Polski. Przypomnijmy, że w filmie jest scena, gdzie dziewczyna-sobowtór królowej, idąca przed trumną Barbary, ubrana w koszulę, ma na sobie ukochane perły – prezent od Augusta. Hubert idzie do swojej Królowej wybłagać łaskę szybkiego wzbogacenia się.

Jaworzno do 1976 roku było najprężniejszym górniczym miastem Małopolski. Pracowały tam cztery szyby kopalniane, dwie elektrownie i kilka innych dużych zakładów przemysłu ciężkiego. W tej robotniczej społeczności miejsce szczególne zajmowali górnicy, którzy mieli dostęp do wielu deficytowych towarów. Mogli je nabywać bądź w sklepach górniczych, bądź za talony w Pewexie. Górnikom potrzebni byli tacy ludzie jak Hubert Z., cinkciarz urzędujący nieopodal dworca PKP. Po transformacji Jaworzno, szczególnie Szczakowa, podupadło. Nic więc dziwnego, że Hubert, popularnie zwany Radziwiłówną, tak bardzo tęskni za dawnymi czasami. Tęskni, bo wówczas miał wszystko: łatwy zarobek na górnikach, którzy chętnie przynosili przedmioty codziennego użytku, a dzień później ich żony przychodziły je wykupić, podobno arystokratyczne pochodzenie, którego w czasach PRL-u nawet nie wypadało dokumentować, a także – przynajmniej pozorny – szacunek ludzi. Teraz pozostało mu tylko pisanie, ten bowiem na zewnątrz nieokrzesany spryciarz pisze pamiętnik. Pisze, posługując się barwnym językiem, przemycając wiele cytatów. Właśnie ta forma wypowiedzi pozwala Witkowskiemu wykorzystać wiedzę polonisty. Rozumując w duchu Seweryny Wysłouch, opisuje rzeczywistość jako „orzekanie o właściwościach rzeczy, postaci i zjawisk”⁵, czyli dokonuje zwarcia relacji-deskrypcji. Powstaje coś na wzór słynnych jaworznickich zapiekaneek, które sprzedawał Hubert Z., „od razu ser się topi i te wszystkie grzyby, chleb, to pachnie” (s. 88), jednakże pewnego dnia po ich skonsumowaniu, jak policzyli na początku lat 80. urzędnicy, do szpitala trafiło przeszło 500 osób.

Hubert jest jednocześnie Innym i Każdym. Jego sylwetka skonstruowana została zgodnie z najlepszymi wzorami literatury popularnej, przy czym wszechobecny hiperrealizm wcale nie prowadzi do realizmu rozumianego jako konsekwentne dążenie do budowania życiowo i historycznie prowadzonej akcji. Bohater, pozornie zwykły cinkciarz, jest postacią tajemniczą. To chytry dorobkiewicz, pielgrzymujący do Lichenia, a trafiający do innej monumentalnej budowli – domu mafiosa.

Porównanie do Barbary Radziwiłówny pozwala bohaterowi na samouwznioszenie: jest romantycznym nieszczęśliwym kochankiem, recytującym dziewiętnastowieczne wiersze, fascynującym się skarbami znoszonymi do jego lombardu, które niczym w dramacie Różewicza *Stara kobieta wysiaduje* tworzą niepojęty porządek świata: to swoiste wymieszanie skarbów i śmieci jest radosne i tragiczne, prawdziwe perły łączą się z poobijanymi odkurzaczami, sztabki złota z tłuczonymi słoikami, w które wetknięto zatłuszczone dolarówki.

W przeciwieństwie do pisarzy starszego pokolenia nam zostało dane dzieciństwo plastikowych nocników, a nie żadnych kresowych miasteczek, pogranicz kultur czy żydowskich sztetł – pisze Maciej Robert. – Takie dzieciństwo bardzo trudno jest jakkolwiek upoetyzować, no bo jak upoetyzować tandetę: wanienki, maluchy, piaskownice

⁵ Por. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 24–28.

przed blokami, oranżady z woreczka na plaży w Juracie, świat made in DDR, made in Czechoslovakia...⁶

Hubert Z. posługuje się zadziwiającą mieszanką gwary śląskiej i staropolskiej, a prostackie odzywki przeplata łacińskimi psalmami. Takie słowne wstawki nasuwają skojarzenie z pisarstwem Gombrowicza i Bobkowskiego. Gdy dostrzeżemy ślady gwary kaszubskiej, możemy polemizować, czy przypadkiem autor *Barbary Radziwiłłówny...* nie czytywał Güntera Grassa, bo też pojawia się niejeden raz w tekście słynne: „Co się wydarzyło, opowiem w paru słowach, ciepły letni wieczór, Opera Leśna pełna...”⁷ – czasem tylko Witkowski zmienia nazwę owego pełnego miejsca. Kolejne podobieństwo: Hubert pisze dziennik intymny, ale pisze go podobnie do monologu babci klozetowej z *Lubiewa*: „Do cholery jasnej, co tam Feluś, Sasza?! Matko Boska Kwietna Ty kochana! [...] Nie ma już powieściowych indywidualistów” (s. 9). Podobnie zachowuje się narrator *Blaszanego bębenka*: „Co tam ci, co chcą mnie uratować! [...]. Nie ma już powieściowych bohaterów, bo nie ma już indywidualistów”⁸. Hubert jest jednym ze szczęśliwców, któremu udało się otrzymać w zastaw komputer. Nazywa go podobnie jak karzeł, który bierze do ręki wieczne pióro „pełne, na długo starczy”⁹ i pisze „od początku”.

W drugiej części książki ten nieokrzesany prostak objawia się czytelnikowi jako ciekawy indywidualista, bowiem

po przełomie politycznym bohater nie może znaleźć dla siebie niszy. Nie dla niego prześlągnięte optymizmem spotkania amwayowców ani raczkujący small biznes. Jako prawdziwy Polak katolik wyrusza więc wysłużonym maluchem na pielgrzymkę do Lichenia w intencji przyszłego sukcesu. Podróż kończy się w rowie, a Witkowski podkreśla potencjometr z napisem „fantasmagoria” – opowieść nabiera cech groteski rodem z koszmaru sennego¹⁰.

To właśnie w tym miejscu Witkowski najpełniej przywołuje film z Dymną i Zelnikiem. Zlewają się pory roku, zmienia krajobraz, a bohater dalej uparcie dąży do sanktuarium. Jednak zamiast do Lichenia dociera do siedziby nowobogackiego znajomego, gdzie ołtarzami stają się aktualne symbole bogactwa: ogromny telewizor, łazienka z jacuzzi i bóstwa rezydencji: matka-Polka, którą jest była prostytutka oraz dorastające dzieci – miniatutki typowych przyszłych ludzi sukcesu. Ich ścieżka kariery będzie zapewne inna od losów Huberta Z., który przez cały PRL, korzystając z nieszczęsności systemu, zarabiał na rozmaitych machlojkach: od zbierania zniczy po cmentarzach po prowadzenie lombardu, od sprzedawania bonów PKO do sprzedaży zapiekane. Nie cofnął się nawet przed myciem butelek po żurku, wiadomo, „z żuru chłop jak z muru!”¹¹ – bo w sklepie butelki razem z zawartością były tańsze

⁶ M. Robert, *Spowiedź dziecięcia końca wieku*, „Dziennik” dodatek „Kultura” z 24.08.2007.

⁷ Por. G. Grass, *Blaszany bębenek*, Warszawa 2003, s. 104.

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. Robert, *Spowiedź...*, op. cit.

¹¹ W. Kuczok, *Gnój*, Warszawa 2003, s. 75.

niż w punkcie skupu. Z pewnością jego życie potoczyłoby się inaczej, gdyby nie drobna rysa: Hubert Z. jest homoseksualistą, kimś, kto nigdy nie ujawnił swoich prawdziwych skłonności seksualnych. Ta tajemnica czyni z niego postać z góry skazaną na przegraną. Jest postacią z *Lubiewa*, jedną z ciot PRL-u, tyle że nie praktykującym, wyrzekł się samego siebie, dlatego jego los nie budzi współczucia. Hubert Z. jest raczej w swoim skąpstwie odrażający, skąpstwie, które, według Witkowskiego, jest jedną z głównych cech peerelowskiej cioty-skrytki.

„Witkowski stworzył homoseksualistę, który poprzez arcy-polski gatunek gawędy szlacheckiej i arcy-polską stylistykę sarmacką dopisuje własną biografię do polskiej normalności czasów transformacji”¹² – stwierdził Przemysław Czapliński. Hubert vel Radziwiłówna łączy w sobie niechlujstwo schyłkowego PRL-u, owo zafascynowanie kiczem Zachodu, z pobożnością nowej Polski i chciwością. Dzięki takiemu zabiegowi Witkowski buduje tożsamość Huberta Z. w języku, który uwzniośli kiczowatość polskiej kultury plebejskiej. Bohater Witkowskiego to – jak stwierdził cytowany już P. Czapliński – „Rzędzian naszych czasów: pazerny, a jednocześnie zabiegający o uznanie, szuka stylu, który zapewni mu nobilitację i obieca jakieś wykroczenie poza własną egzystencję”¹³.

Michał Witkowski promował powieść, opowiadając historie ze swojego dzieciństwa, ich fragmenty wplótł do wspomnień spisywanych przez Huberta Z., który pisał: a teraz popatrzcie, posłuchajcie tej opowieści... itd. *Barbara Radziwiłówna z Jaworzna-Szczakowej* jest również opowieścią o nostalgii, objawiającej się w różny, czasem nieoczekiwany sposób, jednak zawsze jest to wspomnianie dzieciństwa, filmu *Królowa Bona* – zresztą postać historyczna jest utożsamiana z Anną Dymną, bo tylko w ten sposób Hubert Z. potrafi sobie królową wyobrazić, najczęściej w perłach, które do lombardu przyniosła starsza pani, jedyna osoba niezwiązana z półświatkiem, jedyna, której było żal oddawanej do lombardu rzeczy, bo była świadoma, iż raczej jej już nie odzyska. Chyba właśnie dlatego te perły są dla Huberta ważne.

Co ciekawe, bohater piszący wspomnienia (?), powieść (?) podnosi literacką wartość tworzenia. On mówi: piszę dla siebie, bo kto to przeczyta. Piszę, bo „przyniesiono do lombardu komputer. Ludzie nie chcą czytać” (s. 18). W innym miejscu Witkowski dopisał (albo przepisał): „Nie zdawałem sobie sprawy, że mi wolno wyzyskać słowo dla własnej przyjemności”¹⁴. Dla jego pokolenia to nie pisanie, lecz oglądanie, słuchanie popularnych piosenek jest prawdziwą przyjemnością. Witkowski jako pierwszy łamie tę zasadę. Jego proza nie dąży do epatowania nowinkami, stara się raczej opisywać rzeczywistość. Nie próbuje (nie potrafi?) jej wyprzedzać. Chce być ogniwem istniejącego łańcucha. Jediną cechą różniącą Huberta od innych bohaterów prozy najnowszej jest brak wspomnień z dzieciństwa. Bohater *Barbary Radziwiłówny...* rzadko wspomina rodzinę i młodość, nie dostrzegając niczego godnego utrwalenia. Jego ideologią są pieniądze, a jako mały chłopiec nie miał zbyt wielu możliwości ich zdobycia. Jest odmieńcem, który musi przez cały czas kontrolować swoje emocje, nie ujawniać odmienności. Tęskni za tym, by się wreszcie ujawnić, by być wreszcie „swoim”, choć wie, że to nigdy nie nastąpi – bo dopiero w ostatnich zdaniach monologu wyznaje: „ja cię kochałem Sasza, jaki ty jesteś piękny” (s. 250).

¹² P. Czapliński, *Sarmatyzm i nowoczesność*, „Gazeta Wyborcza” z 20.04.2007.

¹³ Ibidem.

¹⁴ M. Witkowski, *Kurs*, [w:] idem, *Copyright*, Kraków 2001, s. 61.

I stwierdza, że los czyli życie to historia, przed którą nikt nie jest w stanie się uwolnić. Musimy sobie radzić sami.

Przedstawiona przez Witkowskiego Polska i Hubert Z. niewiele mają wspólnego z tą prezentowaną przez Sienkiewicza w *Ogniem i mieczem*, bowiem Hubert vel Barbara nie ma nic wspólnego z heroiczną wojowniczością i sprytem sienkiewiczowskiego bohatera. To nie jest indywidualista, radzący sobie w świecie wojny interesowny patriota. Nawet miłość Huberta nie jest bezinteresowna, pozbawiona metafizycznej autentyczności, zepchnięta „do podziemia”, nawet bardziej niż inne naznaczona bólem, szlachetną (?) dyskrecją. Jest zwyczajna, żałosna. Jednocześnie przypomina o wielkim marzeniu człowieka i przez to konfrontuje rzeczywistość z regułami traktowanymi jako trwałe, niewątpliwie pewne. Dochodzi do mitologizacji i mityzacji przestrzeni. Hubert próbuje się wpisać się w terażniejszość, ale nie pasuje do niej. Być może dlatego Witkowski, ratując swego bohatera przed przerysowaniem, sięga po poetykę skandalu – tak świetnie wykorzystaną medialnie w *Lubiewie*. Tu skandal jest rozumiany jako przeciwieństwo stereotypu, łamie więc nie tylko konwencje obyczajowe. W postaci Huberta Z. prozaik ośmiesza oba, bowiem prezentuje wizję rzeczywistości podniesioną do totalnego skandalu i to jeszcze wyniesionego do punktu odniesienia dla przeciętnego odbiorcy. Wniosek: norma nie istnieje?

Rzecz w tym, że plany Witkowskiego a ich realizacja to dwie różne sprawy, bowiem opisany przez niego moment czasowy był skandalem, natomiast to, co widzi wokół siebie żyjący w XXI wieku człowiek, już jako skandalu nie odbiera. Opisywana historia od dawna jest jedną z możliwych tam stereotypów. Hubert vel Radziwiłłówna to rodzaj romantycznej kochanki wyniesionej przez oblubieńca do innej warstwy społecznej. Sam wybór pseudonimu – w miejscowości Jaworzno-Szczakowa, więc Witkowskiemu kojarzącej się ze szczekaniem¹⁵ – ma dawać pozór nowatorstwa, a jest wyrazem epigonizmu.

Etyczne skutki transformacji ustrojowej, komercjalizacja (może: kiczyzacja?) sztuki, naturalistyczne i turpistyczne opisy, groteska i wulgaryzmy – to wszystko już było. Nawet opisy sadomasochistycznego seksu również już były (Hubert marzy o tym, by żyć z czaszką wykopanego ruskiego żołnierza). Cóż, prowokacja nie szokuje, stanowi jedynie rodzaj gry, w której pisarz asekuruje się ironicznym stosunkiem do własnych zachowań. Ma bowiem świadomość niemożności wyjścia poza stereotyp. Wyraziste, twarde, niekiedy nawet skrajne sądy są rodzajem intelektualnego gadżetu, pomagającego nakręcić koniunkturę sprzedaży książki. To przecież sprawdziło się już w przypadku *Lubiewa*.

Cóż jest więc zaletą *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzno-Szczakowej*? – poza wirtuozerską biegłością uprawiania językowych zabaw, umiejętność wykorzystania technik narracyjnych do konstruowania wizji świata przedstawionego, który jest i skandaliczny (czyli sarkastyczny, naruszający wewnętrzne poczucie normy), wrogi nie tylko w stosunku do bohatera, także, a może przede wszystkim czytelnika, bo to świat złożony ze stereotypów – palimpsestowy. Poza tym wizja tego świata jest tak przedstawiona, że czytelnik mimo woli utożsamia świat literacki z pozaliteracką

¹⁵ Por. wywiad przeprowadzony przez reporterkę „Polityki” tuż po otrzymaniu przez M. Witkowskiego „Paszportu Polityki”. *Lubię nieoczywiste*, z Michałem Witkowskim rozmawia Katarzyna Janowska, „Polityka” 2008, nr 6, s. 64–66.

rzeczywistością. Powtarza się bowiem w tej powieści raz za razem motyw przeniesienia: przez innych, przez pracę, przez ubezwłasnowolniające sytuacje, przez życie będące dla Huberta vel Radziwiłówny traumą. Jediną szansą zaakceptowania tej trudnej sytuacji jest przyjęcie postawy ironicznej. Dzięki budowaniu multiplikowanej opowieści pozwala jednak czytelnikowi odczuć przyjemność w uczestniczeniu, a nawet w budowaniu nowej, niejednorodnej formalnie rzeczywistości.

Witkowski swoją narrację umacnia przez dodanie warstwy dźwiękowej, koloru, gwarowych bądź środowiskowych powiedzonek, wplatanie cytatów z najwyższej półki, np. tytułu Marii Janion *Żyjąc tracimy życie*, dzięki temu ukonkretnia postać Huberta w obrazie *Barbary Radziwiłówny*, której małopolski mit – przypomnijmy, ostatniej miejscowości niegdysiejszego powiatu chrzanowskiego, największego małopolskiego powiatu w latach 70. XX wieku, w skład którego wchodziło Jaworzno – był niezwykle żywotny. Działo tam aż czterech amatorów-historyków rywalizujących o każdy detal dotyczący żony Zygmunta Augusta, organizowano konkursy wiedzy o tej osobie. Postać Huberta stworzona przez Witkowskiego jest co prawda ironiczna, jednak jak najbardziej realna.

The dialogue of language with tradition in “Barbara Radziwillowna from Jaworzno-Szczakowa” by Michał Witkowski

Abstract

In “Barbara Radziwillowna”, Michał Witkowski uses typization, which is the intensity of features and extreme conventionalization of all elements of the presented world. This attitude is used to create a better relationship with the recipient. It continuously relates to the kitsch and introduces quotation and quasi-quotation to the main character’s monologue.

Hubert Z. is a simpleton who has got only one dream – to be a rich man. The hero is apparently a mysterious person. The Comparison to Barbara Radziwillowna allows him to present himself as a Romantic unhappy lover, who recites Romantic poems of the 19th century. He is fascinated with the treasures brought to his pawnshop, which create a specific world order. It results in the mythologization and mythicization of the outer. Hubert tries to be a component of the reality, but he does not suit it. Maybe this is because Witkowski, saving his hero from outgrowing, uses the poetics of scandal and creates the ironic and a real person.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Jan Burnatowski

Kategoria protagonizmu w twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego

Proza Mariana Pankowskiego podlega w ostatniej dekadzie coraz to nowym eksplo- racjom, odczytaniom czy wręcz odkryciom. Potwierdzeniem owej tendencji są re- edycje *Rudolfa* i *Pątników z macierzyzny*, dokonywane przez krakowskie wydawnic- two Ha!art. Działania takie wydają się być jednak wypadkową „modnych” tendencji na gruncie rodzimej literatury. Powieść *Rudolf* (opublikowana w 1980 roku, wzno- wioną w 2007) została obecnie „zaanektowana” przez środowiska homoseksualne i uznana za pierwszą w Polsce powieść o tematyce homoerotycznej. Potwierdze- niem szczególnego zainteresowania sędziwym autorem *Powrotu białych nietoperzy* jest przyznanie mu w czerwcu 2008 roku Nagrody Literackiej Gdynia za tom prozy *Ostatni zlot aniołów*.

Przyglądając się tekstom prozatorskim Mariana Pankowskiego łatwo zauwa- żyć, że figurą, która spina znakomitą większość dzieł, jest kategoria protagonizmu, ześrodkowana w instancji głównego bohatera=narratora¹. W tym miejscu szczegól- nie interesować mnie będą teksty zaliczane do tzw. okresu twórczości senioralnej², a w ich obrębie takie teksty jak: *Z Auszwicu do Belsen* (2002) *Pismo w stronę mił- łości* (2001), *Złoto żałobne* (2002), *Bal wdów i wdowców* (2006), *Ostatni zlot aniołów* (2007).

Podjmując próbę zmierzenia się z definicją protagonisty na gruncie prozy, na- potykamy na „nie lada ambaras” w postaci braku rozważań teoretycznych dotyczących się wzmiankowanej instancji nadawczej.

Penetrując etymologię terminu dowiadujemy się, iż pochodzi on z języka gre- ckiego, *protagonistes*, gdzie pierwotnie używany był do opisu sytuacji scenicznej w antycznym teatrze, oznaczając wykonawcę głównej roli w tragedii (inaczej okre- ślanej mianem pierwszego aktora). Przyglądając się z większą uwagą strukturze wy- razu, obserwujemy jego dwuczłonową „kontrakcję”: *prot – agonistes*, gdzie prefiks

¹ Pewnym odstępstwem od tej reguły jest *Rudolf*, gdzie kategorii protagonizmu należa- łoby upatrywać w postaci tytułowego Tomasza=Rudolfa.

² Posługuję się terminem za ustaleniami Henryka Berezy, zawartymi w posłowie do wy- dania *Pisma w stronę miłości*, Warszawa 2009. Przytoczone w tekście cytaty pochodzą z tego wydania.

prot wyrażałyby pozytywny stosunek do „jątrzącego” zjawiska/sytuacji, natomiast członek *agonistes* sygnalizuje „rywalizujący” profil relacji. Całościowo zatem znaczenie pojęcia uległoby przesunięciu w kierunku współzawodniczego charakteru działań podejmowanych przez podmiot, określane mianem protagonisty, a dodatkowo wskazuje nowy trop w oglądzie problemu, ponieważ odtąd wszelkie interakcje – spotkania głównego bohatera pozbawione zostają neutralnego zabarwienia, kosztem ciągłej gry agonu z Innym, którym może być zarówno odbiorca mowy bohatera, jak i czytelnik. Proces ten warunkowany jest przyjętą optyką: bądź wewnątrztekstową, bądź zewnątrztekstową.

Kategoria protagonizmu wraz z dokonującymi się w obrębie epiki przekształceniami formalnymi, dotyczącymi przede wszystkim sposobu prowadzenia narracji, przeszczepiona została na grunt powieściowy. Dla potwierdzenia warto wymienić choćby powieści Witolda Gombrowicza (m.in. *Kosmos*, *Pornografia*, choć w tym przypadku mamy do czynienia również z problemem sobowtóra), Stanisława Czycza (*Ajol*), czy Ireneusza Iredeńskiego (*Człowiek epoki*), by móc stwierdzić, że analizowane zagadnienie nie jest jednostkowym przypadkiem, nie mającym powinowactw z twórczością innych pisarzy.

Na badanym terenie protagonizm ów przybiera specyficzny profil, na kształt którego rzutuje obserwowana homonimizacja instancji nadawczych. Za motywację takiej refleksji posłuży wyimek z *W stronę miłości*:

Zgubiłem się w dygresjach. Wracam do tematu: ja nadal boję się wdów [...]. To prawda. Mogę to prozą potwierdzić [...]. Czytelnik wkrótce zauważy mój styl niefrasobliwy, choćby w tej chwili... (s. 9).

Przedmiotem wypowiedzi staje się jednocześnie jej podmiot. Autor wewnętrzny tworzy bohaterem swego komunikatu (jakim jest dzieło literackie) jego narratora, który z kolei staje się głównym bohaterem. Kiedy narrator Pankowskiego stawia w domyśle zaimek osobowy „ja”, określający tak narratora, jak i protagonistę, staje się on narratorem ukształtowanym dramatycznie³. Wobec tego dopuszczalnym jest stwierdzenie, że jest on także autorem wpisanym w dzieło (termin W.C. Booth: *implied author*), będąc przy tym „siłą sprawczą”, motorem napędowym dla opowiadanych wydarzeń (rozwoju świata przedstawionego).

Badaną kategorię (której cechą immanentną w tym przypadku jest pierwszoosobowa narracja) należy z pełnym przekonaniem zaklasyfikować jako kategorię *narrator-agents* (taki aktywny narrator wywiera jakiś widoczny wpływ na bieg wydarzeń, będąc oczywiście postacią centralną omawianych tekstów⁴; jednocześnie ukazuje pełnię świadomości zadań stojących przed nim, jak i *volens nolens* odpowiedzialności przypisanej z tytułu roli, którą na siebie przyjął).

Stanisław Eile w szkicu *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa* zauważa, że typ narracji, której centrum perspektywy stanowi bohater, będący jednocześnie przedmiotem i podmiotem opowiadania, nosi znamiona wyraźnego sfunkcjonalizowania w kierunku przekaźnika, mogącego pozyskać sympatię czytelnika

³ W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004, s. 215.

⁴ *Ibidem*, s. 218.

bądź w przypadku krańcowym chociaż jego aprobatę⁵. Taki typ quasi-bohatera oraz quasi-narratora został określony w tej pracy mianem protagonisty, ze względu na stopień uzależnienia powieściowej akcji od aktywności kreacyjnej głównego bohatera.

Elementem pełniącym rolę inwariantu w prozie *senile* Pankowskiego jest naoczność, z jaką protagonista-narrator konstruuje opowieść, świat przedstawiony:

Ale przyśpieszmy opowieść, bo do następnego spotkania daleko. Miasto rozległe i trzeba trafu, żeby w domu towarowym czy w teatrze wleźć na takiego znajomego jak Tarnopolski. [...] Wlażem na niego nie w teatrze i nie w sklepie. Pan Bóg mnie skarał, bo coś mi strzeliło do głowy, żeby wejść do „La Chaloupe d’ or”, gdzie turysta obok turysty⁶.

Funkcjonalność jego roli nosi rysy wyraźnego pokrewieństwa z postaciami protagonistów, które analizował Władimir Propp w *Morfologii bajki*, mówiąc, iż „przez funkcję (ich) rozumiemy postępowanie osoby działającej, określane z punktu widzenia jego znaczenia dla toku akcji”⁷. Jak zostało już wyżej stwierdzone, działalność fabuladora, będącego jednocześnie przedmiotem opowieści, sankcjonuje powieściowe wydarzenia ze względu na zależność „dziania się” od zabiegów głównego bohatera.

Rozpięty pomiędzy dwoma różnymi porządkami: postacią literacką – wewnętrzną w stosunku do tekstu, i odbiorcą tekstu – zewnętrznym wobec dzieła literackiego, protagonista utworów senioralnych wydaje się zapraszać owe instancje odbiorcze, wciągając je do prowadzonej gry, rywalizacji. Symptomami tak obranej strategii działania są dwie zasadnicze grupy bodźców, odpowiadające powyżej wyszczególnionym interiorom. I tak, adekwatnie dla poziomu słuchacza mowy bohatera dopasować można przynależne do fabuły utworów zdarzenia, które projektują agoniczną atmosferę spotkań interesującego podmiotu z Innym – kobietą:

– Przypomniał mi się Zwin... Zastanawiałam się... jak Pan... ktoś, kto poszukuje wyrazu teatralnego... jak pan odczuł to miejsce?

A mnie raczej do monologu trawienia niż do filozoficznych impresji. Ostrożnie, szczygiełku, alarmuję sam siebie, bo to pachnie potrzaskiem. Wykręć się, żeby polującej tylko puch spod ptasiego kupra w ręce został! (*Złoto żałobne*, s. 60).

Sfera napięć jest łatwa do zauważenia – otóż poobiednia, kurtuazyjna pogawędka z Lucie niespodziewanie przybiera dla protagonisty formę potyczki, z której należy wyjść zwycięskim: „ostrożnie... bo to pachnie potrzaskiem. Wykręć się, żeby polującej tylko puch spod ptasiego kupra w ręce został!” Specyfiką sytuacji, nie tylko tej, lecz także innych o charakterze agonicznym, jest wyrażana przez protagonistę zgoda na rozpoczęcie interakcji, która staje się przy tym właściwym rozpoczęciem rywalizacji, podjęciem przez zainteresowane postacie przysłowiowej rękawicy. W tym konkretnym zdarzeniu owa aprobata ma miejsce w momencie przyjęcia

⁵ Por. S. Eile, *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 196–210.

⁶ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, Koszalin 2002, s. 18. Następane cytaty będą pochodziły z tego wydania.

⁷ W. Propp, *Morfologia bajki*, wstęp B. Gołębiowski, Warszawa 1968, s. 15.

przez głównego bohatera, wysuniętego uprzednio przez panią profesor, zaproszenia dotyczącego wspólnego spędzenia „kilku miłych chwil” w jej wiejskiej posiadłości.

Podobny profil posiada spotkanie protagonisty i Feli w noweli *Wakacje... wakacje*:

Patrzemy na siebie w obecności doktora. Ma baba nade mną przewagę, bo ma prawo wszystkiemu się dziwić, czyli pozbawiać mnie wspólnej rzeczywistości, wspólnych przesłanek (*Złoto żałobne*, s. 15).

Podług przyjętego pryzmatu oglądu fragment ów nosi wyraźne „ślady” informacji stematyzowanej: „ma baba nade mną przewagę”, eksponując tym samym wymuszaną labilność zachowań dla odniesienia tymczasowego zwycięstwa. Wobec tego główną cechą przystającą do protagonisty w wewnątrztekstowym wymiarze dzieła będzie jego cykliczne uchodzenie zdolnościom percepcyjnym „sytuacyjnego kompana”, które podporządkowane jest celowi wiodącemu – „victorii momentalnej”, nie zezwalającej na pochwycenie głównego bohatera w sidła stereotypowego postrzegania, rozbijając przy tym ogólnoludzką tendencję zmierzającą do kategoryzowania rejestrowanych zdarzeń czy ludzi.

Zmieniając optykę, prezentacji wymaga metoda konstruowania zewnątrzodbiorniczego uczestnictwa w proponowanej przez narratora-protagonistę rywalizacji. Bazuje ona na sformułowaniach, które bezpośrednio apelują do czytelniczey uwagi. W polu tych bodźców sytuują się pierwszoosobowe użycia czasowników liczby mnogiej, które budują wspólną czytelnikowi i opowiadaczowi przestrzeń agonu, a także zwroty adresowane do współpartnera dialogu w procesie literackim, sygnalizujące pewien stopień „spoufalenia”.

Do egzemplifikacji pierwszej metody posłuży wyimek pochodzący ze *Złota żałobnego*, *nota bene* stemplowany autotematyzmem:

Z trudnych do nazwania zakamarków mej głowy wytoczyła się kula, powiedzmy [podkr. J.B.] koloru złożonych orzechów, roztrąciła i poprzewracała domy i akacje strzyżone jak zielony pudel... Tak, że wypada usprawiedliwić ten trochę obcesowy zryw psychiki autorskiej (s. 87).

Fabulator-protagonista „układa się” z adresatem komunikatu (jakim jest dzieło literackie), włączając go tym samym w obręb wspólnej odtąd płaszczyzny interakcji. Dodatkowo konstrukcja taka przybiera charakter fatamorgany, ze względu na subtelnie wtrącone w rytm opowieści zaproszenie do uczestnictwa w procesie konstruowania historii.

W *Balu wdów i wdowców* obserwujemy w tkance narracji „zajście” kwalifikujące się raczej do drugiej klasy bodźców: „Bogiem a prawdą [podkr. J.B.], nie wiedziałem, czego mam oczekiwać od ostatnich dni grudnia”⁸. Zastosowane wyrażenie wskazuje na konfesyjny status wypowiedzenia, przy jednoczesnym dopuszczeniu czytelnika do tajemnicy, jaką jest świadomość protagonisty-narratora. Naturalnym wymogiem w stosunku do prowadzonych eksplikacji jest ukazanie celowości omawianej zewnątrztekstowej gry, której partnerami są narrator-protagonista i odbiorca dzieła literackiego.

⁸ M. Pankowski, *Bal wdów i wdowców*, Kraków 2006, s. 139. Następne cytaty będą pochodziły z tego wydania.

Do powyższych refleksji imputować trzeba migotliwość – uchodzenie, lecz tym razem nie wewnątrztekstowym „towarzyszom”, a już czytelniczym przyzwyczajeniom, i ponownie podkreślając, ogólnoludzkim dążnościom ku „ordynarnemu” kategoryzowaniu. Protagonista utworów senioralnych najwyraźniej nie życzy sobie zostać pochwyconym w sidła czytelniczej (zarówno tej polskiej, jak i frankofońskiej) stereotypizacji, podług której przy każdym następnym kontakcie z tym samym podmiotem przykładamy kalki poznawcze, gotowe formuły, wypaczające dokonywany ogląd sytuacji, doświadczane spotkanie. W repertuarze protagonisty-narratora mieści się szereg ról, które są odpowiednio dozowane w trakcie spotkania z tekstem. Raz przedstawia się czytelnikowi jako autochton uczestniczący w tytułowym *Balu wdów i wdowców*, by innym razem odgrywać rolę *Lorda z Dolnych Karpat* silnie odczuwającego swoją odrębność względem obywateli Królestwa Belgii. W innych przypadkach odgrywa rolę „siwego” don Juana (jak w przypadku spotkań z Henriettą w *Piśmie w stronę miłości*), by następnie zdecydowanie ją porzucić i wydrwić (przykład doktora Tarnopolskiego z kart *Złota żałobnego*)⁹. Taka konstelacja zachowań wyraźnie celuje w odbiorczą percepcję, całościowo projektując model spotkania, w którym oba człony ulegają permanentnym zmianom miejsc: Ja – Inny. Z regularną częstotliwością badany podmiot oscyluje pomiędzy „swojskością”, byciem u siebie, egzystowaniem we własnej, dobrze znanej przestrzeni terytorialnej (bohater Pankowskiego żyje w Brukseli) a poczuciem odrębności, obcości, zapewne i nostalgii, której korzenie sięgają miejsc lat młodzieńczych (Sanoka). Zadanie czytelnika sprowadza się do podjęcia aranżowanej przez protagonistę-narratora gry, zmierzającej z jednej strony do ucieczki przed czytelniczą próbą określenia „tubylczości” podmiotu, z drugiej zaś na pochwytywaniu przez odbiorcę tekstowych sygnałów wskazujących potrzebę kategoryzacji.

Istotnym wariantem tej rywalizacji, przenikającej oba poziomy dzieła literackiego (*interior* tekstu i *zewnątrztekstowy*), jest krańcowo odmienne zastosowanie języka, rozbijające odbiorcze wyobrażenie na temat sędziwego protagonisty-fabulatora. Mocą taką obdarzone są partie tekstów „adkrustowane” dosadnymi (często wulgarnymi) określeniami, z reguły dotyczące kobiet, brutalnie rozcinające przy tym dystygowaną tkankę językową podmiotu wypowiadającego, co z innej perspektywy burzy skonstruowane finalnie przez te właśnie teksty poczucie harmonii i piękna. W *Piśmie w stronę miłości* podczas imaginacyjnych „poruszeń” świadomości protagonisty orbitujących wokół Anny czytamy:

Nikogo naprzeciwko. A gdyby ona tu usiadła, Anna? Tak sobie, żeby po prostu porozmawiać. Niczego, broń Boże nie „wskrzesać”. [...] A skoro już zaczęliśmy – to dalej! Wywlekać niebyłości z niebytu. Wyciągać za czub krzaki bzu posypane popiołem. I przy tym patrzeć sobie w oczy emerytalnie, bo przecież wiemy, że wszystko już było. Patrzę w końcu ciepło na Ciebie, babuniu otoczona gromadą wnucząt z komiksami na podłodze [...]. A ja podziwiam Twoje oczy, ilustrujące obecną i ówczesną wyrozumiałość, dziś wobec wnuczki bluźniącej niewinnie, ongiś wobec gimnazjalisty. Dość tego dobrego! I znad turbota syknę Ci szeptem: – Sami jesteście, ściągaj, kurwa, majtki i dawaj je nad stołem! Kopę lat wymażesz tym gestem, przeszłość naprawisz. Znowu zdrzyszysz wstydem piętnastoletniej prawiczki. Zlejesz się, aż miło! Ściągaj, słyszysz?! (s. 37)

⁹ Por. K. Latawiec, *Zasada estetycznego dystansu w prozie senioralnej Mariana Pankowskiego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”. *Studia Historicolitteraria* V, 2005.

Harmonijne tempo narracji załamane zostaje w momencie wyobrażenia potencjalnie erotycznej sytuacji, w rezultacie czego nobliwy senior traci status „arystokratyzmu”, co z kolei nie pozostaje bez znaczenia dla omawianego procesu agonu. Protagonista-narrator znów umyka próbom pochwylenia własnej osoby w karby czytelniczego odbioru. Z eleganckiego użytkownika języka w mgnieniu oka przestacza się w dosadnego, niestroniącego od „soczystości” wyrazu opowiadacza, który każdorazowo wywiera swoją językową działalnością wpływ na adresata tekstu. Takie zorientowanie komunikatu jawnie podpada pod kategorię impresywnej funkcji wypowiedzi, odznaczającej się „nastawieniem aktu mowy na odbiorcę, który w pewnych wypadkach stać się może dominującym elementem sytuacji komunikacyjnej”¹⁰. Działania takie ewokują poniekąd reguły popularnej i powszechnie znanej gry w berka: zrób wszystko, by mnie pochwylić, a ja uczynię jeszcze więcej, byś mnie nie złapał, nie dosięgnął.

Poruszając się nadal w obrębie podjętej problematyki współzawodniczenia, eksplikacji wymaga zastosowany w *Piśmie w stronę miłości* schemat powieści w powieści. Otóż obserwujemy w interesującej materii proces naocznego tworzenia fikcyjnego raptularza z pobytu Johanna Wolfganga Goethego w Polsce, którego „współbiedniakiem” jest polski szlachcic Stanisław Trembecki. Wskazanie bohaterów diariusza nie jest jedynie gestem – dzieło to może posłużyć za niezwykle subtelną egzegezę koncepcji języka całej prozy Mariana Pankowskiego. Szambelan Trembecki i Johann Wolfgang Goethe to opozycyjny względem siebie „duet”, którego immanentną cechą jest kompleksowa interferencja na płaszczyźnie języka, skorelowana z percepcją, a później deskrypcją rzeczywistości. Generalizując rzecz można, iż Mistrz Goethe uosabia arystokratyczną stronę mowy, podczas gdy Stanisław Trembecki kojarzy się z szeroko pojętą plebejskością.

Miasto Krakau żegnam bez żalu [...]. Owszem, jest tu trochę kamienic z włoska budowanych, no i choćby sam zamek... Ale ta cegła nadwiślańska jakby ciemniejsza i kamień tutejszy jakby cięższy od tamtych sienieńskich i florenckich [...]. Zresztą owa rzeka wydała mi się wieśniacza i prostacza, żadnych ruin, które by starożytne marzenia wzbudzić mogły w podróznym (s. 49).

Taki kształt językowy przybierają impresje niemieckiego klasyka z pobytu w Krakowie. By wyeksponować różnicę realizowaną w ramach przyjętego kursu, warto zestawzić powyższy fragment z opisem zachowania szambelana Trembeckiego (autorem którego jest Mistrz z Weimaru):

Von Trembecki patrzył za nią [...]. Niechby szła powoli między szklicami... a biesiadnicy by się nią zaciągali jak sam sułtan tytoniem woniejącym... jak proboszcz kadzidłem z trybularza huśtanego przez pyzate chłopię...

I rzecz nie do wiary! Pan Szambelan po rozporku czubatym się ostro poskrobie (s. 33).

Taka koncepcja języka jest niezwykle wykwintną grą, jej celem jest pozyskanie odbiorczej uwagi, konsekwentnie podsycanej wobec cyklicznego stosowania elementów „dywersyjnych”, niszczących odbiorczy automatyzm percepcji. Niemniej

¹⁰ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. III, Wrocław 1998, s. 169.

jednak aktywność protagonisty-narratora realizuje etymologicznie przypisaną jego osobie aurę współzawodniczenia, rywalizacji w dwutorowości całego aktu. Z jednej strony, „siłowanie się” przynależy do *interioru* tekstu (gra głównego bohatera z kobietami), z drugiej dotyczy przestrzeni zewnętrznej względem tekstu (umykanie czytelniczym kategoryzacjom).

Tropy „ja” w twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego. Rodzaj podmiotowości

Powracając do zagadnienia protagonisty można aspekt ten wkomponować w szerszą perspektywę badawczą. Kwestią łączną z powyższym problemem jest zagadnienie podmiotu literackiego.

Przeprowadzenie skutecznej demarkacji pomiędzy tymi terminami wydaje się konsekwentnie niemożliwe ze względu na przypisanie obu tym „personom sprawczym” atrybutu aktywności. W omawianym przypadku jest to czynnik koordynujący organizm tekstu. Koordynacja zapośredniczona jest przede wszystkim przez mowę postaci (tylko wypowiedzi bohatera aspirują do miana szeroko pojętej autentyczności, mowa postaci jest zawsze przytoczeniem), tu przez szczególnie mocną idiomatyczność o rzadko spotykanym charakterze na gruncie współczesnej literatury polskiej. Źródeł owej „swojskości” języka prozy Mariana Pankowskiego objaśniać nie należy – czyni to sam autor w wielu opublikowanych wywiadach.

Dokonując swoistej autopsji protagonisty, można spróbować przeprowadzić diagnozę jego podmiotowości. Takie działania analityczne bazują na śledzeniu sposobów ujawniania się subiektywności w dziele literackim, na odkrywaniu statusu podmiotu na przestrzeni tekstu bądź grupy tekstów¹¹. W przypadku twórczości senioralnej owa podmiotowość (a stosując synonim: subiektywność) skorelowana jest bezpośrednio z koncepcją protagonisty, a wobec tego także z koncepcjami innych wyższych pięt nadawczych: narratora oraz autora wewnętrznego.

Wobec oznakowania dzieł sygnaturami autorskimi poruszamy się po terenie piśmiennictwa określanego mianem „pisanie sobą”. W polskiej literaturze XX wieku wystarczy wskazać nazwiska Woroszylskiego, Konwickiego, Wojaczka czy Gombrowicza, by wyeksponować rodzimą współczesną tradycję tejże konwencji. Wiąże się ona ściśle z procesem silnej indywidualizacji podmiotu, indywidualizacji reprezentatywnej dla okresu polskiego modernizmu¹². Konsekwencją przyjęcia takiego „steru”, jak pisze Woroszylski, staje się pisanie sobą, pisanie „własnymi trzewiami”, antagonistyczne w stosunku do twórczości znajdującej swój początek w koncepcie (pomyśle). Jak zauważa Ryszard Nycz, już takie przesłanki pozwalają stwierdzić, iż obcujemy z sylleptyczną koncepcją podmiotowości.

Sylleptyczna podmiotowość musi być konsekwentnie realizowana poprzez definicyjną ambiwalencję semantyczną, prościej rzecz ujmując: i substancjalność, i tekstowość podmiotu są tu warunkiem koniecznym. Wzmiankowany pakt fantazmatyczny (jako aspekt paktu autobiograficznego) zakłada właśnie taką znaczeniową, wewnętrznie koherentną dwoistość. Z jednej strony wyraźne sygnały

¹¹ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997. W pracy *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, Ryszard Nycz dodaje, że terminowi podmiotowość odpowiadają także: „literackie ślady osobowej obecności”.

¹² Ibidem.

o ukierunkowaniu biografizującym, z drugiej nieweryfikowalne empirycznie „przygody” protagonisty. Czas najwyższy wskazać wewnętrzną, „biegunową” strukturę omawianego typu podmiotowości (rozpięcie pomiędzy realnością i tekstowością).

Podmiotowość o tak ukształtowanej strukturze dotyczy takich utworów, jak *Z Auszvicu do Belsen, Pismo w stronę miłości* czy *Ostatni zlot aniołów*. W pierwszym z wymienionych tekstów sieć zarzucona jest już w podtytule, który brzmi *Przygody*. Imputowanie takiego znaku ma zasadnicze znaczenie dla późniejszego odbioru tekstu (abstrahując od planu treści), implikuje on krańcowo odmienne od powszechnie przyjętego podejście do tematyki lagrowej. Podejście ludyczne, pełne „uśmiechniętego poznania”, podobnie jak w przypadku tekstów o znamienych tytułach, np. *Przygody Tomka Sawyera*. Wobec takiego zabiegu dochodzi do rozszczepienia postaci literackiej, na „ja” tekstowe i na „ja” rzeczywiste. „Ja” tekstowe kryje się pod postacią zarówno protagonisty, jak i narratora, a także poprzez imienne „oznakowanie” w instancji autora wewnętrznego. Z drugiej strony, znając autora tekstu, którego nazwisko widnieje na grzbiecie książki, obcujemy z realnym konstruktorem komunikatu. Wniosek: porządki (ontologiczny i tekstowy) zostają zaburzone.

W *Piśmie w stronę miłości* punktem wyjścia staje się przyjęta koncepcja powieści w powieści (w postaci raptularza Goethego), czego konsekwencją jest momentalne egzystowanie protagonisty w obrębie dwóch różnych światów: realnego dla protagonisty oraz fikcyjnego świata przedstawionego w diariuszu Goethego.

Posługując się nadal miarą egzystencji biegunowej podmiotu analizowanych utworów, z całą mocą obowiązani jesteśmy do konstatacji, iż *Ostatni zlot aniołów* również akcentuje swoją obecność w omawianym paśmie problemowym. Tu obcujemy z różnymi sferami aktywności i kontaktów głównego bohatera. Naprzemiennie funkcjonuje on w porządku ziemskim i porządku sakralnym – pośród tytułowych aniołów, gdzieś w okolicach wioski Liszna. I znów poprzez opatrzenie protagonisty personaliami Mariana Pankowskiego, zmuszeni jesteśmy (jako odbiorcy) „żyć w niepewności”, czy mamy do czynienia z realną postacią, czy też z jej tekstową transformacją.

Stosując określenie Ryszarda Nycza, zauważyć warto, że jest to typ zbeletryzowanej świadomości, czyli jeden ze sposobów percepcji, a następnie opisywania świata poprzez wytwarzanie kolejnego tekstu, będącego świadectwem takiego właśnie odbioru, interpretacji. Obiektem, który niejako mediatyzuje pomiędzy światem a podmiotem, jest właśnie tekst, będący jednocześnie sposobem percepcji i jej wynikiem. Ale podmiotem w znaczeniu autora zewnętrznego, wobec czego podmiot tekstowy, badana podmiotowość jest „produktem” wtórnym i wobec świata, i wobec tekstu. „Podmiot nie istnieje tu najpierw «w sobie», by następnie eksterioryzować [...] siebie w mowie”¹³. Pierwotne jest „ja” (subiektywne, głębokie), które dopiero w procesie lektury zostaje przekształcone w immanentny, wręcz niezauważalny komponent postaci literackiej. Jaka aura wyziera z tak budowanego konstruktury? By uwypuklić i dokonać jednocześnie rekapitulacji: koherentny, sylleptyczny związek tego co substancjalne z tym co tekstowe; starając się mocniej spuentować, warto przypomnieć słowa Wiktora Woroszyńskiego zamieszczone w cytowanej już pracy Ryszarda Nycza: „Aura dwuznaczności, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamuflaż”.

¹³ Ibidem, s. 109.

A jak taka polityka odbija się na koncepcji języka? Nabiera on zdolności krea-
cyjnych, słowo potraktowane zostaje jako narzędzie naszego stawania się w świe-
cie, co ma z kolei swoje antecedencje, chociażby w *Ślubie* Witolda Gombrowicza.
Język protagonisty jest symptomatyczny – tak jak on nie mówi nikt w przestrzeni
świata przedstawionego, żadna z „asystujących” podmiotowi literackiemu postaci.
Barwność, soczystość, witalność słów; lingwistyczna komplikacja – szerokie zasto-
sowanie chwytu „udziwnienia” celem utrudnienia percepcji – zaświadcza-
ją ewidentnie o silnej podmiotowości osoby mówiącej, o jej gruntownej indywidualizacji.

Określane przez badaczy jako „tropy ja” bodźce wypuszczane przez interesu-
jące teksty, skłaniają do przyjęcia tezy, iż podmiotowość ta jest *stricte* romantycz-
na, pomimo jej sylleptycznego odcienia. Jak wskazuje Ryszard Nycz, romantyczne
„ja” odznacza się tym, że „niejako wprost wyraża swe przeżycia, a świadomość swą
uznaje za centrum i źródło wszelkiego znaczenia”¹⁴. Przyglądając się twórczości *se-
nile* Pankowskiego skłonni jesteśmy uważać, że „literackie ślady osobowej obecno-
ści” noszą wyraźne rysy takiego konceptu, ośrodkiem prozy senioralnej jest bowiem
właśnie jaźń, „projekcja głowy” protagonisty-narratora. Doświadczane wydarzenia
zostają wprawdzie przepuszczone przez filtr świadomości, by następnie zostać zwerba-
lizowane w postaci konstruowanego tekstu.

Egzemplifikacji omawianego aspektu posłużę, jeden z wielu możliwych, frag-
ment pochodzący z kart *Złota żałobnego*:

Układałam twarz do uśmiechu i mówię: „Dobry... nie znałem... dobry”. Bo przecież nie
mogę, tu nad tą wspaniałą potrawką z morskich ślimaków zareagować tak, jakby nale-
żało... na ten dowcipas, godny dyżurki sfrustrowanych medyków (s. 13).

– który jest reakcją na dowcip doktora Tarnopolskiego. Eksplicytnie ukazane
zostaje terytorium procesów psychicznych protagonisty-fabulatora, które dodatko-
wo przy wykorzystaniu techniki *soliloquium* epickiego wzmacniane jest ekspono-
wanym przez opowiadacza dystansem dzielącym „ja” myślące (wypowiedzeniowe)
od „ja” myślanego (wypowiedzianego). W narracji *Binche na szaro*, wchodzącej rów-
nież w skład *Złota żałobnego*, obcujemy z intymnym wyznaniem dotyczącym proces-
su tworzenia tekstu literackiego:

Przypadkowość pierwszego słowa, powoju, powodu, co zaczniesz wywlekać dalsze z gło-
wy zaczarowanej niegdyś pieśnią matczynej brzucha. Pruć, pruć pąsową kolczugę, co
wokół krwi nieustającej stoi; a ona od przeszło lat pięćdziesięciu na życie haruje. [...]
Byłe mowie nie skłamać, byłe mowę spełniać, bo bez niej – tylko karmazyni i żandarme-
ria. [...] Byłe się do własnej skóry przystrupionej dobrać. I wtenczas – ach! – oddzieranie,
marszczone bólem przyjemnym... (s. 65)

Podmiot wypowiadający powyższe treści w sposób wyraźnie zmetaforyzowa-
ny określa naturę własnego procesu tworzenia, podkreślając („pruć, pruć kolczugę,
co wokół krwi nieustającej stoi”) jednocześnie autotematyczne nachylenie komu-
nikowanej informacji. Wyodrębnione przykłady charakterystyczne są dla twór-

¹⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, op. cit., s. 55.

czości senioralnej Mariana Pankowskiego, ilustrują wyraźnie jej introwertyczny, zsubiektywizowany profil.

Posiłkując się ustaleniami Anny Nasiłowskiej, cytowane uprzednio reprezentatywne wyimki *Złota żałobnego* sprzęgnąć można z szerszą perspektywą badawczą, mówiącą o lirycznym statusie badanego podmiotu:

liryzm jest właśnie aktem wyznania, formą intymności, która z góry wymaga od czytelnika emocjonalnego otwarcia, nastawienia na porozumienie. Jest konstrukcją [...] nadającą jej określone rysy, także psychiczne (jak introwersja, zdolność do wchodzenia w intymne związki, duchowość, silne oddzielenie siebie od innych)¹⁵.

Tak więc przyznać trzeba, że świat utworów senioralnych, to świat w granicach „ja”. To swoiste odnalezienie poszukiwanego dotąd na zewnątrz przedmiotu w sobie samym. Produktem finalnym takiego procesu jest powstanie „ja” „zdolnego do kontemplacji, introspekcji i melancholii w poczuciu nieodwracalnej utraty własnej przeszłości” – konstatuje Nasiłowska. Takie sformułowania są wysoce energetyczną pożywką dla dokonywanego dyskursu, a uwzględniając akcentowany przez Stanisława Brzozowskiego aspekt samotności, który jest dopełnieniem modernistycznego typu podmiotowości, stają się zwornikiem dla prowadzonych ustaleń.

Należy poczynić jednak pewną adnotację: badana podmiotowość nie jest ani *stricte* modernistyczna, ani ściśle romantyczna, podług casusu warunkującego typ subiektywności modernistycznej, naczelną bowiem zasadą jest dlań rozszczepienie na „ja” tekstowe i na „ja” empiryczne, którego implikacje periodycznie odszyfrowujemy w badanej materii (dystans rozpościerający się pomiędzy „ja” teraźniejszym a „ja” przeżytym, które staje się przedmiotem opowiadanej historii). Stosowana wcześniej formuła *syllipsis* byłaby świadectwem modernistycznego trybu podmiotowości, lecz predylekcja analizowanego podmiotu do uwewnętrznienia, introwersji, czyli liryzacji, odsyła znowuż do romantycznej w duchu konstrukcji osoby mówiącej. I wydaje się, że na tej aporii musimy poprzestać.

Atrakcyjną perspektywę spojrzenia proponują refleksje Ryszarda Nycza zawarte w *Literaturze jako tropie rzeczywistości*. Proponuje on uznać, że faktycznie „literaturę XX wieku charakteryzują dwie, po części komplementarne tendencje: jedna zmierza do fikcjonalizacji, a druga do empiryzacji głosu autorskiego”¹⁶, jako sposoby ujawniania tzw. piętna autorskiego. Przenosząc koncepcje krakowskiego badacza na grunt tekstów senioralnych Mariana Pankowskiego doświadczamy ześrodkowania obu wskazanych tendencji. Po pierwsze, bazują one zawsze na autorskiej empirii (np. pobyt w łagrze Mariana Auszwickiego w *Z Auszvicu do Belsen*)¹⁷, by na awersie błyskać fikcyjnymi partiami (bo nieweryfikowalnymi w świetle asercji). Obrona strategii pisania, dla fikcjonalności której gruntem jest autobiograficzne pole, okazuje się w konsekwencji formą tekstualizacji doświadczenia, gdzie ośrodek generowanej opowieści stanowi świadomość percypującego rzeczywistość bohatera-narratora. Stąd też pojawiają się głosy mówiące o powrocie autorskiej podmiotowości.

¹⁵ A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 71.

¹⁶ *Literatura jako trop...*, op. cit., s. 63.

¹⁷ Na taki proces wskazują m.in. Krystyna Latawiec w cytowanym już szkicu oraz Stanisław Barc w pracy *Marian Pankowski, poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991.

Jak wiemy, protagonista utworów senioralnych etnicznie jest Polakiem, lecz od zakończenia II wojny światowej mieszka w Brukseli. Fakt ten niezwykle istotny, jest wszakże asumptem do przytoczenia dwóch proponowanych przez wspomnianego badacza koncepcji tożsamości we współczesnej literaturze polskiej. Modelowymi przedstawicielami tych „konstruktów” myślowych (od których zresztą wyprowadza medytacje) są Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz. Profil pierwszej z wymienionych ogniskuje się wokół odkrywania własnej odrębności względem środowiska, w którym się egzystuje, polega także na „opieraniu się utożsamianiu ze społecznymi rolami, narzucanemu przez innych obrazami «sobości» jednostki”¹⁸. Drugi ze wskazanych wariantów referuje naszą odmienną przy jednoczesnym poczuciu ogólnoludzkiej, ogólnokulturowej wspólnoty. Spoglądając wstecz i przywołując na pamięć ustalenia dotyczące „labilności” ról protagonisty, stwierdzić można, iż interesujący podmiot realizuje po trosze jedną i drugą propozycję wzorców tożsamościowych w literaturze polskiej XX wieku. Uchodząc cyklicznie chęci czytelniczej kategoryzacji, protagonista Pankowskiego jest przybyszem z innej rzeczywistości (z Polski), który egzystuje w innej – obcej, bo nie do końca aprobowanej przestrzeni terytorialnej. Pierwszy człon przynależy, według Nycza, do wariantu miłoszowego, drugi z kolei do typu gombrowiczowskiego. I znów nie możemy orzekać o występowaniu w czystej postaci jednego z nich, wszakże protagonista-narrator jest odmianą „modelu XX-wiecznego podmiotu: modernistycznego podróżnika, wyruszającego na poszukiwanie Obcego – aby odkryć w nim obszar wspólnoty”¹⁹, dokonując bowiem ustawienia własnych narracji w transtekstualnym szeregu (liczne gry intertekstualne z dziełami Mickiewicza czy też pojawiające się na prawie synekdochy różne teksty kultury), wpisuje siebie i prowadzoną opowieść w szerszy horyzont kulturowy, dzięki czemu realnie wypatruje swoistych *loci communes* łączących jego osobę z Innym (np. europejskim kręgiem kulturowym) w uniwersalnej przestrzeni znaków.

Stosując tzw. strategię obcości (gombrowiczowską) analizowany podmiot wyróżnia na tym tle rozpoznawanie obcości w sobie, co w przypadku analizowanych tekstów łączy się ze świadomością Inności, odrębności wobec autochtonów Królestwa Belgii, czemu najpełniejszy wyraz daje narracja *Binche na szaro*, która jest relacją zewnętrznego obserwatora podglądającego karnawał bogatego mieszkańca w tytułowym mieście południowej Belgii²⁰.

Przyjęcie takiej optyki pociąga za sobą oczywiste konsekwencje, z których najważniejszą jest uznanie interesującej instancji za „figurę” dialogiczną, gdyż stale gotowa jest ona do podjęcia polemiki z nakładanymi nań stereotypami percepcyjnymi. W moim przekonaniu także i w tym miejscu możemy mówić o formule tekstualizacji doświadczenia, za którą bezpośrednio przemawia fakt obecności obu sygnalizowanych pierwiastków w badanym korpusie tekstów.

¹⁸ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, op. cit., s. 77.

¹⁹ Ibidem, s. 75.

²⁰ Z bardzo ciekawą realizacją modelu obcości mamy też do czynienia w przypadku pochodzącego z 1988 roku *Gościa*.

Protagonism categories in the senior works of Marian Pankowski

Abstract

This paper is an attempt at a new viewing of Marian Pankowski's prose, and in particular, of the senior works. The starting point is the category of protagonism, which functions as an invariable in the great majority of Pankowski's epic texts. The superior status of protagonism also allows for the issue of subjectivity, which serves the attempt to diagnose the character, revealing itself throughout the texts of subjectivity (literary traces of personality).

Spis treści

- Od Redaktora 3
- Zbigniew Bauer**
Plotki o gwiazdach jako składnik narracji transmedialnych.
Propozycja teoretycznoliterackiej perspektywy 5
- Klaudia Cymanow-Sosin**
Polska literatura współczesna w intermedialnym uścisku.
Wpływ strategii marketingowych i promocyjnych na percepcję czytelnicy 16
- Magdalena Roszczynialska**
Twórczość Katarzyny Grocholi. Szkicując kierunki lektury 27
- Bogusław Skowronek**
Strategie czytania powieści Janusza L. Wiśniewskiego *S@motność w Sieci* 40
- Agnieszka Ogonowska**
W kręgu literackich preferencji studentów:
między Katarzyną Grocholą a Januszem L. Wiśniewskim 51
- Barbara Guzik**
Strategie czytelnicze na dwóch poziomach kształcenia 64
- Edyta Saran-Pasoń**
Literatura trudno obecna w szkole.
Strategie czytania literatury współczesnej po 1989 roku w liceum 74
- Małgorzata Świstowska**
Obecność tekstów prozy polskiej po 1989 roku i strategie ich czytania
w nauczaniu języka polskiego jako obcego 83
- Jagoda Cieszyńska**
Współczesne strategie czytania 96
- Marta Korendo**
Strategie czytania uczniów dyslektycznych 103
- Anna Żywot**
Strategie czytania dzieci z niedokształceniem mowy o typie afazji 111
- Alicja Kabata**
„Odpowiednie dać rzeczy słowo” – o czytaniu wiadomości telewizyjnych 122
- Urszula Chowaniec-Pozo**
Melancholia i depresja w literaturze pisanej przez kobiety po 1989 roku 129

Jacek Rozmus

Immanuel Kant i *cortegiana honesta* jako sygnatury tekstowego świata
Manueli Gretkowskiej 144

Janusz Waligóra

Pamięć i tekst. Wypowiadanie Zagłady w *Czarnych sezonach*
Michała Głowińskiego 156

Bogusław Gryszkiewicz

Kultura Holocaustu jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów
(przykład *Tworek* Marka Bieńczyka) 166

Maria Teresa Lizisowa

Prawda i nieprawda w felietonach prawniczych Aleksandra Pocięja 186

Marek Karwala

Jerzego Ficowskiego *Bajędy z augustowskich lasów* 198

Katarzyna Witkoś

Literatura a psychologia głębi. *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk
czyli droga do indywiduacji C.G. Junga 206

Katarzyna Wądołny-Tatar

Poziomy rzeczywistości w powieści Anny Janko *Dziewczyna z zapałkami* 219

Wacław Marszałek

Wobec odmienności. *Lubiewo* Michała Witkowskiego 231

Renata Jochymek

Językowy dialog z tradycją w *Barbarze Radziwiłównie z Jaworzna-Szczakowej*
Michała Witkowskiego 239

Jan Burnatowski

Kategoria protagonizmu w twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego 246

Contents

- From the Editor 3
- Zbigniew Bauer**
Gossip on TV stars as a component of transmedial narratives.
A proposal of a theoretical-literary perspective 5
- Klaudia Cymanow-Sosin**
Polish modern literature in the intermedial embrace 16
- Magdalena Roszczyńska**
The works of Katarzyna Grochola. Sketching out the reading directions 27
- Bogusław Skowronek**
Strategies of reading Janusz L. Wiśniewski's novel "S@motność w Sieci"
(Loneliness in the Web) 40
- Agnieszka Ogonowska**
The circle of students' literary preference: between Katarzyna Grochola
and Janusz L. Wiśniewski 51
- Barbara Guzik**
Reading strategies on two levels of reading 64
- Edyta Saran-Pasoń**
Literature scarcely-present in school. Strategies of reading modern,
post-1989 literature in secondary schools 74
- Małgorzata Świstowska**
Polish post-1989 prose – its presence and strategies
of reading in teaching Polish as a foreign language 83
- Jadwiga Cieszyńska**
Modern strategies of reading 96
- Marta Korendo**
Reading strategies employed by dyslexic children 103
- Anna Żywot**
Reading strategies employed by children with aphasic speech disorders 111
- Alicja Kabata**
"The right word" – on reading the TV news 122
- Urszula Chowaniec-Pozo**
Melancholy and depression in women's writing after 1989 129

Jacek Rozmus

Immanuel Kant and *cortegiana honesta* as the signatures of the textual world of Manuela Gretkowska 144

Janusz Waligóra

Memory and text. Pronouncing the Extermination in Michał Głowiński's "Czarne sezony" (Black Seasons) 156

Bogusław Gryszkiewicz

Holocaust culture as the matrix context for the literature on extermination of Jews (on the example of Marek Bieńczyk's "Tworki") 166

Maria Teresa Lizio

Truth and untruth in the legal feuilletons by Aleksander Pocij 186

Marek Karwala

Jerzy Ficowski's "Bajędy z augustowskich lasów" (Tales of Augustów forests) 198

Katarzyna Witkoś

Literature and depth psychology: Olga Tokarczuk's "Ostatnie historie" (Last stories), or C.G. Jung's way to individuation 206

Katarzyna Wądołny-Tatar

Levels of reality in Anna Janko's "Dziewczyna z zapałkami" (A matchgirl) 219

Wacław Marszałek

Facing diversity – "Lubiewo" by Michał Witkowski 231

Renata Jochymek

The dialogue of language with tradition in "Barbara Radziwillowna from Jaworzno-Szczakowa" by Michał Witkowski 239

Jan Burnatowski

Protagonism categories in the senior works of Marian Pankowski 246